

Historizovat metahistorii – dialektický kriticismus Fredrica Jamesona

DANIEL JUST*

Department of Comparative Literature, New York University, USA

Historicising Metahistory – The Dialectical Criticism of Fredric Jameson

Abstract: Addressing various aspects of the work of Fredric Jameson, this article is an inquiry into the methodology that sustains Jameson's Marxist approach. Neither nomadically eclectic about his methods or objects of study, nor an orthodox Marxist, Jameson calls for the kind of historicising stance that would relate cultural phenomena to the socio-economic realm and yet avoid metahistorical tendencies. Applying his method perhaps most notably to the phenomenon of postmodernism, Jameson unmasks the logic which governs this seemingly unrestrained cultural trend. As Jameson tries to show in his analyses of contemporary culture, dialectical criticism is particularly indispensable to understanding the logic of late capitalism that determines our society.

Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2004, Vo. 40, No. 1-2: 157-177

Když se problém spojování izolovaných fenoménů stal problémem kategorií, stejným dialektickým obratem se stal problém kategorií problémem historickým...

György Lukács, Dějiny a třídní vědomí

„Always historicize!“ Vždy historizovat, tak Jameson téměř dogmaticky otevírá svou knihu *The Political Unconscious*. A vskutku, tendence vykládat kulturní a umělecké fenomény v závislosti na historickém kontextu, ze kterého vzešly, je často spojována s marxistickým přístupem, k němuž je přídomek dogmatu v současné době ne-zřídka připojován. Je to však právě tento přístup, k jehož odkazu se Jameson otevřeně hlásí. Co znamená být marxistickým kritikem a myslitelem ani ne tak v době po pádu berlínské zdi jako po obecně přijatém jazykovém obratu ve filozofii a dávno po Lyotardově vyhlášení konce metanarací? Či jinak řečeno, jak je možné založit takový kritický přístup, který by byl dialektický a který by současně nebyl totalizující či dogmaticky teleologický? O to se právě ve své dlouholeté působnosti jakožto kritik umění, teoretik kultury a myslitel dějin a ideologie pokouší Fredric Jameson.

Po doktorandské práci o Jean-Paul Sartrovi otevírá Jameson svou publikační činnost v roce 1971 v té době velmi kontroverzní knihou o marxismu *Marxism and*

* Veškerou korespondenci zasílejte na adresu: Mgr. Daniel Just, M. A., Department of Comparative Literature, New York University, 19 University Place, New York, NY 10003-4556; e-mail: daniel_just@hotmail.com

Form [1971]. Kniha, jejíž podtitul vysvětluje, že půjde o studii dialektických teorií literatury ve dvacátém století, poprvé formuluje Jamesonův apel na historickou nutnost zaměřit marxistickou analýzu nikoli na obsah, nýbrž primárně na formu uměleckého díla. Avšak důležitost této knihy nespočívá ani tak v její obecné argumentaci ve prospěch umělecké formy jako spíše v samotném materiálu, o který se opírá. S více jak třicetiletým odstupem se jejím hlavním přínosem zdá být fakt, že posloužila jako úvod do myšlení Marxem inspirovaných myslitelů – jmenujme alespoň György Lukáse, Waltera Benjamina, Theodora Adorna a Herberta Marcuse. K marxismu se Jameson vrací také později svou knihou věnovanou Adornovi – *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic* [1990a] – a knihou *Brecht and Method* [1998a]. V roce 1972 píše kritickou studii o ruském formalismu a strukturalistickém pojetí jazyka nazvanou *The Prison-House of Language* [Jameson 1972] a o devět let později publikuje jedno ze svých stěžejních děl, originální kritickou metodologii opírající se o Freuda a Marxe, *The Political Unconscious* [Jameson 1981]. Mezi tímto a dalším stěžejním spisem – oslavovanou analýzou postmodernismu *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [Jameson 1991] – Jameson publikuje dva svazky sebraných esejů o ideologii a utopii, tématech, k nimž se vrací prací *Seeds of Time* [1994]. Tématem, o které ve svém pozdějším díle Jameson obohacuje svůj repertoár a na němž ukazuje jemné nuance projevů pozdního kapitalismu, je film. Analýzy filmů v *Signatures of the Visible* [Jameson 1990b] a *The Geopolitical Aesthetic* [Jameson 1992] se snaží ukázat, proč se současná kinematografie tolik věnuje tématu společnosti, která se spikne proti jednotlivci. Podle Jamesona je filmově populární příběh hrdiny, který se náhle ocitá sám a pomalu odhaluje spleť a nehmátnatelnou síť, jež kontroluje životy jednotlivců, odrazem všeobecné paranoie produkované současnou kulturně-společenskou situací. Pro úplnost zbývá ještě zmínit knihy o modernismu [Jameson 1979], pozdním modernismu [Jameson 2002] a sebrané eseje o postmodernismu [Jameson 1998b].

Úvod

Jamesonovo rané dílo je v obecném smyslu možné chápat jako odpověď nastupujícímu strukturalismu v literárních studiích a filozofii. Z hlediska tradičního marxismu, který interpretuje obsah díla (příběhy, postavy, mezilidské vztahy a prostředí) jako odraz společenské situace, v níž dílo vzniklo, je strukturalistické pojetí díla jako textu považováno za odhlédnutí od mimotextové skutečnosti, a tak za pouhý formalismus. Otázka, která Jamesona v tomto polemickém kontextu zajímá, je právě otázka limitace a ideologičnosti, kterou tradičnímu marxismu předkládá střet se strukturalismem. Pokud marxistický kritik hledá v díle odraz skutečnosti, odkud ví, co touto skutečností je? Jinými slovy limitace a ideologičnost tradičního marxismu spočívá právě v tom, že se domnívá, že ví, co je realita (neboť ji odhalila marxistická teorie), a že tak tuto znalost pouze aplikuje na umělecká díla a kulturní fenomény. Ideologičnost tradičního marxismu tedy spočívá v přijetí všeobjímající teorie dějin, na jejímž základě jsou různé fenomény interpretovány.

Jamesonovo rané dílo poukazuje na redukcionismus jak tradičního marxismu, tak ortodoxního formalismu. Text není možné chápat jako více či méně věrný obraz skutečnosti a analyzovat jej z hlediska nedotknutelné teorie dějin. Textu samotnému musí být dána šance na to odkrýt určité elementy skutečnosti, které do té doby nebyly známe či jasné. V tomto smyslu nejde jen o to, o čem autor hovoří a co tak do díla chtěl dát, ale také o to, jak dílo strukturuje, jaký je jeho jazyk, styl apod. Podle Jamesona jsou to právě formální aspekty díla, které mohou vyjevit něco nového o společnosti, k níž dílo náleží. Již v tomto raném příspěvku k polemice o vztahu literárního díla k prostředí, v němž vzniká, se objevuje jako ústřední téma vedle problému interpretace také problém dějin. Tam, kde formalismus od dějin odhlíží, je problémem tradičního marxismu metahistorický základ jeho analýz – fenomény jsou sice vykládány z dějinného kontextu, avšak sám tento kontext je chápán jen jako fáze v předem přijatém obrazu dějin jako takových. Teleologické pojetí dějin a zařazování fenoménů do předem dané struktury činí z dějinného přístupu nástroj metahistorické teorie.¹

Problematika interpretace a dějin však není klíčovým tématem jen v Jamesonově reakci na teoretickou debatu šedesátých a sedmdesátých let. Jak jsou tato témata důležitá, se s ještě větší naléhavostí ukáže v jeho pozdějších textech. Právě od osmdesátých let až po současnost se totiž nejen marxismus, ale dialektika, a dokonce i hermeneutika stávají terčem kritiky právě kvůli svým metahistorickým tendencím. Postmoderní důraz na nezakotvenost interpretace v metanarativních teoriích s sebou přináší kritiku všech přístupů, které si dělají nárok na znalost totality, na jejímž základě pak interpretují dílčí fenomény. V tomto smyslu není současná situace příliš odlišná od té, do níž Jameson v sedmdesátých letech vstupoval: tam, kde stál tradiční marxismus proti strukturalismu, stojí dnes dialektika proti postmoderně. A ani Jamesonova pozice není radikálně odlišná. Ba naopak, postmoderní opozice vůči dialektice jen vyostřuje původní problém. Otázku je možné formulovat následovně: jak neodhlížet od dějinných souvislostí a současně v dějinné interpretaci nepracovat s předem daným konceptem dějin? Jak provádět historickou analýzu bez toho, aby vysvětlování jednotlivých fenoménů na základě komplexnějších souvislostí nevytvářelo ne-dějinný či nad-dějinný koncept totality?

V dosud nepublikované studii (v rukopise nazvané „Interpretace“) se pro Jamesona tento problém stává jednoduše problémem interpretace. Jameson, stejně jako Marx, vyvozuje potřebu interpretovat z faktu, že realita se ne vždy kryje s tím, co se jako realita jeví. Tato nutnost vykládat a objasňovat fakta a izolované fenomény tak otevírá dvě oblasti otázek: 1. Obsah interpretace (co je skutečnost za pouhým jevem a co nám v pouhém jevu může pomoci tuto skutečnost rekonstruovat?) 2. Interpretace interpretace (proč realita a jev nejsou identické; co dělá jev ideologickým a jak je tato ideologie jevu udržována?). Tyto otázky jsou pochopitelně součástí marxistické teorie velmi dlouho a jejich stopy lze najít například v Lukácsově a Althusserově pojetí ideologie. Ovšem z hlediska formalismu a postmodernismu je samot-

¹ Pro koncept metahistorie v kontextu díla Haydena Whita srv. Jameson [1988].

ný fakt oddělení skutečnosti a jevu (a dostupnosti skutečnosti na rovině jevu pouze v symptomatické a pokřivené podobě) značně problematickým gestem. Jaká meta-narace si může činit nárok na pravdivost interpretace a na výlučný význam symptomatické podoby skutečnosti v jevech? Není snad věda a každá hermeneutika také ideologií?

Právě tyto otázky Jameson vznáší spolu s postmodernismem. Ovšem Jamesonovým cílem není diskreditace dialektiky jako spíše přeformulování tradičního marxismu. Jameson trvá na dějinném přístupu k interpretaci, avšak kriticky poukazuje na nebezpečí formulování metahistorie. Jakýkoli metahistorický přístup musí být podroben historizaci. S těmi kritiky, kteří se domnívají, že v jakékoli dějinné kontextualizaci a interpretaci je implicitně obsažen metahistorický přístup, tak Jameson v zásadě souhlasí, avšak toto nebezpečí pro něho není důvodem pro dějinně neza- kotvené interpretace. Jameson podotýká, že každou historizující interpretaci je nutné včlenit zpět do „sociálních dějin kultury jako celku.“ [Jameson 1998b: 165] Pouze tak je možné historizovat a současně být kritický jak ke svým vlastním přístupům, tak k jejich tendenci postulovat metahistorické předpoklady. V následujících kapitolách se pokusíme přistoupit k Jamesonovu dialektickému kriticismu ze tří různých stran: nejprve ukážeme, jak se jeho stanovisko promítá do diskuse o postmodernismu a v jakém vztahu je k ostatním teoriím postmoderny; poté se budeme podrobně zabývat Jamesonovým konceptem dějin a způsobem, jak se jeho netotalizující dialektika vyhýbá metahistorickým tendencím; poslední kapitola se pak bude věnovat konkrétním kulturologickým analýzám a jejich přínosu pro metody sou- časných literárních a kulturních studií.

Marxismus a postmodernismus

Jamesonovo pojetí postmoderny

Je nepochybným faktem, že Jameson je znám především jako teoretik postmoderny. Přestože se do diskusí o otázkách postmodernismu zapojuje až v době, kdy jsou tyto polemiky již v plném proudu, přináší do nich Jameson jako první hledisko sociálně-politických „podmínek možnosti“ (abychom zachovali marxistickou terminologii) toho, aby se něco takového jako postmodernismus mohlo vůbec objevit. Vývoj společnosti musel dospět do takového bodu, kdy se principy centralizovaného industriálního kapitalismu začínají hroutit. Pokud bychom provizorně přiřadili tomuto typu kapitalismu modernismus jako jeho kulturně-sociální podobu (přestože je nutné předeslat, že Jameson nenásleduje učení o kauzálním vztahu základny a nadstavby), pak by byl postmodernismus výrazem rozpadu této kulturní formy v pozdní fázi kapitalismu. Jameson klade počátky nového typu ekonomiky a sociálního života, společně s transformací formálních rysů kultury, ve Spojených státech na přelom čtyřicátých a padesátých let. V Evropě jej pak datuje rokem 1958, tj. vznikem Páté republiky ve Francii. Nová mezinárodní situace, která měla v tomto období svůj původ, se radikalizovala v letech šedesátých, kdy rozvoj informatiky, ale také například vlna neokolonialismu,

dává kapitalismu tvář odlišnou od jeho klasické podoby. Pozdní kapitalismus je pak, dle Jamesonovy definice, „postindustriální či konzumní společnost, společnost médií a podívané, společnost nadnárodního kapitalismu.“ [Jameson 1998b: 3]

S touto přeměnou ekonomicko-politického uspořádání souvisí nejen změna sociální, ale také změna v produkci a typu kulturních produktů. Zatímco v předchozím období se pozdní forma modernismu stále setkávala s jistým despektem u širší veřejnosti kvůli své obtížné uchopitelnosti a jisté estetické odpudivosti, nyní se tato forma umění nejen stala klasickou (to by nebylo ani tak zarážející), ale účinek její explozivnosti a nekonformnosti zevšedněl právě díky postmoderní snaze dohánět modernistické tendence do co nejvyhrocenějších podob. Nejenže to, co na modernismu šokovalo, již nešokuje, nýbrž samotný pojem šokování (například sexuální otevřeností filmů, formální fragmentací textu či architektonickou kombinací elementů z protichůdných stylů), jak se zdá, nutně dospívá k sebevyčerpání. Ne nadarmo je postmoderní kultura, byť s jistým nadhledem, častována hanlivým přívlastkem pornografičnosti.² Všeobecná vizuální otevřenost a dostupnost obnažených detailů ukazuje, jak je sociálně-ekonomická logika pozdního kapitalismu s to do sebe začlenit i ty nejkontroverznější kulturní fenomény. Ba co víc, je nejen s to tyto fenomény učinit jaksi dodatečně komerčně úspěšnými, nýbrž je ke svému chodu dokonce zcela zásadně potřebuje. Tam, kde jsme dříve museli detaily a skryté principy sami odhalovat, jsou nám dnes odkrývány jaksi samozřejmě i včetně vysvětlení mechanismu jejich zahalení (příkladem mohou být například televizní pořady dokumentující natáčení filmů, triky, přecheknutí apod.).

V eseji „Culture and Finance Capital“ Jameson sleduje myšlenku tohoto „diskontinuitně expanzivního“ pohybu kapitalismu až k Marxovým *Grundrisse*, kde je ještě důkladněji než v *Kapitálu* analyzována jak přízpůsobivost a elasticita kapitálu, tak nezbytnost rozporů a opozic k jeho rozvoji. Jak Jameson shrnuje, kapitalismus se vyvíjí tak, že „s každou krizí mutuje a proniká ve svých aktivitách hlouběji, a získává tak širší pole působnosti, kontroly a účinku“ [Jameson 1998b: 139]³. Zatímco pozdní modernismus byl ve svém vztahu k industriálnímu kapitalismu alespoň skrytě subverzivní, s nástupem postmoderního umění se stává samotný pojem subverze problematickým. Jakýkoli fenomén je totiž v postmoderní společnosti nejen bezprostředně zakomponován v téměř hegelovském smyslu do totalizujícího systému konzumerismu, nýbrž je v jistém smyslu sám produktem tohoto systému. Je tak možné říci, že princip postmoderní společnosti sám vytváří své negace jen proto, aby je ihned vstřebal. Nasnadě je velmi složitá otázka, k čemu může postmodernismus dějinně směřovat a co či kdo je v tomto dějinném vývoji jeho subjektem. K některým aspektům této otázky se vrátíme v kapitole o dějinách.

² Spolu s Baudrillardem je však nutné podotknout, že tak jako v případě pornografického filmu i v postmoderní době dochází k náhlému zvratu v prožitku vizuální kontroly. Prožitek slasti nad kontrolováním vizuálních prvků se náhle obrací a již to není subjekt, kdo sleduje obrazy, nýbrž naopak tento subjekt sám se ve svém slepém civění stává objektem, který již nemá nad obrazy vládu [srov. Baudrillard 1996 a Jameson 1990: 1].

³ Srov. také dílo Ernesta Mandela [1985].

Počátky teorií postmoderny

Počátky diskuse o problematice postmoderny jsou známy z umění, především pak z architektury (Charles Jenks, Manfredo Tafuri) a z filozofie (či spíše ze sociologie vědění Lyotardovy *Postmoderní situace* [1975]). Avšak prvním, kdo tento termín použil, byl v roce 1971 Ihab Hassan [1971a]. Přestože Hassanovo odlišení literatury šedesátých let od předválečného modernismu je poněkud nejasné – v posledku je podle něj jediným rozdílem v jinak totožném projektu odporu a negace pouze větší sebereflexivita, hravost a ironie na straně postmoderní literatury⁴, je to právě tato nejasnost, či přesněji řečeno nemožnost přísně historicky umístit postmoderní umění, jež se stane jedním z jeho dominantních rysů. Jednoduše řečeno je pro Hassana postmoderní literatura spíše postojem než fází následující po literatuře moderní. Postmoderní literatura tedy není obdobím ve vývoji literatury, nýbrž určitým *typem* literatury, který je možné zpětně sledovat po několika století. Pro Hassana není ani moderní, ani postmoderní postoj nikterak spjat s ekonomicko-politickou situací. Postmoderními autory jsou podle něho například Kafka, Jarry, Breton, či dokonce de Sade [Hassan 1971b]⁵. Identifikace díla jako postmoderního tak závisí na jeho čistě formálních a stylových aspektech. Hassan tyto znaky popisuje a staví do protikladu ke znakům literatury moderní v příloze připojené v roce 1982 k jeho knize *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* [Jameson 1982]. Proti modernistické hierarchii je postavena postmoderní anarchie, proti účelu hra, proti plánování náhoda, proti totalizaci dekonstrukce, proti žánru a hranici text a roztržitost, proti paradigmatu syntagma, proti hypotaxi parataxe, proti modernistické metafyzice postmoderní ironie, proti metafoře metonymie, proti původu derridovská *différance* apod. Již na základě tohoto zkráceného výčtu je možné se pozastavit nad některými kategoriemi, které Hassan uvádí. Vzato do důsledku, mnohé z definujících znaků postmoderny by bylo možné přiřadit spíše moderně, a oddělit tak její metody od metod realismu. Kdybychom dovedli Hassanovy úvahy k jejich logickému vyústění, bylo by možné říci, že zásadní přelom nastává spíše mezi modernismem a realismem a že postmodernismus je jen vyostřením tohoto přelomu.

Postmoderní kultura byla a je jak zatracována, tak oslavována.⁶ Přestože Hassanův poněkud vágní popis postmoderny nelze považovat za otevřeně protimodernistický, jistý dekonstruktivismus či poststrukturalismus je v jeho přístupu patrný. Protimodernistické oslavování postmoderní svobody je však spíše záležitostí architektury, zejména pak Jenckse a Venturiho, podle nichž modernismus trpí elitářstvím. Je zajímavé povšimnout si, že na straně bezmezného oslavování postmoder-

⁴ Přívlastek „negující“ nebo „resistentní“ se v popisech postmoderny u jiných autorů téměř nevyskytuje. Naopak je vyzdvihována afirmativnost. Je možné, že Hassan má na mysli právě tuto afirmaci, ale poněkud nešťastně ji formuluje jako jakousi negaci negujícího přístupu.

⁵ Hassan paradoxně oslavuje také klasické velikány moderny jako například Joyce či symbolistu Mallarméa.

⁶ K detailnímu rozboru různých stanovisek v debatě o postmodernismu srov. „Theories of the Postmodern“ a „Transformation of the Image“ in [Jameson 1998b].

ny stojí umělci, zatímco na straně opačné intelektuálové dovolávají se morálního hlediska. V duchu tohoto rozkolu staví již Hilton Kramer v prvním čísle časopisu *The New Criterion* [Kramer 1982] postmoderní povrchnost do protikladu k morální zodpovědnosti přítomné v modernistických dílech. Avšak mnohem komplexnější stanovisko než reakční postoj kulturního konzervativce Kramera zaujímá na této straně debaty Habermas. Podle Habermase [1983] je nutné pokračovat v modernistickém projektu a dokončit jeho byt i sebevíce utopickou vizi, vedenou osvícenskými ideály nestranného rozumu, spravedlnosti a pravdy. Habermas nepovažuje postmodernu za progresivní sílu, nýbrž právě naopak za politicky konzervativní krok zpátky. Je si přitom vědom nedostatků moderny (například oddělení umění, vědy a morálky, jejichž ideály krásy, pravdy a spravedlnosti spolu nikdy skutečně nekomunikovaly a především nebyly nikdy začleněny do společenského života), avšak nedomnívá se, že by tyto nedostatky byly nutně přítomné v modernistickém projektu jako takovém. Dokončit projekt moderny by pak podle Habermase znamenalo integrovat ideály umění, vědy a morálky společně do veřejné sféry a zobecnit tak buržoazní ideologii humanismu, rovnosti a občanských práv.

Liotard, Baudrillard a Jameson

Tradiční marxismus by se v takto nastíněné debatě pochopitelně nepřiklonil ani k jedné straně. Zcela zásadním problémem, který by kritik typu Györga Lukáče spatřoval jak v postmodernistickém postoji odvrhujícím nesvobodu modernistického universalismu, tak v modernistickém postoji kritizujícím roztržitost, cynismus a morální nezakotvenost postmoderny, by byla ekonomicko-politická logika, kterou oba postoje, ať již přímo či nepřímo, zastávají. To, co Lukács analyzuje na moderním umění jako odraz kapitalistického života, a tak v posledku jako odraz určitého výrobního způsobu, a co nazývá „reifikace“ (zpředmětnění něčeho, co je v zásadě mezilidským *vztahem*), by v postmoderním umění a společnosti bylo tímtež principem, jen dohnáným do extrému. K takovému stanovisku se v diskusi o postmodernismu hlásí například kunsthistorik Manfredo Tafuri [Tafuri 1976]. Tafuriho přístup není příliš novátorský, neboť v podstatě opakuje diktum klasického marxismu, podle něhož není možné přivodit kulturně-sociální změnu bez toho, aby se nejdříve změnil vztahy politicko-ekonomické. Marxismus v tomto podání by pak skutečně jen dokazoval neschopnost metanarrativního přístupu upřesňovat své metody a obohacovat je o nové dějinné fenomény (jakým je například právě postmodernismus). Tváří v tvář neuskutečnitelnosti náhlé a úplné změny totálního systému kapitalismu tak Tafuriho stanovisko vede nejen k politické nečinnosti, ale také ke kulturnímu pesimismu a moralismu. Postmoderní kultura je faktem, v němž žijeme, jež jsme vstřebali a na kterém se také nutně sami podílíme. „Dějinná a dialektická analýza tohoto fenoménu,“ jak Jameson podotýká, si proto „nemůže dovolit zbankrotovaný luxus jakýchkoli moralizujících soudů,“ neboť, jak nietzscheovsky dodává, „dialektika je ‚mimo dobro a zlo‘“ [Jameson 1991: 62]. V tomto smyslu je Jamesonovým nehodnotícím analýzám začleňujícím fenomény do dějinného kontextu bližší spíše Lyotard než tradiční marxismus.

Bylo by přehnané tvrdit, že se v závěrech Lyotardovy analýzy postmoderní doby neobjevuje kladné hodnocení, či že se dokonce pokouší o dialektickou klasifikaci tohoto fenoménu. Je však taktéž nepřesné vidět v Lyotardovi bezmezného stoupence postmoderních principů. Tato zjednodušující interpretace plyne nejen z faktu, že s Lyotardovým jménem jsou spojovány především jeho spisy o epistemologii, a nikoli jeho texty o kultuře, nýbrž také z faktu, že jeho epistemologické spisy neproorokují nástup postmoderní kultury, nýbrž pouze zachycují jistou tendenci ve vývoji přírodních, sociálních a humanitních věd. Postulování konce metanarací tak nutně nepřináší odvrhnutí modernismu, s nímž jsou metanarace často spojovány. Lyotardovy závěry v oblasti estetiky jsou pak velmi důležité, neboť je z nich jasné, že Lyotard svou teorií o rozpadu metanarací a počátku postmoderní doby nekoncepuje jakousi konečnou fází po konci dějin. V zajímavém „ohybu“ chronologie totiž tvrdí, že postmoderna nenásleduje *po* pozdní fázi moderny (ať již jako vyostření její logiky, či naopak jako její odmítnutí), nýbrž naopak jí předchází a připravuje ji. Postmodernismus tedy podle Lyotarda připravuje nenadálý příchod, či spíše návrat v novém hávu, něčeho, co bylo dříve vnímáno jako pozdní, vysoký či zralý modernismus. Pro Lyotarda je tak afirmace postmodernismu nepřímou také afirmací pozdního či zralého modernismu.⁷

Jak již bylo řečeno, Jameson se snaží vyvarovat jak nadšeného přijetí postmoderny jako technokratické utopie, tak také jejího odsouzení jakožto vrcholu dekadence. Postmodernu nezaujatě vysvětluje hypotézou „obecné modifikace kultury společně se sociální restrukturalizací pozdního kapitalismu jako systému.“ [Jameson 1991:62]⁸ Jamesonova snaha dialekticky pojmut současný moment z hlediska dějin, tak vylučuje koncepci postmoderny jako jedné pozice mezi jinými, neboť nelze jednoduše oddělit postmoderní umění od postmoderní sociální situace. Tato snaha pak obnáší nejen popis a klasifikaci fenoménů současné společnosti, ale také hledání souvislostí mezi nimi, hledání principu, který je spojuje a kontextualizování tohoto principu ve vztahu k principům a fenoménům, jež mu předcházely. Nestací tak pouze konstatovat nomádskou povahu současného subjektu či hyperreálnost objektu. Je nutné vysvětlit podmínky, které je umožnily, a důsledky, které přináší. Paradoxně pak můžeme dojít k závěru, že nomádská nezakotvenost v identitě subjektu, kulturní a myšlenková různorodost, rasová a národnostní kosmopolitnost postmoderní doby produkují velmi homogenní společnost. Jameson podotýká, že i v té největší nudě klasického modernismu tento kulturně-sociální systém sám poskytoval možnosti, jak na něj nazírat zvnějšku a jak si jej tak, sice bez možnosti skutečného odstupu a nezaujatého odmítnutí, uvědomovat [Jameson 1998b: 59–67]. Nic takového však v postmoderní době není možné. Ve společnosti, kde se vše mění tak

⁷ Srov. [Jameson 1991: 113]. Obtížné postižitelným prvkem této úvahy je neidentičnost návratu zralého modernismu: moderna se sice vrací, ale teprve zkušenost postmoderny otevírá možnost zakusit tento „starý“ modernismus jako „nový“. Přesněji řečeno, v momentu zralé moderny neexistovaly prostředky k uchopení tohoto fenoménu jako takového. K tomu bylo zapotřebí, aby se moderna ztratila v postmoderně.

⁸ Srov. také [ibid.: 45–46].

rychle, že změna je jen stěží postřehnutá, a kde tuto změnu není možné pocítit ani jako skutečnou novotu (neboť pouze uvolňuje místo pro rychlý nástup něčeho ještě novějšího), ani jako násilí páchané na inovovaném předmětu, „se prakticky již nic ani změnit nemůže.“ Modernistická posedlost novým se tak stává stabilním proudem téměř nehybných okamžiků. A stejným způsobem je zarovnáována a podřizována homogennímu měřítku i prostorová organizace. „Žádná společnost,“ jak Jameson uzavírá svou úvahu, „nebyla nikdy natolik standardizovaná jako ta naše a proud lidské, sociální a historické časovosti nikdy neplynul tak homogenně jako nyní“ [Jameson 1998b: 59].

Jamesonův popis postmoderních prvků je v mnohém velmi podobný například Baudrillardovi. Avšak vzhledem k tomu, že se Jameson snaží najít princip, jenž tyto elementy spojuje, a dokonce tento princip uvést do dějinné souvislosti, může se zdát, že jeho závěry nesou spíše negativní nádechy. Baudrillardův styl velmi úsečných vět a izolovaných poznámek je patrně blíže ideálu nestrannosti. Avšak Baudrillardovy texty v přísném slova smyslu ani žádný argument nerozvíjejí, nýbrž pouze vyjmenovávají postmoderní rysy, a to současných médií, či odděleně popisují různé segmenty americké kultury. Tam, kde Baudrillard předkládá fakta postmoderní hyperreality, simulaker, pastiše a schizofrenie, Jameson se ptá po jejich důsledcích a tematizuje podmínky možnosti jejich výskytu: co je příčinou a co je důsledkem transformace reality do obrazů, které již nejsou ničím jiným než znaky sebe samých, svým vlastním simulakrem? Na jedné straně je jejím důsledkem například již zmíněné uvolnění buržoazního subjektu a jeho osvobození ze zajetí jednotících struktur ega (jistě oslabení paranoidní povahy modernistického ega, které je nuceno vytvořit koherentní „já“ a vztahovat se ke světu jako k opozici proti tomuto „já“). Jameson připouští, že postmoderna rozpouští mnohé z psychopatologií buržoazního ega. Na straně druhé však poukazuje na to, že postmoderní schizofrenizace ega je neosvobozuje jen od úzkosti, ale „také od všech ostatních pocitů, neboť již neexistuje ego, k němuž by se pocity vztahovaly“ [Jameson 1991: 15]. Z těchto zjištění neplyne ani jednoznačně pozitivní, ani jednoznačně negativní náhled na postmoderní subjekt,⁹ neboť takové hodnotící soudy by byly nutně založeny na metafyzické teorii podstaty člověka – jeho buď nomádské povahy, kterou by pak postmoderna osvobozovala, či jeho potřeby zakořeněnosti a identity, kterou by ničila. Tím jediným, co je možné o postmoderním subjektu nezaujatě říci, je, že ztratil schopnost pociťovat dějiny.

⁹ Také pojem multiplicity jakožto povahy decentrovaného subjektu je nutné – v duchu jakési „předjímavé historizace“ – interpretovat jako vyjádření utopie nového kolektivního subjektu (tedy spíše jako reakci na současný decentrovaný individualismus než jako jeho vyjádření). V tomto smyslu by bylo velmi přínosné číst Deleuze spolu s Jean-Luc Nancyem.

Nostalgie postmoderny

Právě mizení smyslu dějin (*sense of history*) je podle Jamesona klíčovým důsledkem logiky postmoderního sociálního systému. Roztříštěný subjekt žijící v hyperrealitě věčně přítomnosti ztrácí smysl pro dějinnost a pocit jeho vlastní časovosti také mizí. Pro *pastiche*, který se stal nejen klíčovým prvkem postmoderního umění, ale také symbolem idiosynkretismu postmoderního subjektu, hraje tematický a dějinný kontext mizivou úlohu. Z kombinace nesourodých prvků nebo historicky odlišných stylů se vytrácí právě ironie a parodie, kterou v postmoderním umění stále ještě spatřoval například Hassan. Bez kontextuálního vidění a alespoň minimální možnosti odstupu ztělesněné v satirickém hledisku je pastiš jen prázdnou ironií. Ztráta komplexního vidění věcí je v posledku právě ztrátou smyslu pro dějiny.

Ovšem Jameson jde ve své úvaze dále, neboť tento fakt sám o sobě není až tak překvapivý. Na různých místech ve svých spisech se snaží ukázat, že pastiš se svou kombinací stylů v sobě skrývá nostalgickou dimenzi. Tato skrytá nostalgie je jakýmsi vedlejším produktem, který odhaluje neschopnost vztahovat se k dějinám jinak než skrze jejich přeměnu v pouhý styl hudby či módy. Zejména velmi blízká minulost je pro nás neuchopitelná, a tak ji společně s přítomným momentem umění zkrátka vynechává. Typickým příkladem tohoto eklekticismu je oslavovaný prototyp postmoderního filmu *Blade Runner*, kde jsou do sebe zasazeny vrstvy vzdálenější minulosti (styl třicátých let) a doba futuristická. Postmoderní nostalgie ale nemůže být nostalgií v tradičním smyslu. Právě proto, že objekt v postmoderní době již není ve své plné přítomnosti dostupný, nemůže být nostalgie tradiční abstrakcí od konkrétního objektu v přítomnosti. Nostalgie se stává nostalgií po nostalgii samotné. V tomto smyslu Jameson velmi přesně definuje postmoderní nostalgii jako „tuhu po situaci, v níž by proces abstrakce jako takové byl znovu možný“ [Jameson 1998b: 189]¹⁰. Argument o postmoderním mizení smyslu pro dějinnost je v tomto bodě nutné přeformulovat. Dějiny nemizí úplně, nýbrž přetrvávají v potlačené formě. Na fenoménu postmoderní nostalgie Jameson ukazuje, že přestože se přístup k dějinám v postmoderní společnosti rozpadá na pouhou *stylovou* reprezentaci určité doby, dějiny nemohou být zcela vytlačeny. Jameson pak nabízí psychoanalýzou inspirovanou hypotézu, podle níž je ztráta dějin traumatickým zážitkem, jenž byl potlačen. Toto kolektivní potlačení však nadále přetrvává jako princip, který zásadně určuje celou naši kulturu. Skrze organizaci sociální a kulturní sféry vytváří pozdní kapitalismus takové prostředí, v němž jsou dějiny vytěsněny do politického nevědomí a odtud pronikají v různých formách do kulturních produktů.

¹⁰ Ve spojitosti s postmoderní nostalgii po možnosti abstrakce lze podotknout, že návrat kantovského konceptu krásna v postmoderně a postmoderní záliba v ornamentu a požitku – v protikladu k modernistickému upřednostňování vznešeného, absolutního a extatické *jouissance* – nejsou zcela nezávislé na estetických principech modernismu. Srov. „End of Art or End of History?“, in [Jameson 1998b: zejm. 83–87].

Dějiny a politické nevědomí

Postmoderní universalismus

Marx byl trvale fascinován schopností kapitálu rozpouštět tradiční svazky předkapitalistických společností. Peníze, které nemají žádnou užitnou hodnotu a které nejsou vázány na žádný obsah či oblast, zcela zásadně přetavují starý způsob výroby řízený sociálními potřebami a vnitřní hodnotou produktu. Velmi podrobný popis tohoto přechodu společně s charakterizací společensko-ekonomického, a dokonce také ontologického stavu, který jím je navozen, podávají Gilles Deleuze a Félix Guattari v *Capitalisme et schizophrénie* [1972, 1980]. Kapitalistická logika, kterou Deleuze nazývá „axiomatickou“, se zcela zásadně liší od předkapitalistických „kódů“, jež kapitalismus rozpouští do toku volně kombinovatelných prvků. V určité etapě vývoje kapitalismu (Jamesonův pozdní kapitalismus) pak ale dochází k překódování tohoto volného toku, a tak k návratu kódů v podobě nového teritorialismu a individualismu.¹¹ Podle Jamesona není toto překódování pouze nevýznamným lokálním úkazem, ale obecně platnou mechanikou pozdního kapitalismu v jeho postmoderní podobě. Přestože se postmoderna tváří jako pluralitní hra rozdílů, Jameson ji odkrývá jako odraz velmi jednotvárné logiky. Problém s postmodernou a s jakýmikoli závěry o její skryté logice je pochopitelně právě v tom, že z postmoderního hlediska si nikdo nemůže dělat nárok na obecně platné závěry (ještě méně pak pokud se jedná o skryté zákony). Jameson se tedy musí ve svých analýzách pokusit o detailní rozbor tohoto rozporu: jak zobecnit fenomén, který sám ztělesňuje, nebo se alespoň tváří, že ztělesňuje, logiku rozdílu, diferenciace a plurality? Snaha představit jako systém něco, čehož doménou je právě heteronomie a vznik a zánik na sobě nezávislých subsystémů, by znásilňovala samu podstatu tohoto netotalizujícího svazku subsystémů, za který se postmodernismus vydává. Problém je ale složitější a Jameson se snaží ukázat, že jej nelze redukovat na protiklad totalizujícího přístupu a netotalizujícího principu.

Přímočaře lze říci, že dialektická analýza v Jamesonově pojetí nemusí být nutně totalizující ve smyslu, jak ji chápe postmoderna. A současně je nutné podotknout, že netotalizující princip, za který se postmoderna vydává, takto radikálně netotalitní být také nemusí. Jak je již jasné, klíčovým faktorem Jamesonových úvah je *povaha* totalizujícího přístupu. Podle Jamesona je především nutné připustit fakt, že i taková produkce na sobě nezávislých subsystémů, která samu sebe představuje jako subsystematickou a bez jakéhokoli vztahu k ideologii nějakého systému, nutně takto subsystematická nemusí být. Poučení Luhmannem musíme tvrdit, že i systém, který ke své sebekonstituci produkuje pouze rozdíly, je přesto systémem. Diferenciace jako taková (tedy pouhá hra rozdílů) je pak také chápána jako systemická produkce identity, ovšem na abstraktnější rovině.

¹¹ Na vliv Marxe na Deleuzovo myšlení poukazuje Jameson například ve své eseji „Dualism and Marxism in Deleuze“ [Jameson 1997]; k analýze Deleuzových obecných stanovisek v kontextu klasického existencialismu srov. [Jameson 1998b: 150].

Co se týče abstrahujícího a totalizujícího přístupu, je samozřejmě otázkou, zda každá analýza není vždy v jistém smyslu abstrakcí. Každá analýza totiž musí rozbít naši všední znalost určitého fenoménu a vytrhnout ho tak ze slepého vnoru do bezprostřednosti. Analýza, která tak pomocí pojmu uchopí něco, co z této bezprostřednosti vystoupilo, vykládá daný fenomén v *určitém* kontextu. Je sice nesporné, že dialektická rekonstrukce s takovouto abstrakcí pracuje ve vyhrocenější podobě, to ale ještě neznamená, že musí být totalizující ve smyslu pouhého zařazování fenoménů do předem přijaté struktury dějinného vývoje. Již samotné pojmenování abstraktních jevů (např. tržních vztahů) v sobě nese velké riziko pojmové reifikace (přesvědčení, že tržní vztahy skutečně existují jako *věc*). Dialektický kriticismus proto ve svých analýzách musí projevovat zvláštní obezřetnost a citlivost nejen k problému reifikace, ale také k tomu, co jej samotného nejvíce ohrožuje, totiž k metahistorickému přístupu. Jameson trvá na tom, že u všech reifikovaných jevů – ať již to jsou tržní síly v postmoderní společnosti, či dokonce pojem třídy v marxistické teorii – je nutné kriticky určit „politickou a ideologickou funkci konceptu, tedy roli, jakou dnes určitý koncept sehrává v imaginárním řešení našich reálných rozporů“ [Jameson 1998: 36]¹². Na jedné straně je tak nutné nejen popisovat jednotlivé kulturní fenomény, ale také hledat jednotící principy kulturní produkce, byť by byla tímto principem, či dokonce právě je-li tímto principem, proklamovaná nejednotnost, hra rozdlů a neexistence jednotícího principu. Je také nutné položit si otázku, proč je dnes natolik nepřijatelné analyzovat spjatost kulturně-sociální sféry se sférou ekonomicko-politickou. Mizení pojmu dějin společně s odporem k dialektice jakožto totalizujícímu přístupu je tak paradoxně možné vysvětlit právě jistou totalitní jednovátností, kterou kapitalismus produkuje v podobě postmoderní situace.

Jameson a Lukács: hledání netotalizující dialektiky

Pokud je na jedné straně nutné hledat jednotící principy kulturní produkce, je na straně druhé nutné projevovat stejnou důslednost v kritickém přístupu k vlastní terminologii i k možné ideologičnosti vlastního přístupu. Jamesonova netotalizující dialektika (či jinde „nedialektická totalizace“) se snaží vyhnout právě tomu, s čím je marxismus často spojován: kauzálnímu vztahu mezi základnou a nadstavbou a teleologickému pojetí dějin. O znovupromýšlení z vulgarizované verze vztahu mezi základnou a nadstavbou, v níž je kulturně-sociální sféra přímým důsledkem sféry ekonomicko-politické, se pokoušeli již Althusser a Balibar [1968]. Avšak ještě dříve Lukács [1968], který jinak platí za marxistu velmi tradičního, poukázal na falešnou opozici mezi idealistickou koncepcí „obecně lidského“, v níž umění funguje jako vyjádření této podstaty lidskosti, a koncepcí vulgárního marxismu, v němž je umění odrazem určité pozice v třídním boji. Marx sám komplikuje tuto přímou kauzalitu

¹² „Marxism and Postmodernism“, in [Jameson 1998b: 36]. Jameson například podotýká, že sám pojem výrobního způsobu, jenž je základní kategorií, k níž tradiční marxismus vztahuje své analýzy, je zakořeněn v historické a sociální situaci, která umožnila takovýto koncept vůbec vytvořit. Srov. [ibid.: 41, 43–44].

a upozorňuje, že ani společnost, ani umění nezačínají z ničeho a že právě díky tomu, že je nelze oddělit od jejich vlastního vývoje, není možné vykládat umění jako pouhý odraz základny [Marx – Engels 1951: 37]. Ve své eseji „Umění jako sebeuvědomění ve vývoji lidstva“ pak Lukács [1976] tento Marxův důraz na vývojovou kontinuitu při analýze vztahu mezi základnou a nadstavbou vysvětluje na příkladu dějin a ontogeneze. Stejně jako je jedinci vlastní jeho nenávratná minulost v podobě dětství (a tak je v jistém smyslu přítomná i v současnosti navzdory faktu, že již pomínula), tak je současné době vlastní její kulturně-sociální i politicko-ekonomická minulost. To, co jedince obklopuje jako kulturně-sociální prostředí, do čeho se rodí, v čem se vyvíjí a co také sám spoluvytváří, pak není jen přímým odrazem výrobního způsobu, nýbrž také výsledkem vývojové kontinuity kulturně-sociální sféry a složitého procesu *vzájemného* vztahu mezi touto sférou a sférou ekonomickou [Lukács 1976: 299–301]. Obecně lidské, jež idealisté považují za univerzální a tradiční, zatímco marxisté poukazují na jeho dějinné deformace, tak podle Lukáče není dáno předem, nýbrž se teprve v dějinách formuje. Abstrakce určitého kulturního fenoménu a jeho analýza tak předpokládá nejen studium jeho vztahu k ostatním fenoménům a hledání principu, který tyto fenomény pojí. Nejedná se ani o pouhou rekonstrukci vývoje těchto principů a jejich vlivu na výskyt kulturních fenoménů. Je nutné provést komplexní analýzu vzájemného vlivu sociálního a kulturního vývoje a určit nejen to, jak se daný fenomén do tohoto vývoje začleňuje, ale především to, jak mění a obohacuje náš pohled na dějiny.

Pro Jamesona, jenž sice sám tuto Marxovu a Lukáčsovu úvahu nikde necituje, je transformace teorie vztahu mezi základnou a nadstavbou klíčovou podmínkou pro vytvoření takového dialektického kriticismu, který se snaží vyvarovat ideologicky metahistorickému přístupu. Obezřetnost takového kriticismu pak spočívá nejen v historizaci vlastních základů, ale také ve znovupromýšlení těchto základů při analýze každého nového fenoménu, jenž nutně upravuje naši představu o dějinách [srov. Jameson 1988: 165]. Poučen Althusserovou teorií ideologie, ideologických státních aparátů a jeho pojmem sociální formace, Jameson upozorňuje na to, že hledisko základny a nadstavby není ani tak „modelem, jako spíše odrazovým můstkem a problémem; je to přístup stejně nedogmatický jako nutnost uchopit kulturu v sobě a pro sebe, ale také ve vztahu k jejímu vnějšku, jejímu obsahu, jejímu kontextu a prostoru jejího dosahu a efektivnosti.“ Důležitý je Jamesonův dodatek, že „způsob, jak toho dosáhnout, není nikdy dán předem“ [Jameson 1998b: 47]¹³. Protože je každý kulturní fenomén spjat s určitým principem či strukturou (ovšem aniž by tento princip byl dán sám o sobě, tedy aniž by byl vždy zprostředkován právě tímto fenoménem), je nutné provádět jak lukáčsovskou totalizaci tohoto fenoménu z hlediska struktury a vývoje, tak zase z druhé strany althusserovskou analýzu diskontinuit této struktury. Na každém fenoménu tak musí být současně zkoumány diskontinuity jeho manifestní roviny a jednota jeho roviny latentní.

¹³ Na tomto místě Jameson také hovoří o nadstavbě v termínech jakési benjaminovské „after-image“ základny, tedy konceptu, který v sobě spojuje objektivní kvalitu předmětu s patologií vnímání.

Jameson a Lacan: nedostupná realita dějin

Bylo by nepřesné jednoduše označit Jamesonovu metodu rekonstruování latentní roviny pod rovinou povrchových diskontinuit za psychoanalytickou. Pro Jamesonův klíčový koncept *politického nevědomí* je psychoanalýza, zejména pak lacanovská, bezesporu velmi důležitá. Avšak pouhý odkaz na něco, co určuje povrchové úkazy, by byl jen opakováním oné chyby vulgárního marxismu, již je předpoklad kauzálního vztahu mezi hlubinnou základnou a povrchovou nadstavbou. Základním kamenem, který od Lacana přebírá ostatně také Althusser, je myšlenka, že „princip“ (althusserovská struktura, lukácsovská totalita, jamesonovská základna či model) není nikdy dán jinak než ve zprostředkování skrze fenomény, jež produkuje. Princip tedy existuje vždy jen ve svém *určitém* výrazu. Lacan by pak ve své velmi svébytné terminologii řekl, že Reálné je vždy dáno pouze skrze symbolické manifestace a zprostředkování.¹⁴ Althusser a Jameson aplikují tento mechanismus na dějiny: althusserovské a jamesonovské dějiny nemají ani subjekt, ani cíl, neboť jsou v zásadě lacanovským Reálnem. Jednoduše řečeno, přestože nadstavbu v posledku nelze teoreticky myslet jinak než jako výraz základny, tuto základnu nelze postihnout jinak než skrze elementy nadstavby. Pro Lacana Reálné sice produkuje Symbolické, ale současně také vzdoruje tomu, aby bylo plně převedeno do symbolické reprezentace [Lacan 1975: 80]. Poté, co Jameson s Lacanovým „Reálnem“ velmi otevřeně identifikuje dějiny, je zřejmé, proč se také dějiny podle něj vzpírají své úplné symbolizaci [Jameson 1988: 104].

Vzhledem k tomu, že totalita neexistuje ve formě nějaké poslední pravdy a že ji není možné reprezentovat (že je, althusserovsky řečeno, „chybějící příčinou“), je totalita ve formě základny při dialektické analýze kulturních fenoménů pouze *strategicky předpokládána*. Po systematizaci daného fenoménu a rekonstrukci určité totality je nutné poukázat na to, že právě tato totalita je pouze zprostředkována diskontinuitami svých kulturních výrazů. Jameson proto může paradoxně tvrdit, že dějiny sice „*nejdou* textem, ale že nám i přesto nejsou dostupné jinak než v textové podobě“ [Jameson 1981: 82]. Byť se k ní jako takové nikdy nemůžeme dostat, totalitu musíme s každým novým kulturním fenoménem rekonstruovat. A to především proto, že je to právě tato diskontinuitní rovina kulturně-sociálních fenoménů, která se tváří jako komplexní a totální.¹⁵ Co se týče studia kultury, dialektický kriticismus

¹⁴ Podle Lacana se jako jazykové bytosti pohybující se v symbolickém systému můžeme z tohoto systému vyvázat a spočinout v nerozlišitelnosti Reálna pouze za cenu naprostého rozpadu Symbolická, tedy klinické psychózy.

¹⁵ Tady je nutné opět odkázat k Lacanovi a jeho velmi komplexní teorii konstitutivního „nerozpoznání“ („Le Stade du miroir“), podle které dítě dostává poprvé smysl pro celek a úplnost, až když se setká se svým vlastním obrazem v zrcadle. Tento moment, kdy se dítě se svým fragmentárním sebevnímáním poprvé zakouší ve svém obraze jako úplné, je také momentem omylu, neboť se jedná o pouhý obraz. Avšak sám tento omyl tak zakoušen není, a proto je i přes svou „omylnost“ konstitutivní – vytváří Symbolické, svět jazyka a reprezentací. V poněkud obecnější rovině lze říci, že Symbolický svět (Jamesonova textuální reprezentace dějin) se tváří jako nefragmentární a totální jen díky své konstitutivní chybě. Zcela

jak uplatňuje dekonstrukci reifikovaných konceptů, tak i strategicky vytváří koncepty nové. Jameson nevidí v těchto dvou praktikách nic nesourodého. Ba naopak tvrdí, že je nutné provést „symptomální“ analýzu diskontinuit v kulturním textu na první pohled nerozporném a *současně* přijmout metodologický princip totality [Jameson 1988: 56–57]. Abychom nepropadli intelektuální bezcílnosti pozdního kapitalismu a abychom byli naopak schopni pochopit význam jak návratu starých témat, tak dekonstrukce tradičních pojmů, je nutné strategicky vytvářet nové totalizující koncepty.

Literární a kulturní studia

Jameson a literární studia

Jamesonovy náročné teoretické výboje nacházejí praktické uplatnění v literárních a kulturních studiích. Početné analýzy filmu, literatury, hudby či architektury představují doklad jeho snahy o vysvětlení relativní mnohotvárnosti současné kultury a společnosti. Je pochopitelné otázkou, do jaké míry se Jamesonovým analýzám vždy daří provést historickou a tematickou kontextualizaci a současně nebyť meta-historické. Přestože se Jameson snaží postupovat velmi obezřetně, podle některých kritiků není pokaždé schopen vyhnout se právě redukcionismu. Kritici v oblasti postkoloniální teorie se ptají, zda Jamesonovy často až příliš abstraktní či zjednodušující termíny nejsou přece jen důsledkem tradičního pojetí totality, které zkrátka není s to obsáhnout rozličnost fenoménů v různých částech světa.¹⁶ Na druhé straně se někteří marxisté obávají toho, že Jamesonův marxismus dává všanc právě marxismus jako univerzální způsob revolučního myšlení. „Akademizace“ určitých témat, zejména pak Jamesonův poněkud vstřícný vztah k postmoderně, podle těchto kritiků nutně otupuje politické ostří marxistické teorie.¹⁷ V neposlední řadě je také nutné zmínit kritiku namířenou proti Jamesonově stylu psaní. V literárních studiích se jeho styl často považuje za příliš složitý, jak co se týče jeho prózy, tak rychlosti, s jakou je schopen se přenášet z jednoho tématu na druhé. Jak však uvidíme,

klíčovým faktorem je pak fakt, že se moment „před“ sjednocením fragmentů v Symbolickém (právě díky tomu, že je vždy nutně teoretizován z hlediska Symbolické sféry) sám stává jen retrospektivně vytvořeným obdobím a stavem před vpádem znaku. Tento stav je pak vnímán jako nefragmentární stav Reálna. Avšak právě proto, že nikdy jako takový nebyl předmětem prožitku, je to vždy pouze imaginární stav celku a neroztržitésti před vpádem symbolična a odcizení se v reprezentaci. Pro subjekt je Reálné nedostupné. Je vždy pouze rekonstruováno jako jakési primární nerozlišené prostředí, jehož vytěsněním mohlo dojít ke vzniku pojmového myšlení. A stejně tak jako jazyk orientuje člověka k nedostupnému Reálnu, konstituuje jej společnost tím, že jej orientuje k nedostupné realitě dějin. Tato složité problematice se věnuje také rozsáhlé dílo Slavoj Žižeka [1989, 1993].

¹⁶ Srov. např. poznámky Satya P. Mohanty [1997].

¹⁷ Srov. např. [Alex Callinicos 1989].

pro Jamesona samotného je nesnadná uchopitelnost jeho stylu psaní i širokého teoretického kontextu, na který ve svých spisech odkazuje, záměrem, neboť, jak podotýká, tento styl nutí čtenáře ke „skutečnému myšlení“, a nikoli jen k letmému přelétávání řádků [Jameson 1971].

Umění a rezistence

V současné společnosti, která se patrně více než kterákoli dřívější společnost významuje procesy reifikace a komodifikace, má umění výlučné postavení. Umění se na těchto procesech nejen podílí, ale je také ohniskem odporu proti nim. Jameson tvrdí, že umění má schopnost „vzdorovat moci reifikace v konzumní společnosti a že je s to obnovit právě tu kategorii totality, která je systematicky podřívána existenciální fragmentací, jež dnes postihuje všechny oblasti života a sociální organizace“ [Jameson 1988: 146]. Je jen ironií osudu, že logika pozdního kapitalismu s tímto odporem přímo počítá a že jej dokonce vítá. Jak již bylo řečeno, postmoderna díky své pluralitní povaze vstřebává jakýkoli protiklad a přetváří jej pouze v další fenomén (dříve či později komodifikovaný a poměřovaný komerčním úspěchem). Kulturní fenomén, jenž se snaží tuto situaci reflektovat, tak musí volit mnohem komplexnější postupy než otevřenou opozici. Komplexnost a nehodnotící soudy se stávají nutností také v analýzách kulturních fenoménů a uměleckém a literárním kriticismu. Právě se zřetelem k povaze principů současné společnosti již není možné jednoznačně určit, zda se určitý fenomén na těchto principech podílí, či zda je podřívá. Neboť dílo, které se k těmto principům otevřeně hlásí, může být po různých dialektických obrazech paradoxně právě díky této otevřenosti místem resistance; a naopak dílo, které se vydává za otevřený protiklad, může být v posledku plným rozvinutím a vyjádřením toho, proti čemu se staví.¹⁸ Je to právě tato komplexnost a jistá počáteční nepřehlednost, které často vedou postmoderní criticismus k odmítnutí problému resistance jako pseudoprotiblému, jež logika postmoderní společnosti údajně činí bezpředmětným. Výsledkem je pak volně plynoucí criticismus, který takovým i chce být, neboť se domnívá, že je tak zajedno se zásadní nezakotveností fenoménů, které popisuje.

Jak již bylo mnohokrát řečeno, proti takovým nezakotveným kritikům Jameson namítá, že právě tímto svým postojem prokazují věrnost principu pozdního kapitalismu. Jediné východisko z této situace je nebýt ani marxistou, ani postmodernistou, či spíše být oběma zároveň. Pro Jamesona toto východisko znamená analyzovat různé fenomény, kontextualizaci zobecnit jejich společný mechanismus a rekonstruovat politicko-ekonomický princip, jež „vyjadřují“. Poté je však nutné pro-

¹⁸ Filozoficky je tento problém od počátku devadesátých let diskutován ve Spojených státech jako dědictví nejen Hegelovo, ale také Lacana, Freuda, Althussera a Foucaulta. Problematika komplexního vztahu moci a odporu, podílení se na moci a jejího podřívání, „reteritorializace“ a „deteritorializace“ je vedle již zmíněného Žižeka pojednána např. Judith Butlerovou [1997].

blematizovat kauzalitu tohoto vztahu a ukázat, jak jsou fenomény, skrze něž tento princip existuje, jen více či méně *pokřiveným* vyjádřením tohoto principu. Právě tento poslední krok relativizuje přístup tradičního marxismu. V Jamesonově podání se dialektický kriticismus soustředí na charakter tohoto pokřiveného vyjádření. Či lépe řečeno na to, do jaké míry a v jakém smyslu je možné chápat určité vyjádření jako spolupodílení se na příslušném politicko-ekonomickém principu, či jako rezistenci vůči němu. Bylo by však chybné se domnívat, že například takzvaná populární kultura je, narozdíl od produktů kultury „vysoké“, vždy na straně vládnoucího principu. Přestože Jamesonovy analýzy kultury v mnohém následují Adorna, v době, kdy se hranice mezi populární a náročnou či vysokou kulturou stírají, kriticismus *en bloc* již není možný. Kulturní kontextualizaci je nutné provádět současně s fenomenologickou analýzou recepce určitého kulturního produktu.

Jameson a Adorno: Fenomenologie recepce

Co se týče fenomenologie vnímání uměleckého díla, je pro Jamesona, stejně jako pro Adorna, klíčový fenomén nepochopitelnosti a téměř až nepříjemné složitosti. Umělecké dílo nebo kulturní produkt, který je zakoušen jako složitý a jehož vnímání je doprovázeno pocity nudy a nepříjemnosti, může být podnětem k mnoha úvahám. Jednak je spolu s Adornem možné říci, že komodifikace umění a reifikace sociální sféry vytváří prostředí pro nerůznorodé umění, jehož účelem je příjemná zábava. Nepříjemnost a složitost jsou pak naopak vytržením ze snadno předvídatelných účinků zábavy, kterou spotřebitel kulturní produkce vyhledává. Jistá nepřístupnost díla totiž nutí diváka, posluchače či čtenáře k tomu, aby si uvědomil proces vnímání díla. Jinými slovy jej nutí k tomu, aby vzal na zřetel jak materialitu díla, tak celý proces přijímání určitého produktu. Tam, kde kulturní produkt nedoprovází konvenční, „objednatelná“ reakce, tam úvodní pocit nepříjemnosti poukazuje na hranice (a tudíž na samotný fakt existence) určitého sociálního prostoru. Godard, Schönberg či Beckett nutí diváka, posluchače a čtenáře uvědomit si materialitu jejich děl, a proto se tito autoři sami snaží znemožnit hladký přenos díla. Podle Jamesona nám nepříjemný pocit odhaluje povahu sociálně-kulturního, a v posledku také politicko-ekonomického prostředí, v němž žijeme. Pomalost a nepříjemnost těchto děl totiž odkrývá neurotičnost naší společnosti, v níž rychlé a často podvědomé přelétávání novinových řádků či reklamních sloganů vytváří vágní pocit obecné transparency [srov. Jameson 1971: 24]. Jasnost, rychlost a nekomplikovanost jsou tak nepřímo obsaženy v reakci na složité dílo jako charakteristické rysy současné kultury.

Jameson jde však ve své úvaze dále a ještě před samotnou conceptualizací politického nevědomí interpretuje pocit nepříjemnosti nebo nudy v reakci na určitý kulturní produkt jako ukazatel potlačení. Nepříjemný pocit tak odkazuje k potlačeným elementům, jež konstituují daný typ kulturně-sociální sféry. Konstitutivním vnějškem, který ve svém potlačení i nadále existuje v politickém nevědomí postmoderní společnosti, je tedy právě pomalost, reflexe, nepovrchnost atd. Tato zdánlivě

nenápadná reakce může podle Jamesona odhalit také kulturní represi na poněkud vyšší rovině. V eseji „Beyond the Cave“ analyzuje různé reakce na primitivní a exotická umělecká díla a poukazuje na to, že právě naše bezprostřední reakce (ať již je to pocit odcizení nepřístupné kultuře nebo nadšení nad odlišností této kultury od naší) vypovídají mnohé o naší kultuře samé a o základech, na kterých stojí. Z těchto pocitů je totiž možné odvodit princip potlačení, kterým se současná kulturně-sociální sféra oddělila od sféry předchozí. Tyto pocity ale také umožňují analyzovat způsob, jak se při svém formování určitá kulturně-sociální sféra vyrovnala se střetem s odlišnými kulturami. V duchu Freudovy teorie o návratu potlačeného je v tomto smyslu možné chápat například pocit nudy jako symptom. Při střetu s jinou kulturou je totiž podle Jamesona nuda „hermeneutickým nástrojem“, který „označuje místo, kde je pohřbeno něco bolestného“, na čem naše kultura stojí a co bylo zatlačeno do jejího politického nevědomí [Jameson 1988: 118]. Problémy, kterými naše společnost trpí, odrážejí nejen vnitřní protiklady této společnosti, ale také nevyřešená potlačení, na nichž je založena. V případě nudy či jiné negativní reakce na umění primitivních národů či na umění Afriky a Asie se nám odhaluje trauma kolonialismu a vykořisťování jiných kultur, které je zatlačeno hluboko do nevědomí celé západní kultury.

Kulturní kontextualizace fenomenologie recepce (příklad Hotelu Bonaventure)

Fenomenologie vnímání pochopitelně nemůže být jediným přístupem ke kulturním fenoménům. Bez kontextualizace formálně-obsahové analýzy by fenomenologie recepce byla dějinně nezakotvená, neboť sama není s to vnímat širší kulturní souvislosti a identifikovat vlivy přítomné v daném fenoménu jen nepřímou. Jedním z mnoha příkladů, který dokazuje nezbytnost kombinace těchto dvou přístupů, je Jamesonova známá analýza hotelu Bonaventure [Jameson 1991: 39–45]. Tato skleněná stavba složená z několika spojených válců s velmi komplikovaným vnitřním členěním je architektonickým počinem Johna Portmana. V tuto chvíli nejsou důležité ani tak Jamesonovy konkrétní závěry jako spíše jeho metodologický postup. Čistě formální rozbor či analýza z hlediska vývoje a dějin architektury by opomíjely stránku subjektivního dopadu, tedy to, jak je daná stavba vnímána a jak spoluvytváří urbanistický prostor, v němž žije určitá lidská komunita (v tomto případě lidé pohybující se v novém centru Los Angeles). Naopak čistě fenomenologické analýze by scházel kulturně-sociální kontext a vytrácel by se z ní smysl pro kontinuitu vývoje forem organizace lidského bytí, tj. architektury a městského plánování. Je nutné se ptát: co znamenají vzrušující, či úzkostlivé pocity ztracenosti ve spleti pasáží a otevřených mezipodlaží? Co znamená pocit rozpadu vektorů tělesného vnímání a co bylo podmínkou vzniku takového fenoménu, jenž je s to tento pocit vyvolat? Proč taková stavba? A co kulturně a politicky znamená? Při hledání odpovědi na tyto otázky je možné dojít k závěru, že interiér Bonaventury má navozovat představu města pro sebe. Avšak i přes jeho vnitřní otevřenost je velmi složité se v tomto prostoru pohybovat jak při cestě za konkrétním cílem, tak během čistě relaxační procházky, neboť identičnost válcovitých věží a stej-

norodost prvků vnitřní výzdoby činí cílený pohyb velmi problematickým a procházku díky replikacím bezpředmětnou. Tak jako některá úhledná městečka a předměstí v Jižní Kalifornii se i „město“ Bonaventure stává mrtvým hyperprostorem. Vzhledem k přítomnosti rozličných přepravních zařízení instalovaných do chodeb a dalších prostor nelze podle Jamesona interpretovat ztrátu perspektivy a pocit vnoření do zploštělého povrchu jako svobodný, mezi těla zbavený nomádský pohyb hyperprostorem, neboť pohyb je vykonáván a určován zařízeními samotnými.

Jamesonovy analýzy Bonaventury dokládají, že význam vnímání určitých fenoménů je plně vysvětlitelný pouze tehdy, je-li zakoušený předmět kontextualizován jak synchronně, v závislosti na jiných fenoménech z téhož kulturního paradigmatu (pastiš, replikace a povrchnost v literatuře, výtvarném umění a především filmu, televizi a nových médiích), tak diachronně (kombinace či návaznost na předchozí techniky v dané oblasti).

Snaha vytvořit město samo pro sebe se odráží také na vnější podobě hotelu. Jeho tmavé ohnuté sklo, které odráží obraz okolních budov, není ani tak hranicí mezi vnitřkem a vnějškem jako spíše nelokalizovatelným zřeknutím se vnějšku jako takového. Podíváme-li se na hotel zvnějšku, vidíme jen pokřivené obrazy okolí. Kde modernismus staví na viditelné odlišnosti od okolí a kde tak bere na zřetel širší kontext, tam se Bonaventure s nezájmem vůči svému okolí uzavírá do sebe. Tento rozdíl je pak dovršen ve spleti interiérů způsobující mimo jiné nesnadnou lokalizaci východů. S ní se však paradoxně opět vynořuje jako v jakémsi návratu potlačeného komerčního aspektu stavby. Experiment s osami tělesné orientace, podniknutý ve snaze vytvořit zajímavý a komerčně úspěšný prostor, se tak právě díky nešťastnému umístění vchodů, východů a obchodů uvnitř Bonaventury proměňuje v problém, který komerčnímu úspěchu stojí v cestě.

Bonaventure jako specifický fenomén je svou estetickou logikou úzce spjat s jinými kulturními fenomény a protiklady, které je možné fenomenologicko-kulturologickým přístupem lokalizovat v jeho struktuře. Jako celek však fenomén Bonaventure může být nejen vysvětlen prvky existující politicko-ekonomické sféry, ale současně sám napomáhá rekonstruovat tuto sféru, na jejíž existenci se spolupodílí.

Závěr

Podobných analýz konkrétních kulturně-sociálních fenoménů je v Jamesonově díle nespočetné množství. Všechny je ale spojuje dnes spíše nepopulární snaha totalizovat a kontextualizovat. Jak jsme se snažili ukázat, tato totalizace je snahou najít nový způsob jak komplexně studovat různé jevy, aniž by přitom toto studium bylo jen ideologickou aplikací určité metanarace. Jamesonův marxismus není slepou metahistorickou metodou či teorií, nýbrž kriticismem, který je sebereflexivní. Je tak způsobem myšlení, které si uvědomuje sebe samo, to jest jak předmět myšlení, tak proces myšlení samotného: je, Jamesonovými slovy, „myšlením o myšlení samotném“ [Jameson 1971: 45].

Přístup, který přináší dějinnou perspektivu, je důležitý především v době, kdy se smysl dějin a smysl pro dějinnost vytrácí. Mezi trendy v současných kulturních studiích je dialektický criticismus paradoxně jedním z nejcitlivějších k okrajovým a dominantní kulturou vytlačeným fenoménům, neboť analyzuje podmínky pro vytvoření takové kultury. Právě proto, že je jeho předmětem sama produkce určitých totalit, je tento přístup s to odhalit mechanismy, které vytvářejí naši kulturu tím, že potlačují prvky s touto kulturou neslučitelné (represe jiných kultur, okrajových žánrů, diskriminace založená na rase, pohlaví, třídě či sexuální preferenci apod.). Na závěr je však nutné podotknout, že tento criticismus není humanismem. Jameson nezavrhuje komodifikaci a reifikaci v postmoderní společnosti jako vrchol sebeodcizení člověka. V duchu Marxových *Grundrisse* se spíše dá říci, že všezahrnující komodifikaci v postmoderní době je jakožto moment zrání protikladů kapitalismu nutné považovat za proces, jímž si kapitalismus kope svůj vlastní hrob.

DANIEL JUST vystudoval Karlovu univerzitu v Praze a Středoevropskou univerzitu v Budapešti. V současné době dokončuje doktorandské studium srovnávací literatury na New York University, kde také působí jako asistent.

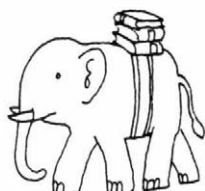
Literatura

- Adorno, Theodor 1970. *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Althusser, Louis 1969. *Lenin et la philosophie.* Paris: F. Maspero.
- Althusser, Louis, Balibar, Étienne 1968. *Lire 'le Capital'* Paris: F. Maspero.
- Baudrillard, Jean 1996. *O svádění.* Olomouc: Votobia.
- Butler, Judith 1997. *The Psychic Life of Power.* Stanford: Stanford University Press.
- Callinicos, Alex 1989. *Against Postmodernism: A Marxist Critique.* Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix 1972, 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Tome 1: l'Anti-Oedipe.* Paris: Editions de Minuit, tome 2: *Mille plateaux.* Paris: Editions de Minuit.
- Foucault, Michel 1975. *Surveiller et punir.* Paris: Editions Gallimard.
- Foucault, Michel 1976. *La Volonté de savoir.* Paris: Editions Gallimard.
- Habermas, Jürgen 1983. „Modernity – An Incomplete Project“. Pp. 3–15 in Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic.* Seattle: Bay Press.
- Hassan, Ihab 1971a. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* Oxford: Oxford University Press.
- Hassan, Ihab 1971b. „POSTmodernISM: A Practical Bibliography“ in *New Literary History*, Autumn 1971.
- Hassan, Ihab 1982. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* Madison: University of Wisconsin Press.
- Jameson, Fredric 1971. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric 1972. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism.* (Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric 1979. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* Berkeley: University of California Press.

- Jameson, Fredric 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric 1988. *The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986, vol. I, II*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric 1990a. *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 1990b. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, Fredric 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric 1997. „Dualism and Marxism in Deleuze“, *South Atlantic Quarterly* 96 (no. 3): 393–416.
- Jameson, Fredric 1998a. *Brecht and Method*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 1998b. *The Cultural Turn—Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*. London: Verso.
- Jameson, Fredric 2002. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso.
- Jencks, Charles 1980. *Late-Modern Architecture*. New York.
- Kramer, Hilton 1982. „Postmodern: Art and Culture in the 1980s“. *The New Criterion*. Vol 1, number 1 (September 1982): 36–42.
- Lacan, Jacques 1966. *Écrits*. Paris: Editions du Seuil.
- Lacan, Jacques 1975. *Le séminaire, vol. I*. Paris: Editions du Seuil.
- Lukács, György 1976. „Umění jako sebeuvědomění ve vývoji lidstva“. Pp. 297–305 in *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon.
- Lukács, György 1968. *Geschichte und Klassenbewusstsein. Werke, Bd. 2*. Berlin a Newied: Luchterhand.
- Lyotard, Jean-François 1993. *O Postmodernismu*. Praha: Filozofický ústav AV ČR.
- Mandel, Ernest 1975. *Late Capitalism*. London: NLB a Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Marcuse, Herbert 1964. *One Dimensional Man – Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
- Marx, Karel 1953–56. *Kapitál, sv. 1–3*. Praha: SNPL.
- Marx, Karl 1953. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz.
- Marx, Karel, B. Engels 1951. *O umění a literatuře*. Praha: Svoboda.
- Mohanty, Satya P. 1997. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Nancy, Jean-Luc 1996. *Le singulier pluriel*. Paris: Editions Galilée.
- Tafuri, Manfredo 1976. *Architecture and Utopia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, Hayden 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Žižek, Slavoj 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj 1993. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON)

A. Miltová & J. Ryba



Nabídka nových titulů

M. Tuček a kol., *Dynamika české společnosti a osudy lidí na přelomu tisíciletí*

Kniha je pokračováním série výstupů z českých a československých sociologických výzkumů sociální struktury a mobility, které se přednostně zabývaly problematikou sociálních nerovností a pohybu lidí mezi nerovnými sociálními pozicemi, započaté knihou *Československá společnost* z roku 1969 (Machonin a kol.). Bezprostředně pak navazuje na knihu *Česká společnost v transformaci* z roku 1996 (Machonin, Tuček a kol.), vydanou rovněž ve SLONu. Studie je založena na výsledcích výzkumu z roku 1999, který analyzoval desetiletí postsocialistické transformace v České republice, na výstupech z řady jiných sociologických šetření z dřívějšího i následného období, jakož i na zpracování statistických údajů za 90. léta 20. století i za roky 2000 a 2001. 1. vyd., ed. řada Studie, 429 stran, cena 365 Kč

Giorgio Agamben, *Prostředky bez účelu* (Poznámky o politice)

Eseje významného současného italského filosofa představují originální zamýšlení nad stavem současného politického života, jsou i radikální kritikou vyprázdněných kategorií současné politiky. Autor pojednává jak o tématech, která patří k zavedeným paradigmátům politické zkušenosti, tak o tématech, která všeobecně takto chápána nejsou. Přel. Naděžda Bonaventurová, 1. vyd., ed. řada POST, 112 stran, cena 159 Kč

Erving Goffman, *Stigma* (Poznámky o způsobech zvládání narušené identity)

Tato slavná kniha je neobvyklým vhledem do situace lidí, kteří nejsou schopni se přizpůsobit standardům, jež společnost pokládá za „normální“. Analyzuje mínění stigmatizovaného jedince o sobě samém a svých vztazích k „normálním“ jedincům a objasňuje strategie, které tento jedinec využívá k vyrovnání se s tím, jak jej druzí odmítají akceptovat. Přel. Tomáš Prášek, 1. vyd., ed. řada MOST, 167 stran, cena 230 Kč

Knihy lze objednat na adrese: SLON, Jilská 1, 110 00 Praha 1

Tel./fax: 222 220 025; e-mail: redakce@slon-knihy.cz

Podrobné informace o dosud vydaných i připravovaných knihách naleznete na adrese: www.slon-knihy.cz