



FREDRIC JAMESON

ÚVOD KE KNIZE "POSTMODERISMUS NEBOLI KULTURNÍ LOGIKA POZDNÍHO KAPITALISMU"

O AUTOROVI

Fredric Jameson (1934), americký marxistický filozof, politolog a literární teoretik. — Po absolvování studií na pennsylvánské Haverford College, v Aix-en-Provence, v Mnichově a v Berlíně, přišel na Yale, kde pod vedením Ericha Auerbacha sepsal dizertaci o J. P. Sartrovi, zaměřenou na otázku vztahu mezi spisovatelovým stylem psaní a politickými i etickými aspekty existencialistické filozofie; v té souvislosti začíná soustavně studovat marxistickou teorii (nejen literární): nechává se ovlivnit myšlením Lukácsovým, Benjaminovým, autorů frankfurtské školy a Althusserovým. Roku 1969 zakládá se svými studenty na univerzitě v San Diegu tzv. *Marxist Literary Group*. V druhé polovině 80. let přednášel na dvou univerzitách v Číně: v Pekingu a v Šenženu, ovlivniv enormně tamní uvažování o problematice postmoderny. V Norsku mu roku 2008 byla za jeho vědecký přínos udělena Holbergova mezinárodní pamětní cena. V současnosti působí na Duke University jako emeritní profesor srovnávací literatury a románských studií - a zároveň jako ředitel tamního *Centra pro kritickou teorii*. — Největšího vlivu došly na přelomu 80. a 90. let Jamesonovy texty o postmodernismu. Později se věnoval například problematice utopií a science fiction. Díla: Sartre: zdroje stylu (1961); Marxismus o formě. Dialektické teorie literatury ve 20. století (1971); Politické nevědomí. Vyprávění jako sociálně-symbolický akt (1981); Ideologické základy teorií. Situace v teorii (1. díl), Syntax Dějin

ANOTACE

Úvodní kapitola ke knize Fredrica Jamesona *Posmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*, kterou vydal SOK - Sdružení pro levicovou teorii ve spolupráci s Rybka Publishers v roce 2016. Přeložili Olga Sixtová a Josef Šebek.

(2. díl) (1988); Postmodernismus neboli kulturní logika
pozdního kapitalismu (1991); Jameson o Jamesonovi.
Rozhovory o kulturním marxismu(2007); Hegelovské variace.
O Fenomenologii ducha (2010).

Úvod

POJEM postmoderny můžeme nejlépe chápat jako pokus o historické promýšlení přítomnosti v době, která zapoměla, co je to myslet historicky. „Postmoderna“ pak buď (jakkoli pokřiveně) „vyjadřuje“ (*expresses*) určitý nepotlačitelný hlubší historický popud, anebo tento popud „potlačuje“ (*represses*) a odvádí jinam podle toho, který z pohledů na tuto dvojznačnost je nám bližší. Postmodernismus, postmoderní vědomí tak může být pouhým teoretickým vyjádřením podmínek své vlastní možnosti, spočívajícím v podstatě ve výčtu změn a modifikací. Také modernismus se nutkavě zabíral novým a dychtil přihlížet jeho zrodu (pro tento účel vynalezl nástroje záznamu a zápisu podobné časosběrné historické fotografii), postmoderna však hledá spíše zlomy a události než nové světy, onen určující okamžik, po němž už nic není jako dřív, kdy „se to všechno změnilo“ (jak říká Gibson), či ještě lépe, hledá posuny a nezvratné změny *reprezentace* věcí a způsobu, jakým se věci mění. Modernisty zajímalo, co z těchto změn vzejde, a jejich celkové směřování: přemýšleli o věci samotné, substantivně, utopickým či esencialistickým způsobem. Postmodernismus je v tomto smyslu formálnější a „rozptýlenější“, jak by to mohl vyjádřit Benjamin; změny pouze registruje a je si až příliš dobře vědom toho, že obsahy nejsou nic jiného než další obrazy. Jak se pokusím ukázat dále, v modernismu dosud přetrvávají některé reziduální zóny „přírody“ či „bytí“, starého, archaického; kultura může na tuto přírodu dosud nějak působit a pracovat na proměně tohoto „referentu“. Postmodernismus přichází tehdy, když je proces modernizace dovršen a příroda se nadobro vytrácí. Je to svět plněji lidský než ten starší, „kultura“ se v něm však změnila v pravou „druhou přírodu“. Opravdu – to, co se s kulturou stalo, může být jedním z významných vodítek pro vysledování postmoderny: nesmírné rozšíření její sféry (sféry zboží), obrovská a historicky původní akulturace Reálna, kvantový skok v tom, co Benjamin dosud nazýval „estetizací“ reality (domníval se, že to znamená fašismus, my ale víme, že jde jen o zábavu: úžasné vzrušení z nového řádu věcí, honbu za komoditami, v níž mají naše „reprezentace“ věcí sklon budit nadšení a vyvolávat prudké výkyvy nálad, které nejsou nutně motivovány věcmi samotnými). V postmoderní kultuře se tedy „kultura“ samotná stala produktem; trh se stal náhražkou sebe sama a zbožím právě tak jako kterýkoli produkt, jež zahrnuje. Modernismus dosud představoval alespoň v minimálním smyslu a tendenciálně – kritiku zboží a snahu o to, aby samo sebe transcendovalo; postmodernismus znamená spotřebu čiré komodifikace jakožto procesu. „Životní styl“ superstátu se tudíž k Marxovu zbožnímu „fetišismu“ má stejně jako nejrozvinutější systémy monoteistického náboženství k primitivnímu animismu či rudimentárním modloslužebným kultům a každá propracovaná teorie postmoderny by tak ke starému Horkheimerovu a Adornovu konceptu „kulturního průmyslu“ měla mít vztah obdobný tomu, jaký má hudební televize (MTV) nebo fraktální reklama (*fractal ads*) k televizním seriálům z 50. let.

Proměnou mezitím prošla i „teorie“ a nabízí nám svůj vlastní klíč k řešení této záhady. Vskutku, jedním z nejnápadnějších rysů postmoderny je to, že celá škála doposud velice různorodých typů analýz aktuálních tendencí – ekonomických předpovědí, marketingových studií, kulturní kritiky,

nových terapeutických metod, (převážně oficiálních) nářků nad užíváním drog či přílišnou tolerancí k nim, recenzí výstav výtvarného umění či národních filmových festivalů, náboženských „revivalů“ či kultů – splynula v nový diskurzivní žánr, který bychom mohli nazvat „teorie postmodernismu“ a který si vynucuje pozornost. Jedná se zjevně o třídu, která je prvkem sebe sama, a nerad bych musel rozhodovat, zda následující kapitoly povahu této „postmoderní teorie“ zkoumají, či jsou pouze jejími příklady.

Snažil jsem se zabránit tomu, aby můj vlastní rozbor postmodernismu – který přichází se sérií částečně autonomních a relativně nezávislých rysů či prvků – nevplynul zpět do onoho jediného privilegovaného symptomu ztráty historicity, který by sám o sobě mohl přítomnost postmodernismu stěží jednoznačně indikovat (jak dosvědčují rolníci, estéti, děti, liberální ekonomové či analytičtí filozofové). Těžko se však můžeme na obecné rovině zabývat „teorií postmodernismu“ a ponechat přitom stranou otázku historické hluchoty – nepříjemný stav (samozřejmě pokud si je ho člověk vědom), který vede k řadě nesouvislých, křečovitých a ve výsledku beznadějných pokusů o zotavení. Jedním z těchto pokusů je i teorie postmodernismu: představuje úsilí stanovit diagnózu doby bez potřebných nástrojů a v podmínkách, kdy si ani nejsme jisti, zda taková ucelená záležitost, jako je „doba“ či *Zeitgeist*, „systém“ či „současná situace“, ještě vůbec existuje. Teorie postmodernismu je tedy dialektická alespoň v tom smyslu, že má dost důvtipu, aby se této nejistoty chopila jako prvotního záchytného bodu a jako Ariadny nitě se jí pak držela na své cestě tím, co nakonec možná není žádný labyrint, ale gulag či snad nákupní centrum. Tajuplným symptomem tohoto procesu nicméně může být obrovitý, jako domovní blok dlouhý teploměr Claese Oldenburga, na způsob meteoritu bez varování spadlý z nebe.

Za axiomatický totiž považuji fakt, že první obětí a záhadně zmizelou postmoderního období je „modernistická historie“ (což je v zásadě teorie postmodernismu ve verzi Achilla Bonita Olivy): přinejmenším v umění byla představa pokroku a *telosu* až do relativně nedávné doby živá ve své nejautentičtější, nejméně přihlouplé či zkarikované podobě, v níž každé skutečně nové dílo nečekaně, ale logicky překonávalo svého předchůdce (což není „lineární historie“, ale spíše Šklovského „královský gambit“; zásah na dálku, kvantový skok na dosud nedobyte či nevytěžené políčko). Dialektická historie samozřejmě tvrdila, že tuto podobu mají dějiny jako takové, totiž že poskakují vpřed na levé noze a postupují – jak kdysi řekl Henri Lefebvre – skrze katastrofy a pohromy; to ale dolehlo jen ke sluchu nemnohých, zatímco většina věřila spíše modernistickému estetickému paradigmatu, které už takřka získalo status náboženské *doxa*, když tu se nečekaně beze stop vypařilo („Jednoho rána jsme vyšli ven, a teploměr byl pryč!“).

To pokládám za zajímavější a věrohodnější příběh, než je ten, který vypráví Lyotard o konci „metanarativů“ (eschatologických schémat, jež hlavně narativy nikdy nebyla; i já jsem ovšem tento výraz občas neopatrně použil). O teorii postmodernismu nám to ale prozrazuje přinejmenším dvě věci.

Zprv se tato teorie nevyhnutelně jeví jako nedokonalá či nečistá: v tomto konkrétním případě v důsledku „rozporu“, kdy Bonito Olivovo (a Lyotardovo) pozorování všeho, co je na zmizení metanarativů příznačné, musí být samo podáno narativní formou. Zda je možné, tak jako v případě Gödelova důkazu, prokázat logickou nemožnost *jakékoli* vnitřně soudržné teorie postmoderny – což by byl antifundacionismus, který se skutečně naprosto vyhýbá všem základům, antiesencialismus, jenž vyloučil i ty nejposlednější zbytky esence –, je spekulativní otázka; empirická odpověď na ni zní, že se doposud žádná taková teorie neobjevila a všechny

replikují mizezí svého vlastního názvu tím, že parazitují na jiném systému (nejčastěji na modernismu), jehož reziduální stopy a nevědomky reprodukované hodnoty a postoje se pak stávají cenným ukazatelem toho, že se zrod nové kultury nezdařil. Navzdory deliriu, kterému propadli někteří její noví oslavovatelé a apologeti (jejichž euforie je ovšem sama o sobě pozoruhodným historickým symptomem), by se vpravdě nová kultura mohla zrodit pouze díky kolektivnímu úsilí o vytvoření nového společenského systému. Konstitutivní poskvrněnost každé teorie postmodernismu (která si, tak jako samotný kapitál, musí udržovat vnitřní odstup od sebe samé, musí zahrnovat cizí těleso cizorodého obsahu) tudíž potvrzuje poznatek týkající se periodizace, který je třeba neustále zdůrazňovat, totiž že postmodernismus není kulturní dominantou zcela nového společenského řádu (o němž, pod označením „postindustriální společnost“, před několika lety kolovaly zvěsti v médiích), nýbrž pouze odrazem a průvodním jevem další z řady systémových modifikací kapitalismu. Není tedy divu, že pozůstatky jeho starších vtělení – modernismu, ale také realismu – přežívají, aby se mohly nastrojít do luxusních rób svého údajného nástupce.

Avšak tento nepředvídatelný návrat narativu coby narativu o konci narativů, tento návrat historie uprostřed předpovědi zániku historického telosu, poukazuje na druhý rys teorie postmodernismu, jemuž bychom měli věnovat pozornost, totiž na způsob, jímž může být prakticky jakýkoli náš postřeh o přítomnosti zapřažen do onoho hledání přítomnosti a donucen stát se symptomem a ukazatelem hlubší logiky postmoderny, jež se nepozorovaně proměňuje ve svou vlastní teorii a v teorii sebe sama. Jak by tomu také mohlo být jinak, když už neexistuje žádná „hlubší logika“, která by se mohla manifestovat na povrchu, a když se symptom stal svou vlastní nemocí (a bezpochyby i naopak)? Ale zběsilost, s jakou je dnes prakticky cokoli voláno k tomu, aby dosvědčovalo jedinečnost této přítomnosti a její radikální odlišnost od starších momentů lidských dějin, někdy působí dojmem, jako by v sobě chovala jistou příznačnou sebereferenční patologii, jako by se naše naprosté zapomínání minulosti vyčerpávalo v prázdné, ale fascinované kontemplaci schizofrenní přítomnosti, ze své podstaty nesrovnatelné s čímkoli jiným.

Nicméně jak ukáži dále, rozhodnutí, zda máme před sebou zlom, či kontinuitu – zda bychom měli přítomnost vnímat jako něco historicky zcela nového, nebo jako pouhé prodloužení téhož v jiném beránčím rouše –, není empiricky obhajitelné ani filozoficky prokazatelné, neboť samo představuje úvodní narativní akt, na němž se zakládá vnímání a výklad událostí, jež mají být vyprávěny. V následujícím textu jsem (z pragmatických důvodů, které objasním v patřičný okamžik) předstíral, že považuji postmodernu za tak výjimečnou, za jakou se sama pokládá, a že jsem přesvědčen, že tvoří kulturní a zkušenostní zlom, který stojí za bližší zkoumání. Nejedná se ovšem ani o nějakou sebenaplňující se proceduru (v prostém, přízemním smyslu). Anebo možná ano, ale takové procedury se rozhodně nevyskytují a nenabízejí tak často, jak by jejich vzorec mohl nasvědčovat (čímž se samy, jak lze předvídat, stávají historickým předmětem studia). Samotný název postmodernismus totiž dal zřetelnou podobu celému zástupu doposud nezávislých jevů, které takto pojmenovány osvědčují, že věc samu v zárodku obsahovaly, a nyní se hlásí, aby bohatě doložily její četné genealogie. Ukazuje se tedy, že nejenom v lásce, kratylismu a botanice má svrchovaný akt pojmenování materiální dopad a jako blesk, který uhodí z nadstavby zpět do základny, taví své nepravděpodobné materiály v třpytivou hroudu či lávovou krustu. Dovolávání se zkušenosti, jindy tak pochybné a nedůvěryhodné – třebaže se opravdu zdá, jako by se některé věci změnily, a možná nadobro! –, nyní znovu získává určitou vážnost: toto nové jméno nám zpětně umožňuje myslet si, že právě to jsme cítili, protože pro tuto věc nyní máme určité pojmenování, k němuž se hlásí i jiní, jelikož dané slovo také užívají. Příběh úspěchu

slova *postmodernismus* volá po tom, aby byl sepsán, a to nepochybně jako bestseller. Obdobné lexikální „neo-události“, v nichž má stvoření neologismu stejný dopad na skutečnost jako firemní fúze, patří k oněm novým fenoménům společnosti médií, které si žádají nejen prozkoumání, ale přímo vznik nového mediálnělexikologického podoboru. Proč jsme slovo *postmodernismus* tak dlouho potřebovali, aniž bychom to tušili, proč se ona nesourodá banda kumpánů tak hrnula, aby se ho zmocnila, hned jakmile se objevilo – to jsou záhady, které zůstanou bez vysvětlení, dokud nebudeme schopni pochopit filozofickou a sociální funkci tohoto konceptu, což nebude možné, nedokážeme-li uchopit hlubokou totožnost obou těchto funkcí. V tomto případě se jeví zřejmé, že řada vzájemně soupeřících formulací („poststrukturalismus“, „postindustriální společnost“ nebo to či ono McLuhanovské názvosloví) byla neuspokojivá, jelikož byly příliš rigidně definovány a poznamenány oblastí svého původu (zde filozofií, ekonomikou a médii), a jakkoli byly výstižné, nemohly tudíž v rámci různých specializovaných dimenzí postsoučasného života zastávat onu potřebnou zprostředkující roli. Slovo „postmoderní“ naopak, jak se zdá, dokázalo pojmout odpovídající oblasti běžného života; jeho kulturní rezonance, jež má potřebný širší záběr přesahující pouhou estetiku či umění, příhodně odvádí pozornost ode všeho ekonomického a zároveň umožňuje pod novou hlavičku zatřídit aktuální ekonomické materiály a inovace (například v marketingu a reklamě, ale také v organizaci byznysu). Nové třídění a překódování přitom nepostrádá specifický význam: aktivní – etická a politická – funkce podobných neologismů spočívá v nové činnosti, k níž nás vybízejí a kterou je přepsání všech důvěrně známých věcí pomocí nového slovníku; navrhuje modifikace, nové myšlenkové perspektivy, přeskupení kanonických pocitů a hodnot. Je-li postmodernismus tím, co Raymond Williams mínil svou základní kulturní kategorií, tedy „strukturou zakoušení“ (*structure of feeling*) (a to takovou, která se navíc stala „hegemonickou“, abychom použili další z klíčových Williamsových pojmů), pak se tomuto postavení může těšit jen díky hluboké kolektivní sebetransformaci, přebudování a přepsání starého systému. To přináší hodnotu novosti a intelektuálům a ideologům propůjčuje nové, společensky užitečné úkoly: cosi, co nový pojem rovněž vyznačuje svým nejasným zlověstným anebo vzrušujícím příslibem, že nás zbaví všeho, co nám připadalo omezující, neuspokojivé a nudné na moderně, modernismu či modernitě (at už těmto slovům rozumíme jakkoli); jinak řečeno, jde o skromnou a krotkou apokalypsu, v podstatě spíše o povívání mořského vánku (navíc s tou výhodou, že již nějakou dobu vane). Avšak tato grandiózní operace přepsání – která může vést ke zcela novým pohledům na subjektivitu i na předmětný svět – má ještě další důsledek, jehož jsme se již výše dotkli: vše je vodou na její mlýn a rozbory, jako je tento, její projekt snadno vstřebává jakožto soubor šikovně neznámých kolonek umožňujících překódování.

Zásadním ideologickým úkolem nového pojmu nicméně zůstává koordinování nových forem praxe a společenských a mentálních zvyků (a domnívám se, že právě to měl Williams svým pojmem „struktury zakoušení“ na mysli) s novými formami ekonomické produkce a organizace, s nimiž ona modifikace kapitalismu – nová globální dělba práce – v posledních letech přispěla. Jedná se o poměrně skromnou dílčí variantu toho, co jsem se při jiné příležitosti pokusil uchopit obecněji jako „kulturní revoluci“ v měřítkách samotného produkčního způsobu; ani zde není vzájemný vztah kultury a ekonomiky jednosměrný, nýbrž má podobu nepřetržitě vzájemné interakce a zpětné vazby. Avšak stejně jako nové, niterně orientované a asketické náboženské hodnoty podle Webera postupně uvedly v život „nové lidi“, schopné prospívat v rámci odkládaného uspokojení emergentního „moderního“ pracovního procesu, rovněž „postmodernu“ musíme chápat jako proces utváření postmoderních lidí schopných fungovat v podivném socioekonomickém světě, jehož struktura a objektivní rysy a požadavky – pokud bychom měli k dispozici jejich náležitou analýzu – by tvořily situaci, na niž je „postmodernismus“ odpovědí, a

poskytly by nám cosi fundamentálnějšího než pouhou teorií postmodernismu. Tuto analýzu jsem zde samozřejmě neprovedl a je třeba dodat, že „kultura“, která snad až příliš těsně přiléhá ke kůži ekonomiky, než aby z ní mohla být svlečena a zkoumána jako taková, je sama postmoderním jevem, nikoli nepodobným Magrittově botě-noze. Popis základny, po němž zde volám, je tudíž naneštěstí sám nevyhnutelně kulturního charakteru a již předem představuje jednu z verzí teorie postmodernismu.

Svou programovou analýzu postmoderny nazvanou „Kulturní logika pozdního kapitalismu“ zde přetiskuji bez podstatných úprav, jelikož pozornost, jaké se jí v době jejího vzniku (1984) dostalo, z ní navíc činí zajímavý historický dokument; další rysy postmoderny, které se prosadily od té doby, jsou analyzovány v závěru knihy. Neupravoval jsem ani pokračování této analýzy, které bylo často přetiskováno a nabízí určitou kombinatoriku názorů na postmodernu – pro i proti, neboť i když bylo od té doby formulováno mnoho dalších přístupů, základní schéma se v podstatě nezměnilo. Významnější změna se v dnešní situaci týká těch, kteří se kdysi užití tohoto slova dokázali z principu vyhnout; takových dnes už mnoho nezbyvá.

Zbytek tohoto svazku je věnován převážně čtyřem tématům: interpretaci, utopii, přežívajícím prvkům moderny a „návratům potlačeného“ v rámci historicity, přičemž ani jedno nebylo v mém původním eseji v této podobě zastoupeno. Otázku interpretace klade povaha samotné nové textuality, jež v případech, kdy je převážně vizuální, jako by neponechávala žádný prostor pro interpretaci staršího typu, a pokud je ve svém „totálním proudu“ (*total flow*) především časová, neponechává pro ni žádný čas. Doklady, které zde přináším, jsou videotext a *nový román* (poslední významná inovace románového žánru, který, jak rovněž dále ukážu, již v rámci rekonfigurace „umění“ v postmodernismu nepředstavuje příliš významnou formu ani ukazatel); naopak video si může činit oprávněný nárok na to, že je nejcharakterističtější novým médiem postmodernismu, médiem, které ve svých nejzdařilejších pracích představuje zcela novou formu.

Utopie je věcí prostoru, takže bychom se mohli domnívat, že v natolik specializované kultuře, jako je ta postmoderní, se na ni štěstěna musela usmát; je-li však postmoderna skutečně tak dehistorizovaná a dehistorizující, jak zde občas tvrdím, pak se synaptický řetězec, jehož prostřednictvím by utopický impuls mohl dojít vyjádření, stává obtížně lokalizovatelným. Velké oživení zažily utopické reprezentace v šedesátých letech 20. století, a pokud je postmodernismus náhražkou za 60. léta a kompenzací jejich politického selhání, jeví se otázka utopie jako klíčová zkouška toho, zda jsme ještě schopni si nějakou změnu vůbec představit. To je alespoň otázka, kterou zde kladu jedné z nejzajímavějších (a nejméně typických) staveb postmoderního období, domu Franka Gehryho v kalifornské Santa Monice; a kladu ji zároveň, v širších souvislostech a na pozadí vizuality, také současné fotografii a uměleckým instalacím. V každém případě se slovo utopický v postmodernismu prvního světa stalo úderným heslem (levicového) politického diskurzu, a nikoli naopak.

Má-li ovšem pravdu Michael Speaks a nic takového jako čistý postmodernismus neexistuje, pak musíme reziduální stopy modernismu nahlížet v jiném světle, nikoli jako anachronismy, nýbrž spíše jako nezbytná selhání, která postmoderní projekt vepisují zpět do jeho kontextu a současně vybízejí k novému přezkoumání otázky modernismu. K tomuto přezkoumání zde nepřistoupíme; reziduálnost moderny a jejích hodnot – zejména ironie (u Venturiho nebo de Mana) či otázky totality a reprezentace – však poskytuje příležitost, abych rozvedl jedno z oněch tvrzení svého původního eseje, jež čtenáře zneklidňovala nejvíce, totiž myšlenku, že to, co bylo porůznu

označováno jako „poststrukturalismus“ nebo prostě jako „teorie“, bylo zároveň poddruhem postmoderny, či se tak alespoň jeví ze zpětného pohledu. Mezi postmoderními uměními a žánry se teorie – zde dávám přednost poněkud těžkopádnějšímu označení „teoretický diskurz“ – jeví jako jedinečná, ne-li privilegovaná, svou příležitostně osvědčovanou schopností vzepřít se tíži *Zeitgeistu* a produkovat školy, hnutí, a dokonce avantgardy tam, kde by podle všeho již vůbec neměly existovat. Dvě disproporčně dlouhé kapitoly zkoumají stopy modernity i postmodernity ve dvou z nejúspěšnějších amerických teoretických avantgard, dekonstrukci a novém historismu. Ale i Simonův starý „nový román“ by se mohl stát předmětem tohoto typu rozlišování, s nímž se však nedostaneme příliš daleko, pokud – v důsledku nutkání zařadit objekty jednou provždy buď do moderny, nebo do postmoderny, či dokonce do Jencksovy „pozdní moderny“ anebo do dalších „přechodových“ kategorií – nevybudujeme model rozporů, které všechny tyto kategorie inscenují v samotném textu.

Tato kniha každopádně není jakýmsi přehledem „postmoderny“ ani úvodem do ní (připustíme-li, že je něco takového vůbec možné); texty, kterými se v ní zabývám, nejsou pro postmodernu charakteristické a nejsou jejími nejlepšími *příklady*, názornými „ilustracemi“ jejích hlavních rysů. To souvisí s obecnými vlastnostmi charakteristického, exemplárního a ilustrativního, ještě více ovšem s povahou samotných postmoderních textů, to znamená především s povahou *textu*, který je postmoderní kategorií a fenoménem, jenž nahradil někdejší „dílo“. Dnes totiž, v jedné z oněch specificky postmoderních mutací, v nichž se apokalyptické znenadání mění v dekorativní (či se přinejmenším náhle redukuje na „něco, co máte po ruce“), Hegelův pověstný „konec umění“ – koncept, který ohlašoval vrcholné antiestetické či transeestetické poslání modernismu být víc než uměním (případně i víc než náboženstvím, a dokonce než „filozofií“ v užším významu) – skromně odeznívá v podobě „konce uměleckého díla“ a nástupu textu. To ovšem vyvolává pozdvižení nejen na dvorečku kritiky, ale také na tom, kde sídlí „tvorba“: zásadní nepoměr a nesouměřitelnost mezi *textem a dílem* znamená, že vybereme-li ukázkové texty a prostřednictvím analýzy je obtěžkáme univerzalizující vahou reprezentativního konkrétna, nepozorovaně je proměňujeme zpět v onu starší věc, dílo, jež už v postmoderně nemá existovat. To je jakýsi Heisenbergův princip postmodernismu a nejobtížnější problém reprezentace, s nímž se musí vypořádat každý vykladač, ledaže by se ubíral cestou nekonečného sledu snímků, donekonečna protahovaného „totálního proudu“.

Totéž platí o předposlední kapitole, věnované několika současným filmům a několika reprezentacím historie nového, alegorického typu. Slovo *nostalgie* v jejím názvu ovšem neznámá to, co v mých pracích obvykle znamenat má, a vyjádřím se zde tedy výjimečně (nebot na další námítky odpovím obšírněji v závěrečné kapitole) k jednomu označení – „nostalgický film“ –, které k mé lítosti postihlo určité nepochopení. Už si nepamatuji, zda jsem to byl já, kdo přišel s tímto pojmem, který mi stále připadá nepostradatelný – za předpokladu, že si uvědomujeme, že tyto módní historicistní filmy nesmíme v žádném případě chápat jako zanícené projevy staré touhy, kdysi zvané *nostalgie* či *stesk*, ale spíše ve smyslu právě opačném; představují depersonalizované vizuální kuriozity a „návrat potlačeného“ 20. a 30. let „zbařený afekt“ (na jiném místě používám termín „deco-nostalgie“). Zpětně ovšem takovýto pojem nelze změnit o nic snáze než jiným slovem nahradit samotný „postmodernismus“.

„Totální proud“ asociativních závěrů se poté zběžně zabývá i některými z dalších zatvrzelých, ale závažných námitek vůči mým stanoviskům, nebo nedorozuměním, jež vyvolala, a vyjadřuje se také k politice, demografii, nominalismu, médiím a obrazu a k dalším tématům, která by měla být

zastoupena v každé řádné knize věnované této problematice. Pokusil jsem se zejména napravit to, co v mém programovém eseji některým čtenářům oprávněně chybělo, totiž jeho naprosté mlčení v otázce lidského jednání (*agency*), absenci toho, co společně se starým Plechanovem raději nazývám „sociálním ekvivalentem“ této zdánlivě odhmotněné kulturní logiky.

Jednání (*agency*) ovšem souvisí s problémem druhé části názvu knihy, s „pozdním kapitalismem“, k němuž je třeba se vyjádřit trochu podrobněji. Lidé si zejména začali všimnout toho, že tato formulace funguje jako znak svého druhu, a jako by nesla břemeno záměru a důsledků, které nezasvěceným nebudou jasné.⁶ Nejde o mé nejoblíbenější heslo a snažím se je obměňovat vhodnými synonymy („mnohonárodní kapitalismus“, „společnost spektaklu“ či „obrazu“, „mediální kapitalismus“, „světový systém“, a dokonce i samotný „postmodernismus“). Jelikož však také pravice zaregistrovala jakýsi nový a zjevně ji ohrožující koncept a způsob vyjadřování (byť se některé mé ekonomické diagnózy s těmi pravicovými kryjí a termín jako *postindustriální společnost* se nepochybně vyznačuje jistou rodinnou podobností), zdá se, že tato půda ideologického boje, již si bohužel málokdy vybíráme sami, je dostatečně pevná a stojí za to ji hájit.

Pokud vím, uvedla pojem *pozdní kapitalismus* do obecného užívání frankfurtská škola; narážíme na něj všude u Adorna a Horkheimera, kteří jej někdy nahrazují svými vlastními synonymy (například „administrovaná společnost“), jež zřetelně ukazují, že šlo o velmi odlišnou koncepci spíše weberovského typu, která, jelikož byla v podstatě odvozena z Grossmana a Pollocka, kladla důraz na dva základní rysy: 1. na vznikající síť byrokratické kontroly (v jejich přízračných podobách, foucaultovské mřížce *avant la lettre*) a 2. na vzájemné prostupování vlády a velkopodnikatelských kruhů („státní kapitalismus“), které poukazuje na příbuznost systémů nacismu a Nového údelu (a jak se zdá, spadají sem i některé formy socialismu, ať už toho „neškodného“ nebo toho stalinistického).

Ve svém dnešním, obecně rozšířeném užití má termín *pozdní kapitalismus* velmi odlišné podtóny. Nikdo si již příliš nevnímá expanze státního sektoru a byrokratizace: jeví se totiž jako prostá a „přirozená“ životní skutečnost. Nový koncept se oproti staršímu (který ještě přibližně odpovídal Leninovu pojmu „monopolního stadia“ kapitalismu) vyznačuje nejen důrazem na vznik nových forem organizace obchodu (mezinárodní a nadnárodní společnosti), které monopolní stadium přesahují, ale především vizí světového kapitalistického systému zásadně se lišícího od dřívějšího imperialismu, jenž byl v podstatě jen soupeřením různých koloniálních mocností. Kolem této internacionalizace a otázky, jak ji máme popisovat (a zejména toho, zda je složka „teorie závislosti“ či Wallersteinovy teorie „světového systému“ modelem produkce založeným na společenských třídách), se točí scholastické, jsem v pokušení říci „teologické“ debaty nad tím, zda jsou různá pojetí „pozdního kapitalismu“ skutečně v souladu s marxismem (navzdory tomu, že sám Marx „světový trh“ jako nejzazší horizont kapitalismu v *Grundrisse* opakovaně zmiňuje).⁸ I přes tyto teoretické pochybnosti snad můžeme říci, že o tomto novém systému (nazývaném „pozdní kapitalismus“ pro zdůraznění jeho kontinuity s tím, co mu předcházelo – na rozdíl od zlomu, přeryvu či mutace, jež chtějí vyzdvihnout pojmy jako „postindustriální společnost“) dnes máme určitou přibližnou představu. Kromě výše zmíněných forem nadnárodního obchodu patří k jeho charakteristickým rysům nová mezinárodní dělba práce, závratná nová dynamika mezinárodního bankovníctví a burzovního obchodu (včetně obrovité zadluženosti druhého a třetího světa), nové podoby mediální provázanosti (včetně přepravních systémů, jako je kontejnerizace), počítače a automatizace, přesouvání výroby do rozvinutých oblastí třetího světa

spolu s dobře známými společenskými důsledky, k nimž patří krize tradiční práce, zrod vrstvy *yuppies* a dnes již globální rozměr gentrifikace.

Chceme-li jev tohoto druhu periodizovat, musíme daný model zkomplikovat nejrůznějšími dodatečnými epicykly. Je nutné rozlišovat mezi postupným nastolováním předběžných (a často spolu nesouvisejících) podmínek nové struktury a „momentem“ (nikoli v pravém slova smyslu chronologickým), kdy do sebe všechny zapadnou a propojí se ve funkční systém. Tento moment není ani tak věcí chronologie, ale spíše takřka freudovské *Nachträglichkeit* či retroaktivity: lidé si dynamiku určitého nového systému, v kterém jsou lapeni, uvědomují teprve později a pozvolna. Toto rodící se kolektivní vědomí nového systému (přerývané a zlomkovitě vyvozované z navzájem nesouvisejících symptomů krize, jako je zavírání továren či vyšší úroková míra) přitom ani není přesně totéž co zrod nových kulturních výrazových forem (Williamsovy „struktury zakoušení“ se nakonec přece jen jeví jako podivná kulturní charakteristika postmodernismu). Všichni uznávají, že různé předpoklady nové „struktury zakoušení“ jsou konstituovány již před momentem, kdy se propojí a vykrystalizují do relativně hegemonického stylu; tato prehistorie však neprobíhá současně s prehistorií ekonomickou. Například podle Mandela byly základní nové technologické předpoklady současné „dlouhé vlny“ třetího stadia kapitalismu (zde nazývaného „pozdní kapitalismus“) přítomny již na konci druhé světové války, což zároveň vedlo k reorganizaci mezinárodních vztahů, dekolonizaci a položení základů pro zrod nového ekonomického systému. Z kulturního hlediska je však tuto předběžnou podmínku třeba hledat (kromě široké škály výstředních modernistických „experimentů“, které se posléze stávají „předchůdci“) v ohromných sociálních a psychologických změnách šedesátých let 20. století, jež na rovině mentality smetly podstatnou část tradice. Ekonomicky se tudíž nástup postmodernismu či pozdního kapitalismu začal připravovat v 50. letech, poté co byl kompenzován válečný nedostatek spotřebního zboží a náhradních dílů a bylo možné začít prosazovat nové produkty a technologie (v neposlední řadě ty mediální).

Psychický habitus nového věku si naproti tomu žádá naprostý zlom posílený generační roztržkou, k níž došlo teprve v 60. letech (přičemž je zřejmé, že ekonomický vývoj se kvůli tomu nezastavuje, ale na své vlastní rovině a ve své logice do značné míry pokračuje dále). Dáme-li přednost dnes již mírně zastaralému jazyku, jedná se v podstatě o rozdíl – na nějž kdysi neúnavně poukazoval Althusser – mezi hegelovským „esenciálním příčným řezem“ přítomnosti (*coupe d'essence*), v němž kulturní kritika hledá jediný princip „postmoderny“ vlastní nejrůznějším rozvětveným rysům života společnosti, a onou althusserovskou „strukturou s dominantou“, v níž si různé úrovně uchovávají částečnou vzájemnou autonomii, mění se různými rychlostmi, rozvíjejí se nerovnoměrně, a přesto se spolčují a vytvářejí totalitu. Přidejme k tomu nevyhnutelný problém reprezentace, totiž že neexistuje žádný „pozdní kapitalismus obecně“, ale jen ta či ona jeho specifická národní podoba; čtenáři mimo Severní Ameriku si pak budou bezpochyby stěžovat na amerikanocentrismus mé vlastní analýzy, který lze obhájit pouze poukazem na fakt, že semeništěm nového systému bylo krátké „americké století“ (1945–1973) a že rozvoj kulturních forem postmodernismu současně můžeme označit za první specificky severoamerický globální styl.

Obě tyto úrovně, základna a nadstavby (*infrastructure and superstructures*) – ekonomický systém i kulturní „struktury zakoušení“ –, dle mého chápání vykrystalizovaly za velkého otřesu krizí roku 1973 (ropné krize, konce mezinárodního zlatého standardu a faktického konce velké vlny „národněosvobozených válek“ a počátku konce tradičního komunismu), který nyní, když se

oblaka zvířeného prachu rozptýlila, odkrývá existenci plně dotvořené podivné nové krajiny: krajiny, kterou se kapitoly této knihy (společně s rostoucím počtem jiných sond a pokusů o analýzu) pokoušejí popsat.

Otázka periodizace však nepostrádá určitou spřízněnost se signály vycházejícími z výrazu „pozdní kapitalismus“, který je dnes již jednoznačně vnímán jako ideologicky a politicky podmínovaná levicová značka, takže samotný akt jeho užití znamená tichý souhlas s řadou v zásadě marxovských sociálních a ekonomických tvrzení, k nimž se druhá strana vůbec nemusí hlásit. Samo slovo kapitalismus bylo ostatně vždycky pochybné: stačilo, abyste toto jinak vcelku neutrální označení pro určitý ekonomický a společenský systém, na jehož vlastnostech se shodují všechny strany, vyřkli, a hned jako byste se dostali do podezřelé, vágně kritické, ne-li rovnou socialistické pozice: se stejným potěšením je používají už jen ti nejoddanější pravicoví ideologové a bezvýhradní apologeti trhu.

Podobný efekt může dosud mít i spojení „pozdní kapitalismus“, s jedním rozdílem: přívlastek málokdy znamená něco tak poštilého jako naprosté zastarání, zhroucení a smrt systému jako takového (taková časová vize by příslušela spíše modernismu než postmodernismu). „Pozdní“ obvykle vyjadřuje spíše pocit, že se věci změnily, že něco je jinak, že náš životní svět prošel transformací, která je v jistém smyslu zásadní, ale nesrovnatelná se staršími otřesy modernizace a industrializace, jaksí méně nápadná a dramatická, ale vytrvalejší právě proto, že je důkladnější a všudypřítomná.

To znamená, že označení *pozdní kapitalismus* v sobě zahrnuje i onu druhou, kulturní polovinu názvu knihy. Nejenže je jakýmsi doslovným překladem druhého výrazu, *postmodernismus*: jeho časový aspekt jako by již sám obracel pozornost ke změnám v každodennosti a na rovině kultury. Prohlásíme-li, že oba členy mé rovnice, *kultura* a *ekonomika*, se tudíž jaksí hrotí jeden do druhého a říkají totéž, přičemž zastírají rozdíl mezi základnou a nadstavbou, což se ostatně mnohým jeví jako jeden z nejpříznačnějších rysů postmodernismu, zároveň tím naznačujeme, že ve třetím stadiu kapitalismu základna své nadstavby vytváří s novou dynamikou. A právě to může na tomto pojmu (po právu) zneklidňovat ty, které nepřesvědčil. Jako by nás už předem zavazoval k tomu, abychom o kulturních jevech hovořili obchodním jazykem, ne-li přímo v pojmosloví politické ekonomie.

Pokud jde o samotný pojem *postmodernismus*, nepokoušel jsem se zavést nějaký jeho systematický úzus ani mu vnútit příhodně stručný a koherentní význam, neboť tento pojem nebývá pouze zpochybňován, ale je také sám vnitřně rozporný a protikladný. Jsem každopádně přesvědčen, že vyhnout se mu *nemůžeme*. Toto moje tvrzení by však mělo být rovněž chápáno v tom smyslu, že pokaždé když tento výraz použijeme, jsme povinováni ony vnitřní rozpory znovu připomínat a zřetelně poukazovat na nesrovnalosti a dilemata reprezentace; to vše musíme pokaždé znovu důkladně promýšlet. *Postmodernismus* není něčím, co bychom mohli jednou provždy definovat a poté s čistým svědomím užívat. Koncept, existuje-li nějaký, musí přijít na konci, nikoli na začátku našich úvah. Toto jsou podmínky – a jak se domnívám, *jen ony* nás uchrání před nástrahami ukvapeného objasnění –, za nichž můžeme tento pojem produktivně užívat i nadále.

Materiály shromážděné v této knize tvoří třetí a poslední oddíl předposlední části rozsáhlejšího projektu nazvaného *Poetika sociálních forem*.

Durham duben 1990

Fredric Jameson, Postmodernismus neboli kulturní logika
pozdního kapitalismu, přel. O. Sixtová, J. Šebek, SOK -
Sdružení pro levicovou teorii - Rybka Publishers, Praha 2016,
s. 7.-23.