EDICE LIMES

Linda Hutcheonová

Poetika postmodernismu

Historie, teorie, beletrie

NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

Poetika postmodernismu
Historie, teorie, beletrie

Linda Hutcheonová

———

Z anglického originálu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, vydaného nakladatelstvím Routledge roku 1988, přeložila Markéta Musilová. Doslov napsal Ladislav Nagy.

Financováno Evropskou unií
NextGenerationEU

Národní plán obnovy

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ, MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Praha 2023
Edici Limes řídí Martin Procházka
Redakce Jan Havlíček
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
První české vydání

All Rights Reserved
Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

© Linda Hutcheon, 1988
Translation © Markéta Musilová, 2023
Afterword © Ladislav Nagy, 2023

ISBN 978-80-246-5271-9
ISBN 978-80-246-5394-5 (pdf)

Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

PODĚKOVÁNÍ 7

PŘEDMLUVA 11

PRVNÍ ČÁST
1. Teoretické uchopení postmoderny: vstříc poetice 19
2. Formování postmoderního: parodie a politika 45
3. Vymezení postmodernismu: paradoxní důsledky modernismu 65
4. Decentralizace postmodernismu: exocentrismus 91
5. Kontextualizace postmodernismu: enunciace a pomsta „parole“ 115
6. Historizace postmodernismu: problematizace historie 133

DRUHÁ ČÁST
7. Historiografická metafikce: „kratochvíle z minulosti“ 155
8. Intertextualita, parodie a diskurzy dějin 179
9. Problém reference 203
10. Subjekt v historii / z historie / před historií a jeho příběh 225
11. Diskurz, moc, ideologie: humanismus a postmodernismus 251

12. Politický dvojsmysl 281
13. Závěr: poetika nebo problematika? 309

DOSLOV
Vážnost v hravosti, minulost v přítomnosti (Ladislav Nagy) 323

BIBLIOGRAFIE 333

REJSTŘÍK 367

PODĚKOVÁNÍ

Učili nás, že žádný text neexistuje bez intertextů. Ani tento není výjimkou. Hned v úvodu musím zmínit precizní čtení postmoderních textů mými dvěma kolegyněmi: jmenovitě Alison Leeovou a Janet Patersonovou. Nejenže mi poskytly cenné příklady, na nichž jsem mohla stavět, ale také obě byly nekompromisními kritičkami různých částí této knihy. Stejně tak Graham Knight, nejkritičtější a nejbystřejší čtenář, jakého si lze přát. Za poslech či přečtení některé části této práce, nebo za to, že se se mnou podělili o pár myšlenek, bych ráda poděkovala zejména Catherine Belseyové, Aruně Srivastevě, Susan Bennettové, Magdaleně Redekopové a Pamele McCallumové. Za mnohé vděčím také studentům tří magisterských kurzů na McMaster University a University of Toronto, neboť byli pokusnými králíky, na nichž jsem tyto své myšlenky testovala – a mnohdy i impulzem pro jejich (někdy úplné) přehodnocení.

Řada univerzitních posluchačů měla v posledních letech možnost seznámit se s výzkumem, který se posléze stal součástí této studie. Ráda bych těmto institucím poděkovala za to, že mi umožnily, abych u nich přednášela, a daly mi tak možnost prezentovat své myšlenky na veřejnosti: Columbia University, Queen's University, University of Toronto, University of Calgary, University of Alberta, Catholic

University of America, University of Saskatchewan, University of Ottawa, Concordia University, York University, McGill University, Université de Montréal, University of Western Ontario. Stejně tak bych ráda poděkovala nejrůznějším profesním sdružením, na jejichž konferencích jsem si mohla vyzkoušet nové myšlenky na novém publiku: Modern Language Association (a Northeastern MLA), Royal Society of Canada, Association of Canadian University Teachers of English, Association for Canadian and Quebec Literatures, Canadian Comparative Literature Association, American Comparative Literature Association, Canadian Philosophy Association (Society for Hermeneutics and Postmodern Thought) a International Association for Philosophy and Literature.

Části knihy v kratších a raných verzích (často se zcela odlišným zaměřením) vyšly v různých časopisech (*Textual Practice*, *Cultural Critique*, *Diacritics*, *Genre*, *English Studies in Canada*) a ve sbornících esejů (*Gender and Theory*: *A Dialogue between Sexes* [ed. L. Kauffman], *Intertextuality and Contemporary American Fiction* [ed. P. O'Donnell a R. Con Davis], *Future Indicative: Canadian Literature and Literary Theory* [ed. J. Moss]). Jejich redakcím děkuji za zájem a podporu rozpracované práce.

Snad největším intertextovým rámcem této studie je však rámec současných debat o povaze a definici postmoderny. Ačkoli bych bez nich knihu dokončila mnohem dříve, jsem opravdu ráda, že jsem měla k dispozici tak skvělé práce, na něž jsem mohla navazovat či je rozporovat. Konkrétněji to bude zřejmé z odkazů v textu, ráda bych i přesto vyzdvihla ty, kteří mě nejvíce inspirovali a pomohli mi formulovat mé vlastní představy: Andreas Huyssen, Teresa de Lauretisová, Arthur Kroker, Alan Wilde, Charless Russell, Charles Newman, Brian McHale, Fredric Jameson, Terry Eagleton, a v první řadě pak následující teoretici-praktici: Martha Roslerová, Paolo Portoghesi, Charles Jencks a Victor Burgin, abych některé z nich zmínila jmenovitě.

Tento seznam je třeba zakončit třemi zvláštními poděkováními. Jedno z nich patří instituci – Kanadské radě, jejíž stipendium Killam Research Foundation mi poskytlo čas a finanční podporu potřebnou k napsání této knihy. Druhé patří nakladatelství Methuen a zejména Janice Priceové za důvěru v mou práci a za to, že mě v ní tak podporovala. A poslední směřuje jako vždy mému manželovi Michaelovi

za jeho neustálé povzbuzování, neutuchající dobrou náladu, jemný kritický smysl a úžasnou trpělivost při snášení mých postmoderních obsesí.

Linda Hutcheonová
Toronto 1987

PŘEDMLUVA

> Už nestačí postmodernismus buď vychvalovat nebo zesměšňovat *en bloc*. Postmodernismus je třeba zachránit před jeho zastánci i před jeho kritiky.
>
> *Andreas Huyssen*

Tato studie není ani obhajobou, ani dalším znevažováním kulturního podniku, který umanutě nazýváme postmodernismem. Nenajdete v ní nic o radikální revoluční změně ani apokalyptické kvílení o úpadku Západu za pozdního kapitalismu. Nešlo mi ani tak o vychvalování nebo zesměšňování, ale spíše o snahu zkoumat současný kulturní fenomén, který vyvolal velkou veřejnou debatu a zaslouží si kritickou pozornost. Vycházím z představy, že každé teoretizování musí vycházet z toho, co chce studovat, a zaměřuji se zde na body podstatného překrývání teorie s estetickou praxí, které by nám mohly pomoct s formulováním všeho toho, co chci nazvat „poetikou" postmodernismu – oné proměnlivé pojmové struktury, jež by mohla postmoderní kulturu a naše diskurzy o ní i ty s ní související zároveň konstituovat i obsáhnout. Za nejmarkantnější považuji překrývání paradoxů, které vznikají, když se modernistická estetická autonomie a sebereflexivita střetávají s protiváhou v podobě zakotvení v historickém, sociálním a politickém světě. Inspirovala jsem se u postmoderní architektury, jak ji teoreticky představili Paolo Portoghesi a Charles Jencks a jak

ji posléze aktualizovali Ricardo Bofill, Aldo Rossi, Robert Stern, Charles Moore a další. Analogicky by pak postmodernismus v beletrii zastupovala díla, která zde nazývám „historiografickou metafikcí", tedy populární rozporuplná díla, jako jsou *Sto roků samoty* Garcia Márqueze, Grassův *Plechový bubínek*, Fowlesova *Larva*, Doctorowovo *Jezero potáplic*, Reedova kniha *The Terrible Twos*, Kingstonové *Válečnice*, Findleyho *Famous Last Words* či Rushdieho *Hanba*. Takto by seznam mohl pokračovat dál a dál. Současné paradoxní manifestace postmoderny se vyskytují také ve filmu, videu, fotografii, malířství, tanci, hudbě a dalších literárních žánrech. I z nich bude tato poetika vycházet.

V mé práci *Narcissistic Narrative* jsem se zaobírala „metafikčním paradoxem" sebe-uvědomělých vyprávění, která od čtenáře vyžadují jak odstup, tak zapojení. V *Theory of Parody* se můj zájem přesunul k obecnější problematice paradoxů parodie – jakožto signalizace ironické odlišnosti v jádru podobnosti a jako autorizovaného překročení konvence. S ohledem na tuto definici se zdálo, že parodie vyžaduje zkoumání pomocí zdvojeného modelu, který kombinuje sémiotiku (pragmatiku) s formálně intertextovou stránkou. Teprve při přechodu k ještě obecnější úvaze o postmoderním umění (které je intenzivně sebereflexivní i parodické, ale zároveň se pokouší zakořenit v tom, čemu se reflexivita i parodie zjevně vyhýbají: historický svět) jsem si uvědomila, že formalistické a pragmatické přístupy, jichž jsem použila ve svých dvou dalších studiích, by bylo záhodno rozšířit o historické a ideologické úvahy, nutné kvůli nedořešeným postmoderním rozporům, jež se snažily zpochybnit celou naši koncepci historického i literárního vědění a zároveň vědomí vlastní ideologické implikace v dominantní kultuře. Zde se můj osobní zájem překrývá s tím, co Frank Lentricchia nazval krizí současné literární vědy, jež se zmítá mezi snahou esencializovat literaturu a její jazyk do jedinečné, rozsáhlé, uzavřené textové rezervace a zcela opačnou tendencí učinit literaturu „relevantní" tím, že ji zasadíme do širších diskurzivních kontextů (1980, xiii). Postmoderní umění i teorie ztělesňují právě tuto krizi, a to nikoli tím, že by si vybíraly strany, ale tím, že prožívají vnitřní konflikt kvůli tomu, že podléhají oběma nutkáním.

Paradoxy obecně mohou potěšit nebo potrápit. Podle našeho temperamentu nás budou buď dráždivě svádět, nebo rozčilovat svou

frustrující neřešitelností. V postmodernismu neexistuje dialektika: sebereflexe zůstává odlišná od svého tradičně uznávaného opaku – historicko-politického kontextu, do něhož je zasazena. Výsledkem tohoto záměrného odmítání řešit rozpory je zpochybňování toho, co Lyotard (1984a) nazývá totalizujícími velkými vyprávěními naší kultury, tedy těmi systémy, jimiž obvykle sjednocujeme a uspořádáváme (a uhlazujeme) jakékoli rozpory, aby do sebe zapadaly. Toto zpochybňování akcentuje proces vytváření významu v produkci a recepci umění, ale také to, jak vytváříme historická „fakta" ze syrových „událostí" minulosti, či ještě obecněji to, jak naše různé znakové systémy udělují význam naší zkušenosti.

Nic z toho není pro postmodernismus nové. Jak mistrovsky ukázal Umberto Eco ve *Jménu růže*, kódování a dekódování znaků a jejich vzájemných vztahů bylo předmětem zájmu i ve středověku. A rozpory sebereflexe a historie najdeme i v Shakespearových historických hrách, o *Donu Quijotovi* nemluvě. Novinkou je neustále přítomný ironický kontext postmoderní verze těchto rozporů a také jejich obsedantně se opakující výskyt. To by možná vysvětlovalo, proč tolik našich prominentních kulturních kritiků cítilo potřebu zabývat se tématem postmodernismu. Jejich debaty ukázaly, že postmodernismus v naší dnešní kultuře je, pokud vůbec něčím, pak problematizující silou: vyvolává otázky (nebo problematizuje) to, co je zdravě smysluplné a „přirozené". Nabízí však pouze odpovědi provizorní a kontextuálně determinované (a omezené). Ve Foucaultově (1985, 14–22) významu pojmu problematizace – jakožto generování diskurzů – postmodernismus jistě vytvořil svou vlastní problematiku, svůj vlastní soubor problémů či otázek (které byly kdysi považovány za samozřejmé) a možných přístupů k nim.

Uznávám, že „problematizovat" je poněkud nešikovný termín – stejně jako další, které jsem v této studii záměrně a nevyhnutelně používala: teoretizovat, kontextualizovat, totalizovat, partikularizovat, textualizovat atd. Důvodem, proč jsem se vydala cestou, jež se některým čtenářům bude zdát jako lingvistické barbarství, je fakt, že všechny tyto termíny jsou dnes již nedílnou součástí postmoderního diskurzu. Stejně jako nové předměty vyžadují nová jména, tak i nové teoretické koncepty vyžadují nová označení. Například „totalizovat" neznamená jen sjednocovat, ale spíše sjednocovat s ohledem na moc

a kontrolu. A jako takový tento termín poukazuje na skryté mocenské vztahy na pozadí našich humanistických a pozitivistických systémů sjednocujících různorodé materiály, ať už estetické, nebo vědecké. Druhým důvodem, proč jsem u každého z těchto termínů použila tvary s „izovat", je snaha vyzdvihnout koncept *procesu,* který stojí v centru zájmu postmodernismu: ať už se to týká beletrie, jako například Swiftovy *Země vod*, nebo filmu, jako např. Schellovy *Marlene*, pozornost je upřena na proces vyjednávání o postmoderních rozporech, nikoliv na nějaký uspokojivě dokončený a hotový produkt, který je výsledkem jejich řešení.

Šest kapitol první části představuje pomocí co možná nejširší základny příkladů rámec, v němž lze diskutovat o postmodernismu: jeho historii a vztah k modernismu a 60. letům 20. století; jeho strukturální model odvozený od architektury, která mu poprvé dala jméno; jeho vztah k „ex-centrickým" minoritním diskurzům, které ho formovaly; jeho odpor vůči těm teoriím a praktikám, které potlačují „situování" diskurzu (produkce, recepce, historické/sociální/politické/estetické kontexty). Abych se vyvarovala vágnosti, jež se s termínem postmodernismus obvykle pojí, a také kategorických zjednodušení, jež vedou k nesprávnému chápání složité povahy postmoderních kulturních praktik, stavím na příkladech z mnoha uměleckých forem a z různých teoretických perspektiv. Teorie často vychází jen z příliš omezeného vzorku různých diskurzů, které má k dispozici. Kromě toho, že v této části nastiňuji model a historické pozadí postmodernismu, představuji zde také to, co považuji za hlavní styčné body mezi teorií a praxí. Při zkoumání těchto styčných bodů jsem si však byla velmi dobře vědoma nebezpečí, jež se skrývá v rekuperaci specifičnosti každého projevu, a snažila jsem se takovému „totalizování" ve jménu postmodernismu vyhnout. Například, třebaže směřování a zaměření postmodernismu výrazně ovlivnil feminismus, nerada bych mezi tyto dva směry dávala rovnítko, a to hned ze dvou důvodů. Zaprvé by to zastřelo skutečnost, že existuje celá řada různých feminismů, od liberálně humanistického až po radikálně poststrukturalistický. Ještě důležitější však je, že kooptovat feministický projekt do nevyhraněného a rozporuplného projektu postmoderního by znamenalo zjednodušit a popřít důležitý politický náboj feminismu. V diskusi o feministických, ale i černošských, asijských,

domorodých, etnických, homosexuálních a dalších důležitých (opozičních) menšinových perspektivách jsem se proto snažila zachovat napětí mezi jistou formou jejich nezávislosti a zároveň jejich vlivem na postmodernismus.

První část je zakončena podrobnou úvahou o tom, co je vlastně hlavním zájmem celé knihy: problematizace dějin ze strany postmodernismu. Navzdory tvrzení svých kritiků není postmodernismus ahistorický ani dehistorizovaný, ačkoli zpochybňuje naše (možná nevědomé) představy o tom, co tvoří historické poznání. Stejně tak není ve svých návratech k historii nostalgický či antikvární. Nedávné práce Haydena Whitea, Paula Veyna, Michela de Certeau, Dominicka LaCapry, Louise O. Minka, Fredrica Jamesona, Lionela Gossmana, Edwarda Saida a dalších nastolily stejné otázky spojené s historickým diskurzem a jeho vztahem k literatuře jako historiografická metafikce: otázky ohledně narativní formy, intertextuality, strategií reprezentace, role jazyka, vztahů mezi historickou skutečností a prožitou událostí a obecně epistemologických a ontologických důsledků problematizace toho, co bylo kdysi v historiografii – a literatuře – považováno za samozřejmé.

Sedm kapitol druhé části je zaměřeno detailněji na historiografickou metafikci. Sedmá kapitola slouží jako úvod k následujícím kapitolám a ukazuje hlavní důsledky problematické konfrontace historie s metafikcí. Díla jako *The Book of Daniel* E. L. Doctorowa nebo *Kassandra* Christy Wolfové představují „návrat" zápletky a otázek reference, které byly v pozdně modernistických pokusech o rozbití realistických vypravěčských konvencí uzávorkovány: konkrétně u francouzského nového románu nebo textů *Tel Quel*, italské *neoavanguardie* a americké surfikce. Všechny tyto texty jsou svou formou mnohem radikálnější než postmoderní romány, jež jsou, chcete-li, ve svém paradoxním zapisování a zpochybňování stejných konvencí více kompromisní. Strategie historiografické metafikce je odlišná, podvrací, ale pouze prostřednictvím ironie, nikoliv odmítáním. Problematizace nahrazuje destrukci. Romány jako Thomasův *The White Hotel* nebo Rushdieho *Děti půlnoci* stejným způsobem přistupují i k utváření subjektu: zpochybňují humanistickou premisu jednotného já a integrovaného vědomí tím, že instalují koherentní subjektivitu a zároveň ji rozvracejí. Postmodernismus zpochybňuje principy naší dominantní

ideologie (jíž možná poněkud povrchně dáváme nálepku „liberální humanismus“): od pojmů autorské originality a autority až po oddělení estetického od politického. Postmodernismus tvrdí, že všechny kulturní praktiky mají ideologický podtext, který určuje podmínky samotné možnosti tvorby jejich významu. A v umění se to děje tak, že ponechává otevřené rozpory mezi jeho sebereflexivitou a historickým zakotvením. V teorii, ať už poststrukturalistické (termín, který dnes zřejmě používáme pro vše od dekonstrukce po analýzu diskurzu), marxistické, feministické nebo nově historistické, nejsou tyto rozpory vždy takto zjevné, ale často jsou implicitní – podobně jako v barthesovské antiautoritativní autoritě nebo lyotardovském velkém převyprávění naší nedůvěry vůči velkým vyprávěním. Domnívám se, že právě tyto paradoxy vedou k politické obojetnosti postmodernismu jako takového, neboť je oslavován i odsuzován oběma stranami politického spektra. Pokud však budete ignorovat polovinu této kontradikce, není až tak těžké vidět postmodernismus buď jako neokonzervativně nostalgický/reakční, nebo radikálně disruptivní/revoluční. Měli bychom se však mít na pozoru před takovýmto přehlížením postmoderních paradoxů v celé jejich komplexnosti.

Postmoderní kultura tedy svévolně a rozporuplně využívá a zneužívá konvence diskurzu. Ví, že nemůže uniknout implikaci zapletení do ekonomických (pozdně kapitalistických) a ideologických (liberálně humanistických) dominant své doby. Nic jako vnějšek neexistuje. Jediné, co může dělat, je ptát se zevnitř. Může pouze problematizovat to, co Barthes (2004) nazval „daností“ neboli „tím, co se v naší kultuře rozumí samo sebou“. Dějiny, individuální já, vztah jazyka k jeho referentům a k textům – to jsou pojmy, které se v různých okamžicích jevily jako „přirozené“ nebo neproblematicky obecně smysluplné. A právě ty jsou předmětem zkoumání. Navzdory apokalyptické rétorice, která jej často provází, nepředstavuje postmodernismus ani radikální utopickou změnu, ani žalostný rozklad na hyperrealistické simulakrum. Nedochází k žádnému převratu – minimálně zatím ne. Tato studie se pokouší zjistit, co se stane, když je kultura zpochybněna zevnitř: zpochybňována, rozporována nebo konfrontována, ale nikoliv vyhozena do povětří.

První část

I

Teoretické uchopení postmoderny: vstříc poetice

I

> Je nade vše zjevné, že nadešel čas daný pojem [postmodernismus] teoreticky uchopit či ho rovnou vymezit, a to dříve, než se zvrhne z neohrabaného neologismu v dávno nepoužívané klišé, aniž by kdy nabyl vážnosti kulturního pojmu.
>
> *Ihab Hassan*

Ze všech pojmů omílaných v současných kulturálních studiích a literatuře o humanitních vědách je postmodernismus nejvíce předefinovaný a zároveň poddefinovaný. Obvykle jej doprovází značně přebujelá negativizující rétorika: mluví se o diskontinuitě, disrupci, dislokaci, decentraci, indeterminanci a antitotalizaci. Podstatou všech těchto termínů je (především zásluhou odmítavých prefixů dis-, de-, in-, anti-), že obsahují pojem, proti němuž se chtějí vymezovat – což ostatně asi platí i pro termín postmodernismus samotný. Poukazuji na tuto čistě jazykovou skutečnost proto, abych se mohla pustit do teoretického uchopení kulturního fenoménu, jemuž jsme přidělili takto provokativní nálepku. Vzhledem ke zmatku, který kolem tohoto pojmu panuje, a jeho značné vágnosti (viz Paterson 1986), bych ráda hned v úvodu řekla, že já sama považuji postmodernismus za

rozporuplný fenomén: v téže chvíli užívá i zneužívá, ustanovuje, ale vzápětí podrývá koncepty, které kritizuje, ať již z oblasti architektury, literatury, malířství, sochařství, filmu, videa, tance, televize, hudby, filozofie, estetiky, psychoanalýzy, lingvistiky nebo historiografie. Právě z těchto oblastí hodlám vycházet při zmiňovaném „teoretickém uchopení". Mé příklady budou vždy konkrétní, protože bych se ráda vyhnula polemickým generalizacím – často z pera lidí vůči postmodernismu zaujatých: Jameson (1984a), Eagleton (1985), Newman (1985). Po jejich přečtení se sice můžeme nadále toliko dohadovat, co vlastně je to, čemu říkáme postmodernismus, zato však s určitostí budeme vědět, že je nežádoucí. Někteří předpokládají obecně uznávanou „tacitní definici" (Caramello 1983); jiní se pokoušejí netvora ukotvit chronologicky (po roce 1945? 1968? 1970? 1980?), či pomocí ekonomických ukazatelů (pozdní kapitalismus). V tak pluralistické a fragmentární společnosti, jíž západní svět v současnosti je, nejsou však takováto označení dvakrát praktická, obzvláště pokud usilují o to, aby se vztahovala ke všem rozmanitým vrstvám naší kultury. Konec konců, co má televizní seriál „Dallas" společného s architekturou Ricarda Bofilla? A co spojuje hudbu Johna Cage s divadelní hrou (nebo filmem) *Amadeus*?

Jinými slovy termín postmodernismus nelze vnímat jakožto synonymum pro současnost (srov. Kroker a Cook 1986). Taktéž nelze hovořit o mezinárodním kulturním fenoménu, neboť se jedná primárně o fenomén evropský a americký (Severní i Jižní Amerika). Byť je pojem *modernismus* ve valné míře angloamerickou záležitostí (Suleiman 1986), nelze poetiku *postmodernismu* vztahovat pouze k této kulturní oblasti, už proto ne, že ti, kdo zastávají takový názor, sem obvykle chtějí propašovat francouzský *nouveau roman* (A. Wilde 1981; Brooke-Rose 1981; Lodge 1977). A skoro všichni (např. Barth 1980) chtějí, aby sem patřilo to, co Severo Sarduy (1974) označil ve španělské kultuře, kde má termín „modernismus" zcela odlišnou konotaci, jako – nikoliv postmodernismus – ale „neo-baroko".

Nabízím proto odlišné, byť možná diskutabilní východisko, od něhož se lze odrazit: oblast, jíž chci říkat postmodernismus, je jakožto kulturní fenomén, který je možno nalézt ve většině uměleckých forem a současných myšlenkových proudů, ze své podstaty kontradiktorní a je jednoznačně historickou a nepopiratelně politickou

záležitostí. Jeho rozpory mohou být rozpory pozdně kapitalistické společnosti, ale ať už je způsobilo cokoliv, jsou zcela jistě obsaženy v zásadním postmoderním konceptu „přítomnosti minulosti". Právě tento název neslo v roce 1980 benátské Bienále, které vydobylo postmodernismu v architektuře institucionální uznání. Pojednání italského architekta Paola Portoghesiho (1983) o dvaceti fasádách na výstavě Strada Novissima – jejichž novátorství spočívalo paradoxně v parodii historie – ukazuje, jakým způsobem dokázala architektura přehodnotit modernistický puristický rozchod s historií. Nejedná se však o nostalgický návrat. Jde o kritické přehodnocení, ironický dialog s minulostí, a to jak v umění, tak i ve společnosti, o návrat ke kriticky sdílenému repertoáru architektonických forem. „Minulost, jejíž přítomnost si nárokujeme, není zlatým věkem, který bychom měli křísit," tvrdí Portoghesi (1983, 26). Její estetické formy a sociální formace jsou problematizovány kritickou reflexí. Totéž platí i o postmoderním přehodnocení figurativní malby a historického narativu v próze a poezii (viz Perloff 1985, 155–171). Vždy se jedná o kritické přepracování, nikdy o nostalgický návrat. Zde narážíme na klíčovou roli ironie v postmodernismu. Dialog Stanleyho Tigermana s historií v návrzích rodinných domů, vycházejících z Rafaelova paláce Villa Madama, je taktéž ironický. Jeho miniaturizace monumentality si žádá přehodnocení sociální funkce architektury – jak tehdy, tak i dnes (viz Kapitola 2).

S ohledem na jeho rozporuplnost a fungování v rámci oblastí, jež chce podrývat, nelze považovat postmodernismus za nové paradigma (ani kdyby se jednalo čistě o posun v kuhnovském významu slova paradigma). Nenahradil liberální humanismus, byť jej zásadním způsobem napadl. Může však označovat místo zápasu o vytvoření něčeho nového. Tento zápas se v umění často projevuje v těžko zařaditelných a nade vši pochybnost bizarních dílech, jakými je například film Terryho Gilliama *Brazil*. Postmoderní ironické přetváření historie v něm nabývá podoby mnoha parodických referencí na jiné filmy, jako *Mechanický pomeranč*, *1984*, Gilliamův vlastní film *Zloději času* a taktéž skeče Monty Pythonů nebo japonské eposy, abychom vyjmenovali alespoň některé. Konkrétnější parodické reference odkazují na Dartha Vadera z *Hvězdných válek* či sekvenci s Potěmkinovými schody z Eisensteinova *Křižníku Potěmkin*. Ve filmu *Brazil* je však slavný

záběr na kočárek na schodech nahrazen vysavačem s cílem odlehčit tragické vyznění scény prostřednictvím nízkosti a mechaničnosti. Spolu s tímto parodickým přepracováním historie dochází na chvíli k dočasnému historickému vykolejení: film se odehrává, jak je nám řečeno, v 8.49 ráno, někdy během 20. století. Ani výprava filmu nám neumožní přesněji stanovit, kdy se konkrétně odehrává. Kostýmy jsou směsicí absurdně futuristického oblečení se stylizací třicátých let; podivně staromódní a omšelé prostředí doslova přetéká počítači – byť se samozřejmě nejedná o výtvory dokonalého designu, jakými jsou dnes. Mezi další typicky postmoderní rozpory v tomto filmu náleží propojení heterogenních filmových žánrů: utopistické fantasy a ponuré dystopie, absurdní grotesky s tragédií (záměna Tuttlea a Buttlea), romantického dobrodružství s politickým dokumentem.

Třebaže obdobné postmoderní kontradikce nalezneme ve všech formách současného umění a myšlení, tato kniha (stejně jako většina knih na toto téma) se zaměří primárně na žánr románu a v první řadě na jeden konkrétní útvar, jejž bych ráda nazvala „historickou metafikcí". Zahrnuji do něj všeobecně známé a oblíbené romány, které jsou na jednu stranu silně sebereflexivní, na druhou si dosti paradoxně přivlastňují historické události a osoby: *Francouzova milenka*, *Děti půlnoci*, *Ragtime*, *Legs*, *G.* či *Famous Last Words*. Ve většině kritických prací o postmodernismu je hlavní důraz kladen na naraci – bez ohledu na to, zda se jedná o literaturu, historii nebo literární teorii. Historiografická metafikce v sobě spojuje všechny tyto tři oblasti. Teoretické povědomí historie a literatury jakožto lidských konstruktů (historiografická metafikce) umožnilo jejich přehodnocení a přepracování všech forem a obsahů z minulosti. Kritika se této literatuře věnuje často, opomíjena však bývá její paradigmatická kvalita: velice často bývá totiž dávána do spojitosti s něčím dalším – mluví se o ní kupříkladu jako o tzv. „polofikci" (A. Wilde 1981) nebo literatuře „paramodernistické" (Malmgren 1985). Takovéto označování jen potvrzuje inherentní rozporuplnost historiografické metafikce, neboť vždy funguje *v rámci konvencí* s cílem tyto podrýt. Nejde tu však jen o metafikci, ani se nejedná o další druh historického románu či non-fikce. *Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Márqueze bývá často posuzováno pomocí naprosto stejných kontradiktorních pojmů, které dle mého názoru taktéž vymezují postmodernismus. Kupříkladu Larry McCaffrey

tento román na jednu stranu vnímá jakožto sebereflexivní, na druhou neustále mluví o politické a historické věrohodnosti: „Stal se proto jakýmsi modelem pro všechny současné autory – i když si uvědomuje své literární dědictví i veškerá mimetická omezení… přesto stále dokáže propojovat čtenáře se světem mimo stránky" (1982, 264). Toto McCaffrey poznamenal skoro až v dovětku své knihy, *The Metafictional Muse*, pro mě je to však v mnoha ohledech východiskem.

Většina teoretiků postmodernismu, kteří jej vnímají jako „kulturně dominující" (Jameson 1984a, 56), souhlasí s tím, že je důsledkem pozdně kapitalistického rozpadu buržoazní hegemonie a rozmachem masové kultury (viz Jameson 1984a [via Lefebvre 1968]; Russell 1980a; Egbert 1970; Calinescu 1977). Souhlasím s tím a nadto jsem toho názoru, že sílící uniformizace masové kultury je právě jednou z totalizujících sil, jimž se postmodernismus ze své podstaty pokouší čelit. Pokouší čelit, nikoliv je popírá. Snaží se však poukazovat na odlišnost, nikoliv na homogenní identitu. Samozřejmě, samotný pojem odlišnosti již v sobě zahrnuje typicky postmoderní rozpornost: „odlišnost" na rozdíl od „jinakosti" nemá žádný protipól, vůči němuž by se mohla vymezit. Thomas Pynchon alegorizuje jinakost v *Duze gravitace* pomocí jednoduchého, i když anarchického „systému my", jenž existuje jako protiklad totalizujícího „systému oni" (třebaže v něm bývá také zahrnut). Postmoderní odlišnost nebo spíše odlišnosti, v plurálu, jsou vždy zmnoženou a dočasnou záležitostí.

Postmoderní kultura má tedy značně rozporuplný vztah k tomu, co obvykle nazýváme dominantní, liberálně humanistickou kulturou. Nepopírá ji, jak mnozí tvrdí (Newman 1985, 42; Palmer 1977, 364). Naopak ji zpochybňuje prostřednictvím jejích vlastních premis. Modernisté jako například Eliot a Joyce byli vždy vnímáni především jako humanisté (např. Stern 1971, 26), a to kvůli své paradoxní touze po stabilních estetických a morálních hodnotách, ač jim bylo samozřejmě zřejmé, že žádné takovéto univerzálie neexistují. Postmodernismus se od tohoto odlišuje nikoli humanistickými rozpory, ale provizorností své reakce na ně – odmítá jakoukoliv strukturu či cokoliv, čemu Lyotard říká (1984a) hlavní vyprávění – například umění nebo mýtus –, což by pro takové modernisty bylo útěchou. Postmodernismus říká, že takové systémy jsou samozřejmě lákavé, dost možná

i nutné; ale to ještě neznamená, že jsou o to méně iluzorní. Podle Lytorda je pro postmodernismus typická právě takováto nedůvěra ve velká vyprávění nebo metanarace: ti, kdož lamentují nad „ztrátou významu" ve světě nebo v umění, ve skutečnosti oplakávají to, že poznání už není primárně narativním poznáním tohoto druhu (1984a). Samozřejmě to neznamená, že by se poznání někam vypařilo. Nejedná se o žádné radikálně nové paradigma, i když dochází ke změně.

Není žádnou novinkou, že velká vyprávění buržoazního liberalismu čelí útokům. Máme za sebou dlouhou historii mnoha takových skeptických obléhání pozitivismu a humanismu. Dnešní pěšáci teorie – Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard – kráčí ve stopách Nietzscheho, Heideggera, Marxe a Freuda – abychom jich vyjmenovali alespoň pár – ve snaze zpochybnit empirické, racionalistické a humanistické premisy našich kulturních systémů, včetně těch vědeckých (Graham 1982, 148; Toulmin 1972). Foucaultovo rané přehodnocování historie idejí pomocí „archeologie" (viz *Slova a věci*, 1966; *Archeologie vědění*, 1969), které se snažilo vymanit z univerzalizujících premis humanismu, je jedním z takových pokusů, bez ohledu na jeho zjevné slabiny. Totéž platí i o Derridově mnohem radikálnějším útoku na karteziánské a platónské pojetí mysli jako uzavřeného významového systému (viz B. Harrison 1985, 6). Stejně jako v případě *pensiero debole* („slabé myšlení") Gianni Vattima (1983; 1985) je všem těmto útokům společné to, že fungují ve zjevně paradoxních souvislostech, protože si jsou vědomy toho, že nárokovat si epistemologickou autoritu znamená být zapojen do toho, co se snaží vytěsnit. Totéž platí i pro práci Habermase, která se však zdá být o něco méně radikální, a to díky svému odhodlání operovat uvnitř systému „osvícenské" racionality a zároveň ji i kritizovat. Přesně tento postoj však Lyotard napadl jako další ukázku totalizujícího narativu (1984b). Jameson pak (1984b) prohlásil, že Lyotard i Habermas se opírají o různé, ale stejně silné legitimizující „narativní archetypy".

Toto metanarativní přetahování by takto mohlo pokračovat donekonečna, protože i Jamesonův marxismus jej zcela nepopiratelně staví do dosti zranitelné pozice (viz Kapitola 12). Ale o to tu nejde. Důležité je, že všechny tyto internalizované útoky na humanismus se společně detailně zajímají o pojem konsenzu. Všechny narativy či

systémy, díky nimž jsme si dříve mysleli, že můžeme zcela bez problémů a univerzálně definovat veřejnou shodu, jsou teď zpochybněny uznáním odlišností – v umělecké teorii i praxi. V nejextrémnější podobě je pak výsledkem to, že se z konsenzu stává iluze konsenzu, bez ohledu na to, zda je definován pomocí menšinové (vzdělané, citlivé, elitářské), či masové (komerční, populární, konvenční) kultury, neboť v obou případech se jedná o projev pozdně kapitalistické, buržoazní, informační, postindustriální společnosti – společnosti, v níž je sociální realita strukturována pomocí diskurzů (v plurálu) – či tak se to alespoň postmodernismus snaží hlásat.

To však znamená, že známá humanistická odluka umění a života (či lidské imaginace a řádu od chaosu a nepořádku) již neplatí. Postmoderní kontradiktorické umění sice tento řád nadále nastoluje, ale vzápětí jej využívá k tomu, aby jeho pomocí demystifikovalo naše každodenní procesy strukturování chaosu, udělování nebo přiřazování významu (D'Haen 1986, 225). Kupříkladu v pozitivistickém referenčním rámci bylo možné chápat fotografii jako neutrální reprezentaci, jako takové technologické okno do světa. Postmoderní fotografie Heriberta Berkerta nebo Ger Dekkerse stále ještě reprezentují (protože se nemohou oprostit od reference), ukazuje se však, že to, co reprezentují, je do značné míry filtrováno skrze diskurzivní a estetické postoje fotografa (D. Davis 1977). Třebaže bych nerada zašla tak daleko jako Morse Peckham (1965), který tvrdil, že umění je „biologickou" nutností pro společenskou změnu, ráda bych podotkla, že postmoderní umění ve svých protimluvech (podobně jako třeba Brechtovo epické drama) může být schopno dramatizovat a dokonce i vyvolat změnu zevnitř. Není to tak, že by modernistický svět byl světem, „který potřebuje opravit", a postmoderní „světem úplně rozbitým" (A. Wilde 1981, 131). Postmodernismus se snaží ukázat, že všechny opravy jsou lidským konstruktem, ale také, že od této skutečnosti se odvíjejí jak jejich hodnota, tak i omezení. Všechny opravy jsou na jednu stranu útěšné, na druhou iluzorní. Postmodernistické tázání se po humanistických jistotách probíhá právě uvnitř takovýchto kontradikcí.

Nejspíš se jedná o další dědictví šedesátých let, kdy se mělo za to, že stavění se do opozice a zpochybňování jsou pozitivní hodnoty (třebaže se nenabízí žádné řešení problémů), protože poznání

odvozené od takového zkoumání může být jedinou možnou podmínkou změny. Na konci padesátých let Roland Barthes v *Mytologiích* (2004) předjímal takovýto způsob myšlení brechtovským odporem vůči všemu, co je v naší kultuře „přirozené", či co „je samozřejmé" – tedy všemu, co je považováno za univerzální a věčné, a tím pádem neměnné. Podle něj bylo nejprve třeba vznést pochybnost a demystifikovat, teprve pak bylo možné pracovat na změně. Šedesátá léta byla dobou ideologického formování mnohých postmoderních myslitelů a umělců osmdesátých let a teprve nyní můžeme vidět plody tohoto formování (viz Kapitola 12).

Je dost dobře možné, jak ostatně mnozí konstatovali, že šedesátá léta sama o sobě (tedy v té době) nepřišla s žádnou trvalou estetickou inovací. Já jsem však toho názoru, že poskytla postmodernismu východisko, třebaže ne definici (srov. Bertens 1968, 17), neboť měla zásadní význam pro rozvoj odlišného konceptu možné funkce umění, a to takového umění, které by konkurovalo „arnoldovskému" nebo humanistickému morálnímu pojetí s jeho potenciálně elitářskými třídními předsudky (viz R. Williams 1960, xiii). Jednou z funkcí umění v masové kultuře, jak tvrdila Susan Sontagová, měla být „modifikace vědomí" (1967, 304). A mnoho kulturních komentátorů od té doby tvrdí, že energie šedesátých let změnila rámec a strukturu toho, jak o umění uvažujeme (např. Wasson 1974). Konzervatismus pozdních sedmdesátých let a let osmdesátých pak nejspíš mohl mít vliv na myslitele a umělce, kteří se v této době utvářeli a začínali pracovat (srov. McCaffery 1982), avšak nazývat Foucaulta a Lyotarda neokonzervativci – jak to činí Habermas (1983, 14) – je historicky a ideologicky nepřesné (srov. Calinescu 1986, 246; Giddens 1981, 17).

Politická, sociální a intelektuální zkušenost šedesátých let umožnila postmodernismu, aby byl vnímán jako, jak říká Kristeva, „psaní jakožto zkušenost s hranicemi" (1980a, 137): tedy hranicemi jazykovými, hranicemi subjektivity, sexuální identity a můžeme také dodat: systematizace a uniformizace. Toto zpochybňování (a dokonce posouvání) hranic přispělo ke „krizi legitimity", již Lyotard i Habermas vnímají (každý po svém) jako nedílnou součást postmoderní situace. Dozajista to však znamenalo přehodnocení a zpochybnění základů západního myšlení, jež většinou, dost možná až příliš všeobecně, nazýváme liberální humanismus.

II

> Co považovat za postmoderní scénu? Baudrillardovu exkrementální kulturu? Nebo finální návrat do „technosféry", v níž jsou všechna ta „těla bez orgánů" (Artaud), „negativní prostor" (Rosalind Kraussová), „radikální imploze" (Lyotard) a „odvrácení" (Barthes) či „náhodný mechanismus" (Serres) prvotní přirozeností, a tím pádem i terénem pro nová politická odmítnutí?
>
> *Arthur Kroker a David Crook*

Proti čemu přesně se tedy postmodernismus staví do opozice? Do hledáčku se v první řadě dostaly instituce: médii počínaje přes univerzitu až po muzea a divadla. Značná část postmoderního tance kupříkladu odmítá divadelní prostor a přesouvá se ven do ulic. Někdy je viditelně odměřován hodinami s cílem upozornit na nevyslovené konvence divadelního času (viz Pops 1984, 59). Iluzionistické konvence umění jsou často odhalovány s cílem vzepřít se jejich domovským institucím – a tím zároveň i významu jako takovému. Kupříkladu Michael Asher v roce 1973 opískoval stěnu Toselliho galerie v Miláně, aby odhalil štuk pod ní. V tom spočívalo jeho „umělecké dílo", které propojilo „dílo" a galerii s cílem odhalit jejich provázanost a také silnou, ale většinou nepřiznanou moc galerijní neviditelnosti jakožto dominantní (a také dominující) kulturní instituce (viz Kibbins 1983).

Současná důležitá debata o okrajích a mezích sociálních a uměleckých konvencí (viz Culler 1983, 1984) je taktéž výsledkem typicky postmoderního překračování dříve uznávaných hranic: jednotlivých druhů umění, žánrů, umění jako takového. Rauschenbergovo narativní (nebo diskurzivní) dílo *Rebus*, či série prací Cy Twomblyho inspirovaná spenserovskými texty, či plakáty připomínající série Šúsaku Aarakawy nazvané *Mechanismus významu* ukazují četné snahy umělců překračovat hranice mezi literárním a vizuálním uměním. Už v roce 1969 Theodore Ziolkowski prohlásil, že:

> Nová umění jsou tak úzce propojena, že se již není možné spokojeně schovávat za arbitrárními zdmi samostatných disciplín; poetika nevyhnutelně ustupuje obecné estetice, úvahy o románu sklouzávají snadno k filmu, a nová poezie má často mnohem blíže k hudbě a umění obecně, než měla poezie v minulosti. (1969, 113)

Od té doby se tyto pocity jen potvrdily a ještě zesílily. Hranice mezi literárními žánry jsou značně fluidní: kdo dnes dokáže určit, kudy přesně vede hranice mezi románem a povídkovou sbírkou (Alice Munroová a její *Životy dívek a žen*), mezi románem a dlouhou básní (Michael Ondaatje, *Coming Through Slaughter*), románem a autobiografií (Maxine Hong Kingstonová, *China Man*) či mezi románem a historií (Salman Rushdie, *Hanba*) nebo románem a biografií (John Banville, *Kepler*)? V každém z uvedených příkladů však stojí proti sobě konvence obou žánrů; nikdy se nejedná o idylické splynutí.

V románu Carlose Fuentese *Smrt Artemia Cruze* je již z názvu patrná ironické inverze biografických konvencí: zaměřuje se na smrt, nikoliv na život. Následné narativní komplikace v podobě tří různých hlasů (vyprávění v první, druhé a třetí osobě) a tří časů (přítomného, budoucího a minulého) rozšiřují, ale taktéž potvrzují (typicky postmoderním způsobem) enunciativní situaci a diskurzivní kontext díla (viz Kapitola 5). Tradiční verifikující er-forma v minulém čase, typická pro historická díla a realismus, je na jednu stranu nastolována a zároveň podrývána hlasy ostatními. V jiných dílech, například v *Amore* italského spisovatele Giorgia Manganelliho proti sobě stojí žánry teoretického pojednání, literárního dialogu a románu (viz Lucente 1986, 317). Ecovo *Jméno růže* obsahuje minimálně tři hlavní diskurzivní registry: literárně-historický, teologicko-filozofický a populárně-kulturní (de Lauretis 1985, 16), v jakési paralele ke třem hlavním oblastem, jimiž se Eco kriticky zaobíral.

K nejradikálnějšímu překročení hranic však došlo mezi fikcí a nonfikcí – a následně i – mezi uměním a životem. Jerzy Kosinski v roce 1986 publikoval v březnovém čísle magazínu *Esquire* v dokumentární sekci článek pod názvem „Smrt v Cannes", text o posledních dnech a následné smrti francouzského biologa Jacquesa Monoda. V typicky postmoderním duchu text zavrhuje vševědoucnost a všudypřítomnost třetí osoby a jde cestou dialogu mezi narativním hlasem (jímž je a zároveň není sám Kosinski) a potenciálním čtenářem. Jeho pohled je přiznaně omezený, provizorní a osobní. Zároveň však pracuje (a pohrává si) s konvencemi jak literárního realismu, tak s žurnalistickou fakticitou: text je doplněn fotografiemi autora a subjektu. Komentář chce nás, čtenáře, pomocí fotografií upozornit na naše vlastní očekávání, pokud jde jak o narativní, tak obrazovou

interpretaci, včetně naivní, ale dosti běžné důvěry v reprezentativní pravdivost fotografie. Jedna série fotografií je uvozena následujícím způsobem: „Ta smějící se fotka určitě vznikla jako poslední, já vždycky sázím na šťastný konec" (1986, 82). Následující prozaický text pak končí slovy: „Klidně si ty fotky prohlédněte, pokud jinak nedáte… ale zas až tak moc jim nevěřte. Věřte spíš hodnotě slova" (82). Později se dozvídáme, že existují události – jako například Monodova smrt –, které se vymykají slovům i obrazům.

Kosinski nazývá postmoderní způsob psaní „autofikcí": „fikcí", protože veškerá paměť beletrizuje, „auto" pak, protože pro něj ztělesňuje „literární žánr dost velkorysý, aby umožnil autorovi přijmout za své vlastnosti jeho fiktivní postavy – nikoliv obráceně" (1986, 82). Když „cituje" Monoda, říká svému fiktivnímu a zvídavému čtenáři, že to probíhá prostřednictvím jeho vlastního „*autolingua* – vnitřního vypravěčova hlasu" (86). Ve svém raném románu, *Schůzka naslepo*, Kosinski využil Monodovy smrti a také Monodova textu *Náhoda a nutnost* jakožto strukturujícího konceptu románu: u obou se poučil o tom, že se musíme zbavit iluzí o totalizujících vysvětleních a etických systémech. Ale nejenom takovýto druh historiografické metafikce zpochybňuje hranice mezi životem/uměním, nebo si pohrává s hranicemi žánru. Na některých z trojrozměrných pláten Roberta Rauschenberga a Toma Wesselmana (viz D'Haen 1986 a Owens 1980b) se kupříkladu s podobným účinkem spájí malba a sochařství. Velký rozruch pak samozřejmě také vyvolalo stírání rozdílů mezi teoretickým diskurzem a literaturou v pracích Jacquesa Derridy a Rolanda Barthese – či, abychom nebyli až tak poplatní módní vlně, ale zůstali obdobně provokativní, v některých pracích Ihaba Hassana (1975; 1980a) a Zulfikara Ghoseho (1983). Rosalind Kraussová nazvala obdobné práce „paraliterárními" a vidí v nich jednak zpochybnění pojmu „uměleckého díla" jako takového, jednak vzdalování tohoto konceptu sféře akademického kritického establishmentu. „Paraliterární prostor je prostorem pro debatu, citování, stranictví, zradu, smír; ale rozhodně to není prostor pro jednotu, koherenci či jakékoliv řešení, které bychom mohli pokládat za konstitutivní pro umělecké dílo" (1980, 37). Toto je prostor postmodernosti.

Kromě toho, že tyto postmoderní kontradiktorní texty zkoumají „hranice", většina z nich je také výslovně parodická tím, jak

intertextuálně přistupuje k tradicím a konvencím daných žánrů. Když se Eliot odvolával v *Pustině* na Danteho a Vergilia, budila jeho fragmentární ozvěna spíš zdání toužebného volání po kontinuitě. Přesně na takovéto věci se zaměřují postmoderní parodie, které v samém srdci kontinuity nalézají mnohdy ironickou diskontinuitu, v podobnosti odlišnost (Hutcheon 1985). Parodie je svým způsobem dokonalou postmoderní formou, protože paradoxně včleňuje, ale zároveň zpochybňuje to, co paroduje. Volá taktéž po přehodnocení myšlenky původu a originality, což plně koresponduje s dalším postmoderním přehodnocováním liberálních humanistických postulátů (viz Kapitola 8). Zatímco *teoretici* jako Jameson (983, 114–119) vnímají ztrátu modernistického jedinečného a individuálního stylu jakožto negativum, jako uvěznění textu v minulosti pomocí pastiše, mnoho postmoderních *umělců* to naopak považuje za osvobozující výzvu k definování subjektivity a kreativity, která až příliš dlouho ignorovala roli historie v umění a myšlení. Douglas Crimp popsal Rauschenbergovo užití prvků reprodukce a parodie v jeho dílech těmito slovy: „Fikce uměleckého subjektu ustupuje nepokryté konfiskaci, citaci, excerpci, kumulaci a opakování již existujících obrazů. Pojmy jako originalita, autenticita a prezentace… jsou podrývány" (1983, 53). Totéž platí i o prózách Johna Fowlese nebo hudbě Georga Rochberga. Jak poznamenal Foucault, pojmy subjektivního povědomí a kontinuity, které jsou dnes zpochybňovány, jsou však spojeny s celou řadou idejí, které byly v naší kultuře až doteď dominantní: „body tvorby, jednotou díla, epochy či tématu, znakem individuální originality a neohraničeném bohatství skrytých významů" (1994, 27).

Dalším důsledkem tohoto dalekosáhlého postmoderního zkoumání samotné povahy subjektivity je časté zpochybňování tradičního pojetí perspektivy, obzvláště pokud jde o narativní umění a malbu. Vnímající subjekt se již nepovažuje za koherentní, význam generující entitu. Vypravěči v beletrii se buď znepokojivě zmnožují, nebo jsou těžce definovatelní (jako například v románu D. M. Thomase *The White Hotel*), či jsou důkladně provizorní a nevěrohodní – sami často podrývají svou vlastní zdánlivou vševědoucnost, kupříkladu v *Dětech půlnoci* Salmana Rushdieho (viz Kapitola 10). Slovy Charlese Russella, zásluhou postmodernismu se začínáme setkávat a také čelíme „umění

proměnlivé perspektivy, zdvojeného vědomí, lokálního nebo širšího významu“ (1980a, 192).

Jak tvrdí Foucault a s ním i mnozí další, s tímto bojem proti unifikovanému a koherentnímu subjektu je spojeno i mnohem obecnější zpochybňování jakéhokoliv totalizujícího a homogenizujícího systému. Provizornost a heterogenita kontaminují sebemenší pokus o unifikující koherenci (formální nebo tematickou). Historická a narativní kontinuita a zakončenost jsou zpochybňovány, ale opět zevnitř. Teleologie uměleckých forem – od literatury po hudbu – je na jednu stranu žádoucí, na druhou stranu se volá po její transformaci. Centrum už však nemá takovou moc. A z decentralizované perspektivy, ono „marginální“ a vše, čemu budu říkat „ex-centrické“ (Kapitola 4) (ať už se jedná o třídu, rasu, gender, sexuální orientaci nebo etnicitu), nabývá nového významu ve světle implicitního zjištění, že naše kultura už není homogenním monolitem (tedy středostavovská, mužská, heterosexuální, bílá, západní), jak jsme se možná domnívali. Pojem odcizené jinakosti (založené na binárních opozicích, které v sobě skrývají hierarchie) ustupuje, jak jsem již říkala, odlišnosti, tedy prosazování nikoliv centralizované stejnosti, ale decentralizované komunity – další postmoderní paradox. Tváří v tvář masové kultuře a jakési obrovské globální informační vesnici, o níž se McLuhanovi mohlo jen zdát, je akcentováno vše lokální a regionální. Kultura (s velkým K a v jednotném čísle) se stala kulturami (s malým písmenem a v množném čísle), což již obšírně zpracovali naši společenští vědci. A jak to tak vypadá, toto všechno se děje navzdory a, jak tvrdím já, dost možná z důvodu homogenizujícího tlaku ze strany konzumní společnosti pozdního kapitalismu: další postmoderní paradox.

Při pokusu blíže definovat to, co nazval „trans-avant-gardou“, italský kritik umění Achille Bonito Oliva zjistil, že je nutné brát v potaz nejen podobnosti, ale také to, čím se země od země liší (1984, 71–73): zdá se, že „přítomnost minulosti“ závisí na lokální a kulturně specifické povaze každé z těchto minulostí. Zpochybňování všeho univerzálního a totalizujícího ve jménu lokálního a konkrétního neznamená automaticky konec všeho konsenzu. Jak ostatně připomíná Victor Burgin: „*Jistěže* jsou morálky a dějiny ‚relativní‘, to však neznamená, že *neexistují*“ (1986, 198). Postmodernismus si dává pozor, aby neučinil z periferie nový střed, protože si je vědom, Burginovými slovy,

že „(to) co zaniklo, jsou absolutní záruky poskytované nadřazenými metafyzickými systémy“ (198). Jediné jistoty, které máme, jsou, jak říká, „poziční“, tedy odvozené od spletité sítě lokálních a nahodilých situací.

V takovémto kontextu nabývají na významu různé druhy textů – ty, jež, jak prohlásil Derrida, fungují v modu v tzv. „zlomů či ruptur“ –, protože právě díky nim se učíme nedůvěře vůči pojmu „umění“ jako takovému (1981a, 69). Derridovými slovy takovéto umělecké praktiky zjevně „označují a organizují strukturu odporu vůči filozofické konceptualitě, která je měla ovládat a obsáhnout, ať už přímo, nebo prostřednictvím kategorií odvozených od tohoto filozofického základu, kategorií estetických, rétorických, nebo prostřednictvím tradiční kritiky“ (69). Jistě, Derridovy vlastní texty nespadají čistě ani do filozofického, ani do literárního diskurzu, ačkoliv se podílejí na obou, a to záměrně sebereflexivním a rozporuplným (postmoderním) způsobem.

Derridovo neustálé sebe-uvědomování si role svého vlastního diskurzu vyvolává další otázku, již si musí nutně položit každý – včetně mě samé –, a to ohledně psaní o postmodernismu. Z jaké pozice je možné „teoreticky uchopit“ (dokonce i vědomě) disparátní, rozporuplný, multivalentní současný fenomén? Stanley Fish (1986) vtipně odhalil „antifundacionalistický“ paradox, na nějž já sama taktéž narážím, když poukazuji na význam Derridova kritického sebe-uvědomění. Fish ironicky prohlásil: „Nechť poznáš, že pravda není tím, čím se zdá být, a *tato* pravda tě teprve osvobodí.“ Barthes si byl samozřejmě vědom stejného nebezpečí již předtím, než byl svědkem (a napomáhal tomu), jak se demystifikace stává součástí doxa (1977, 166). Něco podobného měl na mysli i Christopher Norris, podle nějž si teorie dekonstrukce při textualizaci všech forem vědění právě svým demaskováním rétorických strategií stále činí sama nárok na status „teoretického vědění“ (1985, 22). Většina postmoderní teorie si je však tohoto rozporu vědoma. Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard a jiní mají zjevně za to, že žádné poznání se nemůže vyhnout spoluúčasti na nějakém meta-narativu, na fikcích, které činí možným jakýkoli nárok na „pravdu“, byť jen třeba provizorní. Také však dodávají, že žádný narativ nemůže být ze své podstaty přirozeným „velkým vyprávěním“: neexistují žádné přirozené hierarchie; jen to, co sami

vytvoříme. Právě tento druh sebezpytování by měl umožnit postmodernímu teoretizování zpochybnit narativy, které si nárokují status „velkého vyprávění", aniž by si tento status nutně přisvojovalo.

Postmoderní umění podobným způsobem prosazuje a následně podkopává takové principy, jakými jsou hodnota, pořádek, význam, kontrola a identita (Russell 1985, 247), jež byly základními premisami buržoazního liberalismu. Tyto humanistické principy stále ještě v naší společnosti fungují, nejsou však již mnohými považovány za věčné a nezpochybnitelné. Rozpory jak postmoderní teorie, tak praxe jsou nedílnou součástí systému, a přesto usilují o to, aby byly jejich premisy vnímány jako fikce nebo ideologické struktury. Nemusí to nutně popírat jejich „pravdivost", definuje to však podmínky této „pravdivosti". Takový proces mnohem spíš odhaluje, než zahaluje stopy významových systémů, které konstituují náš svět – tedy systémů vytvořených námi samými jako odpověď na naše potřeby. I když jsou tyto systémy velmi důležité, nejsou přirozené nebo dané, ani nemají univerzální platnost (viz Kapitola 11). Právě omezení, která postmoderní pohled přináší, nejspíše otevírají nové možnosti: možná že díky nim teď můžeme lépe zkoumat vzájemné vztahy mezi sociálními, estetickými, filozofickými a ideologickými konstrukty. Aby to však bylo možné, musí postmoderní kritika uznat své vlastní postavení jako ideologické (Newman 1985, 60). Domnívám se, že formální a tematické rozpory postmoderního umění a teorie se právě o to snaží: chtějí upozornit jak na to, co je zpochybňováno, tak na to, co se nabízí jako kritická reakce, a to sebe-uvědomělým způsobem, který uznává vlastní provizornost. Po barthesovsku (1972, 256) je to kritika, která zahrne do svého vlastního diskurzu i implicitní (nebo explicitní) reflexi sebe sama.

Když zde píšu o postmoderních rozporech, nerada bych uvízla v pasti a mluvila v souvislosti s postmodernismem o nějaké „transcendentální identitě" (Radhakrishnan 1983, 33) nebo esenci. Namísto toho jej vnímám jako probíhající kulturní proces nebo činnost a jsem přesvědčena, že víc než pevné a neměnné definice potřebujeme „poetiku", otevřený, proměnlivý teoretický rámec, do nějž bude možné vřadit jak naše kulturní poznání, tak naše kritické postupy. Nejednalo by se o poetiku v strukturalistickém slova smyslu, přesahovala by hranice studia literárního diskurzu a zaměřovala by se na studium

kulturní praxe a teorie. Tzvetan Todorov si uvědomil, jak se můžeme dočíst v pozdější rozšířené a přeložené verzi jeho *Úvodu do poetiky*, že „literatura je mimo typologii diskurzů nemyslitelná" (1981a, 71). Jak umění, tak teorie umění (a kultury) by měly být součástí poetiky postmodernismu. Richard Rorty postuluje existenci „poetických" momentů, které se „vyskytují periodicky v mnoha oblastech kultury – ve vědě, filozofii, malířství a politice, stejně jako v lyrice a dramatu" (1984b, 4). Nejedná se však o žádnou náhodu, jsou vytvořeny, nikoliv nalezeny. Jak Rorty dále píše (23n):

> je chybou se domnívat, že Derrida, nebo kdokoliv další „rozpoznal" problémy týkající se povahy textuality nebo psaní, které tradice ignorovala. Přišel však s takovými způsoby mluvení, které učinily staré způsoby mluvení nepovinnými, a tedy více či méně pochybnými.

Poetika by se měla pokusit artikulovat jak způsob mluvení – diskurz –, tak kulturní proces, který v sobě zahrnuje projevy myšlení (Lyotard 1986, 125).

Poetika postmodernismu by nepostulovala žádný vztah kauzality nebo identity ani mezi jednotlivými druhy umění, ani mezi uměním a teorií. Jen by nabízela, jako dočasnou hypotézu, předpokládané zájmové přesahy, zde konkrétně s ohledem na rozpory, které vnímám jako klíčové pro postmodernismus. Jednalo by se o čtení literatury prostřednictvím okolního teoretického diskurzu (Cox 1985, 57); nikoliv v návaznosti na něj. Neznamenalo by to vidět literární teorii jako výlučný nástroj imperialistické intelektuální praxe, který převálcoval umění (H. White 1978b, 261); ani by to neznamenalo obviňovat sebereflexivní umění z toho, že vytvořilo inherentní teorii, v níž se specifické kritické a literární směry vzájemně spájejí do hegemonické sítě (Chénetier 1985, 654). Interakce mezi teorií a praxí v postmodernismu je založena na sdílených odpovědích na společné podněty. Existuje, samozřejmě, celá řada postmoderních umělců, kteří současně působí jako teoretici – Eco, Lodge, Bradbury, Barth, Roslerová, Burgin –, byť se jen málokdy stávají významnými teoretiky nebo obhájci své vlastní práce, tak jako to činili například *nouveaux romanciers* (Robbe-Grilletem počínaje a Ricardouem konče) a surfikcionisté (především Federman a Sukenick). Pokud by poetika postmodernismu něco artikulovala,

nebyly by to ani tak Ecovy teorie spojené s jeho *Jménem růže*, jako spíše přesahy zájmu mezi rozporným způsobem psaní o teorii v Lyotardově *Rozepři* (1983) a románovým psaním, jako například v románu *Hawksmoor* Petera Ackroyda. Jejich následně řazené úseky jsou v obou případech obdobně narušovány mimořádně hustou sítí vzájemných vazeb a intertextů, a každý z nich ztvárňuje nebo předvádí, a zároveň teoreticky uchopuje paradoxy kontinuity a diskontinuity, totalizující interpretace a nemožnosti nalezení konečného významu. Lyotardovými vlastními slovy:

> Postmoderní umělec nebo spisovatel stojí v pozici filozofa: text, který píše, práce, kterou vytváří, se v principu neřídí dříve zavedenými pravidly, a nelze je posuzovat určitým soudem a podle předem daných kritérií, které by na text nebo dílo vztáhly známé kategorie. Tato pravidla a kategorie totiž umělecké dílo samo hledá. (1984b, 81)

III

> Analyzovat diskurz znamená nechávat mizet a znovu odhalovat rozpory; předvádět hru, kterou s ním hrají; ukazovat, jak je může vyjadřovat, ztělesňovat, či poskytovat jim prchavý zjev.
>
> *Michel Foucault*

Jameson zařadil „teoretický diskurz" mezi projevy postmodernismu (1983, 112), což zahrnuje nejen základní marxistickou, feministickou a poststrukturalistickou filozofickou a literární teorii, ale také analytickou filozofii, psychoanalýzu, lingvistiku, historiografii, sociologii a další obory. Poslední dobou si kritici začínají všímat společného zájmu některých druhů teoretických věd a současného literárního diskurzu, někdy s cílem jej odsoudit (Newman 1985, 118), jindy za účelem čistě deskriptivním (Hassan 1986). U románů, jakým je například *The Embedding* Iana Watsona, není proto překvapením, že je obojí propojené. Já se nicméně rozhodně nedomnívám, že něco takového přispívá k „inflaci diskurzu" na úkor historické kontextualizace (Newman 1985, 10), už jen proto, že historiografie sama se podílí na tom, čemu LaCapra říká „rekonceptualizace kultury na základě kolektivního

diskurzu“ (1985a, 46). Nemá tím na mysli, že se historikové již nezaobírají „archivním dokumentárním realismem“, ale jen to, že v rámci disciplíny jménem historie narůstá zájem o redefinování intelektuální historie jakožto „studia historicky konstituovaného sociálního významu“ (46) (dále viz H. White 1973; 1980; 1981; 1984). Přesně to totiž dělá historiografická metafikce: *Země vod* Grahama Swifta, *Pokušení velkého medvěda* Rudyho Wiebeho či *Cesta proti času* Iana Watsona.

V minulosti se historie často využívalo v románové kritice, byť obvykle jako vzoru realistického pólu reprezentace. Postmoderní beletrie problematizuje tento model s cílem zpochybnit vztah historie ke skutečnosti a skutečnosti k jazyku. Jak říká Lionel Gossman:

> Moderní historie a moderní literatura [v obou případech bych řekla postmoderní] společně zamítly ideál reprezentace, který jim dlouho vládl. Oba obory dnes pojímají svou práci spíše jako zkoumání, prověřování, vytváření nových významů než jako odhalování či zjevování významů, které už v jistém smyslu „existují“, ale nejsou bezprostředně vnímány. (1978, 38–39)

Názor, že postmodernismus vykazuje historii „na skládku zastaralé epistémé a s radostí tvrdí, že historie neexistuje jinak než jako text“ (Huyssen 1981, 35), je prostě mylný. Historie není vyhazována, jen je o ní zapotřebí uvažovat jinak – jako o lidském konstruktu. Tím, že tvrdí, že *historie* neexistuje jinak než jako text, nepopírá hloupě a „s radostí“, že *minulost* kdy existovala, ale pouze tvrdí, že její dostupnost pro nás je nyní zcela podmíněna textualitou. Minulost nedokážeme poznat jinak než prostřednictvím jejích textů: pomocí dokumentů, dokladů, dokonce i očitá svědectví jsou texty. I instituce minulosti, její sociální struktury a praktiky mohou být vnímány, v jistém slova smyslu, jako sociální texty. A postmoderní romány – *The Scorched-Wood People*, *Flaubertův papoušek*, *Antichthon*, *The White Hotel* – nám zároveň potvrzují tuto skutečnost a ukazují její důsledky.

Spolu s obecně známou a hojně medializovanou postmoderní architekturou (Jencks 1977; 1980a; 1980b) sehrála v tomto postmoderním přeorientování na historičnost, a to jak formálně (ve valné míře prostřednictvím parodické intertextuality), tak tematicky, velkou roli (americká) černošská a (obecná) feministická teorie a praxe. Práce jako *Mumbo Jumbo* Ishmaela Reeda, *China Men* Maxine Hong

Kingstonové a *Corregidora* Gayl Jonesové pomohly odhalit – a to velmi sebe-reflexním způsobem – mytické nebo iluzorní tendence historiografie. Taktéž spojily rasovou a/nebo genderovou odlišnost s otázkami diskurzu, autority a moci, které leží v samém centru postmoderního zájmu jako takového a především zájmu jak černošské teorie, tak feminismu. Ve všech případech se jedná o teoretické diskurzy, které mají své kořeny v reflexi skutečné praxe a které nadále odvíjejí svou kritickou sílu ze spojení se společenskou a estetickou praxí (ve spojitosti s feminismem viz de Lauretis 1984, 184). Je pravdou, jak dosti trefně poznamenala Susan Suleimanová (1986, 268n12), že literární debaty o postmodernismu, jak to tak vypadá, často opomíjejí práci žen (a jeden by dodal i Afroameričanů), třebaže ženské (a černošské) práce z oblasti narativních a jazykových forem patří odnepaměti mezi ty nejsmělejší a nejradikálnější. Je fakt, že postupy umělkyň ženského pohlaví a afroamerických umělců, kteří používají parodii k tomu, aby zpochybnili mužskou bělošskou tradici zevnitř, a ironii poté k implikaci a zároveň ke kritice, jsou výrazně paradoxní a postmoderní. Jak černošské, tak feministické myšlení ukázalo, jakým způsobem je možné osvobodit teorii ze slonovinové věže a dostat ji do širšího světa sociální praxe, přesně jak se dožadoval např. Said (1983). Ženy napomohly rozvoji postmoderního uznání periferie a všeho ležícího mimo střed (všeho ex-centrického) jakožto cesty ven z mocensky problematických center a vymanění se z mužské/ženské binarity (Kamuf 1982). Román *The Biggest Modern Woman of the World* Susan Sawanové (biografická metafikce o skutečné (a ve své definici ex-centrické) obryni), v opozici vůči tomu, čemu protagonistka říká „emblematické zemdlení", poukazuje právě na to: na trápení vlastní obrům (či ženám nebo lidem černé pleti či jiného etnika), kteří musí vždy nést na svých bedrech břímě v podobě obrovských očekávání ze strany normálních lidí" (1983, 139). (Viz Kapitola 4.)

Poslední dobou vznikla i jiná kritická díla, jež se blíží artikulaci přesně té poetiky, kterou, jak se domnívám, potřebujeme, třebaže všechna nabízejí poněkud omezenou verzi. Tato díla se však rovněž zabývají přesahy mezi současnou filozofickou a literární teorií a praxí. Evan Watkins se ve své knize *The Critical Act: Criticism and Community* pokouší vytvořit literární teorii, která dokáže „zejména z nedávné poezie vyvodit způsoby, jak hovořit o vývoji teorie a jak se k němu

vyjadřovat“ (1978, x). Jeho model je však založen na „dialektické reciprocitě“, která často implikuje kauzální vztah (12), jemuž by se poetika, jakou si já sama představuji, měla vyhnout.

The Subject in Question: The Language of Theory and the Strategies of Fiction (1982) Davida Carrolla je o něco omezenější, než by poetika postmodernismu měla být, neboť se zaměřuje na aporie a rozpory především v pracích Jacquesa Derridy a Clauda Simona, s cílem zkoumat limity jak teorie, tak beletrie, pokud jde o studium historie – limity, které vyvstávají během názorné konfrontace teorie s praxí. Podle mě by však poetika v souvislosti s historií neměla hledat své místo někde *mezi* teorií a praxí (1982, 2), ale mnohem spíš by své místo měla hledat *uvnitř* obou těchto oblastí. Pomoci může například práce *The Institution of Ciriticism* (1982) Petera Uwe Hohendahla, byť je omezena na německý kontext, a to mj. proto, že klade přesně ty otázky, které by poetika fungující v rámci jak teorie, tak i praxe měla klást – především ve vztahu k normám a standardům *kritiky* – autonomní instituce, která zprostředkovává teorii a praxi v oblasti literární vědy.

Práce *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction* Allena Thihera má nejblíže k definici poetiky v tom smyslu, že se zaobírá některými současnými teoriemi spolu se současnou literární praxí s cílem ukázat to, co považuje za hlavní „dislokaci ve způsobu, jakým myslíme a, což je možná důležitější, píšeme minulost“ (1984, 189). Tato přehledná a důkladná práce se však zaměřuje čistě na moderní jazykovědu a lingvisticky sebereflexivní metafikci a stává se jakýmsi modelem vlivu (teorie na fikci), který by poetika postmodernismu nebyla ochotna přijmout. Než aby oddělovala teorii od praxe, měla by se je snažit integrovat a zaměřit se spíše na oblasti (naraci, reprezentaci, textualitu, subjektivitu, ideologii atd.), které teorie i umění problematizují a neustále paradoxně přeformulovávají (vše viz Část II).

Nejprve by se však případná poetika postmodernismu měla vypořádat s obrovským množstvím materiálu, který již na téma postmodernismus ve všech oblastech vznikl. Debata vždy začíná významem prefixu „post“ – archetypického čtyřpísmenového slova. Vyznívá skutečně tak negativně a odmítavě ve smyslu překonání, jak mnozí tvrdí (Barth 1980; Moser 1984)? Já sama jsem toho názoru, a to na základě toho, co je zcela zjevné v moderní architektuře, že ona