

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

KATEDRA ESTETIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JAN ŠTERN

Situacionistický pokus o znovuoživení avantgardního projektu – jeho kořeny,
cíle a úskalí

Situationist attempt of a revival of the project of the avant-garde – its roots,
goals and difficulties

2013

Jan Štern

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „*Situacionistický pokus o znovuoživení avantgardního projektu – jeho kořeny, cíle a úskali*“ vypracoval samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 31.7. 2013

.....

ANOTACE

Záměrem naší práce je postihnout tvorbu a myšlení Guye Deborda a s ním spjaté umělecké skupiny Situacionistická internacionála. V úvodu se zaměříme na filozofické kořeny, které stály v pozadí nejvýznamnější Debordovy teoretické práce nazvané *Společnost spektáklů*. V hlavní části práce se věnujeme způsobu, jakým situacionisté rozvinuli odkaz meziválečných avantgard. Zasadíme ho do dobového kontextu ve světě umění a ukazujeme, jaké aspekty dadaismu a surrealismu byly pro tvorbu situacionistů klíčové. V závěru práce potom kriticky analyzujeme hlavní příčiny neúspěchu situacionistického projektu, přičemž za nejdůležitější z nich považujeme až příliš příkré odmítání jakékoli formy distance ze strany situacionistů.

This thesis focuses on the work and thoughts of Guy Debord and with him associated art group called Situationist International. In the beginning we focus on the philosophical roots behind the most important of Debord's books – *The Society of the Spectacle*. In the main part of our thesis we deal with the way in which the situationists elaborated the legacy of the interwar avant-gardes. We put it in the context of the world of art at that time and show what aspects of dadaism and surrealism were crucial for the situationist production. In the end we analyze in a critical way the main reasons of the situationist failure. The most important of them is for us their strict refusal of any form of distance.

OBSAH

| | |
|---|----|
| Úvod | 1 |
| Část první | 4 |
| 1. Marxova teorie zboží | 4 |
| 2. Lukácsova teorie zvěcnění | 6 |
| 3. Debordova teorie spektaklu | 8 |
| 3.1. <i>Spektákl jako zboží</i> | 8 |
| 3.2. <i>Spektákl jako obraz a ideologie</i> | 9 |
| 3.3. <i>Spektákl jako totalita a oddělenost</i> | 11 |
| 3.4. <i>Spektákl jako čas a prostor</i> | 14 |
| Část druhá | 19 |
| 4. Situacionistická internacionála | 19 |
| 5. Dadaistické dědictví | 23 |
| 5.1. <i>Filosofické pozadí</i> | 23 |
| 5.2. <i>Charakter dadaistické tvorby</i> | 26 |
| 5.3. <i>Kultura ve spektakulární společnosti</i> | 28 |
| 6. Situacionistická tvorba | 33 |
| 6.1. <i>Situacionistická tvorba a hra</i> | 36 |
| 6.2. <i>Konec situacionistického projektu</i> | 41 |
| Část třetí | 45 |
| 7. Kritické poznámky | 45 |
| 7.1. <i>Historické okolnosti vzniku meziválečných avantgard</i> | 45 |
| 7.2. <i>Subverzivní význam oddělenosti v umění</i> | 49 |

Úvod

Cílem naší práce bude postihnout tvorbu, teoretickou i uměleckou, francouzského myslitele Guye Deborda a s ním spjaté skupiny zvané Situacionistická internacionála. Zajímat nás bude především zásadní desetileté období počínající rokem 1957, kdy se datuje vznik této avantgardní skupiny, a vrcholící sepsáním Debordova nejvýznamnějšího díla, *Společnosti spektaklu*.¹ To se řadí mezi nejradikálnější, a zároveň nejvlivnější pokusy o kritiku pozdního kapitalismu, a spolu s Vaneigemovou *The Revolution of Everyday Life*² zároveň mezi největší zdroj inspirace pro studenty bouřící se na francouzských univerzitách v květnu 1968.

V první části naší práce bychom chtěli představit výše zmíněnou *Společnost spektaklu*, ve které je v podstatě shrnuta teorie stojící v pozadí všech aktivit situacionistického hnutí.³ Avšak nejen to – Debordova kniha je především fascinujícím, zhuštěným, místy až enigmatickým popisem světa, ve kterém tržní kapitalismus slaví drtivé vítězství a (de)formuje v podstatě každý moment lidského života. Autor nám s ledovou precizností předkládá svoji bezútěšnou vizi, zároveň však naznačuje i možné způsoby odporu proti neustále expandujícímu spektaklu.

Pojem spektaklu je ústředním bodem Debordovy teorie. Jedná se o pojem velmi komplexní a mnohvrstevnatý. Celá kniha by se v podstatě dala chápat jako jeho detailní prozkoumávání a odhalování jeho možných významů a polí působnosti. Autor nám však proniknutí do této problematiky příliš neusnadňuje – namísto postupného, strukturovaného úvodu hodí čtenáře takřkajíc „přímo do vody“ a nechá ho, ať se nepadným, tezovitým textem prokousá po svém. My jsme v naší práci zvolili postup odlišný – v první části našeho výkladu se zaměříme na autory, jejichž myšlení soužilo Debordovi jako velký zdroj inspirace a z jejichž práce ve svém teoretickém výkladu významně těžil: Karla Marxe a Györgye Lukácse. Konkrétně nás bude zajímat především Marxův výklad pojmu zboží, který podává v prvním díle svého *Kapitálu*,⁴ a Lukácsovo rozvinutí tohoto pojmu a s tím související problematika zvěčnění, které můžeme nalézt v jeho nejvýznamnějším díle *History and Class Consciousness*.⁵ Tento úvod k první části nám tak vytvoří teoretický základ k uchopení Debordova myšlení (je to ostatně i základ, na kterém je toto myšlení vybudováno), a zprostředkuje tak zároveň našemu výkladu plynulý přechod k problematice spektaklu. Vliv obou zmíněných autorů, především Lukácse, lze podle našeho

¹ Debord, Guy: *Společnost spektaklu*, př. Josef Fulka a Pavel Siostrzonek, INTU, Praha, 2007.

² Vaneigem, Raoul: *The Revolution of Everyday Life*, př. Donald Nicholson-Smith, Rebel Press, London, 2006.

³ "In 1967, I wanted the Situationist International to have a book of theory." Viz *Preface to the Fourth Italian Edition of Society of the Spectacle* (1979); citováno z Bracken, Len: *Guy Debord – Revolutionary*, Feral House, Venice, CA, 1997, str. 128. Překlad J. Š.: "V roce 1967 jsem chtěl, aby Situacionistická internacionála získala svoji knihu teorie."

⁴ Marx, Karl: *Kapitál: kritika politické ekonomie*, Svoboda, Praha, 1980.

⁵ Lukács, Georg: *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, př. Rodney Livingstone, MIT, Cambridge, 1976.

názoru jen stěží přecenit – celá *Společnost spektaklu* se do jisté míry dá číst jako rozpracování Lukácsových výše zmíněných tezí, a jak uvidíme dále, budeme na jeho myšlenky narážet v průběhu celé první části naší práce.

V druhé polovině první části se pak dostaneme k samotnému pojmu spektaklu. Při jeho výkladu se především budeme snažit uvolnit sevřenou formu Debordova textu a izolovat jednotlivé významové roviny sledovaného problému. To nám umožní strukturovat výklad do jednotlivých oddílů, což by mělo přispět k větší přehlednosti textu.

V druhé části naší práce se potom zaměříme na samotnou situacionistickou tvorbu. Ta představuje jeden z výsadních způsobů, jak bojovat se „společností spektaklu“, popřípadě jak přispívat k vytvoření takových podmínek, které povedou k jeho zničení. To bylo od počátku její primární – ne-li jediný – cíl, kterému byla podřízena její samotná podoba. Záměrně se ve spojení s ní vyhýbáme slovu „umělecká“, neboť situacionisté se v jejím rámci snažili umění integrovat do každodenního života a tím překonat. Důvody, které je k tomu vedly, představují jedno ze stěžejních témat nejen druhé části naší práce, nýbrž i jejího celku. Představují totiž styčný bod s jádrem Debordovy kritiky spektakulární společnosti a stejně tak se odrážejí i v jím prosazované podobě společenského uspořádání, které má přinést situacionisty vzývaná sociální revoluce.

Středem našeho zájmu bude především způsob, jakým situacionisté pracují s odkazem meziválečných avantgard. Spolu s Debordem rozvíjenou teorií spektakulární společnosti tvoří právě dědictví dadaismu a surrealismu základní stavební kámen jejich tvorby. V ní se ho snaží kriticky zhodnotit a následně tvůrčím způsobem rozvinout, neboli, jejich slovy, překonat. A právě toto překonání bychom chtěli v ústřední části naší práce prozkoumat.

Myšlení a názory Guye Deborda jsou velmi radikální, až extrémní. V průběhu naší práce budeme narážet na mnoha místech na formulace, jež přímo volají po kritickém vymezení. Na druhou stranu však právě v Debordově radikalitě spočívá jeho největší zajímavost a časté tříštění textu oponentními názory by podle našeho názoru celé práci spíše uškodilo. Rozhodli jsme se proto zvolit odlišný přístup: v hlavní části textu přistupujeme na Debordovy vypjaté pozice, stáváme se „debordiány“ a kritické zhodnocení si schováme na samotný závěr. V něm se zaměříme na podle našeho názoru neuralogický situacionistické teorie, jímž je jejich odmítavý postoj k jakékoli formě oddělenosti. Ta je podle nás příliš příkrá a zjednodušující a neumožňuje vytěžit z konceptu distance a jejího významu v umění pozitivní rozměr.

Na tomto místě bychom se chtěli rovnou vypořádat se dvěma možnými námitkami ohledně struktury naší práce. První z nich by se týkala toho, do jaké míry je možné ztotožňovat Deborda s celým situacionistickým hnutím, neboli do jaké míry je Debordova teoretická práce relevantní pro posuzování všech aktivit skupiny po dobu deseti let. Jak jsme viděli výše, sám Debord koncipoval *Společnost*

spektáklu jako teoretické dílo právě pro Situacionistickou internacionálu. Kromě toho si je třeba uvědomit, že on sám byl spolu s Michele Bernstein jediným, kdo byl jejím členem od jejího založení až do vydání *Společnosti spektáklu*. Avšak nejen to – od samého počátku byl jejím neformálním vůdcem, sepsal její klíčové dokumenty a dokonce, v až obsedantní touze po uchování „zdravého“, revolučně odhodlaného jádra, sám inicioval řadu vyloučení ostatních členů, jejichž aktivita či názory se podle něj neshodovala s posláním skupiny. Ačkoli byla Situacionistická internacionála uskupením mnoha různých osobností, nedá se tedy předpokládat, že by pod její hlavičkou vzniklo něco, co by bylo v rozporu s Debordovými názory.

Druhá námitka s první úzce souvisí a týká se obhajitelnosti převrácené posloupnosti výkladu, tedy faktu, že se nejprve zabýváme dílem, které bylo sepsáno v roce 1967, a chceme s jeho pomocí následně interpretovat události a textu jemu předcházející. Naše důvody pro tento postup jsou čistě formálního charakteru – rozhodli jsme se pro tradiční postup, kdy se nejprve vyloží teorie, a teprve na jejím pozadí se následně rozvine samotná praxe. Jedná se podle našeho názoru o přehlednější a pro potřeby našeho výkladu mnohem vhodnější postup (jsme si nicméně vědomi, že se tím do jisté míry zpronevřujeme samotnému Debordovi, který vždy razil pojetí, podle kterého má teorie následovat vždy až za revoluční praxí). Co se týče obhajoby tohoto postupu, tu jsme do jisté míry podali již v odpovědi na první námitku. Doplňme ji ještě následujícím citátem z autorovy *Předmluvy ke třetímu francouzskému vydání* z roku 1992: „*Tato kniha, ve které jsem nikdy nezměnil ani slovo, byla od roku 1971 znovu vydávána v nakladatelství Champ Libre. (...) I toto vydání je naprosto totožné s vydáním z roku 1967. (...) Nejsem člověk, který by se opravoval.*“⁶ Debord v průběhu svého působení v Situacionistické Internacionále své názory nerevidoval, nanejvýš je precizoval do podoby, kterou následně vtiskl do své zásadní knihy. Tu tak v žádném případě nelze chápat jakožto „opravu“ jeho předchozích názorů, ale spíše jako jejich krystalicky vyprecizovanou a zhuštěnou výslednici.

⁶ *Společnost spektáklu*, str. VII.

Část první

1. Marxova teorie zboží

Nejprve tedy zaměříme naši pozornost na první díl Marxova *Kapitálu*, v jehož první kapitole analyzuje strukturu zboží. To se v tomto rozboru ukazuje jako základní jádro kapitalistické produkce, jejíž rozvinutější formy (kapitál, nadhodnota, námezdní práce) jsou od něho odvozeny. Co je pro nás však důležitější, je fakt, že proces abstrakce, který je přímým důsledkem fetišistického charakteru zboží, a stejně tak odcizení, které z tohoto procesu plyne, pramení ze samé podstaty kapitalismu, a nejsou tudíž pouze jeho vedlejším efektem.

Zboží má podle Marxe podvojný charakter: jednak má svojí užitnou hodnotu, která má kvalitativní charakter, jednak hodnotu směnnou, která vyjadřuje vztah daného zboží k jiným druhům zboží v rámci tržní směny a jež má tak charakter kvantitativní. Tvoří tak společný jmenovatel, na jehož základě mohou být jednotlivé kusy jednoduše poměřovány. Podstata této hodnoty spočívá podle Marxe v množství tzv. abstraktní práce, které je potřeba k produkci jednoho kusu zboží vynaložit. Tím, že se na rovině směnné hodnoty od sebe jednotlivé druhy zboží nijak kvalitativně neodlišují, práce, která ji zakládá, je také zbavena veškeré své specifické kvality. Právě v této redukci se konstituuje práce ve své abstraktní podobě, práce, jejímž jediným měřítkem se stává kvantitativní hledisko času (tedy doby, nutné k výrobě daného produktu za daných podmínek v dané společnosti).

Tržní hospodářství, které je na existenci zboží postaveno, se pak Marx snaží vyložit v jeho historické genezi. Je přesvědčen, že dokud byla výroba v rámci jednotlivé komunity (jako jsou například vesnice) řízena konkrétní potřebou, dominovala u výrobků užitná hodnota a směnná hodnota vystupovala do popředí jen sporadicky (v případech přebytků). Tomu odpovídali charakter práce, kdy (téměř) každý člen komunity přispíval v rámci dělby práce svým specifickým příspěvkem, od něhož se zároveň odvíjelo jeho postavení v komunitě (sociální vztahy jsou „produkovány“ spolu s materiální výrobou). Vidíme tedy, že kvalitativní povaha práce zůstává zachována.

Zboží v podstatě „vzniká“ ve chvíli, kdy je překročena určitá hranice objemu výroby a v rámci historických procesů dochází k akumulaci výrobních prostředků a vzniku kapitálu na jedné straně, a široké masy lidí bez výrobních prostředků a půdy na straně druhé.⁷ Kombinace těchto faktorů zapříčiní, že se výroba začne zaměřovat na produkci zboží, tj. produkci za účelem směny a s ní spojených zisků. Směnná hodnota vystupuje do popředí a potlačuje hodnotu užitnou. Ta sice nemizí, stává se však

⁷ Pro podrobnější výklad viz Hauser, Michael: *Prolegomena k filosofii současnosti*, FILOSOFIA, Praha, 2007, kapitola *Kapitalistická formace*, str. 57-62.

pouhým nositelem hodnoty směnné, její „formou“. Užitečná hodnota, která je konkrétní, je tak přístupna pouze skrze něco abstraktního, tedy hodnotu směnnou, respektive skrze její reprezentaci – peníze.

Člověk se tomu odpovídajícím způsobem musí přizpůsobit. Jeho práce se stává prací námezdní, která je nabízena na trhu na prodej jako jiná komodita, za účelem zapojení se do procesu výroby v podobě práce abstraktní. Člověk je tak redukován na zprostředkovatele abstraktní práce (dělníka), je odcizen své vlastní práci, i výrobkům, na jejichž produkci se podílí. Sociální vztahy mezi takto izolovanými jedinci pak vznikají pouze a posteriori, jako průvodní jev směny zboží.

Především však dochází k tomu, že hodnota výrobků (tj. jejich směnná hodnota), která je výsledkem abstraktní práce (viz výše), se jeví jako bytostný atribut dané věci. Tím, že se zboží „prezentuje“ skrze svoji užitečnou hodnotu, tj. jako konkrétní předmět, vzniká iluze, že právě tyto jeho konkrétní vlastnosti jsou příčinou jeho hodnoty. A právě v tom spočívá podle Marxe fetišistický charakter zboží.

Marx ho srovnává s tím typem iluzí, které provází každé náboženství, totiž že k produktu lidské představitosti – k bohu – se přistupuje, jako kdyby byl skutečný. Stejně tak je tomu v případě zboží a jeho směnné hodnoty. Ta je sice výsledkem historicky podmíněného typu produkce, a jako taková pouze lidským výtvořem, je nicméně vnímána jako něco od přírody daného. Obdobně vztahy, které na základě toho mezi jednotlivými druhy zboží fungují, jsou přijímány jako jakási autonomní „pseudopříroda“, ve které platí vlastní pravidla a zákonitosti, nezávislé na lidské vůli. Důsledkem všech zmíněných aspektů potom je, že vztahy mezi lidmi se stávají stále věcnější (člověk je jakožto zdroj abstraktní práce chápán jako součást tohoto „přirozeného“ světa zboží), zatímco na věci se přenášejí vztahy sociální.

Anselm Jappe⁸ v souvislosti se zbožním fetišismem zdůrazňuje jeden podstatný poznatek: většina badatelů podle něj chápe tento fenomén reduktivně, pouze jako aspekt falešného vědomí, tedy jako mylnou představu o fungování kapitalistického systému. Jeho význam je však mnohem větší. Je totiž tím momentem, skrze nějž výrobní proces určuje lidský život, kde ho na všech jeho úrovních podrobuje zákonitostem produkce, jejímž jediným cílem je neustálé generování zisku, nikoli uspokojení lidských potřeb. Samotný pojem zboží tak není něčím v jádru „neutrálním“. Jeho problematičnost nevyvstává až v kontextu teorie nadhodnoty (tj. ve faktu vykořisťování), nýbrž vyplývá z jeho samotné podstaty. Zároveň tak není podle Jappeho ani čistě ekonomickým termínem, ale daleko spíše specifickou společenskou formou.

⁸ Jappe, Anselm: *Guy Debord*, př. Donald Nicholson-Smith, University of California Press, Berkeley, CA, 1999, str. 16.

2. Lukácsova teorie zvěcnění

A právě tímto směrem rozvíjí ve svém díle *History and Class Consciousness* pojem fetišismu Georg Lukács.⁹ V první části ústřední eseje *Reification and Proletarian Consciousness*, která tvoří jádro celé knihy, zavádí autor pojem zvěcnění. Jako jeho základní fenomén chápe právě zboží fetišismus. Lukács u něj zdůrazňuje především fakt, že se v jeho rámci aktivita člověka – jeho práce – stává něčím objektivním, „věcným“, a staví se proti němu. V této opozici potom rozlišuje jak objektivní, tak subjektivní aspekt. Prvně jmenovaný spočívá v tom, že tímto procesem vzniká svět věcí a jejich vztahů (viz výše), jejichž zákonitosti mohou být člověkem poznány, nikoli však změněny; subjektivní v tom, že objektivizovaná lidská práce, která se proti člověku staví, se podřizuje zákonům tohoto světa věcí, který vládne společnosti. Z (abstraktní) práce se tak stává zboží jako jakékoliv jiné.

Zvěcněním Lukács nazývá jednoduše každý takový proces, ve kterém se společenské vztahy přetváří na objektivní zákonitosti, kterým jsou následně podřízeny jednotlivé aspekty lidského života. Lukács ve zvěcnění viděl základní dynamický moment buržoazní společnosti, univerzální kategorii, která podle něj stojí v základu všech Marxových ekonomických analýz.^{10 11} Jako takové je tedy zároveň hlavním faktorem determinujícím lidský život na všech jeho rovinách; a jak uvidíme později, tato koncepce bude silně rezonovat s myšlením samotného Deborda.

Lukács se snaží v druhé části eseje ukázat působnost zvěcnění na buržoazní filosofii, která, jakožto nadstavba buržoazně-kapitalistické společnosti, je tímto procesem zásadně určována. Jeho důsledkem je fundamentální selhání tohoto myšlení, spočívající v neschopnosti uchopit svět v jeho totalitě. Podle Lukácsa je přitom právě tato (oprávněná) snaha společným jmenovatelem racionalistické filosofie od Descartese po Hegela. Jejich metodě je zároveň vlastní to, že chápou objektivní svět jako produkt poznávajícího subjektu. Lukács oba aspekty považuje za správné, dodává však, že tomuto předsevzetí nejsou zmínění myslitelé schopni dostát. Důvod pro to spočívá jednak v tom, že se jejich myšlení pohybuje ve statických a abstraktních kategoriích, které nejsou schopny integrovat celek objektivního světa (viz například Kantova „věc o sobě“), jednak v nedocenění aktivity tvořícího subjektu.

⁹ “The commodity can only be understood in its undistorted essence when it becomes the universal category of society as a whole.” Viz *Reification and Proletarian Consciousness*, in: *History and Class Consciousness*, str. 85. Překlad J. Š.: “Zboží můžeme porozumět v jeho neporušené podstatě, pouze stane-li se univerzální kategorií společnosti jako celku.”

¹⁰ “It might be claimed (...) that the chapter dealing with the fetish character of the commodity contains within itself the whole of historical materialism.” Viz tamtéž, str. 170. Překlad J. Š.: “Můžeme říci, (...) že kapitola zabývající se fetišistickým charakterem zboží v sobě obsahuje celek historického materialismu.”

¹¹ Dlužno dodat, že Lukács tyto pozice později opustil a veřejně se od nich distancoval. V předmluvě k vydání z roku 1967 se obšírně věnuje důvodům, které ho k tomu vedly. Pro nás však tento fakt v rámci naší práce není příliš podstatný.

Až s příchodem Hegelovy dialektiky, která docenila význam historie jakožto procesu tvořivého sebepoznání, bylo možné překonat přetrvávající propast mezi subjektem a objektivním světem v dynamice totálního systému. Hegel však přesto musel ve své snaze nutně ztroskotat, neboť mylně identifikoval subjekt tohoto historického děje v bezčasém světě ležícím mimo historii samu. Podle Lukáče tak jeho filosofie nakonec není ničím jiným než pouhou mytologií.

A tak teprve až Marxovo ztotožnění onoho subjektu s proletariátem učinilo výše uvedeným požadavkům zadost. Naopak buržoazie a její myšlení je od světa v celku oddělena (nepodílí se na jeho tvorbě), a nemá tak možnost mu porozumět, ani být hybatelem historického procesu. Buržoazní společnost je sice charakteristická svým neustále postupujícím překonáváním lidské závislosti na přírodě, které spěje až do svého protikladu, totiž k jejímu ovládnutí. Zároveň však tuto přírodu nahrazuje tzv. „druhou přírodou“, tedy světem zboží a jeho vztahů, jehož zákony jsou stejně iracionální a na člověku nezávislé jako ty přírodní. Buržoazní věda, která tuto druhou přírodu zkoumá v jejích jednotlivých aspektech, tak ještě dále legitimizuje všechny formy zvěcnění, neboť je zkoumá jakožto objektivní realitu. Všechny tyto aspekty ve výsledku brání proletariátu v procesu sebeuvědomění, jehož vyústěním by měla být sociální revoluce, tedy spojení subjektu, proletariátu, a objektu, sociálního světa, který vytváří, v jedno.

3. Debordova teorie spektáku

V tomto stručném úvodu jsme si vytvořili pojmový a teoretický základ, který nám umožní plynule vstoupit do myšlení Guye Deborda. Ten se k Marxovu pojetí zboží, jak záhy uvidíme, přihlašuje v podstatě explicitně hned v druhé kapitole *Společnosti spektáku*, která nese příhodný název *Zboží jako spektákl*. Lukácsovo myšlení, jak bylo naznačeno výše, pak má s tím Debordovým mnoho styčných bodů – některé z nich jsme se pokusili tematizovat explicitně a podrobně (zvěcnění jakožto univerzální kategorie společnosti), jiné byly naznačeny jen letmo (odcizený čas, totalita) – ty se dostanou ke slovu v průběhu dalšího výkladu.

3.1. Spektákl jako zboží

Zmíněná druhá kapitola *Společnosti spektáku* je z velké části pouze rekapitulací základních marxistických tezí o předpokladech kapitalistické společnosti. Debord si všímá rozvoje produktivních sil (40),¹² skutečných nevědomých dějin lidstva, v rámci nichž došlo – v kombinaci s akumulací kapitálu – k vítězství směnné hodnoty, tedy kvantity nad kvalitou. Práce se změnila na práci námezdní, zboží na ústřední hnací motor ekonomiky, která se díky tomu osamostatňuje a vytváří druhou přírodu. Protože je výrobní proces postaven na generování zisku, nemá žádný cíl, a obsahuje proto v sobě fundamentální nouzi (44), kterou nelze nijak uspokojit – pouze kumulovat. To má za následek zvrácené vnucování umělých pseudopotřeb (68), které je nesené a podporováno reklamou a jinými informačními prostředky. Jak trefně poznamenává Jappe, u mnoha druhů zboží můžeme sledovat definitivní vítězství směnné hodnoty – nikoli již jen ve smyslu úplné dominance, nýbrž rovnou v naprosté absenci hodnoty užitné; takové zboží je potom konzumovatelné právě jen jakožto zboží.¹³ V rámci tohoto procesu stimulace konzumu je každé jednotlivé zboží prezentováno jako zdroj finálního, nepřekonatelného uspokojení, vznášá se kolem něj aureola výjimečnosti, která se rozplyne ve chvíli, kdy se dostane zákazníkovi do rukou a na trhu se objeví produkt další (Debord to ilustruje na fenoménu tzv. „gadgets“ (67)). Tato neustálá lež, nekonečně odsouvané uspokojení, je pravdou konzumní společnosti – „*spektákl je naprosto dogmatický a zároveň nemůže vyústit do žádného pevného dogmatu*“ (71).

¹² V případě citací či odkazů na *Společnost spektáku* budeme odkazovat na konkrétní tezi, nikoli na stránku, na které se nachází; zároveň budeme tyto odkazy vkládat přímo do textu. Oboje podle našeho názoru přispěje k větší přehlednosti výkladu.

¹³ Viz Jappe, str. 10.

Jeho důsledkem je nicméně to, co Debord nazývá „zbožním humanismem“ (43). Na rozdíl od prvotní fáze akumulace kapitálu, kdy bylo na proletáře nahlíženo právě jen jako na dělníka, čili jako zdroj pracovní síly, v rámci „druhé průmyslové revoluce“ (42) začíná systém spoléhat na dělníkovou spolupráci. A tak zatímco je v práci vystaven soustavnému pohrdání ve formě dohledu a jiných forem organizace produkce, jakmile se za dělníkem zavřou dveře továrny, stane se ctihodným zákazníkem, se kterým se zachází se zdánlivou úctou a zdvořilostí – jeho „volný čas a lidství“ se stávají polem pro politickou ekonomii (43). S tím, jak tato sféra konzumní spotřeby neustále bobtná – čehož důsledkem je postupující akumulace oddělených produktů a koncentrace výrobních procesů – jde ruku v ruce rozšiřující se odcizení společnosti od jejích vlastních produktů, neboli „proletarizace světa“ (26). Odcizení a izolace se tak už netýká přednostně proletariátu, nýbrž se stává základní zkušeností všech lidí. Za příklad mohou posloužit zaměstnanci tzv. terciárního sektoru, jejichž počet s postupující automatizací výrobního procesu dramaticky narůstá – přestože se na výrobě přímo nepodílí, jejich společenské postavení je v podstatě totožné s tím dělníkovým (45).

To, co Debord popisuje, a co je na předchozích řádcích zatím jen v obrysech naznačeno, je společnost, ve které zboží a s ním spojené odcizení, slaví totální vítězství. To, co Lukács ve svých analýzách zatím spíše jen tušil či předvídal, se postupem času stalo skutečností – pohyb zboží definitivně překonal veškeré hranice a spojil celý svět v jeden velký trh (39), tržní logika úspěšně zkolonizovala všechny sféry lidského života, od volného času až po podobu městské výstavby (viz níže), izolace jedinců vůči produktům jejich práce i vůči sobě navzájem byla s postupujícím vývojem techniky dovedena k dokonalosti (automatizace produkce a masové rozšíření televizí a automobilů). A právě tato hypertrofie zbožního fetišismu a všech jeho důsledků se zhušťuje v podobě spektaklu.

„Spektákl chápaný ve své totalitě je zároveň výsledkem i projektem stávajícího způsobu produkce. Není doplňkem skutečného světa, není jeho dodatečnou dekorací. Je jádrem irealismu reálné společnosti. Spektákl ve všech svých specifických podobách, ať už jako informace či propaganda, reklama či přímá spotřeba produktů zábavního průmyslu, tvoří současný sociálně dominantní model života. Je všudypřítomným potvrzením již uskutečněné volby v rámci produkce i spotřeby, která z této produkce přímo vyplývá. Forma i obsah spektaklu jsou bezvýhradným ospravedlněním podmínek a účelů stávajícího systému. Spektákl, jakožto okupace většiny času prožívaného mimo moderní produkci, je rovněž neustálou přítomností tohoto ospravedlnění (6).“

3.2. Spektákl jako obraz a ideologie

Spektákl lze tedy chápat jako určitý jednotící obraz roztříštěného světa společnosti, nebo, lépe řečeno, jako „společenský vztah mezi osobami, zprostředkovaný obrazem“ (4). Jako takový svět nejen zobrazuje,

nýbrž i daný řád ospravedlňuje – je jeho „diplomatickou reprezentací“. To je možné jen díky tomu, že jeho komunikace je bytostně jednosměrná. I když je chybné ztotožnit spektakl s obrazem, který vytváří masové sdělovací prostředky, jsou právě ony jeho „nejdrtivějším povrchovým projevem“ (24). Jejich podstata totiž tkví právě v oné jednosměrnosti, která z lidí činí pouhé diváky, pasivně přijímající obhajobu zdánlivě objektivních spektakulárních vztahů. Ve spektaklu se tak jedna část světa pasuje do podoby reprezentace světa v celku – stala se „*autoportrétem moci v době, kdy moc totalitárně řídí podmínky existence*“ (24). Klíč k jejímu úspěchu spočívá ve všeobecném přijetí zjevného jako neoddiskutovatelně pravdivého – „*co se jeví, to je dobré, a co je dobré, to se jeví*“ (12) – neboť „jevení se“ je monopolizovaným jazykem spektaklu. Fakt, že toto jeho vítězství bylo tak snadné, vyplývá podle Deborda mimo jiné z toho, že zrak byl pro západní myšlení odjakživa dominantním smyslem – jeho abstraktnost tak odpovídá abstraktnosti celé spektakulární společnosti (19). Důsledkem toho je, že se skutečný svět, který již není jinak možné uchopit v celku, mění na obrazy a ty se naopak mění ve skutečné bytosti (18) – „*abstrakce každé specifické práce i obecná abstrakce souhrnné produkce se dokonale vyjadřuje ve spektaklu, jehož konkrétním způsobem bytí je právě abstrakce* (29).“ A izolovaný divák, který pasivně přijímá spektakl (jenž je ve skutečnosti jeho pouhým výtvozem) jakožto celkový obraz svého světa, se v této pasivitě soustavně odcizuje sám sobě a svým touhám (30).

Spektakl je tak také možné chápat jako svého druhu ideologii, totiž jako ideologii „materializovanou“.¹⁴ Ideologie představuje pro Deborda základ myšlení třídní společnosti po celou dobu její existence. Jestliže její podstata spočívá v deformaci vědomí skutečnosti, tak v okamžiku její materializace dochází k převrácení tohoto vztahu – vzniká vědomí deformované skutečnosti. „*Když je ideologie, jež je abstraktní vůlí k univerzálnu a zároveň iluzí univerzálna, v moderní společnosti legitimizována univerzální abstrakcí a faktickou diktaturou iluze, není již voluntaristickým bojem něčeho dílčího, nýbrž jeho vítězstvím* (212).“ Jinými slovy: spektakulární společnost je společností, ve které konkrétní ideologie již zvítězila. Obtiskla se do podoby této společnosti, a stala se tak něčím samozřejmým. Její obhajoba se redukuje na (post-ideologické) pozitivistické zkoumání, či jen prosté konstatování faktů. Nemá žádné jméno, ani dějinný program, neboť dějiny ideologií (respektive dějiny vůbec, viz níže) již skončili.

Spektakl je tedy ideologií par excellence: jeho podstata spočívá v despotismu fragmentu, který se vnucuje jako pseudopoznání celku. V plné míře tak vyjevuje „*podstatu veškerého ideologického systému: zbídačení, zotročení a negaci skutečného života*“ (215). Podle Deborda v sobě zároveň uchovává ve zvrácené pseudokonkrétní podobě hlavní ideologické charakteristiky vulgárního materialismu a idealismu. Tím, že se skrze spektakl stávají prosté věci pány veškerého sociálního života, se naplňuje kontemplativní charakter nehistorického materialismu a jemu vlastní tendence idealizovat

¹⁴ Viz devátá kapitola *Společnosti spektaklu* nazvaná *Materializovaná ideologie*.

hmotu. Zároveň představuje spektakl abstraktní ideál společnosti, který se vtiskává do všech podob lidského života, čímž se realizuje vysněná činnost idealismu.

3.3. *Spektákl jako totalita a oddělenost*

Jak jsme viděli již výše, proces ustanovování spektaklu spočívá ve fetišistickém osamostatnění se jedné části světa společnosti, která se následně pasuje do role modelu světa v jeho celku a zároveň nástroje jeho sjednocování (3).¹⁵ Toto osamostatnění je umožněno nejednotností celé společnosti, jež je způsobena fundamentálním rozparem ležícím v jejím jádru (tedy jejím třídním charakterem). Sjednocování, které spektakl poskytuje, je tak pouze zdánlivé – je založeno zbytněním jedné části světa, která se staví proti jeho zbytku. Vyjádřeno tradičními marxistickými pojmy: spektakl není totalitou společnosti v celku, nýbrž pouze jejím falešným vědomím. Sjednocuje tak sice „oddělené, ale sjednocuje je jakožto oddělené“ (29), a skutečnou totalitu tak znemožňuje. Vzhledem k tomu, že jeho podstata je založena ve zvěcnění zbožních vztahů, které se objektivizují v „druhé přírodě“, představuje spektakl faktickou negaci života, „pohyb ne-živého“, který se stal viditelným (10). Tomu odpovídá i pasivita, do které uvrhá celou společnost, neboť, jak uvidíme dále, právě aktivita je pro Deborda neoddělitelně spojená se svobodou a životem jako takovým.

Skrze pojem pseudototality, kterou spektakl ustavuje, se opět vrací do „hry“ Lukács. Pro něj, jak ukazuje Parkinson,¹⁶ je totiž totalita jedním ze základních aspektů marxistické metody. A Debord ve *Společnosti spektaklu* v tomto bodě na Lukácsa tvořivě navazuje a zároveň ho překračuje.¹⁷

Podle Lukácsa představuje pojem konkrétní totality už u Hegela jádro dialektiky – je tou kategorií, která vládne realitě. Tím naráží na Hegelovu tezi, podle které je nejdokonalejší forma myšlení v nejvyšší míře systematická. Tedy že je vnitřně koherentní, kompletní a především konkrétní. To znamená, že její kompletnosti není docíleno za cenu abstrakce od konkrétního do podoby systému obecných zákonů (jako je tomu například v přírodních vědách), nýbrž že individuální je v ní podrženo a usouvztažněno. Zdokonalování myšlenkové formy tak probíhá směrem od méně k více komplexnímu a zároveň od

¹⁵ Debord nicméně poznamenává v tezi 8, jedné z nejbrilantnějších z celé knihy, že toto jednoznačné dělení je do jisté míry zjednodušující: „*Není možné proti sobě abstraktně stavět spektaklu a skutečnou sociální činnost; toto zdvojení je samo zdvojeno. Spektákl, jenž převrací skutečnost, je fakticky produkován. Žitá skutečnost je zároveň materiálně zahlcena nazíráním spektaklu a sama o sobě přebírá spektakulární řád tím, že mu výslovně přitakává. Objektivní skutečnost je přítomna na obou stranách. Každý takto ustálený pojem je založen pouze na přechodu ke svému protikladu: skutečnost vyvstává ve spektaklu a spektakl je skutečný. Toto vzájemné odcizení je podstatou a oporou stávající společnosti.*“

¹⁶ Viz Parkinson, George Henry Radcliffe: *Georg Lukács*, Routledge & Kegan Paul, London, 1977, str. 39-40.

¹⁷ Viz Jappe, str. 24.

abstraktnějšího k relativně konkrétnímu. Každý partikulární historický proces je pak pochopitelný skrze tuto jednotu myšlení a historie.¹⁸

Na tomto místě můžeme připomenout Lukácsovu kritiku buržoazní vědy (viz výše), která zabýváním se partikulárními fakty znemožňuje uchopení skutečnosti v její totalitě. Je to podle Lukáce právě jen konkrétní totalita marxistické dialektiky, která je schopna postihnout jednotlivé aspekty lidského života jakožto momenty všezahrnujícího procesu. Takové fenomény, jako jsou války či ekonomické krize, se potom díky tomu nejeví jako výsledky nahodilých lidských činů, nýbrž jako nutné důsledky zákonů, které buržoazní vědě zůstávají skryty.

Totalita, kterou tvoří spektakl, se dá označit za svým způsobem koherentní, nicméně v ostatních určeních evidentně selhává. Svoji bytostnou nekomplexnost, jež pramení z její oddělenosti, se snaží maskovat absolutizací jevovosti, která je její doménou. Fakt, že je nejvyšší mírou abstrakce, a tudíž z podstaty nekonkrétní, zase svou všudypřítomností a kolonizací všech sfér lidského života. Jedná se tedy o fenomén parazitní, který pouze přebírá vnějšíkové rysy své autentické „předlohy“ (viz například způsob, jakým vytváří zdání historičnosti nahrazováním skutečných dějin lidí prázdny dějinami věcí, čímž se zabýváme níže) a jenž si své přijetí musí vynucovat svým neúprosným samopohybem.

Jappe si v této souvislosti všímá toho, že Lukács si ještě nebyl plně vědom všech důsledků procesu zvěčnění – totiž, že směřuje k vytvoření uzavřeného systému.¹⁹ Ilustruje to na zajímavém srovnání následujících dvou pasáží. Podle Lukáce *„mechanizace vytváří z dělníků izolované abstraktní atomy, jejichž práce je již nepřivádí přímo a organicky k sobě navzájem; ta je naopak v narůstající míře zprostředkovávána výhradně abstraktními zákony mechanismu, který dělníky uvěznjuje.“*²⁰ Debord tvrdí, že *„se zobecněným oddělením pracujících od produktu jejich práce se ztrácí jakýkoli jednotný pohled na vykonanou činnost, jakákoli přímá osobní komunikace mezi těmi, kdo produkují. S postupující akumulací oddělených produktů a koncentrací produktivního procesu se jednota a komunikace stávají výsadním atributem řízení systému (26).“* Vidíme tedy, že přes značnou podobnost obou úryvků se přeci jen v popisu situace dělníka liší. Zatímco podle Lukáce se zákony zvěčnění staví mezi dělníky a jejich práci jako určitý prostředník a znemožňuje tak, aby se skrze tuto práci autenticky setkali, pro Deborda se již tyto jednotlivé formy zvěčnění propojily do podoby koherentního systému, který pevně drží v rukou prostředky komunikace a zakládá zdánlivou jednotu.

¹⁸ Je potřeba zmínit, že se Lukács v tomto svém výměru do jisté míry zpronevřuje klasickému pojetí materialistické dialektiky. Hegeliánské zdůrazňování jednoty myšlení a dějin, které se v totalitě spájí, z ní činí myslící subjekt. Podle Lukáce to nicméně není „nematerialistické“, jenom je potřeba tento subjekt správně identifikovat. Viz Parkinson, str. 39.

¹⁹ Viz Jappe, str. 24.

²⁰ Lukács, str. 90, překlad J. Š. Originál: *„(...) mechanization makes of them (the workers) isolated abstract atoms whose work no longer brings them together directly and organically; it becomes mediated to an increasing extent exclusively by the abstract laws of the mechanism which imprisons them.“*

Druhý pojem, kterému bychom se rádi věnovali, totiž oddělenost, s tím prvním úzce souvisí. Viděli jsme, že totalita, kterou spektakl zakládá, je „totální“ jen zdánlivě. V jejím základu stojí odtržení se světa zboží od zbytku společnosti a jeho ustavení se jakožto jejího celkového obrazu – tedy akt oddělení. Tím se ustavuje dvoučlenný vztah, kdy na jedné straně máme onen spektakulární obraz, na straně druhé proti němu pasivního diváka, přijímajícího jeho sdělení. Samo oddělení je tak v tomto pohybu zdvojeno – nejprve dochází k oddělení části světa od jeho celku, a ta následně zakládá oddělenost mezi sebou samou a svými diváky (viz teze 18 zmíněná výše). Podle Deborda tím vzniká vztah reprezentace, který takovému dvojí oddělení předpokládá; můžeme ho vyjádřit tradičním schématem: reprezentované – obraz – divák.²¹ Pikantní na tomto vztahu je, že oba krajní póly, tedy reprezentované a divák, se do značné míry překrývají; divák se tak ve spektaklu setkává sám se sebou, respektive sám sobě skrze spektakl rozumí (~ falešné vědomí).

Podle Deborda existuje vzájemná implikace mezi tímto neautentickým sebezporozuměním a pasivitou. Krystalizují mu tak dva nesmiřitelné protiklady: autentický život a aktivita na straně jedné, falešné vědomí a pasivita na té druhé. V tezi 30 tento svár formuluje lapidárně: „(...) *čím více nazírá (odcizený divák), tím méně žije; čím více svoluje k tomu, že se bude rozpoznávat v dominantních obrazech potřeby, tím méně chápe vlastní existenci a touhu.*“ Vidíme zde tedy, jak se spektakulární odcizení rozpíná, jak se ze sféry produkce, ve které má původ, rozšiřuje i na další oblasti lidské činnosti a kolonizuje dokonce i oblast nečinnosti. Ta tak není od výrobního procesu nijak osvobozená, „*je na ní závislá, je neklidným a obdivným podrobením se nutností a výsledkům produkce*“ (27). Pasivita, kterou spektakl vytváří, funguje, ač je v jistém smyslu opakem (námezdní) práce, jako opora spektaklu a celého systému. Skutečná svoboda tak podle Deborda nemůže existovat mimo činnost. Ta je ovšem v rámci spektaklu buď potlačena, nebo bezvýhradně využita za účelem jeho vytvoření. Rozšiřování volného času tak v žádném případě nelze chápat jako osvobozování se od práce, a jistě ani jako osvobozování světa, který je touto prací vytvářen (27).

Debordovo pojetí oddělenosti se dá opět číst jako radikální rozvinutí teze přítomné už u Lukácse, jmenovitě kontemplativního aspektu kapitalismu. Podle Jappeho²² můžeme u Lukácse vysledovat mnohem větší důraz na tento fenomén než u samotného Marxe. Jeho jádro tkví v tom, že dělník v rámci výrobního procesu zaujímá pouze jeho omezenou část. Není proto schopen rozeznat víc než jen malou část okolního světa jako výsledek své práce – zbytek leží mimo sféru jeho vědomé aktivity a může být dělníkem pouze kontemplován.

²¹ Tento pohyb dvojího oddělení Debord pěkně ilustruje v tezi 49, ve které srovnává spektakl s penězi: „*Spektákl je jinou tvář peněz – abstraktním obecným ekvivalentem všeho zboží. Pokud však peníze ovládaly společnost jakožto reprezentace ústřední ekvivalence (...) rozličných statků (...), spektakl je jejich rozvinutým moderním doplňkem, v němž se celý zboží svět objevuje pohromadě, jakožto obecná ekvivalence toho, čím může celá společnost být a co může činit. Spektákl jsou peníze, na něž se pouze díváme.*“

²² Viz Jappe, str. 23.

V rozvinutém kapitalismu však tomuto důsledku procesu zvěcnění podle Lukáče neuniká nikdo – tak jako dělník, i úředník, podnikatel, či technik (a jak jsme viděli výše i vědec, který se snaží jednotlivé aspekty pochopit) se čím dál tím více stávají pouhými pasivními pozorovateli zdánlivě nezávislých procesů, které tvoří onu výše zmíněnou druhou přírodu. Každý z nich tak v jejím rámci vykonává činnost, která je sama o sobě beze smyslu. Ten získává pouze zpětně skrze tento rámeček, který se však každému jeví jako „daný“.

Oba, Lukács i Debord, jakýkoli druh kontemplanace odmítají, neboť ji považují za formu odcizení subjektu – ten je pro oba naopak nerozlučně spojen s aktivitou. Nicméně viděli jsme též, že Debord jde ve své analýze přeci jen o něco dál a rozvíjí další aspekty pasivní kontemplanace především v souvislosti s obrazovým charakterem spektaklu.

Debord dělá ve svém boji proti pasivitě ještě další krok. Obrací totiž svoji kritickou pozornost na samotný pojem reprezentace. Viděli jsme, že reprezentace vzniká v rámci pohybu dvojího oddělení, kdy se spektakl ustavuje jakožto obraz celé společnosti. Jsme toho názoru, že Debordova zásadní nedůvěra k jakékoli formě oddělení ho dovedla k tomu, že odmítl reprezentaci jako takovou. Tento krok byl nicméně pouze důsledným (a Debordovo myšlení, jak jsme snad již ukázali, rozhodně důsledné je) domyšlením základního východiska: pokud oddělení implikuje pasivitu a reprezentace implikuje oddělení, pak reprezentace implikuje pasivitu. Anebo, poněkud elegantněji: „*Spektákl se opětovně utváří všude tam, kde se vyskytuje nezávislá reprezentace* (18).“

Odmítnutí reprezentace taktéž představuje jeden ze základních aspektů situacionistické tvorby a tvoří tak základní pojítko mezi ní a Debordovou teorií spektaklu. Zároveň se však ukazuje být i klíčovým momentem Debordovy kritiky směřující dovnitř marxistického „hnutí“ ve všech jeho podobách, stejně tak jako autorovy vize ideálního uspořádání socialistické společnosti.²³ Jedním z hlavních úkolů naší práce proto bude tento moment obnažit ve všech jeho podobách a ukázat, že představuje jádro Debordova světonázoru.

3.4. *Spektákl jako čas a prostor*

Debord ve světle předchozích analýz srovnává dvě základní formy času, které postihují život člověka ve spektakulární společnosti: čas produkce a čas trávený mimo ni.

Čas produkce je v podstatě časem přeměněným na zboží. Jako takový je abstrakcí nezvratného času kapitalistické ekonomiky. To znamená, že má podobu ohraničeného lineárního segmentu, který je

²³ Viz čtvrtá kapitola *Společnosti spektaklu* nazvaná *Proletariát jako subjekt a reprezentace*.

ekvivalentní s ostatními segmenty stejného rozsahu. Rozsah, tedy kvantitativní hledisko, je jeho jediným relevantním aspektem. Tato jeho směnitelnost je nakonec jeho definičním rysem. Čas produkce tak není ničím jiným než časem oné abstraktní práce (viz výše), jejíž charakteristické rysy beze zbytku přejímá. Pro Deborda, který, jak jsme viděli, považuje čas za esenciální určení člověka, tak tento čas představuje čas znehodnocený, „*naprostý opak času, představujícího prostor pro rozvoj člověka*“ (147).

Jeho zdánlivý protiklad, čas ne-produkce, je ve skutečnosti jen jeho konzumovatelným převlekem. Pod touto rouškou se čas produkce vkrádá do každodenního života ve formě pseudocyklického času. Ten je časem konzumace, která je charakteristická pro skutečnou svobodu postrádající spektakulární společnost. Přestože obsahuje základní rysy času produkce – potlačení kvality a zaměnitelnost jednotlivých segmentů – jeho forma odpovídá cyklickému času před-industriálních společností. Jeho cykly se však již neodvíjejí od cyklů přírodních, nýbrž od těch, které vytváří příroda druhá: den a noc, pracovní týden a víkend, práce a dovolená.

Jelikož funkce pseudocyklického času spočívá v konzervování společnosti v tomto stavu „post-historie“, musí udržovat zdání naplněnosti cyklicky se navracějících období „volna“. Ty se stávají oblastí, do které expanduje sektor služeb s nabídkami trávení volného času, zájezdů a dovolených. Tyto formy sociálně organizovaného trávení času vytvářejí uspokojuvounou iluzi zdánlivě individualizovaných momentů a zážitků. Nejsou však v posledku ničím jiným než konzumací času, jenž nabral podobu zboží:

„(...) Toto zboží je tu výslovně vydáváno za moment skutečného života, na jehož cyklický návrat je třeba čekat. V samotných těchto momentech, připisovaných životu, se však vystavuje na odiv a vybízí k reprodukci opět spektakl, jenž tím dosahuje intenzivnějšího stupně. Co bylo zpodobováno jako skutečný život, se jednoduše odhaluje jako život skutečněji spektakulární (153).“

Způsob, jakým se ve spektakulární společnosti realizuje čas a jeho prožívání, je tak do jisté míry převrácenou verzí časovosti společností před-industriálních. Podobně jako u nich i zde probíhají souběžně dvě časové roviny, rovina (pseudo)cyklického času a rovina času nezvratného. A stejně tak i zde funguje ten první jako opora toho druhého. Zároveň v sobě však toto nové uspořádání obsahuje zásadní zvrát oproti dřívějšímu. Neboť tehdy to byla produkce, co bylo řízeno cyklickým časem, a co tak fungovalo jakožto základna pro lineární historii tvořenou vládnoucími jedinci. Naopak pod nadvládou spektaklu se jako cíl a smysl, jenž zakládá vlastní nezvratné dějiny, ustanovila sama výroba, kterou nikdo neřídí a již se naopak vše podřizuje. A její „základnou“ se stává pseudocyklický čas konzumní spotřeby, který dává lidem pocit „kvalitně“ prožitého času a zároveň chvilky oddechu z neúprosného samopohybu výrobního procesu.

Jedním z důsledků tohoto stavu je, že individuální život nemá žádné dějiny. Jistě, existují zde dějiny zboží, nekonečný pohyb nových výrobků a zvyšování efektivity jejich produkce. Jenže tyto pseudoudálosti, které je tvoří, nejsou lidmi nijak prožívány (pouze kontemplovány), navíc beze stopy

mizí v „*inflaci svého překotného nahrazování* (157)“. A naopak to, co je na individuální rovině skutečně prožito, nenachází nikde žádnou odezvu – oficiální nezvratný čas společnosti je k tomu hluchý a pseudocyklický čas konzumu je vůči skutečným prožitkům v přímém protikladu. Vše podstatné je tak zapomenuto ve prospěch „*falešné spektakulární paměti nezapamatováníhodného* (157)“.

Ve spektakulární společnosti byl tedy čas odcizen, přeměněn na zboží. Tím, co je v odcizení člověku uzmu, je možnost Hegelova *nutného* odcizení – totiž takového odcizení, v němž se uskutečňuje subjekt tím, že sám sebe ztrácí a stává se jiným – pravdou sebe sama (161). Čas, který má existovat pro člověka, je tak v základním oddělení člověka od jeho práce přeměněn na čas nadvlády, na falešné vědomí času.

Jak jsme viděli výše, s rozvojem kapitalistické společnosti postupně padala všechna omezení výroby – lokální, v podobě různých cechů a jiných místních specifik, i globální, v podobě hranic států či právních omezení. Celý svět se postupně proměňoval v tomto procesu banalizace na homogenní, sjednocený světový trh. S rušením této zeměpisné oddělenosti však jde ruku v ruce nastolování oddělenosti uvnitř společnosti samotné.

Fenomén banalizace nachází svůj odraz v turismu, ve kterém se lidský pohyb stává čirou konzumací. Tento pohyb je pouhou variací na pohyb zboží, přispívá tudíž stejnou měrou k procesu banalizace a homogenizace světového prostoru. Turismus tak představuje jednu z nejdokonalejších forem spektakularizace – nejen že je v této formě sociálně organizovaného prožívání času rušen čas, ale i prostor.

Konzumace prostoru však nepředstavuje jedinou z forem jeho odcizování. Vzhledem k tomu, že území jako takové představuje tu nejkonkrétnější základnu, na které celá výroba i konzumace stojí, vytvořil si kapitalismus vlastní nástroj k uchvácení a úpravě tohoto území k obrazu svému – urbanismus. S jeho pomocí vytváří s přírodního i lidského prostředí svou vlastní kulisu (169).

Primárním úkolem urbanismu je úplné zmrazení života, ve kterém „*poklidná koexistence v prostoru*“ získává absolutní převahu nad „*neklidným děním v poslušnosti času*“ (170). Vzhledem k tomu, že je jedním z účinných nástrojů spektakularizace společnosti, metoda, kterou používá, v sobě v čiré podobě odráží podstatu spektaklu, tedy oddělenost.

Samotné historické kořeny urbanismu spatřuje Debord v potřebě nějakým způsobem eliminovat nebezpečí, které pramenilo z přílišného nahromadění pracujících na jednom místě. To bylo nechtěným důsledkem podmínek městské produkce v dobách raného kapitalismu. V prvních fázích boje proti možnostem shromažďování a setkávání vůbec se postupně zlepšovaly různé způsoby kontroly a udržování pořádku na ulicích, aby se následně přistoupilo ke zrušení ulice jako takové. S podporou masového zavedení hromadných sdělovacích prostředků se izolace ukázala jako mnohem efektivnější způsob ovládnutí – prevence byla účinnější než represe.

Současně s touto izolací jde ruku v ruce potřeba jedince znovu do systému produkce a konzumace zapojit, ovšem jakožto izolované. Tento proces kontrolované reintegrace má mnoho podob – od kancelářů a továren přes kulturní domy a prázdninová letoviska až po podobu městských sídlišť, která jsou navržena tak, aby uchovávala lidi kolektivně oddělené. Klíčovou roli samozřejmě sehrává televize, která jedincům i v okamžiku nejvyšší izolovanosti neustálým přívalem obrazů světa dává pocit zdánlivé sounáležitosti.

Architektura, která byla doposud vyhrazena pouze pro uspokojování vládnoucích tříd, se tak poprvé v dějinách zaměřuje i na chudé. Bída této její nové podoby vychází jednak z její masovosti, jednak z toho, že se řídí jediným imperativem – upravit každé území do podoby abstrakce. Důsledkem této nové architektury je nakonec postupná destrukce města jako takového. Neustále se rozšiřující potřeby automobilové dopravy v podobě nových silnic protínají město, a rozdrobují tak veřejný prostor do beztvářých ostrůvků. Centra měst se v důsledku rozpadu městské struktury vyprazdňují a stávají se turistickými atrakcemi. Nekoncepční rozšiřování příměstské aglomerace a s ním spojené budování obchodních center „na zelené louce“ dokonává dílo zkázy, ve kterém město „*spotřebovalo samo sebe* (174)“.

Urbanismus, který ničí města, místo nich vytváří jakýsi „*pseudovenkov*“ (177). Ztrácejí se v něm jak přirozené vztahy tradičního venkova, tak napjetí společenských vztahů dějinného města. Co se naopak nově konstituuje, jsou pro venkovské prostředí charakteristická rozptýlenost a slabé dějinné vědomí, díky nimž se rolnictvo nikdy nestalo hybnou dějinnou silou. Stejně tak i pro novodobé pseudorolnictvo masových městských aglomerací zůstává pohyb světa, který sami produkují, mimo jejich dosah. Dějinná apatie, opírající se o cyklické vnímání času, která byla tradičnímu rolnictvu vlastní, musí být u jejich novodobých následovníků vytvářena výše popsanými prostředky.

Se zánikem měst se tak ztrácí jeden z pilířů dějinného vědomí. Podle Deborda se totiž ekonomické dějiny lidstva dají vysledovat na vývoji neustálého napětí mezi venkovem a městem. A ve chvíli, kdy buržoazie definitivně podřídila venkov městu, se začaly psát univerzální dějiny, jichž je město výsadním prostředím. Síla města je ovšem dvojsečná – jsou sice místem, kde jedině se dají uskutečnit dějinné počiny, současně jsou však centrem státní správy, která kontroluje jak venkov, tak město samo. Boj o město a jeho charakter je tudíž z hlediska usilování o dějinnou svobodu klíčový.

Současný stav se však vyznačuje rušením obou pólů onoho dějinného vývoje. Nikoli však ve formě jejich překonání, nýbrž jako jejich souběžné zhroucení. Se ztrátou napětí, které mezi nimi panovalo, začíná docházet k jejich eklektickému pronikání, které je symptomem dějinně paralyzované společnosti.

„Dějiny, ohrožující tento soumravný svět, představují rovněž sílu, která může podržít prostor žitému času. Proletářská revoluce je ona kritika lidské geografie, skrze niž jednotlivci i společenství musejí konstruovat místa a události, odpovídající nikoli již jen přisvojení jejich vlastní práce, ale i přisvojení

jejich celkových dějin. V tomto pohyblivém prostoru hry a svobodně zvolených variací jejích pravidel lze znovu objevit autonomii místa, aniž se znovu zavede výlučná vázanost k zemi, a tím bude možné znovu nastolit skutečnost cestování a života chápaného jako cesta, jejíž veškerý smysl spočívá jen v ní samotné. (178).“

Část druhá

4. Situacionistická internacionála

V druhé části naší práce se budeme zabývat situacionistickou tvorbou samotnou. Zaměříme se při tom především na způsob, jakým situacionisté nakládají s dědictvím meziválečných avantgard, za jejichž přímé následovníky se považovali. Odrazíme se přitom od kritiky dadaismu a surrealismu, kterou Debord zformuloval především ve své stati *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*.²⁴ Právě analýza důvodů selhání avantgardních projektů nám umožní negativně definovat podstatu situacionistického projektu a jeho cílů. Tuto diskuzi zasadíme do širšího kontextu, který přináší Bürgerovo pojetí avantgardního a neo-avantgardního umění, formulované v jeho knize *The Theory Of The Avant-Garde*.²⁵

Debord, jak vidíme, popisuje svět své doby velmi bezútěšně. Odcizení kapitalistické společnosti hypertrofovalo a osamostatnilo (oddělilo) se v podobě spektaklu. Ten se stává zároveň jejím obrazem, podstatou i smyslem. Surové odcizení ranně kapitalistické společnosti, o kterém píše Marx a Lukács, se změnilo. Postupně se stalo mnohem sofistikovanějším, v dělníkovi objevilo zákazníka, otupilo nejkřiklavější formy nespravedlnosti, které raní marxisté mylně považovali za nedílnou součást kapitalistického vykořisťování, a díky tomu expandovalo ze sféry práce a vlastnických vztahů do všech oblastí lidského života – od bydlení, přes vnímání prostoru a historie až po trávení volného času. A právě oblast každodenního života se proto podle situacionistů musí stát dějištěm klíčového emancipačního střetnutí, nového třídního boje.²⁶ Jenom tam může člověk znovunalézt svoji svobodu v autentické aktivitě, vzepřít se pasivizujícímu diktátu spektaklu.

Pro tento boj je však třeba vynalézt nové a účinné taktiky. A právě to bylo důvodem, proč v roce 1957 vznikla Situacionistická Internacionála. Jejím smyslem bylo od samého počátku využívat již existující způsoby činností, vedoucí k revoluční změně společnosti, a, a to především, k vynalézání způsobů nových. Nejvhodnější platformou pro tento vytyčený cíl je podle situacionistů oblast umění, neboť, jak situacionisté konstatují ve svém zakládajícím manifestu, „*kultura společnosti je předzvěstí možných*

²⁴ Viz Debord, Guy: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>, př. Ken Knabb, 1957.

²⁵ Bürger, Peter: *The Theory Of The Avant-Garde*, př. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

²⁶ Na rozdíl od tradičních marxistů tak Debord nepovažoval za nejdůležitější revoluční změnu v oblasti výrobních prostředků – naopak, otázka práce je podružná, v osvobozené společnosti bude člověk na uspokojení svých potřeb muset prací strávit pouze zlomek času.

*způsobů organizování jejího života.*²⁷ A vzhledem k tomu, že naše civilizace vládne dostatečnými technickými možnostmi, které umožňují zásadní změny výrobních vztahů a procesů, je potřeba odpovídající revoluční akcí dohnat „zpoždění“, které za těmito možnostmi nabralo politické uspořádání společnosti. Na tomto místě je tedy podstatné si všimnout, že pro situacionisty nepředstavuje oblast umění cíl o sobě, nejde jim o proměnu světa umění, či o realizování svých uměleckých vizí; umění je pro ně pouze prostředkem revoluční změny celé společnosti, činí si z něj laboratoř, ve které mohou experimentovat s existujícími technickými možnostmi a nacházet nové způsoby, jak obohatit a přeměnit každodenní život a vnést do něj nové vášně a touhy.

Tímto programovým východiskem se situacionisté vědomě přihlásili k odkazu meziválečných avantgard, jejichž pokračovatelem se cítili být. Ve výše zmíněném manifestu se poměrně obsírně věnují jejich kritice a analýze jejich neúspěchu. Tyto pasáže nám umožní pochopit, v čem situacionisté spatřují podstatu tohoto dědictví, tedy podstatu avantgardní tvorby jako takové.

Futurismus, první z velkých avantgard, sice přinesl velké množství formálních inovací, byl však podle situacionistů postaven na příliš zjednodušeném, mechanickém pojetí pokroku. Nebyl též schopen reflektovat fakt, že byl dítětem éry předválečného optimismu, a odezněl spolu s ním.

Dadaismus byl vyjádřením odmítnutí všech buržoazních hodnot, jejichž zkaženost se naplno projevila během první světové války. Jeho historická role podle Deborda spočívá v tom, že zasadil smrtelný úder tradičnímu pojetí kultury – to se projevilo mimo jiné v jeho boji proti specializovaným formám umělecké činnosti. Přes svůj brzký zánik, který přímo souvisí s jeho čistě negativní podstatou, dokázal dadaismus silně ovlivnit všechna hnutí, která přišla po něm. Ta v sobě dokonce nutně musí obsahovat tento negativní rys – alespoň do té doby, než budou zničeny ty společenské podmínky, které umožňují vznik oněch zkažených nadstaveb, proti nimž dadaismus bojoval.

Nejzajímavějším hnutím je však pro autora bezpochyby surrealismus. Ten byl schopný navázat na dadaistické odmítnutí tradičních forem komunikace a zároveň si vytvořit prostor pro konstruktivní tvorbu tím, že aplikoval psychoanalýzu nejen na umění, ale i na některé oblasti každodenního života. Podle Deobrada není důležité to, zda jsou surrealistická východiska správná, či nikoli, nýbrž to, zdali se tomuto hnutí podařilo být katalyzátorem reálných tužeb své doby. Tomuto úkolu však byli surrealisté schopni dostát pouze na začátku třicátých let, kdy překonali prvotní sklony k idealismu a přiklonili se k dialektickému materialismu. Přestože po tomto období následoval postupný úpadek hnutí, jenž je symbolizován jeho sblížením se s oblastí komerční zábavy, jeho program stavící na centralitě tužeb a náhody a snažící se o zcela nový životní styl má mnohem větší potenciál, než se obvykle soudí. Jeho selhání do jisté míry souvisí s nedostatkem materiálních prostředků nutných k jeho uskutečnění; zásadní

²⁷Debord, Guy: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, překlad J.Š. Originál: "A society's "culture" (...) prefigures its possible ways of organizing life."

omyl však leží v jeho samotném jádru – v neochvějném přesvědčení, že podvědomí a jeho údajně nevyčerpatelně bohatá imaginace představují základní životní sílu. Dnes už ale podle Deborda víme, že tato imaginace je v podstatě chudá, automatické psaní je nudné a obrazy vzešlé z podvědomí už dávno nejsou tak divné a šokující. Debord to shrnuje jednoduše: „*Objev role podvědomí byl bezesporu překvapením a inovací; nebyl však zákonem překvapení a inovací budoucích.*“²⁸ Tento zjednodušující pohled na svět tedy znemožnil surrealistům jakýkoli další vývoj a naopak je dovedl zpět k tradičnímu okultismu, mytologii a idealismu.

Současný komerční úspěch surrealismu souvisí především s tím, že vládnoucí ideologie již nestojí na jasném hodnotovém žebříčku, který se rozpustil ve zmatenosti, a je proto schopna do sebe iracionalitu surrealismu inkorporovat. Zároveň s tím se jí daří vytvářet dojem, že surrealismus byl jejím nejrevolučnějším myšlenkovým vyzyvatelem. Tato zmatenost na úrovni hegemonické kultury je důsledkem jednak postupné devalvace dominantních hodnot, jednak nutné koexistence narůstajícího počtu navzájem rozporných reakčních ideologií (sociální demokracie, křesťanství, fašismu, atp.). Toto zmatení však zároveň představuje jednu z nejúčinnějších zbraní světového řádu v otupování kritických hran revoluční tvorby. Tato kontrarevoluční taktika se realizuje především ve dvou navzájem se doplňujících podobách: jednak dochází k vědomé produkci antikulturních děl, jednak k částečnému osvojování nových, protisystémových hodnot. Vládnoucí ideologii se díky tomu daří trivializovat a sterilizovat jejich subverzivní obsah, což je předpoklad k jejich následné úspěšné spektakularizaci. Zaštiťuje se při tom abstraktně chápaným principem tvůrčí svobody, při tom však tuto tvorbu marginalizuje, popřípadě pouze využívá ke svým vlastním cílům. Jistá dávka kritičnosti a experimentu je totiž záhodná, je však potřeba ji pečlivě otupit a usměrnit do podoby zmatené a krotké partikulární novoty, aby se z ní náhodou nevyklubala skutečná alternativa k celku. Reklamní průmysl, který umělecké tvorbě dneška dominuje, tak úspěšně odstřihává jakoukoli avantgardní kulturní aktivitu od těch složek společnosti, které by jí mohly zajistit podporu, vyprázdni ji a vytvoří z ní pouhou formální hříčku otevřenou všemožným interpretacím. Každý avantgardní pokus současnosti tak musí podle Deborda čelit této zálučné manipulaci, která na něm zanechává pachutí falešnosti.

Vidíme tedy, že Debord vyzdvihuje na každém z meziválečných avantgardních hnutí něco jiného – pomíneme-li futurismus, který je díky své „hrubosti“ vcelku nezajímavý. Dadaismus přinesl nutný negativní aspekt v podobě kritiky hodnot buržoazní společnosti a destrukce tradičních forem umělecké tvorby. Tato jeho čistá negativita však vedla k rychlému vyčerpání hnutí. Surrealismus byl naproti tomu schopný vtisknout avantgardnímu snažení pozitivní podobu, a stát se tak komunikačním kanálem, skrze nějž se mohly realizovat tužby jeho doby. Přílišné lpění na těchto hodnotách však postupně vedlo k dogmatickému zkosnatění.

²⁸ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: *“The discovery of the role of the unconscious was indeed a surprise and an innovation; but it was not a law of future surprises and innovations.”*

Obě hnutí tak sice přinášejí něco podstatného, ale ve své jednostrannosti nemohly dopadnout jinak než neúspěchem. Cílem nové, poučené avantgardy tak musí být snaha dialekticky spojit obě roviny, negativní i pozitivní, v jedno, a tím se vyhnout selhání jejich předchůdkyň. Debord v této souvislosti mluví o nutnosti umění překonat. A tak zatímco dadaismus chtěl umění zrušit, aniž je uskutečnil, tak surrealismus ho chtěl uskutečnit, aniž ho zrušil (104), situacionisté pochopily, že obě roviny jsou neoddělitelné. Co přesně však ono překonání znamená? V čem by mělo spočívat ono dialektické spojení? V následující kapitole se budeme postupně zabývat tím, jak Debord a situacionisté rozuměli každému členu tohoto páru – negativního dědictví dadaismu a pozitivního odkazu surrealismu – a jak se je snažili v rámci své praxe skloubit.

5. Dadaistické dědictví

Pro pochopení toho, co nazýváme „negativním dědictvím dadaismu“, je potřeba si nejprve vyjasnit, v čem tato negativita vlastně spočívá, neboli proč bylo podle dadaistů nutné umění zničit. Vycházet při tom budeme z Bürgerovy studie *Theory of the Avant-Garde*, která by nám pro to měla poskytnout vhodný referenční rámec.

5.1. Filosofické pozadí

Bürger přistupuje k meziválečným avantgardám silně historicky – snaží se ukázat, jaké místo zastávají v dějinném vývoji umění a jeho forem, ale i ve vývoji estetické reflexe umění. Pro pochopení avantgardního umění je podle něj klíčové vyjít od buržoazního konceptu autonomie umění. Ten je podle autora dvousečný, neboť na jednu stranu popisuje něco reálného, totiž faktické oddělení umění od životní praxe, na stranu druhou však tím, jak je traktován, zakrývá svoji sociální a historickou podmíněnost. K tomuto teoretickému uchopení staletí trvajících procesu autonomizace dochází ve filosofické estetice osmnáctého století, jejímž vrcholem je pojetí Kantovo. To se zaměřuje na subjektivní, prožitkový aspekt estetické situace, tedy estetický soud, jenž je charakterizován univerzálním nárokem, který stojí v protikladu k partikulárním soudům každodenního života. Podle Bürgera právě v tom spočívá buržoaznost Kantovy koncepce – staví proti sobě feudální svět prodchnutý partikulárními nároky a buržoazní světonázor, jenž si nárokuje platnost univerzální. Zároveň právě v tomto spočívá u Kanta autonomie umění; nikoli tedy ještě v oproštění se od principu maximalizace užítku, který se pro měšťansko-kapitalistickou společnost stane ústředním až o něco později.

Byl to však až Schiller, kdo podle Bürgera definoval v rámci Kantova rozvrhu společenskou funkci estetická. Na první pohled paradoxně ji zakládá právě na nezainteresovanosti estetického soudu, která stojí v základu jeho autonomie. Schiller postuluje jednotu lidských smyslů a rozumu, které se člověk těšil naposledy v dobách starověkého Řecka. Vývoj civilizace však způsobil, že byla ztracena – člověk je v praktickém životě dělbou práce nucen rozvíjet pouze část svých schopností, a tím vznikají celé společenské třídy, jejichž členům je upírána možnost se svobodně a harmonicky realizovat v celé své jednotě. A co víc, jak ukazuje na příkladu teroru Francouzské revoluce a jejích vzdělaných vůdců, ani osvícenské vzdělání není s to tuto disharmonii odstranit. Je to právě až umění, které má tu moc onu harmonii obnovit, a tím naplnit svoji společenskou úlohu. Jenom ono má schopnost sjednotit člověka a umožnit mu plně rozvinout svůj potenciál, který nemůže být ve společnosti charakterizované dělbou práce jinak naplněn. To je možné jenom díky tomu, že umění je z podstaty odděleno od utilitaristického

světa každodenních aktivit a vzdává se možnosti do něj přímo zasahovat. Teprve člověk, který je přiveden zpět ke své harmonii uměním, pak může stát v základu skutečně racionální a humánní společnosti.

Pro Bürgera tedy představuje autonomie umění z principu buržoazní kategorii, která se vyvinula až historicky (a je tudíž sociálně podmíněna), s nástupem měšťanského světa. Jedná se o ideologický pojem, který v sobě spájí pravdu i nepravdu. Jeho pravda spočívá v tom, že takto osvobozené umění stojí mimo svět praxe, který je charakterizován bezpodmínečnou účelovostí. Nepravda potom v tom, že je tento aspekt umění vydáván za jeho nadčasovou esenci a umění pak za něco, co je z podstaty na společnosti nezávislé, čímž dochází k popření jeho historické podmíněnosti.

Ještě radikálněji interpretuje úlohu umění v buržoazní společnosti Terry Eagleton ve svém článku *The Ideology of the Aesthetic*.²⁹ Ten se snaží vysledovat ideologickou rovinu na ještě obecnější rovině, totiž na úrovni samotného konceptu estetična. To podle něj nemá primárně co do činění s uměním, ale daleko spíše označuje celkový program sociálního, psychologického a politického ustavení rané evropské buržoazie.

Takto chápané slibuje estetično znovu sjednotit póly subjektu a objektu, hodnot a faktů, rozumu a přírody, které od sebe praxe světa buržoazie odtrhla. Jeho funkce tak podle Eagletona v Kantově systému odpovídá tomu, co Lacan nazývá Imaginárnem. Kantův subjekt, který projikuje na mechanický svět kolem sebe jakousi idealizovanou jednotu tohoto světa se sebou samým, tak není ničím jiným než infantilním narcistou Lacanova stádia zrcadla. Tím se podle Eagletona řeší základní problém ležící v jádru Kantovy morální filosofie, totiž jakým způsobem zabydlet člověka ve světě čistého rozumu, ve kterém má působit jako morální agent. K tomu je zapotřebí, aby někde v realitě bylo možné nalézt obraz mravní účelnosti, která v říši praktického rozumu stojí mimo sféru reprezentace, a není tak přístupná jakožto smyslová, tedy ideologická síla. A právě estetično je tímto obrazem dávajícím subjektu pocit, že je tu svět pro něj. Plní tak zásadní ideologickou roli, neboť tlumí efekt buržoazní praxe, která konstantně vytrhává člověka z Přírody. Aby se však nezabydloval přespříliš a tím nebyl potlačován buržoazní dynamismus a touha po individualistické seberealizaci, postuluje Kant kategorii vznešena, jenž člověka z přehnaného pocitu sounáležitosti opět vytrhává.

Univerzální charakter, který je estetičnu vlastní, poskytuje dále i odpověď na palčivou otázku po zakotvení sounáležitosti v měšťanské společnosti. Její problematičnost spočívá v tom, že jí vlastní atomizující individualismus a důraz na soutěživost ničí ideologickou vzájemnost, nutnou pro politickou reprodukci systému. Ten totiž kvůli svému charakteru neumožňuje založení kultury na společenské praxi neboli přechod od reality tohoto systému k jeho hodnotám. Pokud bychom je chtěli odvozovat z

²⁹ Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*, in: *Poetics Today*, 9:2, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1988.

tržních mechanismů světa buržoazie, dospěli bychom k hodnotám toho nejhoršího druhu. Tato neodvoditelnost hodnot z praxe je tak podle Eagletona samotným strukturálním rysem měšťanské společnosti, či dokonce jeho nutností. A protože ani stát kvůli tomu, že stojí na vymáhání poslušnosti svých občanů, nemůže ve svobodomyšlné společnosti plnit funkci ideologicky sjednocujícího elementu, je to právě univerzální charakter estetická, co stmeluje buržoazní obec a udržuje tím její hegemonickou pozici. Vzájemná mezilidská harmonie je tak paradoxně postavena na tom nejsubtilnějším a nejprivátnějším z pocitů.

Estetický výrok má podle Kanta konstativní povahu, je popisem toho, co je. Zároveň však, neboť je vždy výrazem pocitů, pod svým povrchem skrývá svůj bytostně performativní charakter. V tomto smyslu tak podle Eagletona představuje samotné paradigma ideologického projevu: „*Stejně jako Kantovy estetické výroky i ideologická tvrzení skrývají uvnitř své zjevně referenční formy bytostně emocionální (na subjekt orientovaný) obsah, jenž charakterizuje "žítý vztah" mluvčího ke světu, ač zdánlivě charakterizuje svět samotný.*"³⁰ Zároveň však nejsou výroky tohoto typu zcela subjektivní. Díky tomuto rétorickému gestu, které přeměňuje emocionální tvrzení v tvrzení referenční, můžeme říci, že jim odpovídající postoje jsou zároveň subjektivní i nutné. Díky povaze našich duševních schopností je podle Kanta nevyhnutelné, že si estetické soudy činí nárok na univerzální platnost. Díky povaze jistých materiálních podmínek je naproti tomu nutné, aby i jisté subjektivní reakce byly obdařeny silou univerzálně platných tvrzení, což tvoří podstatu ideologického. V estetickém i ideologickém tak subjektivní a univerzální splývají a vytvářejí tím hledisko, které je zároveň individuální i nadosobně pravdivé, hledisko, jenž je založeno v nejzazších hloubkách subjektu a zároveň univerzálním zákonem, který je natolik hluboko vepsán do materiálních fenoménů samotných, že se vzpírá teoretizaci: „*V ideologickém, stejně tak jako v estetickém, zůstáváme u věci samé, udržováni v její konkrétní materialitě spíše než rozpuštění v jejích abstraktních podmínkách; tato materialita má však veškerou neúprosnou logiku univerzálního racionálního zákona, díky čemuž se jeví jako svého druhu vtělená maxima.*"³¹ Kantův eticko-estetický subjekt, tedy subjekt buržoazní hegemonie, je tak tím, kdo si Kantovými slovy dává sám sobě zákony a kdo tak žije ve svobodě jejich nutnosti. Tato svoboda má tak nejen paradoxní, ale i masochistický charakter: její libost plyne z podřízení se tomu, co nám dominuje, abychom mohli žít "podle sebe".

³⁰ Tamtéž, str. 333, překlad J. Š. Originál: „*Like the Kantian aesthetic utterance, the ideological proposition conceals an essentially emotive (subject-oriented) content within an apparently referential form, characterizing the „lived relation“ of a speaker to the world in appearing to characterize the world.*“

³¹ Tamtéž, překlad J. Š. Originál: „*In ideology and the aesthetic we stay with the thing itself, preserved in all its concrete materiality rather than dissolved into its abstract conditions; yet this very materiality has all the compelling logic of a universal rational law, appearing as it does like a kind of incarnate maxim.*“

5.2. Charakter dadaistické tvorby

Umělecká díla buržoazní společnosti se tak stala zpředmětněním sebeporozumění měšťanstva jako třídy, které tak již nebylo vázáno na životní praxi. Produkce i recepce těchto děl se zároveň stává poprvé v historii výsostně individuální záležitostí. Tato zjištění se podle Bürgera však nijak netýkají témat, která díla zpracovávají, nýbrž čistě děl jako instituce. Témata se vyvíjela svou vlastní dynamikou, která vrcholí v období esteticismu, kdy se vlastním tématem umění stává umění samotné.

A právě na tuto situaci následně reagují evropská avantgardní hnutí, která mohou být podle Bürgera v podstatě definována jakožto útok na status umění v buržoazní společnosti. Co se ocitá pod jejich palbou, není nějaký určitý styl, ale právě instituce umění jakožto sféra oddělená od praktického života člověka. Nejedná se jím tudíž o změnu obsahu, nýbrž způsobu, jakým umění ve společnosti funguje – nicméně je pravdou, že tento „útok“ byl umožněn až s nástupem esteticismu, kdy došlo k souladu faktické autonomie umění jakožto instituce a jeho obsahu. Důvodem je fakt, že teprve s estetismem došlo k završení dlouhodobé tendence buržoazního umění po absolutní autonomii, neboli odtržení se od světa praxe. Do té doby byly v obsahu buržoazního umění patrné prvky procesu postupného sebeuvědomování. A tak například realismus je možné chápat jako popis života v měšťanském světě, atp. Teprve s dovršením této tendence v podobě děl estetismu, jež si výslovně berou za své téma umění jako takové, přichází půda pro zpochybnění umění jakožto instituce.

Avantgardisté si vytkli za cíl překonání této oddělenosti v Hegelovském smyslu: tedy jako začlenění umění zpět do praxe, nikoli však ve smyslu jeho rozpuštění ve světě kapitalistické účelovosti, nýbrž naopak ve smyslu vybudování praxe na bázi odmítnutí této buržoazní racionality. Esteticismus se tak podle Bürgera ukazuje jako nutná podmínka a předpoklad projektu avantgardy.

Tento projekt se podle autora vyznačuje inherentní paradoxností, neboť útočí právě na ten aspekt buržoazního umění, která ho umožňuje. Relativní svoboda, které se toto umění těší, totiž vytváří jedinečný prostor pro formulování a prezentování tužeb a hodnot, které v přísně účelové kapitalistické společnosti nemohou najít uplatnění – radosti, solidarity, pravdy, humanismu, atp. Tato distance sice na jednu stranu vede k tomu, že jsou tyto ideály v jeho rámci prožívány virtuálně a tím se společnost do jisté míry oprošťuje od potřeby je realizovat ve skutečnosti, na stranu druhou však představuje umění sféru, kde mohou být formulovány společenské alternativy a kritika jako nikde jinde. Avantgardní umělci tak tedy usilují o zničení tohoto hájemství, které svou odděleností do velké míry stálo v jejich samotném zárodku.

Avantgardní útok na instituci umění se Bürger snaží vysledovat na třech výše naznačených úrovních: zamýšleném účelu, tvorbě a způsobu recepce. Otázka účelu je podle něj nejobtížněji zodpověditelná, neboť avantgardní umění nemá mít nějaký konkrétní účinek na společnost, nýbrž s ní má splynout. A

tak zatímco pro buržoazní umění je jeho oddělenost do jisté míry jeho smyslem, ve chvíli, kdyby umění avantgardní dosáhlo svého smyslu, přestalo by být možno o umění jako takovém vůbec mluvit.

Co se týče produkce, zde se avantgarda obrací především proti konceptu individuálního tvůrce, který díky svému géniu takřkajíc ze sebe vytváří své dílo. Nesnaží se však proti němu postavit namísto individuality jakéhosi kolektivního tvůrce, nýbrž popírá samotný princip individuální tvorby jako takový. Typickým příkladem takového útoku je notoricky známá Duchampova *Fontána*. Podpis, jehož výsostným smyslem je dát najevo, že daný předmět vděčí za svoji existenci konkrétnímu jedinci, je přiřazen náhodně vybranému předmětu masové produkce (pisoáru). Tento akt nezesměšňuje pouze praxi trhu s uměním, na kterém je podpis mnohdy mnohem důležitější než kvality díla, nýbrž útočí na samu podstatu umění v buržoazní společnosti, podle které je dílo výsledkem tvůrčího procesu konkrétního umělce. Duchampovy ready-mades tak nejsou ani tak díly, jako spíše manifesty. Jejich smysl nelze vyčíst z nich samotných, z totality jejich obsahu a formy, nýbrž pouze z kontrastu mezi předmětem masové produkce na straně jedné a podpisem a výstavní praxí na straně druhé. Podle Bürgera je tak evidentní, že takováto provokace nemůže být opakována donekonečna. Jakmile došlo k tomu, že byly Duchampovy objekty akceptovány jakožto plnohodnotné muzejní exponáty, zvrátila se ve svůj opak. Jestliže tak dnes nějaký autor podepíše předmět podobného charakteru, nejedná se již o zpochybnění konceptu individuálního tvůrce, nýbrž o jeho potvrzení. To je jeden z důsledků selhání avantgardního projektu propojení světa umění a každodenní praxe.

A konečně na poli recepce se avantgarda snažila o popření konceptu individuální recepce díla. První dadaistické pokusy měly podobu veřejných provokací, jejichž zamýšleným cílem bylo vyvolat u publika kolektivní pobouření, což se jim také vcelku dařilo. Takovéto pokusy sice staví na místo individuálního diváka intersubjektivní kolektiv, neruší nicméně tradiční duální schéma umělec-recipient dostatečně radikálně. Tohoto nedostatku si byli avantgardisté vědomi, proto se snažili iniciovat tvůrčí aktivitu i na straně samotného recipienta. A tak například Tzarovy instrukce pro psaní dadaistické básně či Bretonovi pro automatické texty mají záměrně podobu doslovných návodů. Smyslem není opět pouze zpochybnit koncept geniálního tvůrce, nýbrž především dát „divákovi“ do ruky nástroj na poetizaci vlastního života. Výsledkem by tak mělo být smazání samotné hranice mezi tvůrcem a recipientem, neboť ti by splynuli v jedno. Podle Bürgera však tato strategie skrývá nebezpečí jistého solipsismu, neboť v podstatě vede k izolování subjektu, a tím de facto opět ruší možnost kolektivního prožitku.

5.3. Kultura ve spektakulární společnosti

Situace a postavení umění se po druhé světové válce mění, neboť se spektakulární charakter společnosti promítá i ve sféře kultury. Ta je, jak jsme viděli již výše, definována zmateností, jež je schopna ve jménu tvůrčí svobody přijmout jakékoli kritické tendence. Ty jsou však před tím sterilizovány a zbaveny svých společensky nebezpečných ostnů a následně podávány veřejnosti jako neškodné formální hrátky. A tak přesto, že navenek jeví poválečné umění zdání nonkonformismu, funguje i nadále, ať vědomě nebo nevědomky, jako opora buržoazní společnosti. Spolu s ní se však muselo přetransformovat, aby tuto roli mohlo nadále plnit.

V padesátých a šedesátých letech tak nedochází pouze k nebývalému rozmachu vřeprostupující komerční kultury, nýbrž i k širokému znovuoživení uměleckých praktik raných avantgard, jakými byli například montáže, „readymades“ či monochromy. Toto období bylo následně v teorii často shrnováno pod pojmem „neoavantgarda“, který byl ražen například právě Peterem Bürgerem, jenž se jím snažil zachytit rozdíl mezi autentickými avantgardami dvacátých let a jejich banálním opakováním. Guy Debord a situacionisté ho předběhli o téměř dvacet let, když již v padesátých letech upozorňovali na to, že avantgardní umělecké taktiky prodělaly ve spektakulární společnosti historickou proměnu – strategie, které měly původně za cíl kritiku umění jakožto instituce a jeho následné zničení, byly najednou pojímány jakožto zdroj pozitivní estetické hodnoty.

Pro situacionisty značí tento obrat – který chápali jako fázi procesu „dekompozice“ – stav, ze kterého již není návratu a v němž je naopak nutné začít nanovo s vývojem nové koncepce avantgardismu, která by naztratila nic ze své radikální kritiky, ale zároveň by byla schopná na ní konstruktivně stavět. Dekompozice je definována v prvním vydání Situacionistického žurnálu z roku 1958 jako „*proces, v němž tradiční kulturní formy zničily samy sebe v důsledku vzniku vyspělejších nástrojů k ovládnutí přírody, které učinili možným a nutným i vyspělejší kulturní konstrukce. Je možné rozlišovat mezi aktivní fází dekompozice a účinného rozkladu starých nadstavb – jež skončila okolo roku 1930 – a fází repeticce, která trvá od té doby. Zpoždění v přechodu od dekompozice k novým konstrukcím souvisí se zpožděním v revoluční likvidaci kapitalismu.*“³² Již z této definice je zřejmé, že si situacionisté uvědomovali existenci stále silnější tendence v umění pozdních padesátých let znovuoživit typické avantgardní postupy. Jakým způsobem k tomu docházelo, si můžeme ukázat na příkladu Yvese Kleina, jednoho

³² Kol. autorů: *Definitions*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>, př. Ken Knabb, 1958, překlad J.Š. Originál: „*The process in which traditional cultural forms have destroyed themselves as a result of the emergence of superior means of dominating nature which make possible and necessary superior cultural constructions. We can distinguish between the active phase of the decomposition and effective demolition of the old superstructures — which came to an end around 1930 — and a phase of repetition that has prevailed since that time. The delay in the transition from decomposition to new constructions is linked to the delay in the revolutionary liquidation of capitalism.*“

z předních představitelů neoavantgardy, jehož vývoj a tvorbu Debord pečlivě sledoval a kterému dokonce v samých začátcích Situacionistické internacionály chtěl nabídnout členství, aby ho následně na stránkách druhého vydání *Internationale Situationniste* označil za toho, kdo „*stojí v čele fašistické vlny, jež je ve Francii na vzestupu*“.³³

V roce 1957 představil Klein na výstavách v Paříži a Miláně své monochromatické malby, zhotovené jeho nově zaregistrovanou barvou *International Klein Blue*. Všechny deset vystavených obrazů bylo identických, jejich ceny se však navzájem lišily. Toto provokativní gesto vysvětloval sám Klein tím, že „*modrý svět každého z pláten, ač namalován stejnou modří a vytvořen stejným způsobem, se ukazuje mít zcela jiné podstatu a atmosféru; žádný z nich se nepodobá jinému o nic více, než se sobě podobají jakékoli obrazové či poetické momenty*“.³⁴ Odlišnost ceny jednotlivých z pláten tak byla podle Kleina nutným důsledkem tohoto pseudo-mystického stavu, který každé z nich nabízelo. Zároveň v odvážném tautologickém argumentu dovozoval, že ochota zájemců o jeho díla zaplatit rozdílné ceny „*dokazuje, že obrazové kvality každého z nich jsou percipovatelné skrze něco jiného, než jen přes materiální fyzický vzhled*“.³⁵

Klein toto gesto dotáhl do dokonalosti ve svých *Nehmotných obrazových zónách vnímavosti* z let 1957-59, ve kterých byly neexistující estetické zóny prodávány za určité množství ryzího zlata. Kupci byl výměnou za zlato vydán úpis, který „*dokladoval přesnou váhu ryzího zlata, jež představovala jasně určené množství materiální hodnoty odpovídající pořádkové hodnotě nehmotné*“.³⁶ Podle Kleina to však má jeden háček: onen úpis se totiž v podstatě stává materializací oné nehmotné zóny, čímž ruší její autentickou hodnotu. Aby se proto zóna stala skutečně nezczitelným vlastnictvím svého kupce, je nutné úpis navíc ještě spálit a polovinu zlata vhodit do moře za přítomnosti ředitele muzea, kurátora nebo uměleckého kritika a dvou dalších svědků.

Tímto způsobem tedy Klein obdařoval svá radikálně vyprázdněná díla rozličnými formami hodnot, ať už mystickou, estetickou, institucionální, finanční, nebo zvláštní směsicí všech zmíněných. Podle Thierry de Duveho splývají hodnota a cena u Kleinových děl v dokonalé jednotě, neboť „*skutečná hodnota obrazu je neviditelná a může být pouze oním skrytým společenským vztahem, jenž je následně*

³³ Debord, Guy: *Absence and its Costumers*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/absence.html>, př. John Shepley, 1958, překlad J.Š. Originál: „(...) the forefront of a fascist wave that is making headway in France“.

³⁴ Klein, Yves: *The Monochrome Adventure*, in: *Yves Klein*, New York, The Arts Publisher, 1982, str. 105, překlad J.Š. Originál: „each blue world of each picture, although of the same blue and treated in the same manner, revealed itself to be of an entirely different essence and atmosphere; none resembled another, no more than pictorial moments or poetic moments resemble each other“.

³⁵ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „proves (...) that the pictorial quality of each picture was perceptible through something other than the material physical appearance.“

³⁶ Klein, Yves: *Yves Klein: 1928-1962, Selected Writings*, London, The Tate Gallery, 1974, str. 49. překlad J.Š. Originál: „indicated the exact weight of pure gold which is the material value correspondent to the immaterial acquired.“

*brutálně odhalen skrze cenu. Ta je, na oplátku, vyjádřením směnné hodnoty, kterou transakce samotná prezentuje jakožto společenský vztah, jenž je následně opět ukryt v materialitě obrazu.*³⁷

Pro Deborda jsou to právě tato provokativní gesta, co představuje nejproblematictější aspekt Kleinovy tvorby a zároveň důkaz jeho výsostného postavení v rámci tehdejší vlny umění dekompozice: „*Tato prázdná cvičení zřídka kdy uniknou pokušení spoléhat se na nějaký druh vnějšího ospravedlnění a tím slouží (...) reakční koncepci světa.*“³⁸ Zatímco původní avantgardní díla se často programově pokoušela o absolutní zbavení se jakýchkoliv forem hodnoty v rámci snahy o revoluční přeměnu umění jako takového, Kleinova tvorba se naopak snaží vytvořit dojem, že recipient v těchto radikálně negativních praktikách může objevit hodnotu pozitivní. Tento fakt znamená podle Deborda historický obrat v kritické roli meziválečných avantgard. Kontemplativní duchovní zážitek nabízený Kleinovými monochromy obnovuje přesně ten typ hodnot, které se ruští avantgardní malíři ve dvacátých letech snažili zničit paradoxně právě objevem monochromatické malby. Rodčenkovy obrazy tak měly za cíl redukovat malbu na její základní materiální komponent, barvu, a tu tím osvobodit od všech emocionálních, duchovních, či psychologických asociací a transcendentních významů vůbec. Situacionisté pak obdobně toto nejradikálnější dědictví moderního umění chápali tak, že „*osvobození uměleckých forem (...) znamenalo jejich redukci na nic.*“³⁹ Estetická prázdnota původních monochromů byla zamýšlena jako kritika mytické dimenze umění v buržoazní společnosti stělesňované axiomy individuálního tvůrce a kontemplativního ponoření se do uměleckého díla. Monochromy tak představovaly kulturní korelát širokého revolučního hnutí, nástroj redefinování společenské role umělce a umělecké tvorby vhodné pro budoucí beztřídní společnost. Pokračování těchto „dekompozičních“ strategií poté, co byly odtrženy od své původní revoluční orientace, zanechává pouze „*volbu mezi dvěma možnostmi (...): buď prostřednictvím odpovídajícího slovníku nicotu předstírat, nebo ji dávat otevřeně na odiv.*“⁴⁰ Významy Kleinových monochromů jsou proto neustále hledány mimo obrazy samotné tak, aby zaplnily či zakryly „nicotu“, na níž bylo umělecké dílo malíři, jako byl Rodčenko, zredukováno. A tak byly za centrální a významuplné aspekty radikálně vyprázdněného díla označeny osobnost umělce, mystický estetický prožitek, institucionální rámec světa umění, spektakulární hodnota skandálu, či identifikace právě hodnoty díla s jeho hodnotou směnnou.

³⁷ De Duve, Thierry: *Yves Klein, or The Dead Dealer*, in: *October*, vol. 49, MIT Press, 1989, str. 78, překlad J.Š. Originál: „*the ‚real value of the picture‘ is invisible and could only be the hidden social relation that is later to be brutally revealed through its price. The price, in turn, is the expression of the exchange-value that the transaction itself presents as a social relation only to be hidden again in the materiality of the picture.*“

³⁸ Debord, Guy: *Absence and its Costumers*, překlad J.Š. Originál: „*these empty exercises seldom escape the temptation to rely on some kind of external justification, thereby to illustrate and serve a reactionary conception of the world.*“

³⁹ Debord, Guy: *The Meaning of Decay in Art*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decay.html>, př. John Shepley, 1959, překlad J.Š. Originál: „*the liberation of artistic forms (...) signified their reduction to nothing.*“

⁴⁰ Debord, Guy: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, překlad J.Š. Originál: „*This solution includes two possibilities (...): dissimulating nothingness by means of an appropriate vocabulary, or openly flaunting it.*“

V roce 1960 podepsal Klein spolu s několika dalšími umělci (byli mezi nimi Arman, Jean Tinguely, či Jacques de la Villeglé) společné prohlášení, jehož autorem byl umělecký kritik Pierre Restany, čímž došlo ke vzniku umělecké skupiny *Nouveau réalisme*. Toto volné sdružení nezávislých umělců pracovalo v podobném duchu s uměleckými postupy meziválečných dadaistů, které se snažili, každý z nich po svém, aplikovat v kontextu poválečné populární a komerční kultury. A tak kupříkladu Arman dále rozvíjel Duchampovu ideu „readymades“, když vystavoval akumulace banálních předmětů každodenního života v plexisklových vitrínách. Interpretační rámec těchto postupů byl zformulován zmíněným Restanym, neformálním mluvčím skupiny. Podle něj „mnoho lidí v Evropě a Americe mělo tendenci považovat Nouveau réalisme za jakýsi druh kritického přístupu ke konzumní společnosti padesátých let. Mohlo by se to tak dnes jevit, jedná se však o zcela zkreslený pohled.“⁴¹ Restany zdůrazňoval, že přetváření obyčejných předmětů v umělecká díla nebyl podvatný akt, nýbrž že umělcovým výběrem byla těmto předmětům dodána estetická a kulturní hodnota: „Samotným faktem tohoto přivlastňujícího gesta předmět překračuje svoji bezvýznamnou, banální každodennost a je osvobozován: dosahuje své plné výrazové jedinečnosti.“⁴² Restany zde jasně formuluje onen zásadní obrat v historické recepci avantgardních praktik. Zatímco Duchamp trval na tom, že jeho „readymades“ jsou esteticky indiferentní, podle Restanyho „je po třiceti pěti letech evidentní, že stojan na lahve vybraný Duchampem má mnohem krásnější tvar než většina soch vytvořených v roce 1914.“⁴³ Tento retrospektivní obrat v chápání kritického dědictví dadaistů byl samozřejmě zaregistrován i Debordem, který měl bezpochyby na mysli právě *Nouveaux réalistes*, když v roce 1963 kritizoval „neodadaisty“, kteří mluví o možnosti nabít plastiky Marcela Duchampa estetickou pozitivitou.⁴⁴ Podle Deborda tím zcela škrtili kritickou dimenzi dadaismu, jehož „revoluční role spočívala ve zničení všech konvencí v umění, jazyku a akci.“⁴⁵ Namísto toho vytvářeli umění, které bylo pouze reprezentativní, nikoli kritické vůči tehdejší kultuře, neboli umění ve službě „akceptování a zdobení soudobého světa.“⁴⁶ Avantgardní pokus o zničení umění a kultury byl pro Deborda definitivní a transformace tohoto odkazu do uznávaného uměleckého stylu, explicitně prezentovaného jakožto umění a pevně situovaného v jeho institucionálním rámci, podle něj nemohlo být ničím jiným než zradou.

⁴¹ Cone, Michele: *Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes*, *Yale French Studies*, vol. 98, 2000, str. 63, překlad J.Š. Originál: „lots of people in Europe and America have tended to consider Nouveau Réalisme as a kind of critical approach to consumer society at the end of the fifties. It may appear that way today but it is a totally distorted vision.“

⁴² Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „By the sole fact of this appropriating gesture the object transcends its insignificant, banal everydayness and is liberated: it attains its full expressive singularity.“

⁴³ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „it is obvious thirty-five years later that the bottle rack selected by Duchamp had a far more beautiful shape than most pieces of sculpture executed as such in 1914.“

⁴⁴ Viz Debord, Guy: *The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html>, př. Ken Knabb, 1963.

⁴⁵ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „revolutionary role was the destruction of all conventions in art, language or actions.“

⁴⁶ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „the acceptance and decoration of the present world.“

Vidíme tedy, že situace v oblasti kultury se mezi obdobím prvních avantgard a situacionistického pokusu o jejich oživení se v zásadě nemění – respektive mění se kulisy, podstata však zůstává stejná. Kultura i nadále plní funkci opory společenského řádu, musela se však přizpůsobit novým podmínkám – přijala spektakulární zmatenost, kterou následně zachycovala a oslavovala. Stala se tak obrazem spektaklu a jeho potvrzením. Činila tak, na první pohled paradoxně, pomocí postupů vynalezených meziválečnými avantgardami. Tyto radikální strategie, které měly původně za cíl demaskovat a zpochybnit samotnou podstatu uměleckého díla, se tak pod rukama neoavantgardistů stávají součástí součástí standartních uměleckých výrazových prostředků. Zároveň jsou ironicky obohacovány pozitivními hodnotami, jež jsou bytostně spektakulární.

Debord se nicméně mylí, když považuje tento zvrát ve vnímání avantgardního odkazu za cynickou zradu. Jedná se daleko spíše o logický důsledek uměleckého vývoje. Meziválečné avantgardy si předsevzaly skutečně ambiciózní cíl: svojí činností útočit na samotné základy instituce umění, používat programově takové postupy, které jdou proti tomu, co bylo považováno za nutné náležitosti umělecké tvorby. Jestliže cílem tohoto jejich snažení bylo dosáhnout toho, že se koncept umění rozpadne, neboť nebude možné tvářit v tvář jejich destruktivní snaze udržet jeho koherentní definici, nelze avantgardy, přes všechnu jejich nápaditost a originalitu, z hlediska tohoto jejich vytyčeného cíle považovat za nic jiného než neúspěch. Ten se nejmarkantněji projevuje právě na tom, jak se jimi vynalezené tvůrčí postupy habilitovaly ve světě umění. Poválečná neoavantgardní hnutí je úspěšně opakovala, nikoli však již jako útok na povahu soudobého umění, ale jako legitimní a akceptované způsoby tvorby. To bylo umožněno právě tím, že pokus o zničení umění jako instituce skončil neúspěchem a zmíněné postupy byly tím pádem zbaveny svého destruktivního potenciálu. Dadaismus otevřel (nebo spíše vyrazil) dveře, které už zůstaly otevřené a pro umění již nebylo cesty zpět. Současně s tím se ukázalo, že umění není zkosnatělý, nýbrž nesmírně pružný fenomén, schopný adaptovat se na nové podmínky a dokonce i akceptovat taková snažení, která bezohledně zkouší překročit jeho nejkrajnější meze. Avantgardy tak vyvolaly potřebu zásadní reflexe na poli estetiky a filosofie umění, ve sféře umění však měly za následek daleko spíše definitivní rozvolnění výrazových prostředků a zásadní impuls pro jeho další experimentální vývoj, než jeho původně vytyčenou destrukci.

Podle Deborda byl tento neúspěch způsobený přílišnou jednostranností avantgardních hnutí, která nebyla schopna v sobě spojit negativní a pozitivní aspekt, bez jejichž součinnosti není možné umění zničit a zároveň uchovat jeho cenné jádro. Nyní se podíváme na to, jak se toto východisko promítlo do podoby tvorby samotných situacionistů.

6. Situacionistická tvorba

Vraťme se nyní zpět k výše položené otázce po podobě, kterou situacionisté vtiskli svému rozvinutí avantgardního dědictví. Ústřední myšlenkou jejich tvorby představuje koncept „*konstrukce situací, tj. konkrétního budování chvilkových životních okolností a jejich přeměna na vyšší afektivní kvalitu.*“⁴⁷ Jde tedy o „*organizovaný zásah do složitých faktorů dvou velkých složek, jež jsou v setrvalé vzájemné interakci: do materiální kulisy života a do způsobů chování, jež ona kulisa vyvolává a které ji rozvracejí.*“⁴⁸ Klíčovým nástrojem pro uskutečnění situacionistického projektu měl být tzv. jednotný urbanismus, tedy určitá souhrnná teorie a praxe chápání vlivu prostředí na člověka a jeho možné transformace. Jednotný urbanismus v sobě spájí dosavadní a budoucí výtvarné produkty na poli umění, především samozřejmě architektury a urbanismu, zároveň k nim přidává i ovládnutí zvukové, čichové a chuťové složky a vědeckých poznatků na poli psychologie či ekologie. Jedná se tedy o snahu vytvářet skutečně integrální umění v podobě vnitřně se prolínajících a doplňujících silových polí („čtvrtí“), jejichž účelem bude vytvářet přesně určenou atmosféru a duševní pocit. Tento ambiciózní projekt samozřejmě nemůže vyrůst z ničeho, musí mu tudíž předcházet intenzivní výzkum. Pro tyto potřeby zavádějí (resp. znovuoživují) situacionisté koncept psychogeografie, neboli „*zkoumání exaktních zákonů a přesných účinků geografického prostředí, které, ať už je nebo není vědomě upravováno, přímo působí na afektivní chování jednotlivců.*“⁴⁹ Psychogeografii je třeba chápat jako exaktní, i když experimentální vědní disciplínu s dvojím záběrem: jednak má za úkol pozorovat a analyzovat městské aglomerace a jejich působení, jednak ustavovat hypotézy týkající se budoucího situacionistického města na základě konkrétních experimentálních zásahů v oblasti urbanismu.

Především je však potřeba mít stále na paměti, že situacionisté chápají a koncipují svoji tvorbu jako příspěvek v boji proti spektaklu. Tomuto ohledu je pečlivě podřízen každý její aspekt. Do její podoby se tak v negativní podobě promítají veškerá určení vyplývající z Debordovy zevrubné analýzy spektaklu. Situace, které by měly být výsledkem situacionistické tvorby, by tak měly mít především charakter hry, ovšem chápané ve zcela novém smyslu. Oproti tradičnímu pojetí v ní není přítomna žádná soutěživost a je zrušeno její oddělení od běžného života. Jedná se tedy o snahu kvalitativně i kvantitativně rozšířit oblast každodenního života a obohatit ho o rozměr svobodné hravosti, nových vášní a touhy. Nejde však o hravost bezúčelnou, neboť je v ní podle situacionistů obsažen prvek morálního rozhodnutí v podobě vzepření se současnému světu. Tím, že je neoddělitelně spjata s každodenním, stává se situacionistická hra nástrojem odmítnutí nadvlády spektaklu. Ten, jak jsme viděli výše, staví sám sebe do pozice

⁴⁷ Debord, Guy: *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4-5*, př. Josef Fulka, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, Praha, 2008.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž, str. 23.

domnělé totality a kolonizuje každou oblast lidského života. Situace mají tudíž za cíl vylamovat jejich účastníky ze sféry jeho vlivu a narušovat stereotypní život ve spektakulární společnosti. Neboli, slovy Deborda: „*Konstrukce situací začíná v návaznosti na moderní rozpad pojmu spektaklu.*“⁵⁰

Zároveň je realizována na půdorysu radikálně pojatého urbanismu, nebo lépe řečeno anti-urbanismu. Ten totiž, ve své tradiční podobě, vědecky systematizuje způsob, jakým spektakl formuje prostor světa a uzpůsobuje ho co nejefektivnějšimu využití za účelem svojí vlastní reprodukce. Situacionisté proti tomu staví svůj jednotný urbanismus, jenž se naopak snaží tuto jednorozměrnost narušovat, spojit lidi dohromady a znovunavazovat mezi nimi zpřetrhané sociální vazby. Má tím především napomáhat k obnově města a jeho obyvatel v jejich historické úloze, tedy k opětovnému ustavení podmínek pro vznik revoluční masy. Avšak nejen to, je zároveň i vyjádřením vize budoucí společnosti (viz níže), oprostěné od práce a dalších překážek, které jí brání plně se rozvinout a realizovat své touhy v každodenním životě.

V neposlední řadě je třeba vyzdvihnout situacionistickou snahu o to, aby situace a jejich prožívání nepřijalo kontury estetické situace či recepce estetického díla. Děje se tak ze dvou důvodů. Prvním z nich je odpor vůči jakékoliv specializaci, kterou s sebou svět umění nutně přináší. Umělci se odtrhávají od světa a jeho problémů a plně se realizují v řešení formálních, stylistických a jiných parciálních problémů. Přispívají tak k pokračující fragmentaci společnosti pod nadvládou spektaklu a k nemožnosti ho uchopit v celku, což přizívuje pseudototalitní charakter spektaklu. Druhým důvodem je potom situacionistické odmítání veškerých forem separace, neboť ta vždy vede k pasivitě a potlačení svobodného života. A právě estetický postoj, jenž je uměním vyvoláván, je pro ně přímo ukázkovým příkladem realizace tohoto principu tvořícího samotné jádro spektaklu. Cílem konstrukce situací je právě tento princip narušit. Toto narušení tkví už v samotné povaze situace, neboť ta nefunguje na principu pasivního diváctví, nýbrž vtahuje jednotlivé účastníky „do hry“, čímž se sami stávají jejími aktivními konstruktéry. Samozřejmě že tohoto stavu je teprve třeba dosáhnout – jednak experimentálním výzkumem fungování komplexních situací a jejich vlivu na prožívající, zákonitostí, které jim vládou a prostředků k jejich dosažení, jednak výchovou nových, zkušených situacionistů. Vychýlením Marxova slavného citátu tak Debord v závěru textu předpovídá, že „*v beztřídní společnosti již nebudou existovat malíři, nýbrž situacionisté, kteří se mezi jiným budou věnovat malbě.*“⁵¹

Vidíme, že situacionisté si předsevzali vpravdě ambiciózní projekt. Rozhodli se navázat na avantgardní touhu po realizaci umění v každodenním životě, pozvedli ovšem tuto snahu na zcela novou úroveň. Umění v jejich pojetí tak přestává být oddělenou sférou, která emoce pouze archivuje a zvěčňuje, a stává se integrální součástí života tím, že ho kvalitativně obohacuje o emoce a vášně nové. Neslouží již k pouhé reflexi či vymezování se vůči odcizenému světu či umění jakožto instituci, nýbrž vytváří rovnou

⁵⁰ Tamtéž, str. 25.

⁵¹ Tamtéž, str. 28.

svět nový. Situace, chápaná jakožto základní jednotka autentického, neodcizeného života,⁵² je tak tím „uměleckým dílem“, které situacionisté tvoří, ovšem dílem, které popírá všechny své tradiční náležitosti – je prchavé, nemá materiální podobu a není vnímáno, nýbrž (spolu)prožíváno.

Posoudíme-li nyní situacionistický projekt prizmatem Bürgerova konceptu tří rovin, na nichž dochází u avantgardního umění k popření umění buržoazního, všimneme si hned, že v případě konstrukce situací je klíčový způsob recepcce. Důvodem pro to je, jak jsme viděli již výše, především Debordem ve *Společnosti spektaklu* podrobně analyzované odmítnutí jakékoli formy separace. Ta je pro situacionisty synonymem pro pasivitu a jako taková základním pilířem spektakulární oddělenosti. Situace se naproti tomu vyznačuje tím, že radikálně ruší distanci mezi divákem a jí samotnou jednoduše tím, že jej vtahuje do sebe a tím ho jakožto diváka ruší. Koncept nazírání je tak nahrazen kolektivním prožíváním. Situacionistům se tím zároveň daří vyhýbat i nebezpečí, které vysledoval Bürger v případě Tzarových a Bretonových návodů na poetizaci života. Situace je z povahy kolektivního charakteru a předpokládá komunikaci svých jednotlivých účastníků, riziko, že by vedla k izolování jednotlivce, tedy v jejím případě nehrozí.

Otázka produkce a tvůrce jako takového je naproti tomu komplikovanější. I zde samozřejmě hraje ústřední roli způsob, jakým situace ruší distanci. Ta není v posledku ničím jiným než výsledkem chování skupiny účastníku, kteří ji prožívají a tím spoluutváří. Avšak někdo musí nejprve pečlivě vytvořit prostředí, ona silová pole, v rámci nichž se celá situace realizuje. A je také pravda, že lehce naivně mechanický způsob, jakým si situacionisté představují působení těchto polí na psychiku člověka, napovídá, že tvorbu těchto prostředí by rádi měli pod svoji kontrolou a tím si udrželi nad situací moc autora. Nicméně se dá předpokládat, že se jedná o počáteční těžkosti, které budou z velké části odstraněny ve chvíli, kdy bude vychována dostatečně silná nová generace situacionistů.⁵³ Co se týče poslední roviny, totiž zamýšleného účelu, ten ne od počátku jediný: uškodit co možná nejvíce spektakulární společnosti.

⁵² Viz Kol. autorů: *Definitions*.

⁵³ Je nicméně pravdou, že Debordovi a jeho nejnějnějším bylo po celou dobu existence SI vytýkáno až sektářské elitářství, které se projevovalo pravidelnými čistkami a snahou fungovat jako utajený agent revoluce v pozadí společenských dějů. Vzhledem k zásadní kritice veškerých forem oddělenosti, která tvoří jedno ze základních teoretických východisek skupiny, se jedná a zajímavý a nikoli bezvýznamný paradox.

6.1. Situacionistická tvorba a hra

Na následujících řádcích bychom se rádi podrobněji podívali na jeden z klíčových aspektů situacionistické tvorby, jímž je pojem hry. Ten zároveň představuje pojitko se surrealistickým odkazem, který se situacionisté snaží uchovat a dál rozvíjet. Na třech konkrétních případech bychom chtěli ukázat, jakým způsobem se snaží situacionisté pojem hry redefinovat a realizovat ve své tvorbě. Byli při tom do velké míry ovlivněni teoriemi her holandského historika Johana Huizingy, s nímž sdílejí jeho přesvědčení o svobodném charakteru hry, její samoúčelnosti a jejím zakládajícím významu pro lidskou kulturu. Podle Deborda ani nemá smysl hledat za jejich teoriemi o architektuře jiný motiv, než vášeň pro hru.⁵⁴ Situacionisté však radikalizovali Huizingovu teorii do nové revoluční etiky, která měla stírat hranice mezi hrou, uměním a každodenním životem.

První z forem, kterými se budeme zabývat, je tzv. „*dérive*“, koncept, který svým vznikem spadá ještě do období před vznikem Situacionistické internacionály. Patřil mezi stěžejní pojmy lettristů, hnutí, jehož byl Debord členem a jež patřilo k jejím spoluzakládajícím organizacím. V prvních letech Situacionistické internacionály nicméně stále patří mezi důležité postupy, jimiž se skupina snažila naplňovat svůj program. *Dérive* je možné chápat jako specifický způsob bezcílného bloumání a objevování životního prostoru. Debord se ho snažil odlišit od podobných konceptů minulosti, jakými byly například Bretonem pořádané surrealistické exkurse, tím, že vždy zdůrazňoval jeho aktivní charakter jako módu experimentálního chování. *Dérive* se tak svým dobrodružným a objevným pojetím blížilo skoro až rytířským výpravám ze středověkých bájí a pověstí. Situacionisté ho však přenášejí do prostředí poválečné Paříže a snaží se skrze něj prozkoumávat své okolí novými způsoby, jež překračují každodenní stereotyp kapitalistické pracovní morálky. Za heslo tohoto vzepření se by se dalo označit Debordovo slavné graffiti „*Ne travaillez jamais*“ („Nikdy nepracujte“), které později označil za minimální program situacionistického hnutí. Zároveň, v souladu se svojí herní povahou, bylo *dérive* kolektivní záležitostí, které se vždy účastnila skupinka několika jednotlivců.

Ve svém textu *Theory of the Dérive*⁵⁵ vysvětluje Debord, že *dérive* je především průzkum, během něhož se člověk vystavuje působení rozličných prostředí a snaží se zachytit jejich omezení, možnosti a vliv na lidské vnímání a chování. Účastník se na určitou dobu oprostil od všech svých povinností a zvyků a zcela se nechal unášet prostředím a náhodnými setkáními, která během svých toulek učinil. Město či čtvrt' se mu postupně skládaly do nových atmosférických zón, které ignorovaly zavedené pořádky a hranice a překreslovaly od základů jejich půdorys. Tyto poznatky byly posléze formulovány a přetaveny

⁵⁴ Viz Debord, G.: *Architecture and Play*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/andplay.html>, př. Gerardo Denís, 1955.

⁵⁵ Debord, G.: *Theory of the Dérive*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>, př. Ken Knabb, 1958.

do podoby speciálních map, jež zachycovaly nově vzniklé oblasti a průchody mezi nimi. Dérive se tak stala důležitou metodou psychogeografického zkoumání vlivu prostředí na člověka a jeho tužby a vášně: „Analýza (...) absolutní či relativní povahy předělů v síti města, role jednotlivých mikroklimat, rozličných čtvrtí nerespektujících administrativní hranice a především převládajících působení jednotlivých zdrojů zájmu musí být zužitkována a završena metodami psychogeografie. Objektivní krajina vášně každého dérive musí být definována jak v souladu se svojí vlastní logikou, tak s jejími vztahy se sociální morfologií.“⁵⁶

Debord zároveň staví svobodný a hravý charakter *dérive* do kontrastu s každodenní praxí obyvatele velkoměsta, která je řízena rutinou a jež tak deformuje jeho vztah k místu, ve kterém žije a v posledku i jeho život jako takový. Za příklad dává studii, která sledovala omezený životní prostor studentky vysoké školy, jejíž celoroční pohyb po městě reprezentoval jednoduchý trojúhelník, jehož vrcholy tvořila budova univerzity, kolej a byt učitelky klavíru. Tento příklad má ilustrovat chudobu všednodenního života v kapitalistické společnosti, kterou má *dérive* a další psychogeografické strategie obnažovat a narušovat.

Jádrem těchto strategií je myšlenka revolučního potenciálu vášní, tužeb a potěšení. V rámci pečlivého výzkumu města, k němuž slouží, šlo v podstatě o to systematicky objevovat ty cenné reziduální a skryté prvky, které bylo ještě možné před dominantním řádem zachránit a následně znovu využít při utopické rekonstrukci sociálního prostoru. Za první skutečný pokus o konstrukci takovéto situace je možné považovat *Jeskyni antihmoty* Pinota Gallizia.

Ta byla vytvořena za Debordovy asistence z dalšího Galliziova výtvaru zvaného *Industriální malba*. Jednalo se o dlouhé role pomalovaného plátna vyrobeného za pomoci primitivních malířských strojů a mimo jiné prodávaného po metrech na tržišti. Cílem *Jeskyně* bylo vytvořit takové prostředí, ve kterém splyne umění s každodenním životem, v podobném duchu jako tomu bylo v případě ozvláštňování všedního městského prostoru pomocí *dérive*. *Jeskyně* však zároveň díky způsobu, jakým byla vytvořena, zesměšňovala vysoké umění a přeceňovaný koncept geniálního umělce. Místo jejich domnělé jedinečnosti nabízí průmyslový produkt vyrobený jako jakýkoliv jiný výrobek pomocí jednoduchého stroje. Útok na elitářský svět umění a jeho uzavřených galerií je navíc zesílen i faktem, že Gallizio byl umělecký amatér, který se stejným zájmem věnoval třeba i chemii či archeologii.

Celý projekt *Jeskyně* byl stylizován v jistém pseudovědeckém duchu, ostatně již jeho název odkazuje na fyzikální teorii antihmoty. Tato stylizace byla samozřejmě především ironická: pozvánka na vernisáž

⁵⁶ Tamtéž, překlad J. Š. Originál: „The (...) analysis of the absolute or relative character of fissures in the urban network, of the role of microclimates, of distinct neighborhoods with no relation to administrative boundaries, and above all of the dominating action of centers of attraction, must be utilized and completed by psychogeographical methods. The objective passional terrain of the dérive must be defined in accordance both with its own logic and with its relations with social morphology.“

nabízela návštěvníkovi možnost být přítomen při setkání hmoty a antihmoty, její součástí byla i pyrotechnická show za použití speciální Galliziem vynalezené pryskyřice. Z části však Jeskyně odrážela víru v osvobozující potenciál technologického vývoje, která byla situacionistům vlastní. Tento neofuturistický nádech je patrný v užití zvukových strojků, které se rozezvučely vysokým tónem vždy, když se někdo přiblížil ke zdi *Jeskyně*, stejně tak jako parfémů a pohyblivých světél. Gallizio se pokusil vytvořit svého druhu komplexní prostředí, které útočilo na všechny smysly zvědavých návštěvníků a vytvářelo tak nové, nečekané situace. Zároveň se v něm realizuje idea vnitřního paradoxu provázejícího technologický vývoj – ten totiž sice může vést k osvobození lidí v kapitalistické společnosti a změně výrobních vztahů, svojí prohlubující se specializací (kterou *Jeskyně* sarkasticky zesměšňuje) se však stále více odtrhuje od skutečného života a jeho potřeb a společenskou nerovnost tím naopak udržuje a dále prohlubuje.

Jak jsme viděli výše, dochází v roce 1957 spolu se založením Situacionistické internacionály ke konsolidaci strategií, které byly formulovány již v dřívějších letech Lettristickou internacionálou, a k jejich podřazení pod shrnující pojem jednotného urbanismu. Ten se stává hlavním nástrojem sloužícím vytyčenému cíli SI, jímž je konstrukce situací. Podle pamfletu *New Theater of Operations*⁵⁷, je jednotný urbanismus synergií tří souvisejících elementů: psychogeografie, vychýlení a situacionistické architektury. Podle definice, kterou situacionisté podávají v prvním díle svého žurnálu, je potom jednotný urbanismus „teorií užití celých umění a technik kombinovaných v integrální tvorbě prostředí v dynamickém spojení s behaviorálními experimenty.“⁵⁸ Podle Toma McDonougha tak tento pojem představuje nejen konkrétní cíl, o který bude skupina usilovat, nýbrž i společný základ, na kterém mohou být sjednoceny rozdílné zájmy jednotlivých hnutí stojících u zrodu Situacionistické internacionály. V tomto kompromisu však též spočívá jisté úskalí pro další vývoj skupiny. Již samotná definice, plná specializovaných, obecných termínů, se jeví poměrně nejasná. Jak poznamenává Simon Sadler: „*Nikdy nebylo zcela vyjasněno(...), zda má být jednotný urbanismus realizován tady a teď, nebo až v porevoluční společnosti.*“⁵⁹ Tato nejasnost však podle McDonougha není pouze důsledkem nedostatečnosti situacionistické analýzy městského prostředí. Daleko spíše je nutností vyplývající ze zmíněného kompromisu mezi post-surrealisty z řad lettristů, kteří se již na teoretické rovině zabývali antiarchitektonickou kritikou současného města, a členy ostatních skupin, již pocházeli z daleko mainstreamovějšího uměleckého prostředí a pro které si práce v ateliéru stále zachovávala svou neoddiskutovatelnou důležitost. Jednotný urbanismus tak díky své obecnosti představoval širokou platformu, jež dokázala uspokojit potřeby všech, následujících pět let vývoje Situacionistické internacionály se nicméně v důsledku toho neslo do velké míry ve znamení toho, která z vizí a metod

⁵⁷ Viz McDonough, Tom: *The Situationists and the City*, Verso, 2009, str. 13.

⁵⁸ Kol. autorů: *Definitions*, překlad J. Š. Originál: „*theory of the use of the whole of arts and techniques combined in the integral construction of an environment in dynamic connection with behavioral experiments.*“

⁵⁹ 5968+, str. 157, překlad J. Š. Originál: „*It was never made clear (...), whether unitary urbanism was a project for the here-and-now or for post-revolutionary society.*“

práce získá na dominanci.

Zřejmě nejoriginálněji se snažil koncept jednotného urbanismu rozvíjet holandský architekt Constant, jeden ze zakládajících členů Situacionistické internacionály. Jeho nejvýznamnějším dílem je utopický model města budoucnosti nazvaný *Nový Babylon*, kterému se věnoval od roku 1959. Ten vycházel z premisy pokročilé mechanizace práce v budoucnosti, jenž učiní z lidské práce něco překonaného. Tím bude lidem umožněno, aby se svobodně oddali kreativní činnosti a formovali svět na základě svých tužeb a přání. *Nový Babylon* má potom být oním prostorem, který tuto aktivitu maximálně umožňuje: jeho flexibilní struktura je pozvednuta nad zemský povrch a jeho pohyblivé části přímo vybízejí ke kolektivnímu a soustavnému přetváření; představuje tak ideální prostředí pro tento nový typ městského člověka. Byl tvořen několika čtvrtmi, které Constant nazýval sektory. To odráželo jeho nechuť k tradičnímu označení, které podle něj odkazovalo ke klasickému buržoaznímu pojetí domova a životnímu stylu, jež se svou tvorbou snažil překonat.⁶⁰ První ze sektorů nesl název *Žlutý* a byl organizován okolo pole pohyblivých prefabrikovaných částí, které byly pospojovány zcela náhodně. Tím měl být zdůrazněn fakt, že mají sloužit neustále se měnícím potřebám. Vůdčí ideou byl tzv. „princip dezorientace“, neboli dobrovolného zmatení prostorové hierarchie pomocí překážek, neúplných geometrických tvarů a průhledných částí. Vedle toho, že určité části sektoru byly primárně určeny k herním aktivitám, postrádal jakékoli funkční členění či oddělení veřejného a soukromého prostoru. Tím měla být jeho variabilita ještě umocněna.

V *Orientálním sektoru* se Constant naproti tomu snažil prozkoumat šíři atmosférických efektů, dosažitelných za pomoci těchto základních konstrukčních elementů. Oba sektory zřetelně odkazují k vizi situacionistického města, kterou zformuloval už v roce 1952 jeden z Debordových raných kolegů Gilles Ivain⁶¹: komplexu městských čtvrtí designovaných tak, aby vyvolávaly konkrétní nálady a umožňovaly svým obyvatelům oddávat se nikdy nekončícím *dérive*.

Další sféra je tvořena sérií několika prostorových jednotek tvarem připomínajících ústřici, které perfektně ilustrují dobrovolně vykořeněný a nomádický styl života obyvatel *Nového Babylonu*. Osvobození od nutnosti práce, bez pevných vazeb ke konkrétnímu místu bydliště, oproštění od útlaku rodinných struktur se mohli Noví Babyloňané svobodně oddat ničím neomezovaným *dérive* a životu plnému zábavy a nejrůznějších her.

Sám Constant považoval svoji tvorbu za urbanismus přinášející slast, urbanismus budoucnosti.⁶² Jeho tehdejší podoba podle něj neodpovídala novým potřebám lidí: neumožňuje skutečné sociální vztahy,

⁶⁰ Viz Andreotti, Libero: *Play-Tactics of the „International Situationniste“*, in: October, vol. 91, MIT Press, 2000.

⁶¹ Viz Ivain, Gilles: *Formulary for a New Urbanism*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/formulary.html>, př. Ken Knabb, 1953.

⁶² Viz Constant: *Another City for Another Life*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/another.html>, př. Paul Hammond, 1959.

veřejný prostor byl zredukován na silnice, po kterých se lidé přepravují mezi prací a pohodlím domova, vše ve jménu zpátečnického buržoazního individualismu. Constant naproti tomu staví jednotný urbanismus, který vše podřizuje lidským touhám a vášním, bojuje proti ordinérnosti, strnulosti a nudě a naopak podněcuje svobodnou představivost, vrozenou hravost a výbuchy tvůrčí energie: „*Naší doménou je městská síť, přirozené vyjádření kolektivní kreativity, schopné pojmout kreativní energii osvobozenou s úpadkem kultury založené na individualismu. Jsme toho názoru, že tradiční umění nebudou schopna hrát žádnou roli v tvorbě nového prostředí, ve kterém chceme žít.*“⁶³

Podle McDonougha⁶⁴ se dá v souvislosti s raným obdobím situacionistů (1957-1961) mluvit o jistém architektonickém intermezzu, které je orientováno právě kolem Constantova monumentálního projektu. V doprovodném textu ke Constantově výstavě konané v Stedelijk Museum v Amsterdamu je myšlenkové pozadí Nového Babylonu shrnuto slovy Chombarta de Lauweho: „*Lidstvo se nachází pod silným vlivem svého prostředí a díky prostředkům, které má k dispozici, může toto prostředí měnit podle libosti. Drama současnosti pramení z toho, že pouze vzácně jsou lidé, jež jsou nejsilněji pod jeho vlivem, těmi, kdo má ony prostředky na jeho změnu v rukou.*“⁶⁵ Tento citát, nepochybně vybraný Debordem, přesně představuje onu snahu skloubit obě linie rané situacionistické tvorby, totiž vizionářský urbanismus a věcnou kritickou analýzu soudobého městského prostředí.

Teoretický základ tohoto skloubení naformuloval v roce 1961 francouzský filosof Henri Lefebvre, toho času ideový soupeř situacionistů, v krátké esejí nazvané *Utopie expérimentale: Pour un nouvel urbanisme*.⁶⁶ V té zavádí pojem „experimentální utopie“, jenž definuje jako „(...) imaginární variace na témata a požadavky definované skutečností chápanou v nejširším slova smyslu: tedy problémy, které před nás staví realita, a možnostmi v ní obsaženými.“⁶⁷ Jednalo se mu tedy o prozkoumávání lidských možností za pomoci představivosti, doprovázené nekompromisní kritikou reality a snahou reagovat na konkrétní problémy doby. Lefebvre tím zformuloval radikální alternativu k tehdejší urbanistické teorii, která byla podle McDonougha charakterizována na jedné straně převládajícím empiricismem dobového modernismu, na straně druhé apriorními předpoklady takzvaného vizionářského či utopického designu. Lefebvre důrazem na vazbu utopických experimentů na konkrétní problémy dneška, které jsou formulovány na základě kritické analýzy skutečnosti, posouvá revolučně-utopické uvažování o

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Viz McDonough, Tom: *Situationists and the City*, str. 19.

⁶⁵ De Lauwe, Chombart: *Paris and the Parisian Region* (1952), in: *The Situationists and the City*, př. Tom McDonough. Překlad J.Š. Originál: „*Humanity comes profoundly under the influence of the milieu and humanity can, with the help of means at its disposal, alter this milieu just about however it wishes. The current drama stems from the fact that it is rarely the same people who most strongly come under these influences of the milieu that dispose of the means to change it.*“

⁶⁶ Lefebvre, Henri: *Experimental Utopia: Toward a New Urbanism*, in: *The Situationists and the City*, př. Tom McDonough, str. 105-106.

⁶⁷ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: „(...) imaginary variations on themes and exigencies defined by the real as understood in the broadest sense: by the problems posed by reality and by the virtualities held within it.“

městském prostředí na novou rovinu, zcela v souladu s radikálními požadavky situacionistů.

Nový Babylon splňoval, alespoň z počátku, tuto Lefebvrovu definici: byl imaginativní odpovědí na konkrétní problémy tak, jak je chápali situacionisté (příkladem je třeba Constantovo zohlednění novodobého problému přeshraniční migrace, kterým se zabýval už dříve v podobě nikdy nerealizovaného návrhu cikánského tábora). Byl vizí světa, ve kterém lidé díky využití dostupných prostředků mohou zásadním způsobem kreativně rozvinout svůj každodenní život a realizovat své touhy a proměňováním svého životního prostředí vynalézat nové. Prožitek této hravé zkušenosti svobody měl nahradit sterilní přežívání ve spektakulárním světě, jenž jakékoliv opravdové touhy a vášně potlačuje. Nový Babylon tak byl realizací Debordovy vize o světě, kde je každý situacionistou.

Jak jsme viděli výše, jádro každého experimentálně utopického projektu spočívá v jeho vazbě na konkrétní problémy soudobého světa. To s sebou nese i nutnost neustále reflektovat a znovu promýšlet východiska a navrhované odpovědi, aby tato vazba zůstala stále živá a projekt nesklouzával k tomu, co Lefebvre nazýval utopií abstraktní. Tedy takovou, která se snaží formulovat vizi světa budoucnosti odstřiženou od potřeb dneška a jež tak stojí na abstraktních a nedialektických apriorních principech. Constant v průběhu své práce na Novém Babylonu čím dál více upínal svou pozornost na řešení formálních problémů designu města, což se dělo právě na úkor reflexe východisek, které stály u jeho zrodu (především otázky sociálního prostoru a nomádismu jako životního stylu budoucnosti). A byl to právě tento moment, který podle McDonougha stál za postupným úpadkem projektu, jehož důsledkem bylo etablování Constanta ve světě profesionální neoavantgardní architektury.

6.2. Konec situacionistického projektu

Tato tendence v Constantově vývoji vyvrcholila konfliktem, ke kterému došlo na 3. výroční konferenci internacionály v roce 1959 mezi ním a Debordem.⁶⁸ Zatímco Debord varoval před tím, aby se z jednotného urbanismu stalo dogma, neboť je pouze jedním z kroků na cestě k celkové revoluční přeměně světa, a snaha po integraci umění do každodenního života je vůči tomuto cíli podružná, Constant trval na centrální úloze jednotného urbanismu a kolektivní činnosti na tomto poli a snahu být součástí neexistující sociální revoluce prohlásil za utopickou. Pro prvně jmenovaného tak jakákoliv aktivita skupiny, především pak experimenty na poli urbanistické tvorby, nemá smysl, pokud není podřízena revolučnímu cíli. Pro druhého je naopak tento cíl krajně problematický a nejistý, takže odmítl v jeho jménu odložit práci na svých projektech až na dobu po revoluci. Tento rozpor vrcholí v roce 1960, kdy Constant rezignuje na svoje členství v Situacionistické internacionále, následován dalšími skeptickými

⁶⁸ Viz Bracken, Len: *Guy Debord – Revolutionary*, Feral House, 1997, str. 96.

členy z "umělecké" větve hnutí (například Galliziem a později i Jornem). To se po těchto čistkách definitivně odvrací od snahy realizovat svůj program prostřednictvím konkrétní tvorby a zaměřuje se zcela na pole kritické analýzy. Po zkušenostech s tvorbou Constanta, ale i Gallizia a dalších, se ukázalo, že riziko, že dojde k její kooptaci ze strany soudobého profesionálního uměleckého provozu, je příliš reálné. Situacionisté se tedy rozhodli stáhnout se ještě dál směrem od sféry profesionální specializace. Těžištěm jejich práce se proto stává kritika tehdejšího urbanismu, který zažívá rozmach v podobě rychle rostoucích průmyslových zón a příměstských sídlišť.

Klíčovým textem tohoto období je bezesporu článek *Critique of Urbanism*⁶⁹, který vyšel v roce 1961 v žurnálu *International Situationniste* 6. V jeho úvodu se nejprve anonymní autor (podle výrazových prostředků nejspíše Debord) kriticky vyrovnává s předchozí etapou situacionistické tvorby: „*Projekt modernějšího, progresivnějšího urbanismu, pojatý jako korektiv k současné urbanistické specializaci, je stejně tak falešný, jako kupříkladu přecenění momentu převzetí moci v revolučním projektu. Jedná se o specializované myšlení, jež okamžitě zapomíná, ba co víc, potlačuje, veškeré revoluční úkoly, které před nás v každém momentě staví celek neoddělitelných kombinací lidských aktivit.*“⁷⁰ Dokud se urbanismus nespojí s revoluční praxí, zůstane podle autora hlavním nepřítelem, neboť je jedním z fragmentů hegemonické moci, který se zdánlivě prezentuje jako koherentní celek veškerých lidských aktivit, jako organizační model, jenž však ve skutečnosti nedělá nic jiného, než že maskuje sociální totalitu, která ho produkuje a ochraňuje.

Za typický produkt tohoto městského plánování považovali situacionisté nově vznikající města určená pro zaměstnance přilehlých průmyslových závodů, jakým bylo například město Mourenx, ležící na jihozápadě Francie. Jedná se v podstatě o panelákové sídliště umístěné uprostřed planiny nedaleko od dolů na zemní plyn. Nízké obytné bloky (pro rodiny s dětmi) jsou protínány výškovými budovami (pro nezadané dělníky), vše vyvedeno v přísně geometrických tvarech. Přestože je město zcela soběstačné, s vlastním nákupním střediskem, školou, kinem a dalšími sociálními zařízeními, postrádá jakoukoli strukturu typickou pro město tradiční.

Moderní výstavba tohoto typu, která se po válce začala opěvovat po celé Francii i zbytku Evropy, byla samozřejmě cílem kritiky z mnoha stran, ať už zevnitř nebo zvnějšku architektonické komunity. Nedostatek sociálního a kulturního zázemí, absence lokálních obchodů, estetická nezajímavost, nešťastný a prázdný život obyvatel – důvodů pro kritiku bylo více než dost. Situacionistům však v jejich

⁶⁹ Viz Debord, Guy: *Critique of Urbanism*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/critique.html>, př. John Shepley, 1961.

⁷⁰ Tamtéž, překlad J.Š. Originál: *The project of a more modern, more progressive urbanism, conceived as a corrective to the present urbanist specialization, is as false as, for example, in the revolutionary project, the overestimation of the moment for seizing power, which is a specialist's idea that immediately involves forgetting, indeed repressing, all the revolutionary tasks posed, at each and every moment, by the whole inseparable combination of human activities.*

analýzách nešlo o konkrétní dílčí výtky, které by měly vést ke kosmetickým úpravám zlepšujícím život obyvatel. Jejich analýza byla mnohem radikálnější, neboť demaskovala v tomto typu sídlišť fyzické ztělesnění samotné hierarchické organizace pozdně kapitalistické společnosti, konkrétní vyjádření způsobu, jakým spektakl pronikl do všech sfér lidského života za účelem jeho totálního podřízení procesu jeho vlastní reprodukce. Tato zmrzačená forma urbanistické organizace je v přímém protikladu k tradičnímu městu, historickému prostoru heterogenity, setkávání a svobody. Redukcí města na sídliště tohoto typu se potlačuje jeho revoluční potenciál. Město a jeho historický význam pro elmu podrobně se tématu věnuje Debord i ve *Společnosti spektaklu* (viz výše).

Ve své kritice urbanistického plánování reagovali situacionisté na soudobý proces rozsáhlé urbanizace, který probíhal ve Francii v poválečném období. Během tohoto období dochází k rozsáhlé proměně sociální struktury země: stovky tisíc obyvatel vesnic se stěhují do měst a spolu s přistěhovalci z bývalých kolonií vytvářejí novou městskou dělnickou třídu. Ruku v ruce s tím jde destrukce posledních dělnických čtvrtí na území širšího centra Paříže a rapidní výstavba sídlištních aglomerací na jejím okraji, fakticky oddělených od města jako takového. Tento proces bývá označován jako "nová Haussmannizace", neboť se nápadně podobá rozsáhlé renovaci Paříže, jež proběhla v polovině devatenáctého století za vlády Napoleona III. a pod taktovkou pařížského prefekta a městského architekta barona Haussmanna. Jejím oficiálním cílem bylo vytvořit ve městě příhodnější podmínky pro život jeho obyvatel pomocí nových parků a otevřených prostranství, stejně tak jako zlepšit dopravní podmínky výstavbou širokých bulvárů a tříd. Skrytým záměrem celého podniku bylo však uzpůsobit život ve městě podle potřeb jeho buržoazie a především zpacifikovat a snadněji kontrolovat bouřící se dělnickou třídu. Během přestavby tak došlo ke zboření či rozdělení mnoha nepokojných čtvrtí, nově postavená náměstí byla velká a přehledná a vybudované třídy široké a rovné, aby umožnily snadné manévrování pro kavalerii a účinné využití palných zbraní.

Urbanismus se tak v rukou barona Haussmanna stal politickým nástrojem, s jehož pomocí se snažil minimalizovat riziko nekontrolovatelných nepokojů či dokonce úspěšného povstání. Rok 1871 a vznik Pařížské komuny však tyto naděje rozprášil, když se jejím stoupencům podařilo během pokusu o revoltu na několik týdnů zpátky dobýt a obsadit centrum, ze kterého byli v rámci urbanistické přestavby vytlačeni. Není proto divu, že současně s analýzou novodobé urbanizace města se pozornost situacionistů obrací i k tomuto revolučnímu pokusu vzepřít se procesu kapitalistické transformace města a jeho dědictví.

Jádrem situacionistické interpretace událostí z roku 1871 se stal pojem festivalu. Právě festivalový charakter Komuny, spojení sociální revoluce a osvobození od mizérie každodenního života v podobě permanentní slavnosti, je podle nich klíčem k jejímu pochopení a zároveň vzorem pro možné podoby současného odporu. Úkol společenské transformace tak již není omezen pouze na sféry ekonomie, politiky a ideologie, nýbrž se s nevyhnutelnou nutností zaměřuje na destrukci každodenního života jako

takového, neboť ten představuje primární formu odcizení v moderní společnosti: *"Zatímco moderní urbanismus vycházel z fyzické implementace separace a segregace, revoluční urbanismus ztělesněný ve festivalu byl založen na zhroucení hranic, odstranění překážek a možnosti vzájemného uznání subjektů v takto vzniknuvším sociálním prostoru."*⁷¹

Situacionisté tak zároveň formulují explikační schéma, které jim umožní pochopit jiné nepokoje odehrávající se v jejich době. Tímto prizmatem tak například interpretovali pouliční bouře, které se odehrály v roce 1965 na předměstí Watts v Los Angeles. Během nich došlo k rabování a vypalování obchodů a kancelářských budov a k rozsáhlým střetům jeho sociálně vyloučených obyvatel s policií. Magazín Time tehdy nad událostmi vyjádřil rozhořčení a odsoudil je jako projev bezduchého násilí, zatímco situacionisté k fotce hořícího obchodu s nábytkem, který právě z tohoto časopisu převzali a otiskli v desátém čísle svého bulletinu, dali stručný podtitulek "kritika urbanismu". Tímto jednoduchým způsobem vyjádřili víru ve vnitřní racionalitu účastníků nepokojů a přesvědčení, že jejich metodické rabování a vypalování obchodů je daleko spíše formou konstruktivního přivlastnění si kapitalismem okupovaného prostoru. Podobně bude později toto pojetí určovat situacionistickou reflexi studentských bouří z roku 1968, stejně tak jako podobu jejich aktivního zapojení se do nich.

⁷¹ McDonough, T.: *The Situationists and the City*, str. 26, překlad J. Š. Originál: „If modern urbanism was premised on the physical implementation of separation and segregation, the revolutionary urbanism embodied in festival founded itself on the collapse of boundaries, the removal of obstacles, and the possibility of mutual recognition of subjects in the social space created therein.“

Část třetí

7. Kritické poznámky

Situacionistický projekt překonání umění a jeho realizace v každodenním životě tedy skončil nezdarem. Dostředivá síla světa umění, související s faktem, že se Situacionistická internacionála právě z tohoto světa zrodila, způsobila, že se hnutí od svého původního záměru postupně odchylovalo, až se avantgardní aspekt z jejich činnosti zcela vytratil. Nepodařilo se jim v rámci jejich tvůrčích experimentů dlouhodobě balancovat na vratkém avantgardním laně a v zájmu zachování svého ne-uměleckého charakteru se museli v určitém momentu od tohoto prostředí radikálně odstříhnout. Situacionistický spolek se v důsledku toho proměnilo v revoluční buňku, která se od té doby věnovala především teoretické kritice moderního urbanismu a teorii spontánní revoluce. V jeho pozdní tvorbě samozřejmě nadále rezonují témata, která stála u jeho zrodu, ať už se jedná o snahu zabránit spektaklu v kolonizaci každodenního života či pojem revolučního festivalu, který v sobě v jistém smyslu spájí vše, čeho chtěli svojí tvorbou dosáhnout.

Situacionistický pokus o poučenou avantgardu, která nebude opakovat chybu svých meziválečných předchůdkyň, spočívající v přílišné jednostranosti, tak potkal obdobný osud. Podařilo se jim sice vyhnout postupnému převrácení svých postupů do jejich opaku, ovšem za cenu dobrovolné marginalizace. Na tomto místě proto vyvstává otázka, zda byla ona zvolená strategie v boji se spektaklem strategií optimální. V této souvislosti je tak podle našeho názoru klíčové srovnat historické okolnosti obou avantgardních pokusů. Toto srovnání by nám mělo pomoci na tuto otázku odpovědět.

7.1. Historické okolnosti vzniku meziválečných avantgard

Viděli jsme, jaký význam mělo umění, potažmo estetika jako taková, pro sebeporozumění buržoazie jako vládnoucí třídy. Avantgardní umění tak můžeme v tomto ohledu chápat jako součást boje s měšťanskou společností, jako pokus zasadit jí citelnou ránu, urazit jednu z nohou, na kterých stojí. Vratislav Effenberger ve svém článku *Povaha dadaismu*⁷² sleduje vznik a vývoj meziválečných avantgard a lokalizuje kořeny dadaismu v průběhu první světové války, která „(...) v dějinách vývoje ducha definitivně oddělovala dvacáté století od devatenáctého a v těchto složitějších a nesnadno

⁷² Effenberger, Vratislav: *Povaha dadaismu*, in: *Realita a poezie*, Mladá fronta, Praha, 1969.

*rozeznatelných procesech měla tato vzrušená doba své revoluční prvky v různých plánech lidského vědomí.*⁷³ Jistota pramenící ze snahy myslitelů devatenáctého století po harmonickém výkladu reality se podle něj drolí pod náporom nových objevů, které přináší předválečná léta. Za příklady takových objevů uvádí Einsteinovu teorii souřadných soustav, Freudův *Výklad snů* či Planckovu kvantovou teorii, jež nabourávají a zpochybňují koherenci dosavadních výkladů fyzikálního i psychického světa a objevují nové problémy a nejistoty tam, kde končící století doufalo vidět již jen přehlednou soustavu definitivních pravd.⁷⁴ Politická realita doby je charakterizována vyčerpáním a postupným upadáním hegemonické konzervativní kultury. První světová válka je pak v této souvislosti vnímána jako důsledek tohoto úpadku, který přivedl evropskou civilizaci do slepé uličky. Dadaismus vstupuje do tohoto milieu jako radikální gesto, odmítající tehdejší svět, jeho kulturu a hodnoty. „*Umění, vytvářené a chápané jako vyšší a možná nejvyšší forma lidské duchovní činnosti, odrážející ve svých iniciativních dílech nejsubtilnější záchvěvy ve vztazích člověka a civilisace a přenášející tato napětí, dotud neurčitelná z oblasti citu do sféry uvědomování, nemohlo být už nadále výrazem oné impresionisticko symbolistické atmosféry, v níž doznívalo minulé století.*“⁷⁵

Effenberger však zároveň dokládá, že toto nové umění nepřichází z čistého nebe, nýbrž rozvíjí a realizuje tendence, které byly patrné již v umělecké tvorbě předcházejících let: kubistické opuštění kompozičních zákonů malířství, radikální osvobození barev a tvarů provedené Kandinskim, futuristické manifesty oslavující chaos přinášený novými vědeckými objevy, absurditu Kafkových románů, která se stále silněji prosazuje jako jakýsi obecný princip tohoto probíhajícího rozvratu.⁷⁶ Destruktivní dadaistický postoj byl dle Effenbergera utvářen Jarryho cynickým, absurdním humorem, zesměšňujícím zavedené hodnoty, stejně tak jako například Lafcadiem z Gideových *Vatikánských kobek*, který ztělesňoval odpor vůči morálním hodnotám soudobé společnosti ve jménu neomezené svobody, ale i podivínstvím listonoše Chevala a jeho fantaskního Ideálního paláce či exhibicionismem proslulého provokatéra Arthura Cravana.⁷⁷ Dadaismus byl tak ve své podstatě pouze pokračovatelem těchto roztržštěných tendencí. Umělecké ztvárnění reality ve své konvenční podobě bylo zásadním způsobem zasaženo a zpochybněno dlouho před tím, než byly ony jednotlivé tendence vyzdvíženy a povýšeny do podoby programového prohlášení. „*Povzbuzení ubohým obrazem rozběsněné Evropy, tito příliš horliví revolucionáři ducha (...) byli shodou okolností určeni, aby manifestačně prohlásili mezní, nulový bod umělecké a kulturní atmosféry v době, která s touto atmosférou přestala souviset ve všem podstatném a*

⁷³ Tamtéž, str. 24.

⁷⁴ Viz tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Viz tamtéž, str. 25.

⁷⁷ Viz tamtéž, str 26-27.

*aby prohlásili svrchovanost absurdity, do níž se už dřív umění domáhalo vplynout jednotlivě odlišnými cestami.*⁷⁸

Effenberger dále ilustruje, že největšího rozmachu se dadaismus dočkává v období okolo konce války, kdy zároveň dochází k nehlubším otřesům společenským a politickým.⁷⁹ Dadaismus se nejprve dostává do New Yorku a Paříže a následně do válkou vyčerpaného Berlína. Stává se tak skutečně mezinárodním antikulturním hnutím a především v Německu se projevuje se stále rostoucí intenzitou i společenskokriticky. Tato angažovanost je posilována prvními ohlasy Říjnové revoluce a společenskými bouřemi, které se prohání starým kontinentem a jež jsou považovány za předzvěst světové revoluce. Toto období vyhrocuje konflikt mezi uměleckým konformismem a nonkonformismem a nutí umělce k zaujetí jasného stanoviska. Střední cesta přestává být možná, což dále posiluje dějinný význam dadaistického hnutí i jeho pokračující radikalizaci. Berlínská skupina, motivována politickým rozvratem poválečného Německa, se ve své angažovanosti stále více hlásí k myšlenkám revolučního komunismu. Poté, co je v Mnichově v roce 1919 vyhlášena sovětská republika a v Moskvě založena Komunistická internacionála, rozšiřuje se hnutí v Německu i do dalších měst, Kolína nad Rýnem a Hannoveru. Vrcholným momentem stále užšího sblížení dadaistického hnutí a komunistické propagandy je následně založení *Kolínských dadaistických novin* J. T. Baargeldem, jedním z hlavních představitelů Německé komunistické strany.⁸⁰

Druhá polovina dvacátých let dvacátého století je ve znamení turbulentních změn a otřesů, které předznamenávají novou, nejistou dobu. Hrůzy první světové války vyvolali hluboký otřes v celé společnosti, dochází k politickým rozvrátům, na scénu s plnou silou vstupuje idea mezinárodního komunismu a kultura, životní postoj a étos devatenáctého století s definitivní platností ztrácejí schopnost této nové reality dostát. Dadaismus je jedním z hybatelů těchto změn. Jeho svobodný jazyk je jazykem odmítnutí strnulosti zažitých pořádků, jeho objev absurdity je zavrnutí sebedestruující racionality, jeho provokativní divokost je uvolněnou energií doby. Hnutí je součástí celkového dějinného pohybu – utváří ho, ale stejně tak je jím i samo formováno. Na půdě kultury otevírá válečnou frontu, ve které nejde o nic menšího než o zničení umění jako instituce. To je vnímáno jako součást onoho starého světa, který je třeba překonat. Míra, do jaké je možné dadaismus ztotožnit s celospolečenskými změnami jeho doby, je samozřejmě otázkou hlubší diskuze. Duchampovy experimenty na poli výtvarného umění lze chápat jako provokace zaměřené čistě dovnitř světa umění, politicky satirické koláže německých dadaistů zase naopak jako jednoznačně politický projev. Zůstává nicméně nepopiratelným faktem, že je hnutí historickými okolnostmi (minimálně) přiživováno a do velké míry je samo podněcuje a dále rozvíjí. Historické okolnosti jak ve sféře umění, tak ve společnosti jako takové jsou tudíž pro vznik, rozvoj a

⁷⁸ Tamtéž, str. 27-28.

⁷⁹ Viz tamtéž, str. 36-41.

⁸⁰ Tamtéž, str. 40.

výslednou podobu a cíle dadaismu klíčové – pokusit se pojmout jej bez nich je nemožné a v podstatě i nesmyslné.

Tato teze samozřejmě není nijak objevná, ani překvapivá. Tento krátký historický exkurs jsme zde podnikli především proto, neboť bychom chtěli poukázat na podle nás klíčový nedostatek situacionistické snahy obrodit avantgardní umělecký projekt a jeho revoluční program. Meziválečná avantgardní hnutí totiž vyrůstala z historických okolností, které jejich vznik významně ovlivňovaly. Zároveň rozvíjela tendence, jež se formulovaly v umělecké tvorbě let předcházejících. Bez této jedinečné konstelace by se jen těžko stala takto významným aktérem a spoluhybatelem společenských změn a otřesů. Dadaistické volání po překonání umění jako takového tak silně rezonovalo s celospolečenskou touhou po revizi tradičních hodnot a stávajícího řádu, jehož byla kultura obrazem. K objevu absurdity, jíž dadaisté povýšili na úroveň hlavního pojmosloví, jímž se vzpírali sebedestruktivní racionalitě své doby, byly zase dovedeni vývojem ve světě umění.

Neúspěch meziválečných avantgard proto kráčí ruku v ruce s neúspěchem celého revolučního hnutí, jež usilovalo o novou, spravedlivější společnost. Avantgardy bojovaly stejný boj na bitevním poli sobě vlastním, tedy ve sféře kultury. Avšak ani jim se nepodařilo zbořit starý svět a na jeho troskách vystavět nový. Naopak, stejně jako ony pervertují ve svůj opak v podobě poválečných neoavantgard, tak se i revoluční vzepjetí postupně transformuje do podoby socialistických států, čímž vzniká zdánlivý antagonistický řád tvořený západním světem kapitalismu a východním reálně socialistickým blokem. Jeho zdánlivost spočívá v tom, že oba pojí společný jmenovatel, jímž je spektakl a jeho nadvláda. Debord ve *Společnosti spektaklu* definuje vedle tzv. „rozptýlené“ spektakularity, která je typická pro západní kapitalistickou společnost, i její východní variantu, spektakularitu „koncentrovanou“. V té je relativní chudoba nabídky a nižší stupeň ekonomického vývoje kompenzován ideologií, jež představuje ultimátní podobu zboží – nabízí společnosti za souhrn její práce na oplátku její celkové přežití. Její spektakl tak „vnucuje obraz dobra, který shrnuje vše, co oficiálně existuje, a zpravidla se koncentruje v jediném člověku, jenž je garantem její totalitární soudržnosti“ (64). Tato forma nadvlády je vždy doprovázena nadvládou policie, která vynucuje povinnost každého se s ní ztotožnit. Koncentrovaná spektakularita zároveň plní důležitou roli v rámci celosvětové dělby práce sloužící absolutní nadvládě spektaklu, neboť vytváří dojem jediné reálné alternativy vůči spektakularitě rozptýlené. Tato pseudoalternativa pak slouží i jako model pro revoluční hnutí ve třetím světě a efektivně tak znemožňuje vyrůst alternativě opravdové, takové, která by prohlédla zdánlivost této dvoučlenné opozice.

Není pochyb o tom, že revoluční hnutí, snažící se vybudovat novou, lepší společnost, v tomto svém úkolu selhala. Jejich snažení vyústilo ve zvrácenou podobu dělnického státu, který však nepřinesl nic jiného než novou formu nesvobody a nerovnosti realizované skrze specifický typ spektakularity. Ostatně Debord sám věnoval příčinám selhání ideje komunismu ve *Společnosti spektaklu* nejdelší kapitolu celé knihy, není však v možnostech této práce se zde jimi podrobněji zabývat. Pro naše potřeby postačí,

shrňeme-li si je pod společný jmenovatel, jímž je oddělenost, která se ve všech revolučních stranách postupně pevně uhnízdila a jež způsobila ustavení reprezentace proletariátu, oddělené a stojící proti dělnictvu jako takovému: „*Tentýž okamžik dějin, kdy bolševismus v Rusku triumfoval sám pro sebe (...), vyznačuje i definitivní zrod onoho stavu věcí, jež nacházíme v samotném srdci nadvlády moderního spektaklu: reprezentace dělnictva se radikálně postavila proti třídě.*“ (100)

Situacionistický pokus o obrodu avantgardy je tak realizován za zcela odlišné situace. Spektákl slaví totální vítězství a daří se mu kolonizovat veškeré oblasti lidského života. Ze sféry ekonomické pronikl do oblasti každodenního života, politiky i kultury a určuje podobu a fungování celé společnosti. Situacionisté se rozhodli, po vzoru meziválečných avantgardistů, pustit se s ním do otevřeného boje na půdě umění. Na rozdíl od svých předchůdců však nemůžou počítat s podporou masových revolučních hnutí či celospolečenské touhy po změně; tento dějinný moment již pominul. Debord si tento historický posun samozřejmě uvědomuje, sám ho ostatně zevrubně rozebírá. Nicméně však podle našeho názoru nedostatečně reflektuje, jaké důsledky má na možnosti a způsoby boje proti spektaklu. Nešlo totiž ani tak o to určit, v jakém ohledu původní avantgardy chybovali s cílem se z těchto chyb poučit, nýbrž daleko spíše o to, si tuto změnu připustit a radikálně ji pochopit. Debord si však ve svém myšlení, které by se podle nás dalo v tomto ohledu nazvat nostalgickým, odmítá připustit možnost, že avantgardy v původním pojetí již nelze opakovat. Bez celospolečenského a dějinného zakotvení tak vyznívá situacionistický pokus do prázdna, nenachází ve společnosti zdaleka tak silnou odezvu, na jakou ve své ambicioznosti aspiruje. Pokud však smysl celé své tvorby situacionisté spatřují v tom zasadit spektakulární společnosti co nejtěžší ránu, je na místě se ptát, zdali jimi zvolená strategie byla skutečně tou optimální. Jinými slovy je třeba se zamyslet nad tím, zdali taktika osamoceneného otevřeného boje na poli kultury se spektaklem ve fázi jeho totální dominance neměla ustoupit subtilnějším a subverzivnějším postupům.

7.2. Subverzivní význam oddělenosti v umění

Tím se dostáváme k dalšímu důležitému momentu, který určoval radikální nekompromisnost situacionistické tvorby. Je jím Debordovo zásadní odmítnutí jakékoliv formy oddělenosti. Viděli jsme výše, že pohyb, ve kterém se zboží ve formě spektaklu osamostatnilo a postavilo ve formě falešné totality proti zbytku světa, je zakládajícím aktem spektakulární společnosti. Pro Deborda se tím stává reprezentace ve všech svých podobách realizací spektaklu. Je totiž vždy nutně postavena na oddělenosti, jež se pro něj stává zdrojem pasivity a nesvobody. Skutečně svobodný život tak může existovat pouze mimo ní, v říši neomezené aktivity. Tento zvláštně radikální „ikonoklasmus“ se pak zákonitě musel promítnout i do Debordova nekompromisního odmítnutí umění jako takového. Tomu je pochopitelně jistá

forma oddělenosti vlastní, a to hned na několika rovinách. My bychom na následujících řádcích rádi oprávněnost tohoto příkrého odsouzení podrobili zkoumání s cílem ho zpochybnit. Zajímat nás budou dva konkrétní způsoby oddělenosti, které se skrze umění realizují.

První z nich, ten očividnější, bývá traktován pod pojmem autonomie umění. Podle Deborda je tato autonomie produktem nežádoucí specializace a vede k tomu, že umění vytváří oddělenou sféru, která přetrvává své vazby se sociální realitou. V důsledku tak selhává ve svém úkolu probouzet v lidech nové autentické vášně a osvobozovat tak oblast každodenního života. Umění podle Deborda už dávno přestalo být komunikačním nástrojem komunity, neboť tato komunita již neexistuje. Na místo toho je ve své oddělenosti udržováno mrtvé a slouží k sebezpotvrzování společenského řádu. Tato úporná snaha udržet si svoji nezávislost totiž vede ke svému opaku, neboť se tím ve své bezbranosti vydává napospas trhu a jeho kulturnímu průmyslu. Stává se zbožím, jehož spektakulární (fetišistický) charakter přejímá, a legitimizuje tak celý systém směřující k jedinému cíli – generování zisku. Jeho domněle uhájená bezúčelnost se tím stává jenom sebeironickou fraškou.

Theodor Adorno však ve své *Estetické teorii*⁸¹ proti sobě v jemném rozlišení staví fetišismus zboží a ten, jenž je vlastní uměleckému dílu. Druhý jmenovaný je podle něj naopak podmínkou a zárukou kritického odstupu, který dílo vůči své společenské realitě zaujímá.

„Pravdivostní obsah uměleckých děl, který je i jejich společenskou pravdou, má však za podmínku fetišovost. Princip bytí pro jiné, zdánlivě opak fetišismu, je principem směny a maskuje se v něm moc. Pouze to, co se nepodřizuje moci, reprezentuje to, co je bez ní; pouze to, co je neúčinné, může zastoupit zakrnělou užitečnou hodnotu. Umělecká díla jsou reprezentanty věcí, které dále nedeformuje směna, zisk a falešné potřeby znehodnoceného člověka. (...) Jsou-li magické fetiše jedním ze společenských kořenů umění, pak zůstává uměleckým dílům přimíšen fetišistický prvek, který se vymkl z fetišismu zboží.“⁸²

Václav Magid si dále všímá toho, že autonomie umění v Adornově pojetí je vnitřně dialektická a rozporná.⁸³ Neboť umělecké dílo se podle něj *„stává společenským svou opozicí, a tuto pozici zaujímá teprve jakožto autonomní. Tím, že v sobě krystalizuje jako něco vlastního místo toho, aby vyhovělo existujícím společenským normám a kvalifikovalo se jako „společensky užitečné“, krizituje společnost pouhou svou existencí.“⁸⁴* Tím, že popírá společenskou *„realitu autonomií svých forem, (...) umělecké dílo zároveň ve své látce zahrnuje heteronomii a je tak paradoxní částí reality, v níž se tato realita odcizuje sama sobě“⁸⁵.*

⁸¹ Adorno, Theodor: *Estetická teorie*, př. Dušan Prokop, Panglos, Praha, 1997.

⁸² Tamtéž, str. 297.

⁸³ Viz Magid, Václav: *Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět*, in: *Kritika depolitizovaného rozumu*, Grimmus, Praha, 2010.

⁸⁴ Adorno, Theodor: *Estetická teorie*, str. 294.

⁸⁵ Magid, Václav: *Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět*, str. 92.

Umělecká díla se tak podle Adorna už samotnou svojí autonomní existencí, která je vyvazuje z praktického provozu a činí z nich skutečnost specifického druhu, vzpírají kapitalistickému řádu a jeho tržním vztahům. Svoji bytostnou bezúčelností tak, řečeno Debordovým jazykem, vzdoruje spektakularizaci a redukci na pouhé zboží. Dalo by se tedy říci, že zatímco podle Deborda autonomie umění vede k jeho odtržení se od dimenze každodenní a jeho potřeb, podle Adorna na jednu stranu neguje kapitalistický řád, na stranu druhou v sobě díky své dialektické povaze zároveň vždy svou heteronomii obsahuje.

Jistě, tato opozice je nedokonalá a umělecká díla, ostatně stejně jako cokoli jiného, se ve spektakulární společnosti mohou stát zbožím velmi snadno. Ani tím však nemohou být o svoji kritickou dimenzi připravena. Debord se však ve svém radikálním nároku s takto nedokonalou formou odporu nespokojil a volal po úplném zničení umění. Ve světle neúspěšných pokusů veškerých avantgard ho překonat a realizovat přímo v životní praxi není od věci se ptát, zdali obětování tohoto jedinečného, vůči společenskému řádu a priori v opozici stojícího fetiše opravdu stojí za to.

Druhý typ oddělenosti, který je umění vlastní, není tak očividný, avšak o to zajímavější důsledky pro kritické zhodnocení situacionistické tvorby přináší. Skrývá se pod nosným konceptem estetické distance, jež účinně explikuje proces vzniku a recepce každého estetického objektu. Je podstatné zdůraznit, že estetický objekt sice nutně nepotřebuje umělecké dílo jako podklad ke své konstituci, patří nicméně mezi specifické vlastnosti uměleckých děl, že existují na světě především právě proto, aby tuto jejich konstituci iniciovala. U situacionistů bychom jakoukoliv explicitně formulovanou koncepci estetického postoje hledali marně. Jak jsme však viděli výše, považovali v zásadě jakoukoli formu oddělenosti za realizaci spektaklu, jež uchovává člověka v nesvobodné pasivitě. Aktivitu, jež pro ně byla nutnou podmínkou svobody, spatřovali v autentické tvorbě, ke které je člověka potřeba probírat. I to byl jeden z důvodů, proč se ve svém projektu snažili umění překonat a nahradit ho tvorbou situací, jež by měla vést k aktivizaci člověka a probuzení jeho opravdových vášní a tužeb. Domníváme se však, že tento striktní pohled, odmítající oddělenost jako takovou, se minimálně v případě recepce uměleckého díla ukazuje jako zjednodušující, když zcela pomíjí specifický charakter estetické distance.

Estetickou distancí, jež, jak ukazuje přesvědčivě Vlastimil Zúška například ve své knize *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*,⁸⁶ tvoří rámec estetického prožitku, nelze samozřejmě považovat za nic jiného, než za určitý typ oddělenosti. Jedná se však o oddělenost specifickou, jež svým nastavením podle našeho názoru do velké míry neguje ostře kritický pohled situacionistů. V prvé řadě si je potřeba uvědomit, že estetický objekt je spoluvytvářen samotným recipientem: „*Estetický objekt tak představuje propojení, prostoupení, fúzi objektu, jako kandidáta na postavení estetického objektu, a vědomí*

⁸⁶ Zúška, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, TRITON, Praha, 2001.

*vnímatele, recipienta estetického objektu, který se k příslušnému předmětu vztahuje specifickým způsobem, který označujeme jako estetický postoj.*⁸⁷ Při nástupu estetického postoje teda podle Zusky dochází k rozdělení vědomí vnímatele, kdy jedna jeho část vytváří tzv. reflektující já, druhá pak já reflektované, neboli subjektový pól estetického objektu.⁸⁸ Ten tak vzniká na základě bezprostředního vztahu reflektovaného já a objektového pólu, tedy nosiče oněch kvalit, které spustily nástup estetického postoje.⁸⁹ Zuska tak dokládá, že pomyslný předěl, který estetická distance vytváří, neprochází mezi recipientem a uměleckým dílem, nýbrž protíná samotné recipientovo vědomí, štěpí ho vedví a stimuluje tak nástup specifického druhu sebereflexe.⁹⁰

Tento fakt má ovšem pro nás zcela zásadní význam. Chápeme-li totiž estetickou recepci tímto prizmatem, těžko ji můžeme považovat za pasivní proces přijímání hotových obsahů. Subjektový pól naopak představuje stěžejní součást bytostně heteronomního⁹¹ estetického objektu, při jehož konstituci je tak vždy vyžadován aktivní přínos ze strany recipienta. Umělecké dílo je proto podle Zusky třeba chápat nikoli jako vždy již hotové sdělení, nýbrž jako nosič „estetického“ potenciálu, který je v rámci procesu estetické recepce v závislosti na unikátním uzpůsobení toho daného recipienta „naplňován“. Tento proces díky tomu podle Zusky získává dynamický a proměnlivý charakter a pohybuje se na ose definované dvěma krajními body, jimiž jsou stavy poddistancování, respektive předistancování.⁹² Ty se dají považovat za momenty selhání estetické recepce, neboť představují dva možné případy zhroucení estetické distance. Jak však uvidíme níže, je možné s těmito extrémními polohami v rámci samotné umělecké tvorby programově pracovat a využívat jich jako nástrojů pro dosažení specifických uměleckých cílů.

Estetická distance s sebou zároveň přináší ještě jeden obohacující rozměr, který je umožněn právě jen díky jejímu nastolení. Estetický prožitek chápáný pomocí výše naznačeného schématu je dynamickým, časovým procesem postupného budování určité estetické hodnoty daného díla. Tato hodnota není recipientovy již hotová implementována zvenku, naopak se na jejím budování aktivně podílí. Díky tomu, že v průběhu estetického prožitku je reflektovaná (distancovaná) část jeho já součástí estetického objektu, dochází tak k průběžnému nenásilnému obohacování a rozšiřování jeho obzorů. Výslednou hodnotu si recipient svým specifickým způsobem osvojí a integruje ji do svého mentálního světa. Estetická distance zároveň podle Zusky vyrazuje jeho bezprostřední vztah k recipovaným obsahům a

⁸⁷ Tamtéž, str. 30.

⁸⁸ Viz tamtéž, str. 60.

⁸⁹ Viz tamtéž, str. 92.

⁹⁰ Viz tamtéž, str. 42.

⁹¹ Viz tamtéž, str. 27.

⁹² Viz tamtéž, str. 52.

umožňuje tak, aby prožíval i situace, které by bez nastolení distance pro něj byly neakceptovatelné či příliš drsné.⁹³

Ukazuje se tak, že umění lze proto jen těžko považovat za zdroj pasivity, jak činili situacionisté. Právě naopak umožňuje člověku provádět specifický typ duševní aktivity a paradoxně právě díky své schopnosti nastolovat distanci se tak stává jedním z nejúčinnějších nástrojů rozšiřování recipientova rozhledu a obohacování jeho chápání světa.

Na následujících řádcích bychom chtěli ve stručnosti načrtnout, jakým způsobem s tímto rozměrem umění ve své angažované tvorbě pracuje Bertold Brecht. Ten svoji estetiku zformuloval v hrubých rysech především v textu *Malé organon pro divadlo*⁹⁴. Chtěli bychom zároveň jeho přístup postavit do protikladu k situacionistickému a ukázat, že zavrhnout umění nemusí být tou nejlepší strategií, jak bojovat se společností spektaklu.

Brecht si byl podobně jako situacionisté vědom palčivého problému odtržení umění – konkrétně divadla – od reálného života. Tehdejší buržoazní divadlo podle něj nebylo schopné vytvořit reálný obraz svého světa, takový, který nevyvolá v divácích pocit, že onen svět nemohou nijak ovlivnit. Brecht si však nemyslel, že je potřeba divadlo kvůli tomu překonat – naopak akceptoval fakt, že jeho smyslem je lidi bavit: „*Divadlo totiž musí mít možnost zůstat něčím naprosto nadbytečným, což ovšem znamená, že se přece pro nadbytek žije. Zábava má zapotřebí obhajoby méně než cokoli jiného.*“⁹⁵ Čeho je však podle něj nutně potřeba, je objevit „(...) *speciální potěšení, nejvlastnější zábavu své epochy.*“⁹⁶ Tím Brecht zformuloval jasně svoje východisko – divadlo musí zůstat tím, čím je, totiž „zbytečnou“ zábavou; aby však uhájilo svůj smysl, musí zároveň být vynalezeny jeho nové formy, které budou odpovídat potřebám vyplývajícím z charakteru doby.

Ten je potom podle autora zásadně určován rozmachem vědy. Ta definuje a přetváří život všech lidí na světě, avšak vládnoucí třída, jež za svoji pozici vděčí právě vědeckému podrobení přírody, tedy měšťanstvo, zabráňuje tomu, aby věda vrhla světlo i na oblast vzájemných lidských vztahů. Ty jsou naopak čím dál tím méně průhledné, neboť buržoazie ví, že pokud by věda zaměřila svou pozornost na podstatu její nadvlády, ta by rychle skončila. Věda a umění mají přitom jedno společné – smyslem jich obou je ulehčit lidem život, zbavit je bídy a dát jim zábavu. Podle Brechta bude „*v nadcházející epoše (...) umění čerpat zábavnost z nové produktivity, která může naše živobytí citelně zlepšit.*“⁹⁷ Musí však v obrazech lidského soužití, které lidem předkládá, zaujmout vůči společnosti takový postoj, který z této nové produktivity vyplývá. Tento postoj nazývá autor postojem kritickým. Divadlo tak musí divákům

⁹³ Viz tamtéž, str. 57-58.

⁹⁴ Brecht, Bertold: *Malé organon pro divadlo*, in: *Myšlenky*, př. Jan Grossman, Československý spisovatel, Praha, 1958.

⁹⁵ Tamtéž, str. 89.

⁹⁶ Tamtéž, str. 92.

⁹⁷ Tamtéž, str. 95.

skrze zábavu pomoci porozumět světu a jejich postavení v něm, ukázat jim, že jeho podoba není daná, nýbrž že je výsledkem konkrétního jednání a že je tudíž možné ji změnit k lepšímu:

„Ale to pak usnadňuje divadlu přiblížit se co nejtěsněji učebním a publikačním institucím. Neboť i když nelze divadlo zatěžovat všelijakým učivem, s nímž by pozbylo zábavnosti, má přece jen možnost učením nebo bádáním se bavit. Vytváří dočista jako hru potřebná zobrazení společnosti, která ji nadto mohou ovlivnit: pro budovatele společnosti vystavuje zážitky společnosti, minulé stejně jako současné, a to tak, aby bylo možno „vychutnat“ pocity, názory a impulsy, které nejvášnivější, nejmoudřejší a nejčinnorodější z nás těžší z událostí dne a století. Ať se baví moudrostí, která plyne z řešení problémů, hněvem, v němž se může užitečně proměnit soucit s utlačovanými, respektem vůči respektování všeho lidského, tj. lidem prospěšného, zkrátka vším, co působí produkujícím lidem radost.“⁹⁸

Aby tuto svou novou roli mohlo divadlo plnit, bude muset začít používat nových uměleckých prostředků. Předně je dle Brechta potřeba skoncovat se současným stavem, kdy diváci sedí bez hnutí v sále zcela okouzlení tím, co se na před nimi na jevišti děje. Tato až magická schopnost divadla diváky okouzlit a přivést je do stavu vytržení je totiž spíše odváděla od jejich každodenních životů, ulehčovala jim na okamžik z jejich starostí, nepodněcovala v nich však žádnou touhu po změně. Čím lepší iluzi byli režiséři a herci na jevišti schopni vytvořit, tím větší pasivitu a pocit zastrašení v divácích probouzeli. Takové divadlo totiž vytváří hrozivý ahistorický obraz světa, kde vládou síly mimo ležící naši moc. Umožňuje divákovi se do jednajících postav vcítit, nikoli však pochopit okolnosti, které představovaný děj zapříčinily.

Brecht proto volí zcela odlišný přístup a zavádí do divadelní praxe nový postup, tzv. zcizující efekt. Nejedná se o jednotlivý prvek, ale daleko spíše o celkový koncept a přístup k tvorbě, který se promítá do všech jejích rovin. Jeho cílem je v první řadě zabránit tomu, aby se divák mohl vcítit do jednajících postav a nechal se tak unášet předváděným dějem. Naopak by si podle autora měl zachovat stálý kritický odstup: *„Nová zcizení by jen měla ze společensky ovlivnitelných dějů odstranit punc něčeho důvěrně známého, který je dnes chrání před zásahem.“⁹⁹* Snaha o dosažení „efektu Z“ se tak projevuje například na herectví tím, že se herec musí sám distancovat od své postavy. Cílem již není vytvořit dojem, že on je touto postavou, nýbrž právě naopak ji pouze ukazovat a neztotožňovat se s ní – jenom tak se s ní nebudou ztotožňovat ani samotní diváci. Herec se dále nemá snažit vytvořit iluzi, že se děj odehrává „teď a tady“, ale daleko spíše dávat najevo, že ví už od začátku, jak celý příběh dopadne a co z událostí je pro něj podstatné. Neměl by se dokonce ani ostýchat zaujmout k ději vlastní stanovisko: *„Nechce-li herec být papouškem nebo opicí, musí si osvojit dobové vědění a lidské soužití, a to tak, že se stane spolubojovníkem v boji tříd.“¹⁰⁰* Obdobným způsobem by se podle Brechta měly přeměnit všechny

⁹⁸ Tamtéž, str. 97.

⁹⁹ Tamtéž, str. 104.

¹⁰⁰ Temtéž, str. 109.

složky divadelní hry od choreografie, přes scénografii až po hudbu. To všechno by mělo od začátku sledovat jediný cíl: udržet diváka v kritickém odstupu, žít v něm zkoumavý pohled a tendenci hledat v příběhu paralely s jeho současnou situací ve světě, aby jí lépe porozuměl a měl chuť ji změnit.

Brechtovu estetickou koncepci jsme zde v hrubých rysech načrtli proto, abychom ukázali, jak širokou škálu možností umění skýtá, pokud se k němu přistupuje tvůrčím způsobem. Brecht vychází z podobně angažovaných a vůči umění kritických pozic jako situacionisté. Na rozdíl od nich však nedospěl k názoru, že je umění třeba zavrhnout, nýbrž se ho snaží přetvořit a využít ke svým cílům. Podíváme-li se na jeho teorii prizmatem koncepcí estetiké distance, pak vidíme, že snaha o vytvoření efektu Z není v důsledku ničím jiným než snahou držet recipienta na samotné hraně předistancování. Zatímco tradičně v rámci estetického postoje osciluje recipientova distance mezi svými extrémními polohami na základě průběhu recepce, Brecht odhalil, jaká úskalí distance pro potřeby angažované tvorby skýtá. Snažil se proto vynalézt taková opatření, jež budou zabraňovat přílišnému vcitování a oddávání se dílu. Co je však podstatné, neopouští při tom dimenzi estetiké distance, právě naopak: jeho teorie je vybudována na jejím půdorysu a bez něj by neměla žádný smysl. Jeho strategie je tak vůči té situacionistické přesně opačná: přihlašuje se k pojetí umění jakožto „zbytečné zábavy“, akceptuje ho jako fenomén, který tradičně sloužil k udržení statusu quo buržoazní nadvlády, zároveň v něm však vidí potenciál pro to stát se účinným nástrojem v emancipačním boji. Tuto Brechtovu strategii bychom označili za subverzivní a považujeme ji za mnohem efektivnější než tu, se kterou přišli situacionisté. Ti ve své radikalitě nad uměním zlomili hůl, zavrhlí ho a připravili se tak o jeden z nejmocnějších nástrojů v boji s buržoazní společností. Nebyli však schopni ho nahradit podobně životaschopným konceptem. Jejich tvorba situací byla solitérním projektem, který nemohl najít hlubší podporu v ostatních složkách společnosti a vzhledem k nepříznivým okolnostem nastoleným nadvládou spektaklu musel nutně vyznít do ztracena. Pokud mělo být jediným smyslem jejich snažení co nejvíce uškodit spektakulární společnosti a napomoci jejímu zániku, potom nelze jejich strategii osamocené boje označit za nic jiného než za chybně zvolenou.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- **Adorno**, Theodor: *Estetická teorie*, př. Dušan Prokop, Panglos, Praha, 1997
- **Andreotti**, Libero: *Play-Tactics of the „International Situationniste“*, in: *October*, vol. 91, MIT Press, 2000
- **Bracken**, Len: *Guy Debord – Revolutionary*, Feral House, 1997
- **Brecht**, Bertold: *Malé organon pro divadlo*, in: *Myšlenky*, př. Jan Grossman, Československý spisovatel, Praha, 1958
- **Bürger**, Peter: *The Theory Of The Avant-Garde*, př. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- **Cone**, Michele: *Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes*, *Yale French Studies*, vol. 98, 2000

- **Constant:** *Another City for Another Life*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/another.html>, př. [Paul Hammond, 1959](#)
- **De Duve**, Thierry: *Yves Klein, or The Dead Dealer*, lin: *October*, vol. 49, MIT Press, 1989
- **De Lauwe**, Chombart: *Paris and the Parisian Region* (1952), in: *The Situationists and the City*, př. Tom McDonough, Verso, 2009
- **Debord**, Guy: *Absence and its Costumers*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/absence.html>, př. John Shepley, 1958
- **Debord**, G.: *Architecture and Play*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/andplay.html>, př. [Gerardo Denis, 1955](#)
- **Debord**, Guy: *Critique of Urbanism*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/critique.html>, př. John Shepley, 1961
- **Debord**, Guy: *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>, př. [Ken Knabb, 1957](#)
- **Debord**, Guy: *Společnost spektaklu*, př. Josef Fulka a Pavel Siostrzonek, INTU, Praha, 2007
- **Debord**, Guy: *The Meaning of Decay in Art*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decay.html>, př. John Shepley, 1959
- **Debord**, Guy: *The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html>, př. [Ken Knabb, 1963](#).
- **Debord**, G.: *Theory of the Dérive*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>, př. [Ken Knabb, 1958](#)
- **Debord**, Guy: *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4-5*, př. Josef Fulka, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, Praha, 2008
- **Eagleton**, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*, in: *Poetics Today*, 9:2, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1988
- **Effenberger**, Vratislav: *Povaha dadaismu*, in: *Realita a poezie*, Mladá fronta, Praha, 1969
- **Hauser**, Michael: *Prolegomena k filosofii současnosti*, FILOSOFIA, Praha, 2007
- **Ivain**, Gilles: *Formulary for a New Urbanism*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/formulary.html>, př. [Ken Knabb, 1953](#)
- **Jappe**, Anselm: *Guy Debord*, př. Donald Nicholson-Smith, University of California Press, Berkeley, CA, 1999
- **Klein**, Yves: *The Monochrome Adventure*, in: *Yves Klein*, New York, The Arts Publisher, 1982
- **Klein**, Yves: *Yves Klein: 1928-1962, Selected Writings*, London, The Tate Gallery, 1974

- **Kol. autorů:** *Definitions*, in: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>, př. Ken Knabb, 1958
- **Lefebvre, Henri:** *Experimental Utopia: Toward a New Urbanism*, in: *The Situationists and the City*, př. Tom McDonough, Verso, 2009
- **Lukács, Georg:** *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, př. Rodney Livingstone, MIT, Cambridge, 1976
- **Magid, Václav:** *Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět*, in: *Kritika depolitizovaného rozumu*, Grimmus, Praha, 2010
- **Marx, Karl:** *Kapitál : Kritika politické ekonomie*, Svoboda, Praha, 1980
- **McDonough, Tom:** *The Situationists and the City*, Verso, 2009
- **Parkinson, George Henry Radcliffe:** *Georg Lukács*, Routledge & Kegan Paul, London, 1977
- **Sadler, Simon:** *The Situationist City*, Cambridge, MIT Press, 1998
- **Vaneigem, Raoul:** *The Revolution of Everyday Life*, př. Donald Nicholson-Smith, Rebel Press, London, 2006
- **Zuska, Vlastimil:** *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*, TRITON, Praha, 2001