

GIANNI VATTIMO:

ŠTRUKTÚRA UMELECKÝCH REVOLÚCIÍ

1. Ako prvú si kladieme otázku, či možno o vývoji umení uvažovať obdobne ako Thomas Kuhn o vývoji vedy v knihe z roku 1962 (Thomas S. Kuhn: *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Bratislava, Pravda 1981 – pozn. prekl.), ktorej názov tento náš článok obmieňa. Ako keby bolo rozprávanie o umeleckých revolúciách v niečom ľahšie, a zároveň v niečom ťažšie. Ľahšie je najmä preto, že modely a kánony umenia sa nemenia podľa kategórie pravdy alebo čo i len hodnoty. Vo vede tieto kategórie pretrvávajú ako kritériá po stáročia a prežívajú dodnes, kým v umení sa na ne nepýtame ani v rovine autora, ani v rovine čitateľa. V umeniach skrátka neexistuje taká jasná orientačná hodnota, voči ktorej by sa dali definovať zmeny ako momenty pokroku alebo regresu. Croce napríklad preto aj spochybňuje možnosť ozajstných dejín umenia, ktoré by neboli obyčajným vonkajškovým katalogizovaním s ekonomickými funkciami (didaktickou, muzeografickou, mnemonickou a pod.). O nemožnosti dejín umenia svedčí už fakt, že sa dajú robiť len dejiny jednotlivých umení a žánrov, že sa teda nemôžeme dotknúť najpodstatnejšej historickosti umenia. Keďže vo svete umenia nejestvuje takýto základný usmerňovateľ usudzovania, zdá sa, že v ňom hra paradigiem a revolúcií môže prebiehať takpovediac slobodne a v čistom stave a že sa nemusia brať do úvahy požiadavky hodnoty, pravdy a overiteľnosti. To je napokon jeden z historicky najtradičnejších rozdielov medzi umením a vedou a aj medzi krásnymi a úžitkovými umeniami. Je to skrátka rozdiel medzi prostredím, v ktorom možno hovoriť o pokroku a regrese, a prostredím, kde sa to nedá, alebo sa dá o ňom hovoriť len veľmi problematicky. Estetickej analógii s Kuhnovými úvahami však bráni najmä kríza, do ktorej sa práve Kuhnovým pričinením dostalo rozlišovanie medzi vedeckým prostredím ako pripúšťajúcim kategóriu pokroku, teda postupného približovania sa k pravde, a umeleckým prostredím, kde tento vzťah nie je taký jasný. Kuhnove úvahy, nasledujúce diskusie, a najmä rozličné formy, v akých sa neskôr rozšíril „epistemologický anarchizmus“, viedli nielen k tomu, že takéto rozlišovacie kritérium medzi vedou a technikou na jednej strane a umením na strane druhej sa už nedalo použiť, ale zo samotného vývinu vied urobili v určitom zmysle „estetický“ model. Kuhn vo svojej knihe napísal, že „voľba medzi protikladovými paradigmami je voľbou medzi nezlučiteľnými formami sociálneho života“ a že „takú voľbu nemôžu určovať len hodnotiace postoje normálnej vedy, lebo tie závisia čiastočne od špecifickej paradigmy a práve ona je tým, čo je spochybňované“. Potom je však každý pokus podložiť argumentami výber medzi paradigmami nevyhnutne kruhový: „Nech by bola takáto kruhová argumentácia hocako silná, jej status je len presvedčací“ (Kuhn). Keď sa nejaká paradigma presadí v dejinách vied, má to vďaka jej presvedčacej, nie dôkaznej povahe silné črty „umeleckej revolúcie“. To, že sa paradigma uštaluje a rozvíja ako kánon ďalších operatívnych výberov, hodnotení a vkusových volieb, nezá-

leží od jej súladu s pravdou. Všetko záleží od jej „funkčnosti“ vo vzťahu k nejakej forme života. Táto funkčnosť sa však nemeria nejakými kritériami korešpondencie, lebo to by znamenalo, že existujú primárne potreby, voči ktorým treba primeriavať. Naopak, samotná funkčnosť, na základe ktorej bola zavedená paradigma, sa stáva kruhovo skôr predmetom presvedčania, nie dokazovania. Takýto „estetický“ model historických transformácií by sa presadil aj vtedy, keby sa nové paradigmy zaviedli silou, napríklad revolúciou, vpádom cudzej moci a podobne. Príčina je v tom, že na vznik paradigmy treba oveľa viac než len nastoliť ju zvonka silou. Je tu potrebný ucelený presvedčovací systém, systém aktívnej účasti, interpretácií a odpovedí, ktorý nikdy nie je predovšetkým dôsledkom sily a násilia, ale nesie v sebe osvojovanie estetického, hermeneutického alebo rétorického typu.

Túto Kuhnovu tézu tu uvádzame preto, že zo všeobecného hľadiska je príkladom rozšírenej tendencie v súčasnej epistemológii. V tejto téze sa završuje a zaniká antitéza, ktorú v najčistejšej podobe formuloval Kant v *Kritike súdnosti* a v *Antropológii z pragmatického hľadiska*, kde akoby kládol proti sebe dva modely historickosti (aj keď v skutočnosti o dvoch modeloch nehovorí). Prvý by sa dal kuhnovsky označiť ako „normálny“, druhý ako „revolučný“. Za normálnu môžeme pokladať historickosť, ktorú utvárajú „mechanické hlavy“: „svojím intelektom napredujú krok za krokom za podpory skúsenosti možno nevytvorili epochu, ale pravdepodobne najviac prispeli k rozvoju vied a umení (teda techník)“ (*Antropológia*, ods. 58). Podľa Kantovho hodnotenia Newtona v 47. paragrafe *Kritiky súdnosti*, je aj Newton takouto mechanickou hlavou, aj keď výnimočnou: „Tak sa možno všetkému, čo predniesol Newton..., hoci je na vynájdenie takého niečoho potrebná veľká hlava, ľahko naučiť, ale nemožno sa naučiť geniálne básniť... Príčinou je, že Newton by všetky svoje kroky... mohol nielen sám sebe, ale ak každému inému celkom názorne predviesť a určiť na napodobnenie, no žiadny Homér či Wieland nedokáže ukázať, ako jeho idey... v jeho hlave vznikajú a zhromažďujú sa, pretože to sám nevie a nemôže to preto naučiť nikoho iného. Vo vedeckej oblasti sa teda najväčší vynálezca odlišuje od najusilovnejšieho pracujúceho napodobňovateľa a učňa iba stupňom, naopak od toho, koho príroda obdarila darom pre krásne umenia, je odlišený špecificky. Nie je v tom však žiadne znížovanie týchto veľkých mužov, ktorým je ľudský rod za toľko vďačný, v porovnaní s obľúbencami prírody vzhľadom na ich talent pre krásne umenia... talent tých prvých je usposobený pre stále postupujúcu väčšiu dokonalosť poznatkov a všetkého úžitku, ktorý je od nich závislý.“ (Český preklad *Kritika soudnosti*: Praha 1975, s. 126–127 – pozn. prekl.) Proti tejto historickosti „mechanických hláv“ vrátane hláv veľkých vedcov stojí zdanlivá nehistorickosť génia: nemôže odovzdať iným svoje spôsoby vynachádzania a tvorenia, lebo si ich sám nedokáže dobre uvedomiť. Diela génia však napriek tomu pretrvávajú ako vzory a príklady a keď príroda splodí rovnako orientovaných géniov, diela predchádzajúcich sa stávajú podnetom na podobnú tvorbu. Aj toto sa dá nazvať historickosťou, ba zrejme práve toto. Pokrok pripravený mechanickými hlavami sa totiž javí predovšetkým ako model continuity a hromadenia, ktorému tak trochu chýba jedinečná procesuálna povaha. Čo odhalia vedci, to už existuje v predpoklade. Inak povedané, vedecké objavy len artikulujú existujúce paradigmy. Kant naopak v uvedenom odseku 58 *Antropológie* pripúšťa, že génus „otvára nové cesty a nové obzory“. Ešte z jedného vyplýva, že génus má rozhodne historickú povahu: jeho rozhodná originál-

nosť (*Antropológia*, ods. 57) je exemplárna, lebo bez exemplárnosti by sa originalnosť zmenila na výstrednosť (*Kritika súdnosti*, § 46 a 47). Nebudeme sa podrobnejšie venovať tomuto Kantovmu protikladu. Možno len zhrnúť, že v ňom vidno nerozriešené protirečenie, otázku, či je historická len veda alebo aj umenie. Akoby existovali len dejiny vedy a techniky, keďže len ony sú v ustavičnom a kumulatívnom vývoji, pri ktorom sa dá pracovať s pojmom pokroku. Na druhej strane sú géniovia, ktorí tvoria epochy, otvárajú nové obzory, a to je historickosť vo vlastnom zmysle slova, chápaná ako novosť, nie iba ako kontinuita a vývoj.

Keď sa pozrieme na súčasnú epistemológiu, reprezentovanú viac menej Kuhnom, z „historického“ hľadiska, vidíme, že rozpúšťa protiklad medzi vedecko-technickou historickosťou vo vlastnom zmysle slova a nezaujímavou problematikou dejín umeleckého génia. Tomuto faktu musíme čeliť, keď postulujeme zdanlivo nevinný problém extrapolácie Kuhnových kategórií a jeho prístupu k dejinám vedy na umelecký život. Zdá sa, že takáto extrapolácia nie je možná, lebo rozdiel medzi týmito oblasťami vlastne zanikol. Napokon aj u samotného Kanta je rozdiel medzi dvoma typmi historickosti skôr otázkou princípu než ich ozajstnej odlišnosti: vieme, že ozajstný génius musí byť vybavený vkusom i technickými schopnosťami, aby mohol pri tvorení epochy tvoriť naozaj dokonalé diela: pritom práve technické pravidlá sú nevyhnutnou väzbou génia s dejinami mechanických hláv. No dnes nielen že sa pravdepodobne rozdiel medzi dvoma druhmi historickosti rozplynul; rozplynul sa navyše tým, že „kumulatívna historickosť“ sa zmenila na „geniálnu“. Ved' ak si uvedomíme, že Kant pokladá za nevyhnutný atribút geniálnosti príkladnosť a tvorenie epochy, teda zložité mechanizmy recepcie a historizovania, ľahko zistíme, že Kuhnove vedecké revolúcie sú modelované podľa tejto mimoriadnej (a podľa Kanta ne-náležitej) historickosti kantovského génia.

2. Vidí sa mi, že takto sa v súčasnej epistemológii afirmoval estetický model historickosti proti kumulatívnej predstave o vývoji, založenej zásadne na teórii a poznávaní. Z toho však vyplýva aj potreba priznať osobitnú „zodpovednosť“ estetickú. Nie teda estetike ako filozofickej disciplíne, ale estetickú ako skúsenostnej oblasti, ako rozmeru estetiky, ktorý pri reflexii historickosti získava doslova postavenie všeobecného modelu.

Kuhnove dejiny vedy možno s istou dávkou opatrnosti charakterizovať ako estetizované, no nie je to nič čudné ani výnimočné. Súvisí to s oveľa širším javom, ktorého je Kuhnova teória príznakom a súčasne vyústením, s ústredným postavením estetického (estetickú skúsenosť, umenia a sprievodných javov) v modernej epoche. Podľa mňa k takému posunu do stredu nemohlo dôjsť len v dôsledku nesprávneho pohľadu filozofov a historikov umení, čo by sa dalo pochopiť ako ich profesionálna deformácia. Napríklad Schellingova téza, podľa ktorej umenie je orgánom filozofie, je len jedným z hraničných vyjadrení tejto témy, ktorá sa vinie na pozadí celej modernej epochy ako jej charakteristický prvok. Najjasnejšie a bez mýtizovania zhrnul tento hlboký prúd moderného ducha Nietzsche v názve, ktorý plánoval pre časť svojho posledného diela, uverejneného neskôr ako nedokončený fragment pod názvom *Der Wille zur Macht: Vôľa k moci ako umenie*. Práve počnúc Nietzsche možno teoreticky rozpoznať zmysel ústredného postavenia estetického v modernej epoche. Prvé prejavy tohto postavenia boli praktické – spoločenské vyzdvih-

nutie umelca a jeho diel datujúce sa od renesancie. V tomto procese umelec postupne získaval dôstojnosť, výnimočnosť, uznanie cirkvi i spoločnosti. Súbežne sa začalo ústredné postavenie umenia prejavovať v teoretickej oblasti, keď napríklad Vico alebo romantizmus prisúdili civilizácii a kultúre „estetický“ pôvod. Napokon s príchodom modernej spoločnosti masovej kultúry sa estetická stáva ešte dôležitejším ako estetické modely správania (rozličné formy zbožšťovania) a ako modely organizácie spoločenského konsenzu, keďže sila masmédií je najmä esteticko-rétorická. Je to veľmi široký a rozvetvený proces. Azda len Nietzsche si uvedomoval vlastnú anticipačnú funkciu estetická vo všeobecnom vývoji modernej civilizácie. Explicitne vyjadril základ tejto anticipačnej a modelujúcej funkcie umenia vo svete, situujúcom sa stále otvorenejšie ako svet vôle k moci, v editorských poznámkach k začiatku časti diela *Der Wille zur Macht*, ktorá nesie názov *Vôľa k moci ako umenie* (č. pozn. 794 – 797). Odkedy človek stratil vieru v Grund a vo vývoj vecí ku konečnému stavu, svet sa javí už len ako umelecké dielo, ktoré sa tvorí samo (*ein sich selbstgebärendes Kunstwerk*; výraz, ktorý Nietzsche prevzal od Schlegela), a umelec ako *Worstufe*, miesto, kde sa vôľa k moci realizuje v malom. Inak povedané, v umelcovi možno rozpoznať samotnú podstatu sveta, ako sa javí dnes, keď je svet dokonale technicky organizovaný. Absolútne ústredné postavenie techniky vo vzťahu k umeniu v našom storočí analyzujú diela Hansa Sedlmayera. Pritom nejde len o ústredné postavenie špecifických techník v jednotlivých umeniach, čo vystupuje do popredia na prvý pohľad, ale o postavenie techniky ako najvšeobecnejšieho sociálno-historického javu, ako technologickej organizácie výroby a spoločenského života. Ak pochopíme v tomto zmysle centrálnosť techniky v umení, ukáže sa nám celkom konkrétne anticipačná funkcia postavenia, ktoré Nietzsche pripisuje umeniu a umelcom vo vzťahu k svetu ako vôli k moci. Len v tomto svetle sa nám ukáže pravý zmysel a jediná pravá ontologickosť dlhého zápasu, ktorý viedla estetika a poetika modernej epochy proti aristotelovskej definícii umenia ako napodobňovania prírody alebo klasických modelov, ktoré však boli modelové práve pre svoju kýženosť blízkosť prírode a jej mieram. Edgar Zilsler a potom Hans Blumenberg (1981) ukázali pri rekonštrukcii humanistických a renesančných počiatkov pojmu génius, koľko *technicismu* sa skrýva za definíciou umelca ako tvorivého génia. Vyjadrením tohto prepojenia medzi géniom a technikou bolo Nietzscheho definovanie vôle k moci ako umenia. Nietzsche tak vyvodil všetky dôsledky implicitne obsiahnuté vo fakte, že devätnáste storočie rozložilo pretrvávajúce zakorenenie kantovského génia v Prírode. U Kanta je paralelou tohto zakorenenia génia v prírode zakorenenie vedeckého poznania v „objektivite“ sveta prírody, čo bráni jednoznačnému a jednoduchému stotožneniu vedca a umelca. Z Nietzscheho hľadiska všetky tieto formy zakorenenia strácajú svoj základ: génius už nelegitimizuje svoje výtvory ako inšpirované prírodou, vedec už nenapreduje v poznaní pravdy odhaľovaním „niečoho už existujúceho, ale ešte nepoznaného, ako bola Amerika pred Kolumbom“ (Kant, *Antropológia*, ods. 57). Moderná teória i spoločenská prax ustavične vyzdvihujú umenie v obraze spoločenského postavenia umelca zdôrazňovaním benjaminovskej aury jeho diel a robia z neho koncentrované vyjadrenie nietzscheovskej perspektívy, ktorá vidí vo vôli k moci základ a ojazstnú ontológiu modernej epochy. Umenie tak anticipuje podstatu modernity, jej nefalšovanej povahy až do obdobia, kým sa celkom nevyjaví v technickej organizácii dnešného sveta.

Príčinou toho, že v teórii a praxi získava umenie, počnúc renesanciou vyslovene ústredné postavenie, nebola teda všeobecná estetizujúca tendencia kultúry minulých storočí. Krajinu podobu získava táto tendencia napríklad v estetických modeloch, ktoré sa presadzujú napr. v Kuhnovom videní dejín vedy. Vzťah minulých storočí k umeniu bol naopak len predohrou a predznamenaním zrodu vôle k moci ako podstaty bytia modernej epochy. Treba však poznamenať, že ak aj Nietzsche podáva podľa našej predstavy najradikálnejší a teoreticky najčistejší obraz, na základe ktorého možno pochopiť zmysel ústredného postavenia umenia v modernom vedomí, neuvedomuje si celkom, že tento jav je typicky moderný. Tak či onak, podľa Nietzscheho je vyjavovanie sa vôle k moci, resp. smrti Boha ako podstaty bytia historickým úkazom, nie objavom metafyzickej štruktúry, a teda je určitým spôsobom späté s modernou epochou. Bolo by však zjednodušením tvrdiť, že u Nietzscheho sa predstava modernosti spája predovšetkým s týmito javmi. Jeho myslenie je zrejme hraničným vyjadrením subjektívneho, neobjektivizovaného vedomia modernosti. Veď Nietzsche zanechal mnoho textov, kde hovorí o modernej epoche ako o období úpadku, a tieto sa nedajú len tak ľahko zosúladiť s tými, kde hovorí o potrebe zavŕšiť nihilizmus (a teda dekadenciu) prechodom z jeho reaktívneho štádia do aktívneho. Ani ústredné postavenie umenia ako *Gegenbewegung* proti formám reaktívneho nihilizmu, ktorými sú podľa fragmentu 794 diela *Wille zur Macht* náboženstvo, morálka a filozofia, nevidí Nietzsche ako špecifický prejav modernity, ale všeobecnejšie. Hoci naša predstava vychádza z Nietzscheho, teoreticky sa od neho aj odlišuje. Vrcholom uvedomenia si modernity u Nietzscheho je zrejme spomenuté subjektívne vedomie. To znamená, že nemôžeme jednoducho prevziať jeho tézy, ale musíme zdôrazniť odlišnosť nášho „postavenia“. A toto naše postavenie nielenže nás vzdiaľuje od Nietzscheho, ale nás núti odlišne formulovať aj význam ústredného postavenia umenia v modernej epoche. Nebudeme sa touto odlišnosťou zaoberať podrobne. Podstatný rozdiel je v tom, že nám je jasnejšia špecifická prepojenosť ústredného postavenia umenia s modernitou. Nietzsche si ju neuvedomil – možno preto, že hodnota nového alebo nové ako hodnota mu bolo ešte priveľmi blízke, mal malý odstup. Tu treba uviesť definíciu modernej epochy, na ktorej by sa mohli zhodnúť mnohí teoretici moderny od Webera, Blumenberga, Gehlena po Kosellecka a v ktorej sa zrkadlí aj nietzscheovský prístup: moderná je epocha, pre ktorú sa modernosť stáva hodnotou, dokonca základnou hodnotou, od ktorej závisia všetky ostatné hodnoty. Túto formuláciu možno upresniť, ak poukážeme na jej zhodu s ďalšou a rozšírenejšou definíciou moderna založenou na sekularizácii. Laicizácia chápaná ako moderno je pojem, ktorý hovorí, čo sa v určitej epoche stalo, a tým vyjadruje jej povahu; zároveň je hodnotou, ktorá ovláda a riadi vedomie danej epochy, ktoré sa chápe najmä ako viera v pokrok (je to súčasne laicizovaná viera i viera v laicizáciu). Najvyčerpávajúcejšie písal o pojme laicizácia H. Lübbe (1965). Viera v pokrok chápaná ako viera, že historický proces sa bude neustále zbavovať prvkov prozreteľnosti a metahistorických prvkov, je však jednoducho a priamo totožná s vierou v hodnotovosť nového. Na tomto pozadí treba predovšetkým vidieť zvrúcenie pojmu génia a to je aj dôvod, prečo získava umenie a umelec v modernej kultúre centrálné postavenie. Modernita nie je módnosť – novosť len v nominálnej súvislosti, lebo modernita je predovšetkým epocha, v ktorej sa zvýšil obeh tovaru (Simmel, 1895), ideí, zvýšila sa sociálna mobilita (Gehlen), a to stavia

do stredu hodnotu nového, vytvára podmienky, aby sa hodnota (aj sama hodnota bytia) stotožnila s novosťou. Veľká časť filozofie dvadsiateho storočia hovorila zvrúcnenie o budúcnosti. Taká bola napríklad definícia existencie ako projektu a transcendencie u mladého Heideggera. Sartrovo transcendentno, utopizmus E. Blocha, ktorý sa vyníma v celej hegelovsko-marxistickej filozofii, také sú etické učenia, ktoré stále viac hľadajú hodnotu činu v tom, že umožňuje ďalšie voľby, ďalšie činy, a teda otvára budúcnosť. Toto zvrúcnenie je verným zrkadlom epochy, ktorá sa môže legitímne nazvať futuristickou, ako to navrhuje Krzysztof Pomian v štúdiu, o ktorej ešte budem hovoriť. To isté možno, pravdaže, povedať o umeleckých avantgardách dvadsiateho storočia, z ktorých najmä futurizmus a dadaizmus najoriginálnejšie vyjadrujú protiminulostnú orientáciu. Ale vo filozofii i v avantgardných poetikách ide ešte pátos budúcnosti ruka v ruke s odvolávaním sa na autenticnosť – podľa vzoru myslenia charakteristického pre celý moderný „futurizmus“: smerovanie k budúcnosti je smerovaním k obnove; k návratu do podmienok pôvodnej autenticity.

Väzba medzi modernom, laicizáciou (sekularizáciou) a hodnotou nového sa teda začne pomerne zreteľne rysovať vtedy, keď sa preukáže, že: a) moderno sa vyčleňuje ako obdobie *Diesseitigkeit*, obdobie straty sakrálneho videnia existencie a utvrdzovania laických hodnotových oblastí, skrátka ako obdobie sekularizácie (laicizácie); b) pojmovým kľúčom k sekularizácii je viera v pokrok alebo ideológia pokroku, ktorá sa ustanovuje prevzatím židovsko-kresťanskej vízie dejín, z ktorej sa postupne vylučujú všetky transcendentné prvky a odkazy. Pokrok sa čoraz častejšie charakterizuje ako hodnota osebe – práve preto, aby sa zabránilo riziku uvažovania o konci dejín, ktorý hrozí so stratou viery v kresťanský druhý život; c) táto krajná sekularizácia providencialistického videnia dejín nie je nič iné ako tvrdenie, že novosť je hodnotou, a to hodnotou základnou.

V tomto procese sekularizácie a utvrdzovania hodnoty nového získava umenie postavenie anticipácie alebo príznaku. Historicky totiž tento proces nie je vôbec priamočiar, ako vyzerá, keď sa rekonštruujú jeho teoreticky základné črty. Anticipatívnosť umenia sa dá v procese zložitého vývoja k laicizácii vysvetliť prirovnaním veľkej časti modernej epochy k „mechanickým hlavám“, ktoré ešte na rovine vedy a techniky ovládajú hodnoty ako „pravda“ alebo „užitočnosť pre život“, ako aj prirovnaním umenia k oblasti, kde tieto obmedzenia vyplývajúce z metafyzického zakorenenia padli oveľa skôr; umenie sa tak od samého začiatku modernej epochy či jednoducho s veľkým predstihom (pričom sú rozdiely medzi jednotlivými umeniami) dostalo do pozície vykoreňovateľa, v ktorej sa veda a technika explicitne ocitajú až dnes.

Štúdia Arnolda Gehlena *Die Säkularisierung des Fortschritts* (1967) opisuje tento proces trocha inak, ale v základných črtách sa zhoduje s našimi tézami. Sekularizácia pokroku sa podľa Gehlena odvíja odlišne v oblasti vedy a techniky a v oblasti kultúry v úzkom slova zmysle: v umeniach, v literatúre a v *schönen Wissenschaften*. Podotýkam, že oblasť vedy a techniky definuje ako „spoluprácu prírodných vied, technického rozvoja a priemyselného využitia“. V prípade vedy a techniky sa podľa neho pokrok stal určitou fatalitou, rutinizoval sa. Novosť vo vede, technike a priemysle je jednoducho podmienkou holého prežitia týchto činností. Napokon, ekonómia uvažuje len v rovine rastu rozvoja, neuspokojuje sa s hľadiskom zabezpečenia základných životných potrieb. V týchto

oblastiach sa pokrok premenil na rutinu, a tým sa podľa Gehlena celý pátos nového preniesol do inej oblasti, do umenia a literatúry. Tam však z dôvodov, ktoré Gehlen veľmi neobjasňuje, prechádza novosť a pátos vývoja ešte radikálnejšou sekularizáciou, ako bola sekularizácia pri prechode od viery v dejiny vykúpenia k laickej ideológii pokroku. Z rozličných dôvodov súvisiacich s rutinizáciou vedecko-technicko-priemyselného pokroku i s presunom pátosu k novému do oblasti umení sa doslova rozkladá samotný pojem pokroku. Gehlen píše, že rozklad zapríčiňuje na jednej strane proces sekularizácie: „Sekularizácia spočíva vo všeobecnosti v tom, že vlastné špecifické zákony nového sveta potláčajú vieru či skôr jej neotrasiteľnú istotu. Celkový proces sa zároveň pod vplyvom jeho zákonitosti rozčleňuje na nesúvisiace procesy, ktoré stále viac rozvíjajú svoju vnútornú zákonitosť. Tak sa postupne veľký pokrok, v ktorý spoločnosť ešte stále verí, presúva na perifériu javov a vedomia a tam sa vyprázdňuje.“ (*Die Säkularisierung*, s. 409). Skrátka, sekularizácia v sebe obsahuje rozkladnú tendenciu, lebo pátos nového sa presúva do oblasti umenia, ktorá je sama osebe podľa Gehlena periférna, a preto v nej potreba s jeho vzrastajúcou nesubstanciálnosťou extrémne rastie (*Die Säkularisierung*, s. 416). Blochovo znepokojenie nad „diferenciáciou myšlienky pokroku“ (čo je názov jeho slávnej prednášky) je dobrým príkladom toho, akú hrozbu predstavuje pre chápanie pokroku sekularizácia ako konštituovanie vlastných zákonov v rozličných oblastiach skúsenosti. Tento proces môže vyvolať predstavu bezobsažnosti pojmu pokrok. Bloch, ktorý si chcel udržať vieru v postupný a emancipačný chod dejín, sa práve preto usiloval v diferenciácii chápania pokroku nájsť jednotiacu niť, rovnako ako Benjamin v svojich *Tézach o dejinách*.

3. Krajná sekularizácia, ako ju opísal Gehlen, nám dovoľuje urobiť ďalší krok a pokúsiť sa ním odpovedať na otázku nastolenú v spojitosti s Nietzsche: Aký je rozdiel medzi vedomím modernity v subjektívnom a v objektívnom zmysle? (Pripomíname, že Gehlen používal v spojitosti s týmito otázkami neskorej modernity ako prvý termín post-histoire. Prevzal ho od matematika Antoina Augustina Cournota, ktorý ho však v tejto súvislosti asi nepoužil nikdy, takže Gehlen v tomto pojme obmieňa pravdepodobne uvažovanie Hendrika de Mana). Moderná epocha nemohla definovať seba samu ako obdobie, v ktorom je moderno základnou hodnotou. Táto podstata moderna sa totiž stáva naozaj viditeľnou len od chvíle, kedy sa mechanizmus modernity nejakým zatiaľ nie celkom objasneným spôsobom od nás vzdiali. Náznak takéhoto vzdialenia je v Gehlenových slovách o vyprázdnení sa pojmu pokrok vo vedecko-technickej oblasti a v umeniach. Gehlen upozorňuje aj na ďalší rozkladný prvok, ktorým je finálnosť najradikálnejších futuristických utópií, akými boli veľké revolučné ideológie. Táto finálnosť má významné črty ahistorickosti: „Tam, kde je skutočné úsilie o vytvorenie nového človeka, tam sa mení aj vzťah k dejinám... Francúzski revolucionári nazvali rok 1793 rokom jednej novej epochy“ (*Die Säkularisierung*, s. 408). Jasnejšie vidí Gehlen stopu ahistorickosti v jednej z utópií príznačných pre tú istú dobu, ktorá je načrtnutá v diele Sebastiena Merciera nazvanom *L'an 2240*: v Mercierovom budúcom svete vládnú rousseauovské cnosti, zrušené sú všetky bankové formy úveru, platí sa len v hotovosti, nevyučujú sa už klasické jazyky, lebo už nerozvíjajú cnosti. Zrušenie úveru a klasických jazykov je príznačným obrazom redukcie existencie na holú prítomnosť, je to vylúčenie historického rozmeru.

Tendencia k pokroku a s ňou aj hodnota nového sa teda nerozkladá len v skutočnom procese sekularizácie, ale aj vo vyhranených futuristických utópiách. Práve tento rozklad je udalosťou, vďaka ktorej získavame odstup od mechanizmu modernosti, a to jasnejší a rozhodnejší, ako to priznáva Gehlen. Hoci sa Krzysztof Pomian neodvoláva na Gehlena, pohybuje sa v diele *Kríza budúcnosti* na rovnakej rovine úvah. Využijeme niektoré jeho poznámky, lebo jasne hovoria o kríze hodnoty novosti, ktorá akoby charakterizovala našu súčasnosť (práve preto sa naša súčasnosť označuje ako post-histoire, čo dáva tomuto termínu presnejší zmysel ako u Gehlena). Keď Pomian charakterizuje modernosť ako „futuristickú“ epochu, pri explikácii si významne pomáha väzbou medzi presadzovaním sa hodnoty nového a utváraním moderného štátu. Už som spomenul, že Mercierova utópia predpokladá koniec úverových mechanizmov. Pomian k tomu píše, že „budúcnosť je doslova naočkovaná do tkaniva prítomnosti v podobe papierových peňazí... Viac ako dvetisícročná história monetarizácie ekonomiky je aj históriou rastúcej závislosti prítomnosti od budúcnosti.“ (s. 102). Táto závislosť existuje v zásade už v každej roľníckej spoločnosti, kde čas siatia súvisí s časom zberu, no rozhodujúcou sa stáva až v modernej spoločnosti: „Rozhodujúce postavenie získala budúcnosť až vďaka veľkému obchodu, ako ho rozvinuli od 12. storočia talianske, flámske a hanzovné mestá, keď zaviedli úrok a námorné poistenie.“ (s. 103). S týmito základnými mechanizmami modernej spoločnosti je spätá aj hodnota prisudzovaná rodine a následníctvu ako forme laickej večnosti. To je aj dôvod, prečo sa detstvo a mladosť uznávajú ako nositelia osobitných hodnôt, napojených na budúcnosť. Pomian si uvedomuje jasnejšie ako Gehlen krízu hodnoty budúcnosti v terajšej spoločnosti. Vidí ju ako obdobu krízy a rozkladu zasahujúceho práve tie inštitúcie, ktoré hodnotovú povahu budúcnosti pomáhali etablovať, teda najmä inštitúciu moderného štátu. Ustanovizne stelesňujúce futuristickú orientáciu moderného sveta „sa ukazujú byť obeťou ťažkých nerovnovážnych stavov“ (s. 112) – od inflácie, ktorá spochybňuje kúpnu silu meny až po komplikovanosť a ťažkopádnosť štátneho mechanizmu a pod. Prejdime teraz od Pomiana do oblasti umení: aj tu je najprekvapujúcejším javom práve rozklad hodnotovosti novosti. Myslím, že to je zmyslom postmoderna, pokiaľ sa nenechá redukovať na úpadkový jav kultúrnej módy. V architektúre, románe, poézii, výtvarných umeniach, tam všade postmoderno ukazuje ako svoju všeobecnú a najzávažnejšiu črtu vo všetkých svojich prejavoch úsilie vymaniť sa z logiky procesu prekonávania, vývoja a inovácie. Z tohto hľadiska zodpovedá Heideggerovmu úsiliu pripraviť post-metafyzické myslenie, ktoré by nebolo s metafyzikou vo vzťahu *Überwindung*, ale *Verwindung*. Hoci je tento pojem nejednoznačný, zaslúži si, aby sme ho priradili k pojmu sekularizácia a k Nietzscheho pojmu nihilizmu, chápanému nielen historicky, ale aj filozoficky, ako vyjadrenie modernity. Keď sa na postmoderné umenie nepozeralme len z pohľadu Nietzscheho *Wille zur Macht als Kunst*, ale najmä z hľadiska postmetafyzickej Heideggerovej ontológie, postmoderná skúsenosť umenia sa nám javí ako spôsob vyjavovania sa umenia v období konca metafyziky. Nemyslíme tu len na tie výtvary v oblasti výtvarných umení, literatúry, architektúry, ktoré sa dnes označujú menom postmoderné. Myslíme na rozkladné tendencie, ktoré sa prejavujú už v samotnej veľkej historickej avantgarde devätnásteho storočia, napríklad na Joyceovu pasáž

v *Odyseovi* alebo vo *Finneganových plačkách*, ktorú Ihab Hassan správne označil za kľúč k definícii postmoderna.

4. Postmoderno sa v umeniach javí ako hraničný bod v procese sekularizácie, ako ju načrtol Gehlen, a ako príprava podmienok na to, aby sa vedomie modernosti stalo aj objektívnym vedomím. Umenia boli zachvátené hrou preludov (podľa Adornových slov) trhovej spoločnosti a technických médií, nuž prežívali skúsenosť hodnotovosti nového osebe bez akéhokoľvek metafyzického maskovania, čistejšie a viditeľnejšie ako veda a technika, lebo tá bola stále do určitej miery spätá s pravdivosťnými a užívateľskými hodnotami. To, že umenia radikálne odhalili hodnotu nového, bola skúsenosť, ktorá spôsobila, že nové stratilo všetko zdanie fundovanosti i možnosť byť ešte hodnotou. Kríza budúcnosti zachvátila celú neskoromodernú kultúru a sociálny život. Jej najlepším vyjadrením je skúsenosť umenia. Očividným sprievodným javom krízy budúcnosti je radikálna zmena spôsobu vyjadrovania dejín a času. Aj to anticipoval nejasne Nietzsche vo svojom „učení“ o večnom návrate rovnakého. Pravdepodobne nie je bez významu, že niektoré „epochálne“ diela dvadsiateho storočia – od Proustovho *Hľadania strateného času* po Joyceov *Portrét mladého muža ako umelca* a *Odysea* – sa sústreďujú aj na „obsahovej“ rovine na problém času a na spôsoby zažívania časovosti mimo jej domnejšej prirodzenej lineárnosti. Tak sa ukazuje, že Gehlenova post-histoire sa nevyvíja len ako rozkladný prvok, ale aj pozitívne, bez akejkoľvek nostalgie za „západmi“ Spenglerovho typu. Ak takto stráca zmysel sám pojem umeleckej revolúcie, pretože je tiež zachvátená hrou, v ktorej sa vyprázdňuje fundamentálnosť, možno že je to spôsob otvárania cesty pre rozhovor myslenia s poéziou o prekonávaní metafyziky. Súčasná filozofia túto možnosť ustavične naznačuje, aj keď ju problematizuje.

Z talianskeho originálu *La Struttura delle rivoluzioni artistiche*

preložil Pavol Koprdá.