

## Potrebuje postmoderna termín vznešeno?

Erich Mistrík

In: Filozofia. Roč. 58, 2003, č 4

The paper discusses the category „sublime“ as it was used by J.-F. Lyotard. The author argues that Lyotard had made substantial move in the category's content without respecting strictly history of aesthetics (even developing the notion on the basis of that history). The Lyotard's notion falls in line with notions „differentiation,“ „openness,“ „indefinite,“ „paradoxical,“ „contradictory,“ etc. If it is to describe postmodern culture, the sublime must be accompanied by other notions, and particularly with notions „mimesis,“ „form,“ „originality,“ „aesthetic norm,“ and „catharsis.“ According to current developments in euro-atlantic culture the author argues that „sublime“ is less valid for description now than it was before. Current culture changes – it prefers norms and canons much more than within the last two decades. Situation in which we were opened very much to tolerance and differences, is probably out, therefore the author suggests hypothesis that postmodern time has come to its end.

Podľa J.-F. Lyotarda sa postmoderna viaže na kategóriu vznešena [12], [15]. Jeho stanovisko potvrdzuje aj W. Welsch tvrdiaci, že postmoderná filozofia artikuluje to, čo moderné umenie prakticky precvičilo – avantgardy naplno rozvinuli svet vznešena upúšťajúc od sveta krásy [21]. O modernom umení ako o svete vznešena sa v podobnom duchu vyjadruje aj Th. W. Adorno [2].

Postmoderna je tu definovaná výrazne esteticky, dokonca W. Welsch tvrdí, že ak je niekto súčasným mysliteľom, musí myslieť esteticky. To znamená, že kategória vznešena sa neustále vzťahuje ku kategórii krásneho a konfrontuje s krásnym. J.-F. Lyotard sa pritom odvoláva hlavne na tri postavy z dejín estetiky – na Dionýza Longina, na Edmunda Burka a na Immanuela Kanta.

V nasledujúcej úvahe sa pokúsime argumentovať, že vymedzovanie postmoderny s takou výraznou preferenciou pojmu vznešeného je buď nedostatočné – tento pojem nevyhnutne potrebuje doplnenie ďalšími kategóriami; alebo redundantné – postmodernu v podstate môžeme vymedziť aj bez kategórie vznešeného. Na záver sa pokúsime ukázať, že ak by sme aj postmodernu museli

definovať s pomocou pojmu vznešeného, dnes už tento termín stráca význam v tej podobe, ako bol využitý pre túto definíciu postmodernity.

X X X

Vznešeno sa v dejinách estetiky vymedzovalo rôznymi spôsobmi a domnievam sa, že v postmoderných pokusoch o jeho znovuobjavenie došlo k závažnému posunu v obsahu tohto pojmu.

Podľa Lyotarda je zásadný rozdiel medzi krásnym a vznešeným: Krása sa zakladá na zhode s estetickými normami, na zhode s určitými pravidlami. Je to univerzálna zhoda, ktorá v individuálnych aktoch umožňuje produkovať vkusové súdy. Je to emocionálne chladná syntéza. Môže síce vyvolávať rôznorodé pôžitky, vždy však zostáva na póle pozitívnych pocitov. Jej predpokladom i výsledkom je harmónia. Oproti nej sa vznešené podľa Lyotarda zakladá na rozporoch, protikladnosti, odlišnosti a nezmieriteľnosti. Je to potešenie a pôžitok z niečoho, čo nás presahuje, ale zároveň bolesť a strach, že to buď nemôžeme obsiahnuť, alebo nás to ohrozuje. Je to výsledok niečoho, čo vlastne ani nemôžeme zobrazit' alebo ukázať. Vo vznešenom preto absentuje znázornenie reality, je to ústup od reálneho a vznešeno ústi do prázdnych abstrakcií. Oproti nemu krása zákonite ústi do zobrazenia a do figurácií, lebo sa vždy podriaďuje určitému modelu.

Aj v prípade, ak moderné umenie (podľa Lyotarda) predstavuje nepredstaviteľné, tak to „nepredstaviteľné“ je neustále prítomné, je tu stále v podobe rozpoznateľného tvaru – aby mohlo vyvolávať potešenie. Postmoderný umelec však definitívne rezignuje na rozpoznateľné tvary, dokonca aj na umelecké dielo ako artefakt. Zostáva len umelecká udalosť, neustále odhaľovanie a skúšanie nových pravidiel, radosť z objavovania nového bytia (a nie radosť zo zobrazenia jestvujúceho bytia, ako to bolo v kráse). Výsledkom postmodernej tvorby je podľa Lyotarda práve tá zmes potešenia a bolesti, ktorú opisuje E. Burke (porov. [7], 57 a i.), tá zmes obdivu a úcty so strachom a hrôzou. Vznešeno je ústupom obrazotvornosti, ktorá zostáva bezmocná stáť pred veľkou ideou (tu sa J.-F. Lyotard odvoláva na Kantovu Kritiku súdnosti).

Krása sa viaže na formu, vznešeno je bez formy. Krása chce prikrášľovať a ozdobovať, vznešeno chce intenzifikovať naše pocity. Krása je vecou obrazotvornosti, ktorá si vie predstaviť svoj predmet, zaoberá sa formou, ktorá „zostane v princípe pochopiteľná v kategórii vzájomnosti alebo vzájomného pôsobenia. Keby to tak nebolo, prestalo by jestvovať krásno. (...) Forma je scenárom

dobrej proporcie.“ ([13], 27). Lyotard sa odvoláva aj na Th. W. Adorna, ktorý podobne konštatuje, že umenie avantgárd je umením vznešeného a umením rozporov: „vznešenosť bola po páde formálnej krásy to jediné, čo moderne zostalo z tradičných estetických ideí. (...) Vzostup vznešenosti je v jednote s potrebou umenia nezastierať nosné rozpory, ale ich v sebe vybojovať. ([2], 258) W. Welsch [21] dokonca priamo prepája myslenie teórie Lyotarda s Adornovými.

Postmoderna podľa Lyotarda ruší harmóniu, ruší syntézy, ruší prosté zobrazenie, ruší normy či kánony alebo všeobecnú zhodu na čomkoľvek. Postmoderna je súborom rozporov, individuálnych aktivít bez spoločného základu, je koexistenciou absolútnych protikladov. Aj vek krásy obsahoval protiklady, ale vtedy sme sa ich podľa Lyotarda snažili zmierniť. Dnes už protikladnosť sveta a našich snáh, či protikladnosť vnútri sveta plne rešpektujeme. Už nehľadáme spoločný príjemný pocit, resp. nerobíme si nárok, aby aj druhí ľudia zdieľali náš príjemný pocit (porov. druhý moment Kantovho súdu vkusu – subjektívny nárok vkusu na všeobecnú platnosť). Dnes už plne rešpektujeme individuálne nároky a pocity a nechceme ich rušiť – to je však už podľa Lyotarda svet vznešena.

Domnievam sa, že tu došlo k dvom výrazným posunom v chápaní vznešena a krásna.

Vo vznešene je potlačený ten význam, ktorý mu kedysi pripísal Dionýzos Longinos – prvý mysliteľ, čo sa ním systematicky zaoberal – veľkoleposť, dôstojnosť, noblesa ([8], 17). Stráca sa význam vznešeného zo starovekej rétoriky, kde sa spájalo s dôstojnosťou a vážnosťou (Cicero – porov. [19], 205). Stratilo aj význam, ktorý mu prisudzoval N. Boileau: Vznešeno bolo u Boileaua tým, čo nás prekvapuje, udivuje ([20], 200) a čo vyvoláva „hrôzu a sladký strach, alebo rozkošný súcit“ ([6], 30); bola to štyľovosť a jasnosť veršov plných myšlienok ([6], 18 a i.). Stratil sa aj Burkov význam vznešeného ako pocitu hrôzy i šťastia [7]. Stratilo sa aj Kantove vznešeno ako nesúlady idey a našej obrazotvornosti (porov. Analytika vznešena v [11]). Stalo sa to napriek tomu, že sa Lyotard neustále na týchto mysliteľov odvoláva a celú svoju teóriu vznešeného vybudoval na základe analýz uvedených estetikov, dokonca používa ich formulácie.

U Lyotarda sa vznešeno stalo synonymom pre neukončenosť, neurčitosť a neurčenosť, rozporuplnosť, experiment a odmietnutie kánonov. Krása splynula s totalitou, o čom svedčí skúsenosť fašizmu i komunizmu (tak interpretuje Lyotarda W. Welsch v [21]). U Lyotarda vznešeno splynulo s otvorenosťou a – nebojme sa to

doviesť do absurdnosti – s liberalizmom. Môžeme síce považovať liberalizmus za hodný úcty (i strachu?), môže nás liberalizmus „povznášať“, ale tým sa vraciame k pôvodnému významu kategórie vznešeného.

Lytardova estetika vznešeného zmenila dôstojnosť, veľkosť, vážnosť, strach zmiešaný so šťastím – na estetiku paradoxov a rozporuplnosti.

Potrebuje postmoderna takýto termín vznešeného? Potrebuje postmoderna takúto interpretáciu vznešeného? Ktoré iné kategórie využívané v estetike by mohli opísať postmodernú kultúrnu situáciu?

V prvom rade treba konštatovať, že Lyotard interpretoval kategóriu krásna tak, že jej prisúdil len časť jej klasického obsahu, aký niesla hlavne od renesancie po osvietenstvo. Rešpektoval tie súvislosti krásy, ktoré hovoria o nej ako o harmónii, symetrii, účelnosti, svetle, proporcií. Rešpektoval tie súvislosti pojmu, ktoré hovoria o harmónii krásy s kozmom, s rozumom, dokonca s dobrom, s dokonalosťou, ktoré hovoria o väzbe na kánon a pod. Lyotardova krása je – zjednodušene povedané – Winckelmannovým duchom v hmote alebo Hegelovým zmyslovým predstavením idey. J.-F. Lyotard však nerešpektoval tie súvislosti kategórie krásna, ktoré protirečia tomuto pokojnému, harmonickému pôsobeniu. Nerešpektoval Aristotelovu katarziu (ako blízko má k vznešenu, a pritom je to pôsobenie krásy), nerešpektoval Bonaventurovu mystiku krásy ako svetla večného slnka po vzkriesení, a mnohé iné koncepcie.

Menej reflektoval najmä estetiku 19. a 20. storočia, ktorá rozbíja klasickú koncepciu harmonickej krásy. W. Welsch pritom tvrdí: Spoločný menovateľ viacerých Lyotardových úvah je, že „postmoderná filozofia diskurzívne artikuluje to, čo moderné umenie už umelecky predviedlo a precvičilo.“ ([21], 69) Preto sledovanie estetických reflexií 20. storočia, čiže estetických reflexií experimentov umeleckých avantgárd, by mohlo byť veľmi užitočné aj pre charakteristiku postmodernity. Niekoľko príkladov:

Benedetto Croce: Výraz u B. Croceho je momentálnou a individuálnou predstavou založenou na intuícii. Intuícia je úplne nezávislá od svojej materiálnej realizácie a nemôže si uplatňovať žiadny národ na všeobecnú platnosť. Preto intuície rôznych umelcov môžu byť zdrojom rovnakých paradoxov a protikladov ako Lyotardove vznešeno a vôbec nemusia smerovať k chladnej harmónii krásy.

André Breton: Automatické písanie A. Bretona poskytuje podobné výsledky. Je takou istou udalosťou, ako Lyotardov umelecký čin. Samotný zápis prúdu nevedomia je už len mnemotechnickou pomôckou pre odovzdanie obsahov

umelcovho nevedomia druhým ľuďom. Lyotard odmietol Bretonove experimenty považujúc ich za súčasť experimentálnych snáh umenia 20. storočia. Podľa neho bolo automatické písanie len iným experimentovaním s formou, bolo takou istou formálnou transformáciou, ako sa pokúšali robiť iné umelecké avantgardy – a preto tiež spadá do ríše krásy. Platilo v nich totiž, že „modely sú transformované, formy nečakané, aspoň nepredvídané a sú výsledkom týchto transformácií.“ ([13], 29) Lyotard však neodlíšil Bretonove automatické písanie, ako ho Breton proklamoval vo svojich manifestoch surrealizmu a realizoval v Magnetických poliach s F. Soupaultom – od iných surrealistických umeleckých diel, v ktorých obrazy prichádzajúce z nevedomia preda len podliehajú formálnej kontrole vedomia. Magnetické polia vyhovujú Lyotardovej požiadavke rúcania noriem (ako to robí kultúra vznešena). Vznikli síce v jazyku, teda niesli celú kultúrnu výbavu svojich autorov a všetky jej pravidlá – ale to J.-F. Lyotard akceptoval aj vo svete vznešena vediač, „že prítomnosť nie je začiatkom, že predpokladá všetky a priori jazyka.“ ([13], 17) Napriek účasti jazyka sú však Magnetické polia dielom, ktoré sa vôbec nesnaží zmierňovať protiklady a paradoxy, ale necháva ich naplno zaznieť. Lyotard nerešpektoval tieto Bretonove snahy, preto ich zaradil pod kategóriu krásy (čo koniec-koncov urobil aj sám A. Breton, ale s inými úmyslami a v inej teoretickej koncepcii ako J.-F. Lyotard.)

Martin Heidegger: Odkrývanie pravdy bytia umeleckým dielom (M. Heidegger) je tiež len realizáciou hlbinných procesov sveta. Hoci básnik dáva meno týmto procesom, vyjavuje svet, a teda cez básnika prehovára bytie (čiže jeho tvorba má ontologicky úplne iný základ ako Croceova intuícia), preda to nie je zobrazovanie sveta, ani prikrášľovanie či hľadanie harmónie. Je to vyjadrenie vnútornej povahy sveta – a dodajme, že ak sa povaha sveta zakladá na nezmieriteľnosti jeho paradoxov (Lyotard), tak básnik vyjadruje práve túto nezmieriteľnosť paradoxov.

Jan Mukařovský: Prekračovanie a narúšanie estetických noriem J. Mukařovského zasa z inej strany ukazuje nadbytočnosť kategórie vznešeného v tomto kontexte. Ak umelec každým svojim činom ruší, posúva alebo ničí jestvujúce estetické normy, jeho činnosť je plne kompatibilná s Lyotardovou charakteristikou vznešena – Mukařovského umelec prináša paradoxy, vyjadruje rozporupnosť, variabilnosť a nezmieriteľnosť rôznych estetických noriem, rôznych stránok sveta. J. Mukařovský opisuje tieto procesy s dnes už klasickými estetickými kategóriami – estetická norma, estetická hodnota a pod.

J.-F. Lyotard sa tváril, ako keby nepotreboval tieto „klasické“ estetické kategórie pre svoju charakteristiku postmodernity. Nemohol sa im však vyhnúť. Hoci sám s týmito kategóriami nepracuje, na presný opis postmodernej kultúry v jeho chápaní sú potrebné. Ak by bol dôsledný, musel by ich používať. Pokúsme sa jeho úvahy o vznešenom domyslieť tak, aby sme na jeho opisy procesov prebiehajúcich v postmodernej kultúre využili tieto kategórie. Pomôže nám to spresniť jeho analýzy.

Samotný pojem vznešena totiž na charakterizovanie postmodernej kultúry nestačí. Lyotardovi sa to s pojmom vznešena podarilo preto, lebo výrazne posunul jeho obsah, čím však situáciu znejasnil. Pojem vznešena totiž splynul s pojмами rôznorodé, diferencované, paradoxné, otvorené, neuchopiteľné a pod. Aby mohol byť opis postmodernej kultúry komplexný, potrebuje okrem kategórie vznešena aj ďalšie kategórie – a to kategórie estetická norma, originalita, kánon, napodobenie, a možno aj katarzia. Potom bude možné zachovať aj taký obsah vznešeného, aký sa v histórii estetiky rozvinul a nebude potrebné ho posúvať.

Predovšetkým Lyotardove tvrdenia o konci zobrazenia, o konci napodobovania krásnych modelov (s termínom napodobenie pracuje), sa viažu na pojem kánon. V európskej kultúre od renesancie až po koniec 19. storočia platí kánon (v rôznych formách), že umenie určitým spôsobom napodobuje – svet, človeka, boha a pod. Umenie je teda niečím druhotným a služobným a spôsoby napodobovania sú v každej kultúrnej epoche viac-menej pevne stanovené. Aj tým je veľmi výrazne viazané na jestvujúce (vládnuce?) estetické normy. Podľa J.-F. Lyotarda umelecké avantgardy 20. storočia v praxi rozbíjajú tento kánon. Ich experimentovanie otvára cestu novému postoju k životu, s ktorým potom prichádza postmoderná kultúra: Pretože sme zistili, že nijakú zobrazenie nie je dostatočné a definitívne ([21], 66) pretože vieme, že imaginácia nie je schopná vhodne reprezentovať idey ([12], 135-136), začína umenie hľadať nové, neobvyklé kombinácie. Tie stále narúšajú formy napodobenia – až po kantovsko-lyotardovskú „beztvarosť, absenciu formy“ ([15], 100). Ako zdôrazňuje W. Welsch, v postmodernej kultúre „estetika vznešeného vystupuje ako obhajkyňa svojbytnosti, osobitosti všetkých sfér skutočností“ ([21], 108) – a to znamená, že všetky kánony padli. Kým avantgardy ešte len rozbíjali kánony svojimi experimentmi, v postmoderne už kánony (meradlá, pravidlá a pod.) neexistujú. Ak interpretujeme Lyotardove úvahy s pomocou pojmu kánon, dospejeme k podobnému výsledku ako neskôr, keď ich budeme interpretovať pomocou pojmu estetická norma.

Pojmy napodobenie, forma a kánon – veľmi klasické estetické kategórie – sú nevyhnutnou súčasťou Lyotardovej charakteristiky vznešeného. Potiaľto prejavuje explicitnú snahu o prácu s nimi.

Lyotard však nepracuje s ďalšou, ktorej využitie by mu umožnilo charakterizovať postmodernú situáciu v kultúre presnejšie – ide o kategóriu originalita.

Podľa Lyotarda „umelec prestáva byť vedený kultúrou (...) je ako génius mimovoľným príjemcom inšpirácie“ ([13], 133). Umelec pracuje tak, že sa nepodriaďuje žiadnym pravidlám – „umelec a spisovateľ teda pracujú bez pravidiel a na stanovovaní pravidiel toho, čo bude urobené“ ([15], 104). Je to teda ten istý umelec (génius) ako v Kantovej Kritike súdnosti, ktorý dáva umeniu pravidlo ako príroda ([11], 125-126). Takýto umelec nenapodobuje a nepodriaďuje sa, ale tvorí vždy nanovo a sám zo seba. Vytvárať hocičo by však znamenalo ľubovôľu nápadov (porov. Hegel – „svojevôľa čírych nápadov“ – [9], 194) a tvorba by sa stala len hromadením nezmyslov. Sám Kant si to uvedomoval, preto stanovil podmienku na to, aby bol umelecký výtvor hodnotný – musí byť exemplárny. To znamená, že sa stáva vzorom hodným nasledovania, hoci z nasledovania (napodobovania) nevznikol. Podľa I. Kanta vtedy vzniká skutočná originalita umelca. Ostatní umelci ho už napodobovať nemusia (a vlastne ani by nemali), ale jeho dielo zostáva ako vzor, ako kritérium (meradlo) hodnotenia. Je tak jediné a neopakovateľné.

Pre Lyotarda je skutočné postmoderné umelecké dielo (ktoré sa neriadi zákonitostami ríše krásy, ale je súčasťou ríše vznešena) udalosťou, absolútnou prítomnosťou, „cezúrou v časopriestore“ ([13], 9), ktorú duch nereflektuje. Ak by ju reflektoval, už by ju umŕtvil, dával by jej formu, zákon – a hľadal by súvislosti udalosti (diela) s inými zákonmi. Tým by sa však dielo včlenilo do ríše krásna, ktorá je vybudovaná „na afinite formy s tým, čo Kant rozumel stavom ducha“ ([13], 15). „Krásno je krásnom iba potiaľ, pokiaľ v predmete tajne pôsobí forma“ ([13], 16). Forma znamená napodobovanie, harmóniu, zákony. Udalosť („dielo a text majú charakter udalosti“ – [15], 104) je neuchopiteľná, neurčiteľná. Tak, ako Kantovo originálne dielo, ani ona nevznikla napodobením, stala sa síce vzorom, ale ďalší umelci (géniovia) ju už nemôžu napodobovať. Originálne dielo, ako aj udalosť sú jedinečné, neopakovateľné. Udalosť, dielo je „hmotou, ktorá vôbec nepotrebuje jednotu“ ([13], 36), teda formu. Nedá sa jazykom opísať a zachytiť, pretože „v jazykových prostriedkoch ide len o formy, a umenie je z hmoty“ ([13], 36). Je to „telo

plné 'čo', bez záujmu o 'čo to je'. ([13], 42) Preto je aj nekomunikovateľné. Bolo by možné o diele komunikovať, keby patrilo do sveta krásy – vtedy by však bolo zachytené do formy, a teda bolo by možné o ňom zmysluplne vypovedať. „Myslieť podľa krásna (...) musí byť takisto komunikovateľné.“ ([13], 75) Originálne umelecké dielo (= udalosť) je neuchopiteľné myslením. Je výsledkom toho, že umelec skúša rôzne kombinácie a experimentuje, lebo len to umožňuje vznik novej udalosti [15].

Lyotardova udalosť – umelecké dielo v postmodernej kultúre ako udalosť tohto sveta – je vlastne originálnym umeleckým dielom so všetkou jeho neuchopiteľnosťou a nezaraditeľnosťou. Je to neopakovateľné dielo. (Pod pojmom umelecké dielo si tu však nemožno predstavovať iba ucelený a v určitom čase a priestore jestvujúci artefakt. Môže to byť aj akcia, gesto a pod., ktoré sú neucelené a v momente svojho vzniku hneď aj zanikajú.)

Inú stránku procesu vzniku udalosti, t.j. vzniku neopakovateľného originálneho diela, je možné vyjadriť s pomocou kategórie estetická norma. Podľa J. Mukařovského je to sila, ktorá pôsobí na človeka ako orientácia a upravuje individuálny vzťah k estetickým fenoménom. Je to „regulujúci energetický princíp. Dáva pocítiť svoju prítomnosť konajúcemu individuu ako obmedzenie voľnosti jeho akcie.“ ([16], 74) Vzťah normy a individuálneho estetického fenoménu však nie je jednoduchý – nasledovať normu znamená stať sa epigónom. Estetické normy „presadzujú svoje orientačné pôsobenie v procese neustálej inovácie (...) na stupni odchýlky od nich sa meria stupeň novátorstva.“ ([10], 29). Umenie a umelec teda zámerne porušujú estetické normy.

J.-F. Lyotardovi však nejde pri opise postmodernej udalosti len o to, že by umelec touto udalosťou nejakým spôsobom porušoval jestvujúce normy. Dokonca mu nejde ani o to, aby uvažoval o zdokonaliteľnosti estetickej normy, čo bol pre J. Mukařovského problém hodný analýzy ([17], 76 a nn.). Lyotardova udalosť je akoby „mimo“ noriem. Ak by sme ju vzťahovali k normám, už by sme jej dávali formu, a teda umŕtvovali ju a uväzovali k ríši krásy. Svet vznešena spočíva podľa Lyotarda na inom princípe – nie na porušení noriem, ale na zrušení noriem. Svet paradoxov, neuchopiteľného, nevysloviteľného je neuchopiteľný kvôli tomu, lebo ho nemožno vzťahovať k žiadnym normám, lebo nemá tvar, je to absencia formy [15].

Tak, ako sa rozpadol svet kánonov, ten istý výsledok máme pred sebou pri pohľade na estetické normy: Postmoderna nevytvára nový kánon, nevytvára nové estetické normy, ale ruší a rozbíja ich úplne. Zostáva nám len neuchopiteľný svet



paradoxov. Aj pojem kánon aj pojem norma nás dovedli k tým istým výsledkom, ako Lyotardova interpretácia vznešena. Je teda použitie pojmu vznešena v tomto kontexte nevyhnutné?

Napriek tejto „mimo-normovosti“ udalosti sa ani Lyotard neubránil tomu, aby určitá norma v procese predsa len figurovala. Postmoderný umelec tvorí tak, že „dielo, ktoré tvorí, sa v zásade neriadi stanovenými pravidlami a nemožno ich posudzovať (...) aplikovaním známych kategórií (...) Tieto pravidlá a kategórie sú to, čo dielo alebo text hľadá.“ ([15], 104).

Umelec teda neprekonáva estetickú normu, ale všetky normy zrušil a vytvára si svoje vlastné, resp. hľadá svoje vlastné normy. Tu je zárodok paradoxov a diferencovanosti postmodernej kultúry. Ak sa tešíme z nových pravidiel (a postmoderný umelec sa u Lyotarda teší), chceme „objavovať nové pravidlá hry“ ([15], 102) neustále znova. Diskvalifikujeme realitu, lebo nás zaujíma už len náš intenzívny pocit zo slobody v tvorbe paradoxov.

J.-F. Lyotard však nevyslovil nahlas, že to všetko sa deje na pozadí jestvujúcich estetických noriem a že ich zrušenie v udalosti, v nepomenovateľnom a neuchopiteľnom originálnom tvorivom čine je vlastne len dôsledným uplatnením Mukařovského princípu porušovania estetických noriem. Pre Lyotarda vzťah nových pravidiel vytváraných umelcom k pravidlám zdedeným z kultúrnej tradície (a špeciálne z umeleckých avantgárd) prebieha v oveľa zložitejších procesoch – nie je to len prehodnocovanie či návrat ku koreňom z nového hľadiska. Termín „postmoderný“ pre neho znamená oveľa viac: „to ´post´ v ´postmodernom´ neoznačuje návrat, retrospektívu alebo spätnú väzbu (...) nie je to moment opakovania, ale proces ´ana-´: proces analýzy, anamnézy, anagógie a anamorfózy, ktoré rozvíjajú ´prvotné zabúdanie´.“ ([14], 50) Tento proces prebieha napríklad „tak, ako sa pacienti pokúšajú riešiť svoje aktuálne problémy produkovaním voľných asociácií, ktoré obsahujú mnoho detailov zdanlivo nesúvisiacich s minulosťou – ale umožňujú pacientom odhaľovať skryté významy v živote a v ich správaní. ([14], 49) (Dodajme, že v tomto kontexte nevidíme vážny dôvod nazývať tento stav odmietnutia noriem s pomocou pojmu vznešeno. Plne postačuje, ako ho nazveme stavom diferenciácie, paradoxov, nedefinovateľnou originálnou udalosťou. A vo svetle Lyotardových úvah o prefixe „post-“, sa vnucujú aj úvahy o doplnení pojmu vznešeno termínom rozpomínanie, znovuobjavovanie, hoci jednoduchý a nostalgický návrat k tradícii Lyotard v ríši vznešena odmieta.)

Posledným z termínov, ktoré podľa nás vhodne dopĺňajú Lyotardove charakteristiky, je kategória katarzie. Aristotelov „pôžitok, ktorý poskytujú súcit a strach, vyvolané napodobením“ ([3], 28), ako aj napodobovanie „spôsobujúce súcitom a strachom očistenie takýchto vášní“ ([3], 20) sú veľmi blízke pocitom, ktoré opisuje E. Burke. Ten úzko viaže vznešeno s tragédiou (tak ako aj Aristoteles a Boileau), keď účinky tragédie spája s trýžňou a spoluúčasťou ([7], 49-50).

Hoci Lyotard odmieta napodobovanie v ríši vznešena, opis pocitov, ktoré vznešeno vyvoláva, sa blíži pojmu katarzia. Lyotardova intenzifikácia emocionality, ktorá nevyplýva z nostalgie za stratenou krásou ([15], 102-103), ale vyviera z neustále nových paradoxných podnetov od umelcov, ústi v hlbokom emocionálnom konflikte. Akoby intenzifikácia emocionality bola predstupňom katarzie. Akoby umelci viedli svojich divákov k tomu, že jestvuje niečo, čo si človek nedokáže predstaviť (neuchopiteľná diferenciacia) – tento pocit vyvoláva redukovaný pôžitok očí, čiže ústup od zobrazenia. „Ak je takmer bezo zvyšku redukovaný pôžitok očí, je možné nekonečne myslieť nekonečno“ ([12], 136). Ústup od zobrazenia, skúšanie neobvyklých kombinácií, experimentovanie – to všetko dráždi divákovu emocionalitu a vyvoláva v ňom pocit úzkosti, že nič pred sebou neuvidí, že mu umelec (umelecké dielo) nič neponúkne. Lyotard hovorí o úzkosti z toho, že nič nenastane ([12], 127). Úzkosť, strach, trýzeň. Divákovo utrpenie sa však postupne spája s radosťou, s pôžitkom, tak, ako si divák uvedomuje, že je svedkom udalosti, ktorej pribúda stále viac bytia. Úzkosť sa zlieva s pôžitkom, divák vidí rozbité pravidlá, ale súčasne vidí rásť nové pravidlá. Čo môže byť výsledkom takéhoto procesu, ak nie „očistenie“, katarzia?

Lyotardove charakteristiky postmoderny sa teda stanú presnejšími, ak ich doplníme o charakteristiky s pomocou ďalších kategórií estetiky a ak si uvedomíme posun, ktorý J.-F. Lyotard urobil v obsahu kategórie vznešena.

X X X

Na záver si dovoľíme voľnejšiu úvahu o takomto vymedzení postmoderny vo vzťahu k aktuálnej situácii v euro-atlantickej kultúre. Vo svetle situácii v kultúre v posledných rokoch sa totiž vnucujú úvahy o tom, že kategória vznešena v podobe, ako ju vymedzuje J.-F. Lyotard, už stráca na význame.

Vymedzenia postmoderny boli vo veľkej miere estetickými vymedzeniami. J.-F. Lyotard, A. B. Oliva, W. Welsch, J. Baudrillard, aj J. Derrida buď priamo vychádzali z problematiky umenia (či širšie – kultúry), alebo svoje úvahy neustále

konfrontovali s premenami kultúry. Aj samotné vymedzenie postmodernity bolo vymedzením postmodernej „kultúry“, a až z nej sa extrapolovalo na postmodernú „dobu“. To už však pristupovali sociologické kritériá, politologické, ale aj ekologické, pedagogické a iné. Keď k tomu prispel pád komunistických režimov v strednej a východnej Európe, svet sa zrazu tešil zo všeobecnej tolerancie, z pokračujúcej diferenciacie kultúry, z neustále sa rozširujúcich individuálnych, skupinových a regionálnych aktivít. Svet odmietal nadvládu rozumu, ktorý od osvietenstva určoval, čo je dobré a čo zlé. Svet sa tešil z plnosti a bohatosti imaginácie a emocionality. „Intenzifikácia pocitov“ bola na vzostupe. Akoby nastával raj na zemi, čo svojím spôsobom zrejme vyvolalo aj vznik známych úvah F. Fukujamu.

Avšak tak, ako F. Fukujama neskôr svoje predstavy o konci histórie korigoval, tak aj euro-atlantický svet postupne zisťuje, že eufória z rôznorodosti, plurality, imaginácie a emocionality bola asi len ilúziou. Ukazuje sa, že pluralita má svoje hranice a že po určitom štádiu otvorenosti voči novému či inému sa človek začína uzatvárať do seba. Ukazuje sa, že racionalita má stále ešte pevné miesto na svete.

Charakteristickým príkladom sú premeny multikulturalizmu. Prístup, ktorý veľmi optimisticky reflektoval diferencované a diferencujúce sa spoločnosti v USA, Kanade, Holandsku a inde, sa zakladá na vzájomnom rešpekte a pomoci. V kultúre to nepochybne fungovalo a zdá sa, že funguje dodnes. Možno preto sa idey multikulturalizmu šíria takou obrovskou rýchlosťou. Avšak sociálno-politické vzťahy sa v multikultúrnom svete začínajú komplikovať. Výrazným ukazovateľom obmedzení multikulturalizmu bol vzťah Nemcov k prisťahovalcom z Ázie: S rastom generácie detí pôvodných prisťahovalcov zrazu títo prestali byť iba „gastarbeitermi“, ktorí vykonávali nepopulárne a slabo platené práce a začali si uplatňovať plné občianske práva. Je známe, čo to v Nemecku v deväťdesiatych rokoch minulého storočia spôsobilo. Nakoniec, aj súčasná Európska únia nahlas hovorí o prisťahovalcoch a utečencoch aj ako o pracovnej sile pre starnúcu európsku spoločnosť – a nie len ako o ľuďoch, ktorým treba pomôcť.

Ukazuje sa, že liberalizmus a tolerancia majú svoje hranice – individuálne, právne, kultúrne, ekonomické a iné. Ukazuje sa zároveň, že svet diferencovanosti, neuchopiteľnosti, svet objavovania nového bytia, svet neustálej tvorby nových pravidiel – že tento svet Lyotardovho vznešena môže byť asi len svetom kultúry. Nemožno ho v plnej miere uplatňovať na sociálno-politický a ekonomický svet. Navyše, akoby sa ukazovalo, že táto veľká diferencovanosť je časovo i priestorovo

veľmi obmedzená. Vojny v bývalej Juhoslávii, stále znova vybuchujúci konflikt Palestínčanov s Izraelom, útok na World Trade Center v New Yorku a ďalšie udalosti napovedajú, že vo vzťahu civilizácií alebo kultúrnych celkov liberalizmus a tolerancia neplatia.

V dôsledku týchto procesov sa začína meniť svet: Opäť sa upevňujú normy a pravidlá, ktoré postmoderná otvorenosť a liberalizmus rozkolísali či znejasnili. Kritériá sa začínajú racionálne zdôvodňovať s pomocou dvoch „kapitalistických“ kategórií, ktoré moderné alternatívne hnutia a intelektuálne diskusie už odmietali používať – kategórií efektívnosti a prežitia. Prežitie a efektívnosť konania sú hlavnými kritériami pre zhodnotenie aktuálnej situácie. Upevňujú sa sociálne štruktúry, ktoré majú tieto normy chrániť – prechody zo spoločenstva do spoločenstva či z vrstvy do vrstvy sa komplikujú, ľudia sa uzatvárajú do svojich spoločenstiev (klub, združenie, región a pod.) a angažujú sa pre dobro skupiny. Ani rozširovanie Európskej únie – začiatkom deväťdesiatych rokov sa zdalo také bezproblémové – nie je jednoduché a samotná Európska únia si stále viac uvedomuje nutnosť stanovovať pevné normy. Opäť sa nahlas hovorí o kritériách, o pevných etických základoch (rozumej – etických normách), o potrebe definovať a obhajovať svoje stanovisko.

Dovoľme si preto vysloviť hypotézu: Končí sa postmoderná doba. Kultúra síce zostáva rovnako diferencovaná ako v posledných dvadsiatich rokoch (alebo ešte viac?), ale postup diferenciacie v sociálnej i politickej oblasti sa spomaľuje. Ohlasujú sa návraty k tradičným hodnotám – rodina, boh, národ a pod. Neustále návraty k histórii a boom historiografie naznačujú, že sa vracia doba metanarácií, ktoré postmoderna tak prudko ironizovala a odmietla. Od osvietenstva vládol v euroatlantickej civilizácii jednotný systém jednej metanarácie – viera v technologický a vedecký pokrok –, a ten sa rozpadol v druhej polovici 20. storočia. Nejaký čas nám nechýbal. Začali sme však pociťovať túto situáciu ako deficit a začali sme vytvárať nové metanarácie, ktoré dnes medzi sebou súťažia. Môžu súťažiť, lebo sú väčšinou seriózne podložené historickými výskumami. Neuchopiteľné a nepomenovateľné sa ľudia opäť snažia uchopiť, pomenovať, definovať. Stále viac si individuum, sociálna skupina, národ, štát bránia svoje hodnoty a hodnotové hierarchie. Vracajú sa pojmy ako hodnota, pravda, dobro, étos – hodnoty v deštruktivistickom relativizme postmoderny bezcenné alebo aspoň maximálne sprofanované a prakticky nepoužiteľné.

A možno postmoderný svet tolerancie a otvorenosti nie je absolútne možný ani v kultúre. Človek predsa musí byť nejakým spôsobom uzavretý proti priveľkej otvorenosti a proti vzniku stále nových paradoxov či diferencií. Len pri určitej miere uzavretosti si človek môže uchrániť svoju identitu, celistvosť a – nebojme sa to povedať – psychické zdravie.

Svedčí o tom aj návrat záujmu o problematiku identity v poslednom desaťročí, ako aj postupný rozpad ideálu „multikultúrneho človeka“ (termín P. Adlera, porov. [1]), t.j. človeka nezakotveného v určitej kultúrnej tradícii. Multikultúrny človek mal byť schopný prechádzať z kultúry do kultúry bez vážnych poškodení psychiky, mal si osvojovať kultúru nových prostredí, pretože k neustálym zmenám ho mala nútiť neustále zmena pracovného miesta, turizmus, veľmi rýchla výmena informácií a otvorenosť kultúr štátov vplyvom zvonku. Aj tento multikultúrny človek je však bytostne závislý od určitej identity, ktorá je jednoznačne kultúrnym konštruktom. Ako ukazujú sociálno-psychologické výskumu (porov. napr. M. J. Bennett [4] a L. M. Sparrowová [17]), možnosť meniť svoju kultúrnu identitu do určitej miery je celkom reálna. Meniť ju však môže len ten, kto v sebe nesie niečo ešte hlbšie – v prípade multikultúrneho človeka vedomie Ja, čiže výrazný euro-atlantický koncept.

Celá diferencovanosť, protikladnosť, paradoxnosť, flexibilita, otvorenosť, neukončenosť, neuchopiteľnosť postmodernity teda má svoje hranice – a svet prelomu tisícročia si to začal uvedomovať.

Skonštatoval to dokonca už v začiatkoch prudkého rozvoja postmodernity, v osemdesiatych rokoch, jeden z prvých, ktorí ju reflektovali – J. Baudrillard: „Európska kultúra vsadila všetko na univerzalitu a nebezpečím, ktorú túto kultúru ohrozuje, je to, že ju táto univerzalita zničí. (...) Dôsledkom tohto usilovania o univerzalitu je, že je rovnako nemožná diverzifikácia smerom dole i federalizácia smerom nahor. Akonáhle je určitý národ alebo určitá kultúra centralizovaná trvalým historickým procesom, stretávame sa s neprekonateľnými ťažkosťami, ak chce vytvárať nejaké fungujúce celky nižšieho rádu, alebo sa integrovať do súdržných vyšších celkov. (...) Preto dnes tak ťažko hľadáme nadšenie, kultúru, európsku dynamiku. Nie sme schopní vytvoriť udalosť federalizovaného typu (Európa), ani udalosť lokálnu (decentralizácia), či spôsobiť premenu rasovú alebo mnohorasovú (zmiešanie).“ ([4], 104)

V tomto kontexte stráca svoj význam Lyotardov termín vznešena (tak, ako bol vymedzený), prípadne sa jeho platnosť oveľa jednoznačnejšie obmedzuje len na

oblasť kultúry. Estetická postmoderna sa výraznejšie oddeľuje od politickej a sociálnej – teda od postmodernej doby.

## LITERATÚRA

- [1] ADLER, P.: Beyond cultural identity: reflections on cultural and multicultural man. In: Culture learning: Concepts, application and research. R. W. Brislin (ed.) Honolulu : University of Hawaii press, 1977
- [2] ADORNO, Th. W.: Estetická teorie. Praha : Panglos, 1997
- [3] ARISTOTELES: Poetika. In: Aristoteles: Poetika. Rétorika. Politika. Bratislava : Tatran, 1980
- [4] BAUDRILLARD, J.: Amerika. Praha : Dauphin, 2000
- [5] BENNETT, M. J.: Towards ethnorelativism: a developmental model of intercultural sensitivity. In: Education for the intercultural experience. R. M. Paige (ed.) Yarmouth : Intercultural Press, 1993.
- [6] BOILEAU, N.: Básnické umenie. Bratislava : Tatran, 1990
- [7] BURKE, E.: O vkuse, vznešenom a krásnom. Bratislava : Tatran, 1981
- [8] Dionisiův neb Longinův spis „O vznešenu“. Praha : Společnost přátel antické kultury, 1931
- [9] HEGEL, G. W. F.: Estetika I. Bratislava : VPL, 1968
- [10] CHVATÍK, K.: Strukturální estetika. Praha : Victoria Publishing, 1994
- [11] KANT, I.: Kritika soudnosti. Praha : Odeon, 1975
- [12] LYOTARD, J.-F. Putování a jiné eseje. Praha : Hermann & synové, 2001
- [13] LYOTARD, J.-F.: Čo maľovať? Adami, Arakawa, Buren. Bratislava : Petrus, 2000
- [14] LYOTARD, J.-F.: Note on the Meaning of the 'Post-'. In: Postmodernism. Th. Docherty (ed.). New York : Columbia University Press
- [15] LYOTARD, J.-F.: Odpoveď na otázku: Čo je postmoderna? In: Zborník: Za zrkadlom moderny. E. Gál, M. Marcelli (eds.). Bratislava : Archa, 1991
- [16] MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická norma. In: Mukařovský, J.: Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1966
- [17] MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetika jazyka. In: Mukařovský, J.: Studie z poetiky. Praha : Odeon, 1982
- [18] SPARROW, L. M.: Beyond multicultural man: complexities of identity. In: International Journal of Intercultural Relations. roč. 24, 2000, č. 2, Marec 2000.

[19] TATARKIEWICZ, W.: Dejiny estetiky. Staroveká estetika. Bratislava : Tatran, 1985

[20] TATARKIEWICZ, W.: Dzieje sześciu pojęć. Varšava : PWN, 1975

[21] WELSCH, W.: Estetické myslenie. Bratislava : Archa, 1993