

## Je moderna epocha?

WALTER GRASSKAMP, Akadémia výtvarných umení, Mníchov, SRN

Už desaťročia musíme žiť v neistote, že nevieme presne povedať, v akej epoche sa vlastne nachádzame. V postmoderne? V druhej moderne? Alebo tak ako doteraz v „prvom vydaní“ moderny? Je táto neistota zvláštnou arómou postmodernity, alebo nebola moderna nikdy poriadnou epochou? Ako mohla vzniknúť takáto dilema, ktorá zasiahla dokonca aj laikov? Čo sú to za časy, v ktorých už človek nevie ani to, v akých časoch žije?

Táto rozpačitosť je nová; súčasníka antiky by nezaskočila, lebo ten nevedel, že žije v historickom veku, a ani to, že tento vek možno rozdeliť na klasickú epochu a na hellenizmus. Učenec zo stredoveku si naproti tomu uvedomoval, že žije v určitom veku: stredoveký človek sa azda po prvý raz cítil umiestnený v dejinách, vo výseku, ktorý v bežne používanom paradoxe figuruje ako časopriestor. Epocha spred narodenia Krista preňho predstavovala vek Otca, oblúk medzi smrťou Vykupiteľa a Posledným súdom bol vekom Syna (*media aetas*), po ktorom bude nasledovať vek Ducha svätého a s ním aj koniec dejín. Ako je známe, stredovek sa skončil inak, ale trojité členenie sa zachovalo, aj keď sa zmenil jeho výklad. Pre humanistov, ktorí cirkevným otcom upreli privilégium interpretácie, znamenal stredovek iba prerušenie antiky, ktorá sa teraz opäť zrodila; zázrak tejto renesancie dal meno epoche, ktorým táto epocha dodnes označuje začiatok novoveku.

Po humanistickej profanácii dejín spásy nasledoval so značným omeškaním pojem epochy, a to vtedy, keď sa odpútal od zmyslu slova „prerušenie“, aby ďalej označoval časopriestor, ktorý je rovnako ohraničený medzníkmi. Až od začiatku 18. storočia sa rozvinul v tomto zmysle a odvtedy konkuruje pojmu „vek“. Avšak už členenie dejín kresťanstva predstavovalo prípravu na neskoršie myslenie v epochách: jednotlivé veky kontúrovalo podľa osi vývinu, zameraného na cieľ, a pripravovalo tak moderné myslenie, ktoré pozná prechod od jednej epochy do druhej. Každý historický lexikón pojmov – v neposledom rade dielo Karla Löwitha *Weltgeschichte als Heilsgeschichte* (*Svetové dejiny ako dejiny spásy*) – podáva takú jasnú správu o týchto historických predpokladoch myslenia v epochách, až sa možno čudovať, ako zriedkavo sa o nich uvažuje v literatúre, zaoberajúcej sa definíciou moderny, postmodernity alebo dokonca druhej moderny. Tu nadobudla medzičasom blaženosť z epoch taký rozmer, že sa natíska otázka, nakoľko je ešte myslenie v epochách zmysluplné.

Ak ho sledujeme bližšie, narazíme na nezrovnalosti, ktoré nás môžu pripraviť o pôžitok nezáväznej, inak celkom bežnej špekulácie na tému definovania súčasnosti. Zjavne niet inej témy, ktorá by bola taká špekulatívna a zároveň taká populárna ako periodizácia

súčasnosti: ten, kto sa venuje tejto úlohe, je vládcom čias – ide o atraktívnu rolu, zoči-voči ktorej sa medzi sebou predbiehajú nielen skúsení znalci, ale aj tí, čo len vystavujú na obdiv ducha čias. Pravda, z kritiky ich žonglérstva nemožno vygenerovať nijakú konkurencieschopnú teóriu, ktorá by urobila kariéru; otázky, ktoré sa tu objavujú, sú skôr otázkami čitateľa narábajúceho s pojmami. Zjavujú sa, tak ako v istej Brechtovej básni, v naivnejšej podobe než obľúbené didaktické názory, majú však schopnosť celkovo odhaliť tieto názory ako pompézne zjednodušenia.

## Žonglérstvo

Najprv môžeme položiť otázku, ako a kedy sa pojem modernosti, používaný dlhý čas – od piateho storočia – antiteticky voči pojmu antiky, mohol v 19. storočí uvoľniť z tohto dvojčeneckého postavenia, aby sa z neho stal samostatný a priam magický pojem označujúci epochu. Touto otázkou sa zaoberal roku 1965 Hans Robert Jauß vo svojej štúdii *Literárna tradícia a súčasné vedomie modernosti*. Nečudo, že zamestnávala literárneho historika, veď absolutizácia tohto pojmu epochy bola žonglérske trikom estetiky: estetika operovala od začiatku 19. storočia s pojmom moderny ako epochy, pravda bez toho, aby úplne zabudla na jeho vzťah k antike; až neskoré 20. storočie akoby ho celkom stratilo z očí.

Keď si po tridsiatich rokoch opäť položíme otázku, ktorou sa zaoberal Jauß v šesťdesiatych rokoch, bude potrebné odpoveď na ňu obohatiť o zvláštnu úlohu, ktorú zohrávala vo vývine modernej idey epochy umenoveda. Od 18. storočia mohla prebrať prednostnú úlohu, pretože vďaka svojmu predmetu sa vedela preukázať najnázornejšou paradigmou: Neboli azda rozdiely štýlov v umení také neprehliadnuteľné, vývinové skoky také očividné, že z toho takmer nutkavo vyplývali dejiny epoch? Vo svojej štúdii *Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte (Ku kritike umeleckých dejín, založených na epochách štýlov)*, 1970) identifikoval historik umenia J. A. Schmoll svoj odbor ako „pomocnú vedu dejín“, ktorej pojem štýlu len vytváral pre ostatné historické vedy nástroj, a týmto nástrojom bolo možné urobiť do dejín želané značky.

V tomto procese sa epochy buď nanovo vymýšľali a pomenúvali – tak je pojem „romantiky“ („romantizmu“ – pozn. prekladateľa) neologizmom pochádzajúcim z 19. storočia –, alebo sa rezolútne a nanovo definovali pojmy takých vekov, ktoré už boli nejakým spôsobom označené. Neplatí to mimochodom len pre stredovek, ale aj pre renesanciu: vo svojom príspevku na kolokviu *Prah epochy a vedomie epochy* (1983) výskumnej skupiny „Poetika a hermeneutika“ dokázal Karlheinz Stierle v pojme renesancia *Vznik pojmu epochy z ducha 19. storočia*. Zvláštna problematika neskoršieho nového výkladu tak stredoveku ako aj renesancie spočíva teda v tom, že pôvodné sebaoznačenia vekov, ktoré sa teraz vyhlasujú za epochy, zostali, a tým sa uviedol do pohybu klamlivý proces, ktorý zatrel svoje stopy.

Tak spolu kráčali ruka v ruke dve ahistorické definície: kedysi závislá časť páru, vytvárajúceho protiklad, sa absolutizovala ako pojem epochy, zatiaľ čo zachovanie pôvodných označení kamuflovalo spätne pôsobiacu konštrukciu, pomocou ktorej si moderna vytvorila svoju minulosť. Lebo aj ako absolutizovaný pojem epochy si moderna nevy-

stačila bez svojho antipódu, no tentoraz to už nebola nadčasová opozícia voči antike, v ktorej sa pôvodne profilovala, ale minulosť všetkých ostatných epoch, ktoré boli na tento účel (re)konštruované. Len vďaka tomu, že moderna mohla predchádzajúce epochy od seba navzájom odlíšiť a vyrozprávať ich dejiny, mohla sa sama neskôr etablovať ako epocha; z tejto pozície písala dejiny vždy ako svoju minulosť – išlo o nenápadnú, no pôsobivú ideologizáciu historického materiálu. Je to istý druh chronocentrizmu, vďaka ktorému odvtedy moderna zaujíma v zobrazení dejín ústredné postavenie, hoci sa sama pritom zakaždým usídľuje na jeho aktuálnom konci. Chronológia tohto dejinného obrazu je už dávno chronická a slúži ako sugestívny mocenský prostriedok, ovládajúci prehistóriu, ktorá si ako spamäti datovateľná minulosť zachováva plauzibilitu aj pre laika, ba práve preňho.

Pravdaže, pri lepšom pohľade trpí v tejto chronológii ostrosť rozlíšenia tým, že moderna je súčasťou každej epochy a každá epocha je súčasťou moderny: prostredníctvom definičnej práce je moderna inherentná v každej epoche, zatiaľ čo – a aj to bolo nové – každá epocha zostala prítomná v moderne. Nijaká inštitúcia neprináša lepší pohľad na tento konštitutívny paradox moderny než múzeum, v ktorom Jauß až neskôr (a vedy o umeniach ešte neskôr) spoznal rozhodujúcu paradigmu moderny: umelecké múzeum bolo skutočným organom dejín určených epochami, centrálnym orgánom symbiózy estetického a historického vedomia, s ktorým sa sama moderna vypracovala na epochu – v podobe antropomorfnjej architektúry v duchovnom zmysle.

Hegel sa díval z okien svojho berlínskeho bytu na Staré múzeum; pre mnohých jeho filozofujúcich súčasníkov muselo byť múzeum ako vybudované historické vedomie natoľko súčasné, že rezignovali na to, aby vyzdvihovali jeho osobitnú úlohu vzoru. Ako paradigma moderny mohlo takto múzeum vyblednúť v priebehu svojej recepcie a potom sa oveľa neskôr opäť v tejto úlohe objaviť povedzme v historickofilozofickej filmovej sekvencii „Hegelova posledná prechádzka po múzeu“, ktorá uvádzala knihu Beata Wyssa *Trauer der Vollendung (Smútok završenia)*, 1985). Keďže múzeum moderny zbieralo historický materiál, zmenilo sa čoskoro vo svoj opak, a nie v to, čím bolo spočiatku, totiž historiografickým laboratóriom; moderna sa mohla s rastúcim úspechom dostať čoraz ťažšie na stopu svojim výsledkom.

## Vineta

Rozpoznanie vlastného významu pre konštituovanie predchádzajúcich epoch si moderna navyše deformovala substancializáciou svojich pomocných prostriedkov: vlastnú dejinnú konštrukciu preniesla do veci samotnej, akoby aj nepredpojatému oku dejiny ukazovali také drastické medzírky, že na nich môže takpovediac rozpoznať rozčlenenie na epochy ako jednotlivé lístky na kvete. Pri tejto substancializácii pomocných prostriedkov nešlo o problematickú dogmu, ale o zlovyk, ktorý bol, prirodzene, oveľa efektívnejší. Zatiaľ čo sa geograf nikdy nevystavuje nebezpečenstvu, že by Afriku hľadal na celej dĺžke rovníka, z korešpondencií medzi kultúrnohistorickými pohybmi štýlov a pojmami epoch, ktoré sú im priradené, mohla vzniknúť nekonečná ozvena, pri ktorej sa zo zorného poľa stratila umelosť prístupu a historik dokázal v zdanlivo objektívnom materiáli uschovať svoje vlastné projekcie bez toho, aby boli akokoľvek narušené.

Z tejto perspektívy sa nám minulosť javí ako morská hladina, na ktorej sa hojdajú vo zväčšujúcej sa vzdialenosti bóje ako značky jednotlivých epoch. Treba sa len spustiť na dno popri lanách, o ktoré sú pripevnené, aby človek objavil krajinu, špecifickú pre určitú epochu, akoby išlo o potopené mesto Vineta, kde sú synchronne a v čistom štýle zoradené všetky jej objekty. V románe *Veľká viktoriánska zbierka* brilantne parodoval kanadský spisovateľ Brian Moore túto naivnú a zároveň dlho pretrvávajúcu víziu historizmu. Lebo každý, kto sa naozaj spustí pozdĺž takejto bóje na dno, objaví veľký chaos, o ktorom tí, čo všetko rozdeľujú na hladine, nič nevedia. Spodné prúdy tohto veľkého mora zmiešavajú to, čo je heterogénne, a to, čo je príbuzné, zas od seba oddeľujú: zrúcaniny Pompejí spláchnu do čias rokoka, africké kmeňové umenie do moderného Paríža, rímsky tanierik do katolíckej kaplnky vo Falcku a pohanské obelisky do barokového hlavného mesta katolicizmu. Bóje, nachádzajúce sa nad týmito oblasťami prúdení, nemôžu ani naznačiť ani reprezentovať túto nesúčasnosť mnohovrstevného, krútiacu sa okolo záchytných lán.

Už na povrchu vodnej hladiny je však situácia zmätená, lebo priamo pri bóji, označujúcej *biedermeier*, naznačuje iná bója romantiku, zatiaľ čo tretia ešte klasicizmus a štvrtá už obdobie pred marcovej revolúcie 1848, všetky spolu však tým len v konečnom dôsledku signalizujú notorickú neostrosť kalendárno-historického myslenia – nečudo, že to bol presne ten čas, keď Hegel premýšľal o súčasnosti nesúčasného. Pri týchto bójach sa stretávajú potápači, ktorí na tom istom mieste hľadajú a nachádzajú celkovo odlišné veci a pritom ani nemusia viesť spor o to, čiá bója lepšie označuje miesto. Každý prekvapivý nález zároveň vedie k diskusii o presnom umiestnení bóje a o jej označení – akoby boli prostriedky, pomáhajúce pri orientácii, súčasne prostriedkami transportujúcimi poznanie. Keďže pomocné prostriedky môžu byť stabilnejšie a trvácnejšie než intencie ich výroby, nie je možné vyhnúť sa takýmto diskusiam. Čím intenzívnejšie sa však pestuje kult presnosti, tým sa dostáva do hry viac ľubovôle, viac fetišizmu historického myslenia, ktorý by rád videl ukotvenie svojho subjektivismu doslova *in media res* – bývajú to práve tie najpresnejšie údaje, ktoré pôsobia najscetnejšie.

Aj tu prinášajú dejiny umenia ako „pomocná veda“ pregnantné príklady. Roku 1988 mohol jeden z najlepších znalcov *biedermeieru* túto epochu situovať medzi roky 1815 a 1835, a každý sa musel čudovať, prečo neuviedol rovno aj mesiace; každý, kto nevedel, že päť rokov predtým chcel ten istý historik umenia tejto epoche priznať len pätnásť rokov, totiž od roku 1815 do 1830. Iní trvajú na jej platnosti do marcovej revolúcie roku 1848, čo, pravda, problematiku nezlepšuje: Čo má znamenať spôsob hovorenia o epochách, keď ide pritom len o desaťročia a okrem toho o koexistenciu so súčasnými prúdmi, ktoré sa zvyknú rovnako štylizovať na epochy?

## Chaos štýlov

Naopak sa z toho azda stane nezmysel: Súčasnosť najrozličnejších znakov epochy na začiatku 19. storočia – klasicizmu v architektúre a v sochárstve, *biedermeier* v interiéri, a popri romantike v maliarstve a grafike; predrevolučná epocha v literatúre a v düsseldorfskej akademickej maľbe – to všetko poukazuje skôr na kapitálny protiklad, že na

prahu moderny sa skončila jasná, na estetické kritériá orientovaná deliteľnosť histórie, ktorú bolo možné plauzibilne uplatniť v prípade predchádzajúcich epoch. Na modernu, ktorá sa ako taká sama chcela kvalifikovať rozdelením na epochy štýlov, od začiatku padal tieň historického eklekticismu, ktorý bol prvou verziou jej neskoršej „neprehľadnosti“. Napoleonov empír bol posledným vážnejším pokusom, ako ešte raz zastaviť typický moderný úpadok historického; štýl na rozkaz cisára, ktorý chcel ešte raz zhrnúť všetko, čo k tomu patrí – interiérové zariadenie a architektúru, maliarstvo a sochárstvo –, teda všetko, čo už v nasledujúcom čase nikdy k sebe nepatriło.

Hitlerova repríza bola oproti tomu už len fraškou: klasicizmus, v ktorom bol ako štýl domestikovaný pôvodný protiklad moderny, totiž antika, sa nebol schopný sám absolutizovať. Práve v tom zmysle, ktorý moderna prisudzovala všetkým predchádzajúcim epochám, nemohla byť sama od svojho začiatku epochou, totiž v zmysle priebežnej štýlovej koherencie vo všetkých umeleckých oblastiach, a k jej základným témam patrí skôr nárek nad vlastným „chaosom štýlov“: vidieť, ako veľmi potrebovala vlastnú minulosť, aby sa sama mohla chápať ako epocha.

Nevhodnosť tvoriť epochu zasiahla modernu na jej najcitlivejšom mieste, pretože jej obraz dejín – a obraz jej samej – bol smerodajne estetický. Len vďaka tomuto základu sa mohol zmeniť pojem epochy na patetickú formuláciu: Rimbaudovo „Il faut être abso-lument moderne“ by sotva svitlo robotníkom modernej textilky v Manchestri, takisto ako robotníčke, ktorá sedí tridsať rokov za tým istým bežiacim pásom, nesvitne, že sa medzi-časom uskutočnil prelom epoch z moderny do postmoderny. Dedičstvo estetického, ktorým sa vyznačuje pojem epochy, slúžilo dlho ako privilégium dejinného pátosu, nevy-hnutne podkopávajúceho serióznú legitimizačnú požiadavku, s akou prichádza pojem moderny.

S týmto dlhom nebola v širšej perspektíve spokojná ani sama moderna. Aj keď mohla naďalej slúžiť umelcom ako bojový pokrik, pre vedecký pojem bolo potrebné identifikovať a izolovať estetické dedičstvo. Po dlhšej fáze „vymeniteľnosti“ (Eisenwerth) a hybridnej amalgamizácie historických a umelecko-historických pojmov epoch tak na-sledovala diferenciacia, ktorá napokon rozpustila aj pojem moderny: uskutočnilo sa jeho odestetizovanie, a to v tej miere, v akej sa hľadali sociálne, technické a politické kontúry modernizácie.

## Profanácia

Znakom moderny sa mohla takto stať rovnako industrializácia ako aj urbanizácia bývania; ako jej začiatok prichádzala do úvahy takisto Gutenbergova mediálna revolúcia, podobne ako objavenie Ameriky; začiatok exploatacie fosílnych spaľovacích hmôt takisto ako taylorizácia práce, objavenie sa parného stroja v Anglicku alebo zavedenie die-rovacích kariet vo francúzskych tkáčovniach 18. storočia. Tieto a podobné návrhy, ako datovať začiatok historickej moderny, majú však tú nevýhodu, že absolutizujú určitú udalosť alebo vývin; okrem toho sú od seba priveľmi vzdialené, aby bolo možné ešte veriť v určitú potenciu moderny ako pojmu označujúceho epochu. Keď teraz opäť prichádza do módy ako skutočný pojem moderny stredovek a popri tom majú druhý raz

splynúť novovek a moderna, teda vek a epocha, najradšej by sme z debaty o epoche vycúvali, a namiesto toho by sme žiadali takú historickú vedu, ktorá by neinformovala neustále o komplikovanosti svojich pomocných prostriedkov, ale s citlivosťou voči umeniu a kompetentnosťou o svojom predmete. Tým väčšmi by jej mohla slúžiť za vzor kniha Sigfrieda Giediona *Herrschaft der Mechanisierung (Vláda mechanizácie)*, lebo pochádza od vedca, ktorý sa rozlúčil s estetickými komplikáciami moderny a vykročil v ústrety rekonštrukcii jej technických dejín – teda v ústrety skutočným „dejinám umenia bez mena“ (Heinrich Wölfflin).

Kríza pojmu moderny zasiahla nakoniec aj odbor, ktorý svojho času podporoval svojimi štylistickými istotami myslenie v epochách, totiž umenovedu. Pretože otázke, čím datovať začiatok profánnej moderny, zodpovedala narastajúca neistota v oblasti odkúzlenej paradigmy, totiž neistota, akú udalosť by sme mali stanoviť ako začiatok estetickej (zvyškovej) moderny. Odpovede – ktoré pre hudbu, literatúru a umenie nevyznali nikdy rovnako a zrejme ani nikdy rovnako nevyznejú – posunuli začiatok moderny v posledných desaťročiach ďaleko do histórie. V šesťdesiatych rokoch sme si mohli byť – pokiaľ išlo o výtvarné umenie – aspoň čiastočne istí, že pojem moderny označoval prelom storočí s jeho ruptúrami, secesiami a avantgardami: jej exponentmi boli Matisse a Picasso, futuristi a expresionisti, Modrý jazdec a Bauhaus; Van Gogh, Cézanne, Gauguin alebo Munch sa naproti tomu považovali za jej pripravovateľov v celkom nemodernom 19. storočí.

Úplne osihotene stál proti tomu výsostne konzervatívny Hans Sedlmayr so svojou celkovo plauzibilnou požiadavkou, aby sa začiatok estetickej moderny stotožnil s Francúzskou revolúciou. Avšak roku 1988, v priebehu príprav ľavicovo liberálneho rozhlasového vysielania prednáškového cyklu na tému „moderné umenie“, sa Sedlmayrov dátum stal bez veľkej diskusie všeobecne akceptovaným predpokladom, ktorý propagoval práve spiritus rector podujatia, Werner Busch, ktorý by rád začiatky umeleckej moderny medzičasom posunul ešte hlbšie do 18. storočia, avšak do Anglicka, a kráča teda v stopách inej revolúcie než kedysi Sedlmayr. Nech už má byť smerodajná akákoľvek revolúcia, francúzska, anglická, politická či priemyselná – pre historikov je moderna už dávno epochou, ktorá sa spája s *mimoestetickými* udalosťami, zatiaľ čo umenie ako jej voľakedajšia paradigma tvorí len závislú variabilitu.

## Druhá estetizácia

Strata kompetencie, ktorú v prípade moderny utrpela estetika a interná neistota datovania vo vedách o kultúre suspendovali umenie, slúžiace dlhý čas ako model periodizácie dejín, do autonómnosti, ktorá sa už dávno stala okrajovou. V neposlednom rade to bola táto strata významu umenia, na ktorú odpovedala postmoderna a „druhá moderna“ rezolútnym obnovením estetizácie pojmu epochy. Postmoderna sa zo začiatku odvolávala takmer výlučne na procesy umeleckého a kultúrneho vývinu, najmä na architektúru a maliarstvo, a opiera sa ešte stále prevažne o ne; aj verzia „druhej moderny“, propagovaná Heinrichom Klotzom, nasleduje tento vzor.

V odvrátení sa od straty významu tkvie úspech autorov, vedúcich diskusiu o postmoderne a „druhej moderne“: namiesto čoraz ťažšie identifikovateľného začiatku mo-

derny sa radšej hovorí o jej – bližšom, preto príjemnejšom – konci, alebo dokonca o novom začiatku, čo navyše poskytuje výhodu, vyplývajúcu z pózy heroického vplyvu, ktorú radi využívali aj propagandisti ranej moderny. Vedľajší účinok tejto reštaurácie je nové docenenie humanitných vied, ktorým hrozilo, že prídu nielen o renomé a prostriedky výskumu, ale aj to, že stratia jeden z mála spoločensky relevantných základných pojmov, ktorými disponujú. Už preto sa práve oni odvdáčili čulou produkciou teórií v službách oboch postulátov, týkajúcich sa pojmu epochy: zdá sa, že je len otázkou niekoľkých rokov, kým bude vyhlásená „druhá postmoderna“. Tak či onak sa občas neubránime dojmu, že v prípade publikácií o nových modernistoch ide o študijnú literatúru pre príslušníkov strednej vrstvy, čo zbohatli na modernizácii, ktorí nielen že nemajú čo povedať tým, ktorí na modernizácii stratili, ale navyše sa v nej táto druhá skupina ani nevyskytuje – aj to je nepriznané dedičstvo estetikej moderny.

Obnovená estetizácia dokazuje nielen opätovné oživenie historického vedomia ranej moderny – a tým aj jej kontinuitu pod maskou postmoderny a „druhej moderny“ – ale aj návrat k azda problematickému dedičstvu bývalej „pomocnej vedy“, k dejinám štýlov. Toto zdanlivo najkompetentnejšie miesto bolo však v skutočnosti zároveň aj najslabším miestom moderny, lebo moderna vedela tento pojem plauzibilne použiť len v prípade vlastnej minulosti. Neschopnosť vytvoriť svoj vlastný štýl – „v akom štýle máme stavať?“ – sa po vyčerpaní eklekticizmu usilovala moderna kompenzovať avantgardizmom, ktorý prázdne miesto štýlu epochy zaplnil historickou hyperaktivitou a sľuboval, že ukončí chaos štýlov výsostnými požiadavkami reprezentácie.

Avantgardistické programy mali tú výhodu, že ako surogáty štýlov nemuseli prekračovať hranice druhov, zatiaľ čo od štýlov sa vyžadovali práve znamenia, svedčiace o takýchto presahoch. To, že sa nedali programy avantgárd realizovať, nevedlo k ochromeniu programatiky, ale k nadprodukcii prostredníctvom vzájomného zhadzovania, ktoré však v retrospektívnom pohľade dokazuje, že moderna nebola nikdy taká monolitická, ako ju s obľubou vykresľuje postmoderna. V neschopnosti moderny, aby skutočne uverila čo len v jeden zo svojich estetických programov, mohla naproti tomu postmoderna spoznať ústredné protirečenie, ale na to bola postmoderna, ktorá sa nazdávala, že je bilanciou a revíziou moderny, sama priveľmi programatická – nech sú programy akokoľvek zastarané, uspokojenie, ktoré formálne prinášajú, také nie je. Pravda, postmoderna nahradila nárek nad chaosom štýlov – typické utrpenie moderny – chválou mnohorakosti, čo prinieslo príjemné uvoľnenie po modernistickom strese z dejín.

## Večná moderna

Bolo by teda možné bojovať na strane tých, čo hovoria, že postmoderna nenechala vyniknúť ničomu, čo by nebolo platné už v moderne; to je názor, ktorý mala argumentačne podporiť táto úvaha – no čo už je nové v moderne, a už vôbec v druhej! Azda však možno z tejto úvahy odvodiť to, že moderna, ktorá sa sama považuje za ukončiteľnú alebo opakovateľnú, nepochopila svoj charakter. Lebo v podstate je *meta-epochou*: sama si prichystala pojmy a koncepcie, potrebné pre svoju vlastnú minulosť, a preto je súčasťou každej inej epochy takisto, ako je aj každá iná epocha jej súčasťou; vyhradila si



privilégium datovania a tým sa posunula do stredobodu letopočtu, ktorého úbežník – historicky už dávno presnejšie datované narodenie Krista – si so sebou nesie nielen formálne; nakoniec nespĺňa kritériá, ktoré prinášajú dejiny štýlov a podľa ktorých rekonštruovala predchádzajúce epochy.

Tak je moderna najmä historickým rozbehom definované vedomie súčasnosti, ktoré si so sebou nesie v ďalšom dejinnom vývine svoje sebachápanie bez toho, aby ho mohlo kedykoľvek dementovať – je nekonečnou epochou, permanentnou definíciou vlastnej minulosti, ku ktorej sa vie aj sama sukcesívne vyjadriť, napríklad vo vymyslení „klasickej moderny“. To, čo Peter Sloterdijk považoval za jej hybris, jej nevôľu skončiť, je skôr jej zamaskované sebapoznanie, že moderna musela sama zostať vylúčená zo svojej estetizácie dejín, zdôvodňovanej štýlmi, a tým bola už od začiatku svojou vlastnou *posthistóriou*.

Namiesto otázky, v akej epoche dnes vlastne žijeme, sa tým kladie iná otázka: načo potrebuje moderna permanentnú definíciu svojej súčasnosti? Odkiaľ pochádza toto zosťrené vedomie doby, ktorému zároveň chýbajú vzory, vyznačuje sa črtami posadnutosti, ba dokonca niekedy patologickosťou? Odkiaľ pochádza vedomie doby, ktoré bolo možné legitimizovať (a podkopať) len esteticky, no zároveň svojich protivníkov berie za rukoječníkov? Veď „Il faut être absolument moderne“ neznamená, že Rimbauda bude treba čítať až do čias, pokiaľ nezanikne svet; jeho výrok skôr obsahoval výzvu k duchapritomnosti a súčasnosti, ktorá sa mala vzťahovať na celú budúcnosť, na večné Teraz. Až neskôr mohol spoznať napríklad Walter Benjamin v tomto sebavedomom imperatíve modernosti kapituláciu pred jej vlastnými módami.

Tak ako renesancia hyperbolizovala a favorizovala perspektívu a blízkosť k prírode, barok prázdnotu a ornamentalizmus, rokoko ozdobu a štuku, klasicizmus mieru a poriadok – moderna zas hyperbolizovala vedomie doby a k jeho urýchleniu favorizovala deštrukciu. Je možné, že motívom jej povážlivej hyperbolizácie bolo sklamanie, že od renesancie a jej (znovu)objavenia perspektívy sa nijakej vývinovej línie ani len vzdialene nepodarilo získať porovnateľný význam; sklamalo ju azda aj to, že od renesancie nemohlo byť už umenie nikdy také reprezentatívne pre spoločnosť, v ktorej vzniklo, a už nikdy také inšpiratívne pre dejiny ducha. Tomuto sklamaniu možno dobre porozumieť práve z pozície historika umenia, hoci aj bez toho, aby sme modernu, postmodernu alebo „druhú modernu“ museli druhý raz hyperbolizovať.

*Z nemeckého originálu Ist die Moderne eine Epoche? In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Stuttgart : Klett – Cotta, 52, Heft 9/10, s. 757 – 765 preložil Adam Bžoch.*

\* \* \*

Prof. Dr. Walter Grasskamp, sa narodil roku 1950 v Kapellene na Erfte. Vyštudoval dejiny literatúry a umenia, filozofiu a sociológiu v Kolíne nad Rýnom, Kostnici a Aachene. Od roku 1995 je ordinárom pre dejiny umenia v Akadémii výtvarných umení v Mníchove, ktorej zastupujúcim rektorom bol v rokoch 1999 až 2003. Ťažiskovými



témami jeho výskumu je moderné a súčasné umenie, dejiny múzeí, kultúrna politika, ako aj umenie vo verejnom priestore.

Vo vydavateľstve C. H. Beck vydal: *Die unbewältigte Moderne* (Nezvládnutá moderna, 2. vydanie 1994), *Die unästhetische Demokratie* (Neestetická demokracia, 1992), *Der lange Marsch durch die Institutionen* (Dlhý pochod inštitúciami, 1995), *Kunst und Geld* (Umenie a peniaze, 1998), ako aj *Konsumglück* (Konzumné šťastie, 2000).