



Martin Jay

## HABERMAS ΚΑΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

**Σ**’ ΕΝΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ, ΑΛΛΑ ΠΑΡΑΓΝΩΡΙΣΜΕΝΟ, δοκίμιο που δημοσιεύθηκε στα 1976 με τίτλο «Αισθητική Εμπειρία και Αυτο-Στοχασμός ως Χειραφετησιακές Διαδικασίες: Δύο Συμπληρωματικές Απόψεις της Κριτικής Θεωρίας»<sup>1</sup>, η Shierry Weber εντόπισε μια θεμελιώδη, αν και συχνά υπόγεια, ένταση στο έργο της Σχολής της Φραγκφούρτης. Παρ’ όλο που τονίζει τη δυνατότητα συμπληρωματικότητάς τους, απομόνωσε δύο τάσεις στην Κριτική Θεωρία οι οποίες, για μεγάλο μέρος της ιστορίας της, έχουν έρθει σε μια λεπτή αντίθεση μεταξύ τους: την αισθητική εμπειρία σαν κρυπτογραφία προεικάζουσα τη λύτρωση και τον ορθολογικό αυτοστοχασμό σαν ένα κριτικό εργαλείο στον αγώνα της επίτευξης αυτής της ουτοπικής κατάστασης. Υπενθυμίζοντας την οφειλή της Κριτικής Θεωρίας στους Γερμανούς Ιδεαλιστές όπως ο Schiller, ισχυρίστηκε ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση της ολότητας είναι αυτό που εξηγεί τη γοητεία που ασκεί στη Σχολή της Φραγκφούρτης η αισθητική που ενσαρκώνει «μια μη-αλλοτριωμένη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, το υποκείμενο και το αντικείμενο, και το λόγο και τις αισθήσεις»<sup>2</sup>. Εν αντιθέσει, ισχυρίστηκε η Weber, «η διαδικασία του αυτο-στοχασμού εστιάζεται περισσότερο στον άνθρωπο καθώς αυτός συλλαμβάνεται στην παγκόσμιά του άποψη σαν ένα ορθολογικό μέλος ενός κοινωνικο-ιστορικού είδους»<sup>3</sup>. Αντί να οδηγεί στη συμφιλίωση που αναμένεται από την αισθητική ολότητα, ο ορθολογικός αυτο-στοχασμός ενθαρρύνει την αυξανόμενη απελευθέρωση του ανθρώπου από αυτό που ο Marx ονόμασε την *Naturwüchsigkeit* του ή ενσωμάτωση στη φύση»<sup>4</sup>.

Οι Κριτικοί Θεωρητικοί που αφιέρωσαν περισσότερη προσοχή στην αισθητική εμπειρία είναι ο Walter Benjamin, ο Leo Lowenthal, ο Herbert Marcuse, και ο Theodor

1. Shierry Weber, «Aesthetic Experience and self-Reflection as Emancipatory Processes: Two Complementary Aspects of Critical Theory», στο John O’ Neil, εκδ., *On Critical Theory* (New York, 1976).

2. Ο.π., σελ. 79.

3. Ο.π., σελ. 81.

4. Για μια συζήτηση αυτού του θέματος στο Marx και την Κριτική Θεωρία, βλέπε Jeremy J. Shapiro, «The Slime of History: Embeddedness in Nature and Critical Theory», στον O’ Neill.

W. Adorno. Πράγματι, τα τελευταία έργα των δύο τελευταίων ονομάζονται, αντίστοιχα, *Η Αισθητική Διάσταση και Αισθητική Θεωρία*<sup>5</sup>. Παρόλο που το έργο τους δεν υιοθετούσε πάντα τον, κατά Schiller, χαρακτηρισμό της Weber του αισθητικού ως πρότυπο της συμφιλωμένης ολότητας — η υπεράσπιση της φυσικής ομορφιάς ως ενσάρκωση μιας μη-ταυτιστικής σχέσεως μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου από τον Adorno είναι ένα αντι-παράδειγμα — η τέχνη χρησιμοποιήθηκε όντως συχνά σαν καταφύγιο για τις ουτοπικές τους βλέψεις οι οποίες ποτέ δεν εγκαταλείφθηκαν εντελώς. Το αυτό όμως, έχει σπάνια ειπωθεί για μια πιο πρόσφατη μορφή στην ιστορία της Σχολής της Φραγκφούρτης, τον Jürgen Habermas, ο οποίος έχει τονίσει αντ' αυτού τη διαδικασία του ορθολογικού αυτο-στοχασμού και απαρνήθηκε κατηγορηματικά όλες τις ελπίδες για μια συμφιλίωση ανθρώπου και φύσης. Καθώς σημειώνει η Weber, στο έργο του «το ενδιαφέρον στα υποκειμενικά και δι-υποκειμενικά συστατικά της κυριαρχίας έχει οδηγήσει σε μια πιο συστηματική επιστροφή στα πρωταρχικά προβλήματα της φύσης του λόγου και του ρόλου του στην ιστορία, δίχως, μέχρι τώρα, μια παρόμοια αναθεώρηση της φύσης του αισθητικού και της σχέσης του με το λόγο»<sup>6</sup>.

Παρόλο που το επιφυλακτικό «μέχρι τώρα» της Weber δεν έχει ξεπεραστεί εντελώς στα χρόνια που πέρασαν από τότε που έγραψε το δοκίμιό της, ο Habermas άρχισε να εντρυφεί όλο και περισσότερο σε ζητήματα αισθητικής. Αν και, σε καμμία περίπτωση, στο πραγματικό κέντρο του τελευταίου του έργου, το οποίο έχει αφιερωθεί κυρίως στην εξέλιξη μιας θεωρίας επικοινωνιακής δράσης και την αναδόμηση του ιστορικού υλισμού, η τέχνη δεν βρήκε μια αρκετά καλή θέση στο πολύπλοκο θεωρητικό του σχήμα. Συγκεκριμένα, η πρόσφατη προσπάθεια του Habermas να σχηματίσει μια θεωρία του μοντέρνου, τον οδήγησε όχι μόνο να στοχαστεί τον εκμοντερνισμό, κατανοητό σύμφωνα με κοινωνιολογικούς όρους, αλλά και τον αισθητικό μοντερνισμό εξίσου. Κατ' αυτόν τον τρόπο επέστρεψε, κάπως διστακτικά, σε ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα της Σχολής της Φραγκφούρτης. Το έκανε, όμως, χωρίς να εγκαταλείπει την προτίμησή του για τον ορθολογικό αυτο-στοχασμό. Το τι ακριβώς σήμαινε αυτή η επιστροφή για την ανασχηματισμένη εκδοχή της Κριτικής Θεωρίας του Habermas δεν έχει, ωστόσο, ευρέως συζητηθεί<sup>7</sup>. Το κείμενο που ακολουθεί είναι μια απόπειρα να επανορθωθεί αυτή η παράλειψη, που κατέληξε σε αποτυχία να γίνει εξ ολοκλήρου κατανοητή η πολυπλοκότητα του εξαιρετικά περίπλοκου εγχειρήματος του Habermas.

Το ενδιαφέρον του Habermas για τα ζητήματα αισθητικής μπορεί στην πραγματικότητα να ανιχνευτεί ακόμη και στα πρωιμότερα έργα του, όπως στο μεγάλης επιρροής δοκίμιό του στα 1963 «Μεταξύ Επιστήμης και Φιλοσοφίας: ο Μαρξισμός ως Κριτική»<sup>8</sup>. Αλλά μόνο στις αρχές της δεκαετίας του 1970 αποπειράθηκε για πρώτη φορά

5. Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston, 1978). Adorno, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt, 1970).

6. Weber, σ. 80.

7. Βλέπε, για παράδειγμα, τα δοκίμια στο John

B. Thompson and David Held, εκδότες, *Habermas: Critical Debates* (Cambridge, Mass., 1982) που περιέχουν μόνο τις πιο φευγαλέες αναφορές γι' αυτή την άποψη του έργου του.

8. Habermas, *Theory and Practice*, μετ. John Viertel (London, 1974).

στα σοβαρά να ολοκληρώσει τη θεώρησή του γι' αυτά τα ζητήματα μέσα στην πιο γενική θεωρητική του θέση. Στο δοκίμιό του στα 1972 πάνω στον Walter Benjamin καθώς και στο βιβλίο που εκδόθηκε τον επόμενο χρόνο με τον τίτλο *Κρίση Νομιμοποίησης*, ο Habermas στοχάστηκε πάνω στη σπουδαιότητα της τέχνης στη διαδικασία της χειραφέτησης<sup>9</sup>. Παίρνοντας πρώτα την πολύ πιο σύντομη συζήτηση στο τελευταίο, ο Habermas υποστήριξε την παραδοσιακή θέση της Σχολής της Φραγκφούρτης ότι η τέχνη είναι μία νησίδα άρνησης ενάντια στην ολοκληρωτική τάση της μονοδιάστατης κοινωνίας:

Μόνο η αστική τέχνη, η οποία κατέστη αυτόνομη από εξωτερικές προς την τέχνη απαιτήσεις, έχει πάρει θέσεις υπέρ των θυμάτων της αστικής ορθολογικοποίησης. Η αστική τέχνη έχει γίνει το καταφύγιο για μια ικανοποίηση, έστω και μόνο θεωρητική, αυτών των αναγκών που έχουν γίνει, τρόπον τινά, παράνομες στην υλική διαδικασία — ζωής της αστικής κοινωνίας. Αναφέρομαι εδώ στην επιθυμία για μια μιμητική σχέση με τη φύση: την ανάγκη του ζην μαζί εν αλληλεγγύη έξω από τον «ομαδικό εγωισμό» της άμεσης οικογένειας: τη λαχτάρα για την ευτυχία μιας επικοινωνιακής εμπειρίας απαλλαγμένης από τις προσταγές για σκοπίμη ορθολογικότητα... Έτσι, παράλληλα με την ηθική καθολικότητα, η τέχνη και η αισθητική (από τον Schiller στον Marcuse) είναι ερχηκτικά συστατικά συμφυή με την αστική ιδεολογία<sup>10</sup>.

Εστιάζοντας περισσότερο επακριβώς στο πώς η αισθητική άρνηση λαμβάνει χώρα στο σύγχρονο κόσμο, ο Habermas στράφηκε κατόπιν στη σημασία αυτού που ονόμαζε, δανειζόμενος τον όρο του Benjamin, «μετα-αγλαϊστική τέχνη». Ενώ η παραδοσιακή τέχνη περιβαλλόταν από μία τελετουργικά προκαλούμενη αίγλη που την απομάκρυνε από την καθημερινή ζωή, ενθαρρύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη λατρευτική της απόλαυση σαν μία όμορφη αυταπάτη, η μοντέρνα τέχνη εγκατέλειψε τόσο την αίγλη όσο και την συνοδό αυταπάτη της αυτονομίας της από την κοινωνία<sup>11</sup>. Η ρήξη μεταξύ α-

9. Habermas, «Consciousness - Raising or Redemptive Criticism; The contemporaneity of Walter Benjamin», *New German Critique*, 17 (Spring, 1979)· *Legitimation Crisis*, μετ. Thomas McCarthy (Boston, 1975).

10. Habermas, *Legitimation Crisis*, σελ. 78. Μεγάλο μέρος της ίδιας παραγράφου υπάρχει στο δοκίμιο για τον Benjamin, σελ. 42.

11. Αν και ο χώρος δεν είναι κατάλληλος για να καταπιστούμε με μια εφ' όλης της ύλης συζήτηση της σχέσης μεταξύ των καλλιτεχνικών αξιώσεων αυτονομίας και την αγλαϊστική φύση της τέχνης, θα έπρεπε να σημειωθεί ότι αντί να μεγαλώσει απλώς την απόσταση μεταξύ τέχνης και ζωής, και

να ενδυναμώνει, τοιουτοτρόπως, την αγλαϊστική ποιότητα της προηγούμενης, η αυξημένη εστίαση πάνω στην αυτο-αναφορικότητα που βρήκε μέσα από την αξίωση για αυτονομία βοήθησε ουσιαστικά στο να γίνει μικρότερη. Αυτό το παράδοξο αποτέλεσμα ήταν επακόλουθο του αποφεναισιμισμού της καλλιτεχνικής αυταπάτης, αυτή την «απογύμνωση του τεχνάσματος» που τονίζεται τόσο συχνά από τους Ρώσσους φορμαλιστές, που συνόδευε την υπονόμηση της ρεαλιστικής ή της ρομαντικής αισθητικής. Ουσιαστικά, το ύστερο επιχείρημα ορισμένων μαρξιστών αισθητικών, συμπεριλαμβανομένου και του Benjamin στο περίφημο δοκίμιό του «Ο Συγγραφέας ως Παραγωγός», ότι η τέχνη ήταν μια α-

γλαϊστικής τέχνης και μετα-αγλαϊστικής τέχνης εμφανίστηκε στο σημείο που την είχε εντοπίσει ο Benjamin: «Ο Σουρρεαλισμός σημειώνει την ιστορική στιγμή κατά την οποία η μοντέρνα τέχνη κατέστρεψε το κέλυφος της όχι-πια-όμορφης αυταπάτης έτσι ώστε να περάσει απεξιδανικευμένη μέσα στη ζωή»<sup>12</sup>.

Ο Habermas, ωστόσο, ήταν αρκετά καλός μαθητής του Adorno ώστε να αμφισβητήσει τις ουσιαστικά αισιόδοξες συνέπειες της άρσης της αίγλης από την τέχνη που συνήγε ο Benjamin. Όχι μόνον έθεσε υπό αμφισβήτηση την υπερ-έμφαση του Benjamin πάνω στην τεχνολογία της μαζικής παραγωγής σαν μια εξήγηση για την αλλαγή, μα και επισήμανε το κόστος μια πρόωρης ολοκλήρωσης της τέχνης με τη ζωή. Η εγκατάλειψη των καλλιτεχνικών αξιώσεων για αυτονομία, προειδοποίησε, «μπορεί το ίδιο εύκολα να σημαίνει τον εκφυλισμό της τέχνης σε προπαγανδιστική μαζική τέχνη ή σε εμπορευματοποιημένη μαζική κουλτούρα όσο, από την άλλη μεριά, μπορεί να μετασηματιστεί σε μια ανατρεπτική αντι-κουλτούρα»<sup>13</sup>. Αν και δεν ήταν πρόθυμος ούτε να συυπογράψει την κατηγορηματική υπεράσπιση της αυτόνομης τέχνης του Adorno χωρίς μια αναγνώριση των δικών της περιορισμών, ιδιαίτερα την αργίοι άρνηση της πιθανότητας μιας εξωτερικής τέχνης, παρόλα αυτά συμπέρανε ότι:

όσο η πρωτοποριακή τέχνη δεν έχει στερηθεί εντελώς από το σημασιολογικό της περιεχόμενο και δεν ακολουθεί τη μοίρα της όλο και πιο ανίσχυρης θρησκευτικής παράδοσης, ενδυναμώνει τη διάσταση μεταξύ των αξιών που προσφέρονται από το κοινωνικο-πολιτιστικό σύστημα και αυτών που απαιτούνται από τα πολιτικά και οικονομικά συστήματα»<sup>14</sup>.

Αυτό το συμπέρασμα που στηρίχτηκε πάνω στο τότε ευρέως συζητούμενο επιχείρημα του Daniel Bell σχετικά με τις «πολιτιστικές αντιφάσεις του καπιταλισμού»<sup>15</sup>, αλλά αντέστρεψε τη συντηρητική του εφαρμογή από τον Bell, ήταν επίσης βασισμένο πάνω στην πολύ πιο λεπτομερή ανάλυση των αισθητικών ζητημάτων που είχε κάνει

κόμη μορφή παραγωγής όπως και όλες οι υπόλοιπες, προήλθε εν μέρει, από αυτόν τον προηγούμενο αποφανακισμό. Έτσι η ακραία θέση «η τέχνη για την τέχνη» οδήγησε απρόσμενα στη φαινομενικά αντίθετή της, την επανένωση τέχνης και ζωής. Ο μόνος τρόπος να επαναποκατασταθεί η απόσταση μεταξύ των δύο και να υποστηριχτεί ότι η αυτόνομη τέχνη δεν χρειάζεται να στραφεί στην άρνησή της, ήταν να γίνει διάκριση, τόσο αυστηρή όσο του Adorno, μεταξύ καλλιτεχνικών παραγωγικών τεχνικών και των μη-καλλιτεχνικών τους αντίστοιχων. Η άρνηση, του Benjamin να κάνει κάτι τέτοιο βρισκόταν στον πυρήνα της λογομαχίας τους.

12. Habermas, *Legitimation Crisis*, σελ. 85. Για την αξιολόγηση του Σουρρεαλισμού από τον Benjamin, βλέπε το δοκίμιό του στα 1929 «Surrealism»

στο *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, έκδοση και εισαγωγή, Peter Demetz, μτφ. Edmund Jephcott (New York, 1978). Υπάρχουν και άλλοι πιθανοί υποψήφιοι γι' αυτή τη λειτουργία, ιδιαίτερα το *Neue Sachlichkeit*. Βλέπε την επιχειρηματολογία στο John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: the New Sobriety 1917-1933* (New York, 1978).

13. Habermas, *Legitimation Crisis*, σελ. 86.

14. Ο.π.

15. Το άρθρο του Bell «The Cultural Contradictions of Capitalism» είχε ήδη δημοσιευθεί στο *Public Interest* (Φθινόπωρο, 1970) και ο Habermas είχε παραπομπή σ' αυτό. Το βιβλίο του ίδιου ακολούθησε το 1976.

ο Habermas τον προηγούμενο χρόνο στο αξιόλογο δοκίμιό του για τον Walter Benjamin.

Το «Εγείρουσα-τη-Συνείδηση ή Λυτρωτική Κριτική: ο Walter Benjamin σήμερα» άρχιζε με μία σύγκριση των αισθητικών θεωριών του Marcuse και του Benjamin και τόνιζε τέσσερις ουσιαστικές διαφορές. Πρώτον, ενώ ο Marcuse χρησιμοποιούσε την παραδοσιακή μαρξιστική κριτική της ιδεολογίας για ν' αποκαλύψει την αντίφαση μεταξύ της ιδεώδους ουσίας της τέχνης, η οποία υπερβαίνει την τρέχουσα πραγματικότητα, και της παρηγορητικής της λειτουργίας σαν ένα μέσο που βοηθά τους ανθρώπους να αντέξουν αυτή την ίδια πραγματικότητα, ο Benjamin επεδίωξε να διατηρήσει και να σώσει το περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης καθεαυτών. Η δική του κριτική ήταν, επομένως, σύμφωνα με τους όρους του τίτλου του Habermas, περισσότερο «λυτρωτική» απ' ό τι «εγείρουσα-τη-συνείδηση», μια θεωρία της αισθητικής εμπειρίας μάλλον παρά του στοχασμού<sup>16</sup>. Δεύτερον, ενώ ο Marcuse ακολουθώντας την παράδοση της ιδεαλιστικής αισθητικής, ήταν προκατελιημένος υπέρ των κλασικών έργων τέχνης, των οποίων η ουσία εμφανιζόταν μέσα από σύμβολα, ο Benjamin υπεράσπιζε τα μη-καταφατικά, μη-ολοποιούμενα έργα τέχνης που εξαρτώνται περισσότερο από την αλληγορία, τα οποία κατέγραφαν τον πόνο μάλλον παρά αποπειρώνταν να τον μεταμορφώσουν. Τρίτον, ενώ ο Marcuse θεώρησε μόνο φευγαλέα το νόημα της καταστροφής της αγγλιστικής τέχνης από την πρωτοπορία, ο Benjamin έδωσε έμφαση στις συνέπειες αυτής καθεαυτής της καταστροφής, στην οποία συνετέλεσε ιδιαίτερα ο Σουρρεαλισμός<sup>17</sup>. Τέταρτο και τελευταίο, ο Marcuse διέφερε από τον Benjamin στο ότι αρνήθηκε την αποκλειστική υπευθυνότητα των τεχνολογικών αλλαγών για την άρση της αίγλης από τη μοντέρνα τέχνη, τη στροφή της προς τις εξωτερικές αντί για εσωτερικές μορφές.

Χωρίς να παίρνει άμεσα θέση σ' αυτή τη σιωπηρή διαμάχη, ο Habermas στράφηκε κατόπιν σε μία παρόμοια σύγκριση της αισθητικής του Benjamin με αυτήν του Adorno, εστιάζοντας πάνω στη φημισμένη τους διαμάχη στη δεκαετία του 1930 για τις συνέπειες της απώλειας της αίγλης. Εδώ, ίσως περισσότερο απ' ό τι στην *Κρίση Νομιμοποίησης*, τόνισε τα μειονεκτήματα της πίστης του Adorno στην κριτική ισχύ της αυτόνομης, απρόσιτης τέχνης που περιβάλλεται ακόμα από αίγλη, η οποία οδήγησε, καθώς υποστήριξε ο Habermas, σε μία «στρατηγική χειμερίας νάρκης, της οποίας η φανερή αδυναμία έγκειται στον αμυντικό της χαρακτήρα»<sup>18</sup>. Το σκοτεινό όραμα του Adorno μιας ολοκληρωτικά ελεγχόμενης βιομηχανίας της κουλτούρας που δεν αφήνει καθόλου χώρο για οποιαδήποτε άρνηση εκτός από τα πιο εσωτερικά και ακατανόητα έργα τέχνης ήταν, όπως υποστήριξε ο Habermas, μια αδικαιολόγητη υπερβολή. «Μια αξιοσημείωτη εξέλιξη των τεχνών με συλλογικό τρόπο αποδοχής», επέμενε με αισιοδοξία, «...στο-

16. Ο Habermas φροντίζει να σημειώσει ότι η «λύτρωση» για τον Benjamin δεν σημαίνει ποτέ «τη συμπάθεια και την ταύτιση με το παρελθόν που υιοθέτησε ο ιστορικισμός από τον Ρομαντισμό» (σελ. 38).

17. Στο *Αισθητική Εμπειρία*, που εκδόθηκε αφού ο Marcuse είχε διαβάσει το *Legitimation Crisis*

του Habermas και πιθανά το άρθρο για τον Benjamin, ο Marcuse ανέστρεψε τη θέση του και έλαβε υπόψιν του αυτές τις συνέπειες. Βλέπε τη συζήτηση στη σελ. 507 που βασίζεται ρητά στο Habermas.  
18. Habermas, «Consciousness-Raising or Redemptive Criticism», σελ. 43.

χεύει πέρα από την απλή βιομηχανία της κουλτούρας και δεν αποκρούει a priori την ελπίδα του Benjamin για ένα καθολικευμένο λαϊκό διαφωτισμό»<sup>19</sup>.

Ο Adorno έσφαλε επίσης ανάγοντας τη θέση του Benjamin σε ένα μονοκόμματο εορτασμό της απώλειας της αίγλης από τη μοντέρνα τέχνη, τις διαφορούμενες συνέπειες της οποίας ο Benjamin είχε, στην πραγματικότητα, κατανοήσει πλήρως. Αν και ο Benjamin δεν είχε θρηνήσει για την απώλεια των ιδιαίτερα λατρευτικών και παράλογων απόψεων της αίγλης, φοβόταν ότι η βιοματική πηγή της δύναμης της αίγλης, η προέλευσή της από μια πρωτόγονη στιγμή τέλειας πληρότητας, θα μπορούσε επίσης να ξεχαστεί ολότελα. Καθώς το έθεσε ο Habermas, «Εφόσον η ιστορική εμπειρία ενός περασμένου *jetztzeit* (παρόντος χρόνου) χρειάζεται να φορτιστεί εκ νέου, και επειδή αυτή η εμπειρία είναι εγκλωβισμένη μέσα στην αίγλη ενός έργου τέχνης, η μη-διαλεκτική αποσύνθεση της αίγλης θα σήμαινε την απώλεια αυτής της εμπειρίας»<sup>20</sup>. Εκτός αυτού, καθώς υποστήριξε ο Habermas, ο Benjamin δεν έμεινε ικανοποιημένος λυτρώνοντας απλώς τη βιοματική καταγωγή της αίγλης· ήθελε να τη γενικεύσει στη βιωμένη εμπειρία του καθενός στο παρόν. Ο στόχος του Benjamin, επέμενε ο Habermas, είναι «μία κατάσταση πραγμάτων κατά την οποία η εσωτερική εμπειρία της ευτυχίας έχει γίνει δημόσια και οικουμενική γιατί μόνο σ' ένα πλαίσιο επικοινωνίας μέσα στο οποίο η φύση έχει περιληφθεί με αμοιβαίο τρόπο —σαν να ανορθώθηκε άλλη μια φορά— μπορούν τα υποκείμενα να ανταποδίδουν το βλέμμα τους»<sup>21</sup>.

Η εισαγωγή από τον Habermas του θέματος της οικουμενικής επικοινωνίας, την οποία μερικοί σχολιαστές επρόκειτο να ισχυριστούν ότι επέβαλε αβάσιμα στο πραγματικό επιχείρημα του Benjamin<sup>22</sup>, δείχνει το βαθμό στον οποίο ταυτίστηκε με τη θέση του Benjamin. Ήταν όμως απρόθυμος να προσυπογράψει όλες της τις διαστάσεις. Στο ερώτημα του τεχνολογικού ντετερμινισμού, για παράδειγμα, πήρε το μέρος του Marcuse και του Adorno, ενώ στο ζήτημα της διατήρησης της καλλιτεχνικής αυτονομίας στο σύγχρονο κόσμο παρέμεινε αμφιταλαντευόμενος. Ούτε και εξέφρασε μια κατηγορηματική προτίμηση για την αλληγορία αντί του συμβολισμού, παρόλο που στο προαναφερθέν δοκίμιό του στα 1963 είχε υποστηρίξει ότι η έννοια του αλληγορικού του Benjamin «έχει αποδείξει τη μοναδική της καταλληλότητα ειδικά για τη μοντέρνα τέχνη, αν και πρωτοσχηματίστηκε αναφερόμενη στο μπαρόκ»<sup>23</sup>. Αλλά ίσως η πιο ενδιαφέρουσα αμφιβολία του Habermas αφορούσε τη θεμελιώδη επιλογή μεταξύ εγείρουσας-τη-συνείδηση και λυτρωτικής κριτικής.

Ένοιωθε, από σημαντικές απόψεις, να ελκύεται καθαρά από την τελευταία εναλλακτική λύση. Προκειμένου να εξηγήσει τι ήταν αυτό που ο Benjamin ήθελε να λυτρώσει, ο Habermas στράφηκε στην ιδιαίτερα ιδιοσυγκρασιακή του θεωρία της γλώσσας που βασιζόταν σε μια μιμητική αντίληψη του νόηματος. Υποστηρίζοντας ότι το νόημα ήταν

19. Ο.π., σελ. 44.

20. Ο.π. Για μια συζήτηση στην αλλαγή της θέσης του Benjamin, βλέπε Suzan Buck Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York, 1977), σελ. 1607.

21. Habermas, «Consciousness Raising or Redemptive Criticism: Jürgen Habermas on Walter Benjamin», *New German Critique*, 17 ('Ανοιξη, 1979).

23. Habermas, *Theory and Practice*, σελ. 241.

κάτι που πρέπει να διατηρείται μάλλον παρά να δημιουργείται, ο Benjamin, καθώς υποθέτει ο Habermas, πιθανότατα είχε «στο νου του το σημασιολογικό δυναμικό από το οποίο αντλούν οι άνθρωποι και επενδύουν τον κόσμο με νόημα, επιτρέποντάς του να βιωθεί. Αυτό το σημασιολογικό δυναμικό ήταν αρχικά κατατεθειμένο στο μύθο και πρέπει να απελευθερωθεί από αυτόν — δεν μπορεί όμως να επεκταθεί, αλλά μόνο να μετασχηματίζεται συνεχώς»<sup>24</sup>. Η πρωταρχική πηγή του σημασιολογικού δυναμικού ήταν στην πραγματικότητα ανάμεικτη για τον Benjamin, ταυτόχρονα μιμητική και εκφραστική. Και πάλι με τα λόγια του Habermas, η γλώσσα για τον Benjamin «δεν είναι παρά μια μορφή του ζωικού ενστίχτου που είναι έκδηλο στις εκφραστικές χειρονομίες. Ο Benjamin συνδυάζει αυτές με τη σειρά τους με τη μιμητική ικανότητα (Vermögen) για να αντιληφθεί και να αναπαράγει ομοιότητες»<sup>25</sup>. Επομένως, αυτό που στην πραγματικότητα εκφράζεται με τη γλώσσα δεν είναι μόνο η υποκειμενική εσωτερικότητα του ομιλούντος, αλλά και μία μίμηση της περιβάλλουσας φύσης. Αρχικά ονοματοποιητική, η μίμηση φανερώνεται επίσης και στις μη-αισθησιακές αναλογίες που διατηρούνται στη γραφή. Αυτό που κάνει αυτό το είδος συνδυασμένης έκφρασης και μίμησης τόσο ελκυστικό στον Benjamin είναι η προτεραιότητα που δίνει στη ρήξη μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου· μ' άλλα λόγια, αυτό το, κατά Schiller, μοτίβο συμφιλίωσης που αναγνώρισε η Shierry Weber στην Κριτική Θεωρία είναι φανερό εδώ στις γλωσσολογικές εικασίες του Benjamin.

Γενικά, λοιπόν, ο Habermas ήταν επιφυλακτικός απέναντι σε τέτοιες ακριβώς αξιώσεις για τη συμφιλίωση του ανθρώπου με τη φύση μέσα από μία νέα, μη-κυριαρχική επιστήμη. Οι αντιρρήσεις του απέναντι στην πίστη του Marcuse σ' αυτήν την πιθανότητα είναι πασίγνωστες. Και όμως, σ' αυτό το δοκίμιο, εκδηλώνει μια κάποια επιφυλακτική επιδοκιμασία για το σκοπό, στο βαθμό που αυτός εκπροσωπείται από την τέχνη. «Όσο παράξενη και αν φαίνεται αυτή η μιμητική θεωρία της γλώσσας», υποστήριξε, «ο Benjamin έχει δίκιο υποθέτοντας ότι το αρχαιότερο σημασιολογικό στρώμα είναι αυτό της έκφρασης. Κάποιος θα μπορούσε να υποθέσει ότι ένα εννοιολογικό απόθεμα από πρωταρχικές υπανθρώπινες μορφές επικοινωνίας βρήκε μία θέση στην ανθρώπινη γλώσσα και αντιπροσωπεύει ένα δυναμικό που δεν μπορεί να αυξηθεί. Με τις έννοιες που αποτελούν αυτό το δυναμικό, τα ανθρώπινα όντα ερμηνεύουν τον κόσμο σύμφωνα με τις δικές τους ανάγκες και δημιουργούν ως εκ τούτου ένα πλέγμα αντιστοιχιών»<sup>26</sup>. Η διαμεσολαβημένη διατήρηση αυτών των πρωτόγονων εκφραστικών - μιμητικών βιωμάτων βρίσκεται στον πυρήνα της promesse de bonheur (υπόσχεσης ευτυχίας) στην τέχνη. Σύμφωνα με τον Habermas, ο Benjamin κατάλαβε ότι «χρειαζόμαστε αυτά τα διασωσμένα σημασιολογικά δυναμικά εάν σκοπεύουμε να ερμηνεύσουμε τον κόσμο σύμφωνα με τις δικές μας ανάγκες, και μόνο εάν η πηγή αυτών των δυναμικών δεν

24. Habermas, «Consciousness - Raising or Redemptive Criticism», σελ. 47. Τα κύρια δοκίμια στα οποία ο Benjamin ανέπτυξε τη μιμητική του θεωρία της γλώσσας ήταν «On the Mimetic Faculty», στο *Reflections* και το «Doctrine of the

*Similar*», *New German Critique*, 17 (Άνοιξη, 1979).

25. Ο.π., σελ. 48.

26. Habermas, «Consciousness - Raising or Redemptive Criticism», σελ. 48-49.

στερέφει μπορεί η αξίωση για ευτυχία να εκπληρωθεί»<sup>27</sup>. Στο βαθμό που ο ίδιος ο Habermas μοιραζόταν την αγωνία του Benjamin σχετικά με την απώλεια αυτών των δυναμικών, υιοθέτησε τη λυτρωτική παρόρμηση της κριτικής του τελευταίου.

Αλλά ο Habermas απέφυγε να αποδεχτεί τις νοσταλγικές, και ίσως ακόμη και συντηρητικές, συνέπειες της γλωσσολογικής θεωρίας του Benjamin που «δεν μπορεί παρά να γίνει αντιληπτή σαν ταύτιση και επανάληψη εμφατικών βιωμάτων και ουτοπικών περιεχομένων — και όχι σαν στοχασμός σε μια διαμορφωτική διαδικασία»<sup>28</sup>. Ο Benjamin, βέβαια, είχε επίσης αναγνωρίσει τις οπισθοδρομικές πιθανότητες της γλωσσολογίας του και προσπάθησε να τις αντισταθμίσει υιοθετώντας μια υλιστική θεωρία της ιστορίας. Αλλά η απόπειρά του απέτυχε, καθώς συμπεραίνει ο Habermas, γιατί «η υλιστική θεωρία της κοινωνικής εξέλιξης δεν μπορεί απλοϊκά να συνταιριαχτεί μέσα στην αναρχική σύλληψη των *Jetztzeiten* που περιοδικά εμφανίζονται περνώντας με πάταγο μέσα από τη μοίρα, ως εκ του θείου προερχόμενες. Δεν μπορείς να κολλήσεις μια αντιεξελικτική θεώρηση της ιστορίας πάνω στον ιστορικό υλισμό σα να ήταν κουκούλα καλόγερου...»<sup>29</sup>.

Η δε θεώρηση του Habermas της ιστορίας μόνο αντι-εξελικτική δεν ήταν<sup>30</sup>. Χωρίς να επιστρέφει σε μια ορθόδοξη μαρξιστική εμμονή στο αναπόφευκτο της προόδου, συνδύασε παρόλα αυτά τα επιχειρήματα μιας πλατιάς κλίμακας διανοητών, ιδιαίτερα των Weber, Luhmann, Parsons, Piaget, και Kohlberg, για να διαμορφώσει μία, ως επί το πλείστον, δοκιμαστική ορθολογική αναδόμηση του παρελθόντος ως προοδευτικού, από την οποία θα μπορούσε να συναχθεί η πιθανότητα μιας θετικής αλλαγής στο μέλλον. Ο Habermas ήλπιζε ότι το είδος θα μπορούσε να επιτύχει αυτό που ονόμαζε μια «συμμετοχική ανάπλαση των διοικητικών δομών»<sup>31</sup> που θα πλησίαζε το ρυθμιστικό, ως τα τώρα αντίθετο-προς-τα-γεγονότα ιδανικό της τέλειας κατάστασης της ομιλίας που λανθάνει σε κάθε επικοινωνιακή δράση.

Δεν χρειάζεται να μας απασχολήσουν τώρα όλες οι συνέπειες και τα προβλήματα που θέτει η ανασυγκρότηση του ιστορικού υλισμού. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι ο ρόλος που μπορεί να παίζει η τέχνη στη διαδικασία της χειραφέτησης, στην αναθεωρημένη της μορφή. Γιατί εκεί ακριβώς στράφηκε, στη λυτρωτική κριτική του Benjamin, για μια θεώρηση του θετικού περιεχομένου που θα μπορούσε να συζητηθεί ορθολογικά στην τυπική συμμετρία της τέλειας κατάστασης της ομιλίας. Το δοκίμιό του πάνω στον Benjamin τελειώνει με την ανησυχητική ερώτηση: «θα μπορούσε κάποια μέρα μία χειραφετημένη ανθρωπότητα να αντιμετωπίσει τον εαυτό της με τη διευρυμένη προοπτική της ορθολογικής διαμόρφωσης της θέλησης και ωστόσο να στερείται ακόμη τους όρους με τους οποίους είναι ικανή να ερμηνεύσει τη ζωή ως ευ ζην;»<sup>32</sup>. Η απάν-

27. Ο.π., σελ. 57.

28. Ο.π., σελ. 50.

29. Ο.π., σελ. 51.

30. Βλέπε, για παράδειγμα, το δοκίμιό του «History and Evolution», *Telos*, 39 (Άνοιξη, 1979).

31. Habermas, «Consciousness - Raising or

Redemptive Criticism», σελ. 58. Το σύνολο των συνεπειών αυτού του στόχου αναλύονται λεπτομερώς στο *Communication and the Evolution of Society*, μτφ. Thomas McCarthy (Boston, 1979) και στο *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 τόμοι (Frankfurt, 1981).

32. Habermas, «Consciousness - Raising or



τηση που προσφέρει ο Habermas δείχνει το πόσο σοβαρά πήρε τη γλωσσολογική θεωρία του Benjamin, παρόλες τις επιφυλάξεις του για τις οπισθοδρομικές της συνέπειες: «Χωρίς το απόθεμα αυτών των σημασιολογικών ενεργειών τις οποίες αφορούσε η λυτρωτική κριτική του Benjamin, θα υπήρχε απαραίτητα μια στασιμότητα στη δομή του λόγου που είχε τελικά επικρατήσει»<sup>33</sup>. Εν συντομία, η επικοινωνιακή ορθολογικότητα δεν αρκεί για να εξασφαλιστεί η αληθινή χειραφέτηση· οι βιωματικές μνήμες που περιέχονται, αδιάφορο πόσο αχνά, μέσα στην τέχνη είναι αναγκαίες για να δώσουν στην ανθρωπότητα ένα ερέθισμα —κίνητρο προς την αναζήτηση της ευτυχίας.

Στην πιο πρόσφατη δουλειά του Habermas για τη μοντερνικότητα, ιδιαίτερα στη διάλεξή του το 1980 με τίτλο «Die Moderne: Ein unvollendetes Project», καθώς και στο δίτομό του έργο μαμούθ *Theorie des kommunikativen Handelns*<sup>34</sup>, έγινε καθαρότερη η σημασία της στήριξης του πάνω στην τέχνη σαν θησαυροφυλάκιο νοημάτων που βρίσκονται εν κινδύνω. Επιχειρηματολογώντας για άλλη μια φορά κατά της νεοσυντηρητικής επίθεσης του Daniel Bell εναντίον του πολιτιστικού εκμοντερνισμού ως κύρια πηγή προέλευσης όλων των κακών της κοινωνίας μας, υπεράσπισε την ύστατη αξία του εκμοντερνισμού μέσα στον οποίο η επιστήμη, η ηθική και η τέχνη διαχωρίζονται σε αυτόνομες σφαίρες, κάθε μια με τη δική της εσωτερική λογική. Βάσει της θεσμοποίησης της επαγγελματικής ειδικότητας,

εμφανίζονται οι δομές της γνωστικής-εργαλειακής, ηθικής-πρακτικής, και αισθητικής-εκφραστικής ορθολογικότητας, κάθε μία από αυτές κάτω από τον έλεγχο ειδικών που φαίνονται πιο επιδέξιοι στο να είναι λογικοί κατ' αυτούς τους ιδιαίτερους τρόπους απ' ό,τι είναι άλλοι άνθρωποι. Συνεπεία αυτού, η απόσταση μεταξύ της κουλτούρας των ειδικών και αυτής του ευρύτερου κοινού έχει μεγαλώσει<sup>35</sup>.

Αλλά εάν ο πολιτισμικός εκμοντερνισμός σήμαινε διαφοροποίηση και εξειδίκευση, πράγμα που όσον αφορά την τέχνη εκφράστηκε περισσότερο καθαρά στο κίνημα *l'art pour l'art* (η τέχνη για την τέχνη) του 19ου αιώνα, προκάλεσε επίσης και μία αντίκλιση προορισμένη να επανενώσει τις αυξανόμενα αυτόνομες σφαίρες με το βιωμένο κόσμο μέσα από τον οποίο βγήκαν. Το πρόγραμμα της μοντερνικότητας, καθώς υποστήριξε ο Habermas, «σχόπευε να αποδεσμεύσει τα γνωστικά δυναμικά καθενός από αυτούς τους τομείς για να τα απελευθερώσει από τις εσωτερικές τους μορφές. Οι φιλόσοφοι του Διαφωτισμού ήθελαν να χρησιμοποιήσουν αυτή τη συσσώρευση της εξειδικευμένης κουλτούρας για τον εμπλουτισμό της καθημερινής κοινωνικής ζωής»<sup>36</sup>. Στη δική μας εποχή, η ίδια αυτή επιθυμία έχει εκδηλωθεί σ' αυτά τα μοντερνιστικά κινήματα,

*Redemptive Criticism*», σελ. 58.

33. Ο.π., σελ. 59.

34. Habermas, «Modernity versus Postmodernity», *New German Critique*, 22 (Χειμώνας 1981), σελ. 31. (Αναδημοσιεύθηκε στο *ΛΕΒΙΑ-*

ΘΑΝ No 1).

35. Habermas, «Modernity versus Postmodernity», σελ. 8.

36. Ο.π., σελ. 9.

ιδιαίτερα στο σουρρεαλισμό, που αποπειράθηκαν να άρουν την αίγλη από την τέχνη ελπίζοντας να επαναστατικοποιήσουν τη ζωή. Αυτή η απόπειρα όμως απέτυχε, καθώς ισχυρίζεται ο Habermas, για δύο ουσιαστικούς λόγους. Ο πρώτος, τον οποίο είχε διαπιστώσει ο Adorno στη διαμάχη του με τον Benjamin, ήταν ότι η καταστροφή της αυτόνομης τέχνης απλώς διασκόρπισε τα περιεχόμενά της χωρίς να οδηγήσει σε μια πραγματικά χειραφετησιακή αλλαγή στη μαζική συνείδηση. Ο δεύτερος, τον οποίο ο Habermas αποκαλούσε περισσότερο σημαντικό, ήταν συνέπεια του γεγονότος ότι:

Στην καθημερινή επικοινωνία, τα γνωστικά νοήματα, οι ηθικές προσδοκίες, οι υποκειμενικές εκφράσεις και αξιολογήσεις πρέπει να συνδέονται μεταξύ τους. Οι επικοινωνιακές διαδικασίες χρειάζονται μία πολιτιστική παράδοση που να καλύπτει όλες τις σφαίρες —γνωστική, ηθική-πρακτική και εκφραστική. Μια ορθολογικοποιημένη καθημερινή ζωή, επομένως, δεν θα μπορούσε να σωθεί από την πολιτιστική πτώχευση με τη διάρρηξη μίας και μοναδικής πολιτιστικής σφαίρας —της τέχνης— παρέχοντας τοιούτοτρόπως πρόσβαση σε ένα μοναχά από τα εξειδικευμένα συμπλέγματα γνώσεων. Η σουρρεαλιστική εξέγερση θα αντικαθιστούσε μονάχα μια αφαίρεση<sup>37</sup>.

Όπως και το ατελές *Anfhebung* της φιλοσοφίας στη μαρξιστική απόπειρα να το πραγματοποιήσει μέσω της προλεταριακής επανάστασης, ο σουρρεαλισμός και άλλα αντι-αγλαϊστικά κινήματα δεν κατόρθωσαν πραγματικά να επανενώσουν τη δική τους σφαίρα της εσωτερικής αλήθειας με την καθημερινή ζωή. Για να το κάνουν, ισχυρίστηκε ο Habermas, θα έπρεπε και οι τρεις σφαίρες της εξειδικευμένης γνώσης να γίνουν προσιτές ταυτόχρονα. «Μια πραγματοποιημένη καθημερινή πρακτική (praxis)», ισχυρίστηκε, «μπορεί να θεραπευτεί μόνο με τη δημιουργία μιας αβίαστης αλληλεπίδρασης του γνωστικού με το ηθικό-πρακτικό και το εκφραστικό-αισθητικό στοιχείο»<sup>38</sup>.

Μία τέτοια έκβαση, δεν χρειάζεται να ειπωθεί, είναι πολύ απίθανη, αλλά ο Habermas ισχυρίζεται ότι υπάρχει τουλάχιστον ένα παράδειγμα κάποιου πράγματος που το πλησιάζει. Στο βιβλίο του *Η Αισθητική της Αντίστασης*, ο Peter Weiss περιγράφει ένα συμβάν στο Βερολίνο στα 1937 όπου μία ομάδα πολιτικοποιημένων εργατών επεδίωκαν να επανοικειοποιηθούν την πολιτιστική κληρονομιά της Ευρώπης, που τότε διαστρεβλωνόταν συστηματικά από τους Ναζί, χάριν του δικού τους βιώματος της ζωής<sup>39</sup>. Αυτή η απόπειρα να επανακτήσουν τις ενέργειες του αντικειμενικού Geist για την προσωπική ζωή, ισχυρίζεται ο Habermas, δείχνει ότι το όνειρο των σουρρεαλιστών μπορεί ίσως να θεωρηθεί ακόμη βιώσιμο, έστω κι αν οι προσπάθειες των ιδίων να το πραγματοποιήσουν βούλιαξαν.

Είτε είναι πειστικό αυτό το απομονωμένο παράδειγμα είτε όχι, δείχνει τη συνεχιζόμενη αποφασιστικότητα του Habermas να λυτρώσει αυτά τα σημασιολογικά δυναμικά που είχε εντοπίσει ο Benjamin στην αγλαϊστική τέχνη. Αλλά δεν υπολείπεται σημασίας

37. Ο.π., σελ. 10-11.  
38. Ο.π., σελ. 11.

39. Peter Weiss, *Aesthetik des Widerstands* (Frankfurt, 1975).

το ότι ο Habermas ελπίζει να το καταφέρει χωρίς να σκοπεύει στην ολοκληρωτική αναστροφή της διαδικασίας της διαφοροποίησης την οποία ταυτίζει με το μοντέρνο. Αυτό που πρέπει να αναστραφεί, όμως, είναι η ανισόρροπη σχέση μεταξύ των υποσυστημάτων της ορθολογικότητας που χαρακτηρίζουν τους τύπους του εκμοντερνισμού, καπιταλιστικού και γραφειοκρατικού-σοσιαλιστικού, που έχουν λάβει χώρα ως τώρα. Συγκεκριμένα, η κυριαρχία του υποσυστήματος της γνωστικής-εργαλειακής (ή αυτού που ονομάζει στο τελευταίο του βιβλίο, λειτουργική ορθολογικότητα) πάνω στην ηθική-πρακτική όσο και στην αισθητική-εκφραστική ορθολογικότητα πρέπει να αναιρεθεί. Αυτό που μέχρι τώρα υπήρξε μία σχέση αποικισμού πρέπει να αντικατασταθεί από μία εποικοδομητική διαμεσολάβηση. Ο Habermas παραδέχεται ότι οι πιθανότητες να συμβεί αυτή η αλλαγή είναι πολύ ισχνές. Αλλά προειδοποιεί κατά της εγκατάλειψης του απραγματοποιήτου σχεδίου της μοντερνικότητας, πράγμα που, μεταξύ άλλων, θα σήμαινε απώλεια της ελπίδας για τη δημιουργική επανοικειοποίηση της αισθητικής ορθολογικότητας μέσα σε μία αυξανόμενη ορθολογικοποιούμενη καθημερινή ζωή. Έτσι, παρ' όλο που ο Habermas οφείλει ακόμα να υπολογίζεται σαν ένας στοχαστής με πολύ λιγότερη κλίση προς την αισθητική απ' ότι οι μέντορές του στη Σχολή της Φραγκφούρτης, δεν επιτρέπεται πλέον να ισχυριστεί κανείς ότι δεν δίνει διόλου βαρύτητα στο ρόλο της τέχνης στη διαδικασία της χειραφέτησης.

Το ότι ο τρόπος που το κάνει αυτό απέχει πολύ του να μην έχει κάποια προβλήματα, δεν διέφυγε πολλών από τους σχολιαστές του. Μερικοί, για παράδειγμα, τον κατηγορήσαν ότι αντιλαμβάνεται λανθασμένα τη θεωρία της γλώσσας του Benjamin υποτιμώντας το βαθμό στον οποίο η θεωρία αυτή βλέπει τη μίμηση σαν μία «τεχνική πράξη της ανθρώπινης παραγωγής»<sup>40</sup>. Δίνοντας προνομιακή θέση στην ανθρώπινη επικοινωνία σε σχέση με την αναπαραστασιακή δόμηση, καθώς διατείνονται αυτοί οι κριτικοί, ο Habermas έδωσε λανθασμένα έμφαση στην εκφραστική στιγμή της σημασιολογικής δυνατότητας στη θεωρία του Benjamin. Αυτή η ερμηνεία του Benjamin έχει όμως τεθεί και η ίδια υπό αμφισβήτηση από τον Anson Rabinbach<sup>41</sup>, που ισχυρίζεται ότι παρ' όλο που ο Benjamin μπορεί να μην κατανόησε τη γλώσσα με επικοινωνιακούς όρους οι οποίοι να μπορούν να παραβληθούν με αυτούς, ας πούμε, της σχέσης του «Εγώ - Εσύ» του Martin Buber, ήταν ακόμη πιο εχθρικός απέναντι σε μία καθαρά τεχνική ή εργαλειακή αντίληψη της γλώσσας. Όπως το έθεσε πρόσφατα ένας άλλος σχολιαστής, ο Richard Wolin, τα δοκίμια του Benjamin πάνω στη γλώσσα «συμπίπτουν στην απόρριψή τους της εργαλειακής άποψης της γλώσσας και στην έμφαση που δίνουν στη γλώσσα σαν προνομιούχο μέσο μέσ' απ' το οποίο μπορεί να διαφανεί μια «αστραπιαία εικόνα» συμφιλίωσης μεταξύ ανθρώπου και φύσης»<sup>42</sup>. Όσο και αν θαύμαζε ο Benjamin την αντι-επικοινωνιακή θεωρία της γλώσσας του Mallarmé, όσο και αν έμαθε από αυτήν, δεν αγχάλισε ποτέ του μια καθαρά τεχνική εναλλακτική λύση, καθώς

40. Brewster and Buchner, σελ. 23.

41. Anson Rabinbach, «Introduction to Walter Benjamin's 'Doctrine of the Similar'», *New German Critique*, 17 (Άνοιξη, 1979), σελ. 64.

42. Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York, 1982), σελ. 246.

το επιδεικνύει η κριτική του απάντηση στους σοβιετικούς γλωσσολόγους Marr και Vigotsky<sup>43</sup>. Ωστόσο παραμένει φανερό ότι έκανε πράγματι διάκριση μεταξύ της μιμητικής και της επικοινωνιακής (ή αυτής που ονόμαζε «σημειωτικής») διάστασης της γλώσσας. Οι τελευταίες μπορεί να υπήρξαν οι «φορείς»<sup>44</sup> της προηγούμενης, αλλά τους έλειπαν οι ουτοπικές της ενέργειες.

Όμως, θα έπρεπε να σημειωθεί ότι, ο ίδιος ο Habermas δεν αγνοεί τη διαφορά μεταξύ της επικοινωνιακής και της εκφραστικής-μιμητικής διάστασης της γλώσσας, καθώς η άρνησή του να σωριάσει την επικοινωνιακή και την αισθητική ορθολογικότητα σε μια κατηγορία το καθιστά εναργές. Η πίστη, ωστόσο, ότι θέλει να κάνει κάτι τέτοιο, είναι το κίνητρο του έργου αρκετών από τους άλλους κριτικούς του, ιδιαίτερα του γάλλου μετα-στρουκτουραλιστή φιλόσοφου Jean-François Lyotard. Σε ένα πρόσφατο δοκίμιο για τον μετα-μοντερνισμό, ο Lyotard ρωτάει τι είδους ενότητα μεταξύ των σφαιρών επιζητάει ο Habermas<sup>45</sup>. Είναι, αναρωτιέται, οργανική ενότητα του τύπου που ετέθη από τον Hegel ή μία συνθετική ενότητα από ετερογενή πράγματα όπως αυτή που προτείνεται στην *Κριτική της κριτικής ικανότητας* του Kant; Ακόμη και αν ισχύει το τελευταίο, υποστηρίζει ο Lyotard, ο Habermas δεν κατορθώνει να αποταθεί στις αυστηρές κριτικές που έχουν κάνει πρόσφατοι μετα-μοντέρνοι στοχαστές πάνω στις ιδέες του Διαφωτισμού περί ενός ενοποιημένου σκοπού της ιστορίας και ενός ολοποιούντος υποκειμένου. Παραμελώντας να αντιμετωπίσει αυτές τις αντιρρήσεις, ο Habermas φανερώνεται λιγότερο παρτιζάνος του πολιτιστικού μοντερνισμού απ' όσο ισχυρίζεται ότι είναι. Στην πραγματικότητα, διατείνεται ο Lyotard, το εξυπονοούμενο αισθητικό του ιδανικό είναι αυτό του ωραίου σε αντιπαράθεση με το υψηλό. Ο μοντερνισμός, ωστόσο, εξαρτάται από το δεύτερο, ακόμη και αν εκδηλώνει κάποια νοσταλγία για την, φερόμενη ως απολεσθείσα, ολότητα και αρμονία που συλλαμβάνονται στην παραδοσιακή ιδέα του ωραίου<sup>46</sup>. Ο μετα-μοντερνισμός, με τον οποίο ο Lyotard ταυτίζεται περισσότερο, είναι εξίσου βασισμένος πάνω σε μια αισθητική του υψηλού, αν και χωρίς τη νοσταλγία για το ωραίο του αντίθετο που είναι ακόμα εμφανές στο μοντερνισμό.

Μία παρόμοια κατηγορία έχει διατυπωθεί εναντίον του Habermas από τον Andreas Huyssen που ισχυρίζεται ότι

αγνοεί το γεγονός ότι η ίδια η ιδέα μιας ολιστικής μοντερνικότητας και μιας ολοποιητικής άποψης της ιστορίας έγινε ανάθεμα στη δεκαετία του 1970, και βέβαια όχι για τη συντηρητική δεξιά. Η κριτική αποδόμηση του ορθολογισμού και του λογοκεντρισμού του Διαφωτισμού από τους θεωρητικούς της κουλτούρας, η αποκέντρωση των παραδοσιακών αντιλήψεων της ταυτότητας, ο αγώνας των

43. Benjamin, «Probleme der Sprachsoziologie: Ein Sammelreferat», *Zeitschrift für Sozialforschung*, IV, 3 (1935), σελ. 368.

44. Benjamin, «On the Mimetic Faculty», σελ. 335.

45. Lyotard, «Réponse à la question: qu' est-ce

que le postmoderne?», *Critique*, 419 (April, 1982), σελ. 358. (Αναδημοσιεύθηκε στο *ΛΕΒΙΑ-ΘΑΝ* No 2).

46. Για την παρόμοια αξιολόγηση των δεσμών μεταξύ του υψηλού και της μοντέρνας τέχνης, βλέπε *Aesthetische Theorie*, σελ. 292.

γυναικών και των ομοφυλόφιλων για μία νόμιμη κοινωνική και φυλετική ταυτότητα έξω από τις παραμέτρους του αρσενικού, ετεροφυλόφιλου οράματος, η αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων στη σχέση μας με τη φύση, συμπεριλαμβανομένης της φύσης των σωμάτων μας — όλα αυτά τα φαινόμενα, που είναι το κλειδί για την κουλτούρα της δεκαετίας του 1970, καθιστούν την πρόταση να ολοκληρωθεί το πρόγραμμα της μοντερνικότητας αμφισβητήσιμη, αν όχι ανεπιθύμητη<sup>47</sup>.

Ο Huyssen, ωστόσο προχωρά πέρα από τον Lyotard λέγοντας ότι η ολιστική παρόρμηση του Habermas συμφωνεί με τη μοντερνιστική τέχνη, που δεν είναι λιγότερο καθολικιστική και ολοποιητική στην υπόθεσή της περί ενός θετικού μέλλοντος που προσδοκάται από μια πρωτοπορεία στο παρόν. Υπάρχει λοιπόν ένας «μυστικός δεσμός μεταξύ πρωτοπορείας και επίσημης κουλτούρας στις εξελιγμένες βιομηχανικές κοινωνίες»<sup>48</sup>, τον οποίο δεν κατορθώνει να αντιληφθεί ο Habermas με την, κατά Adorno, πίστη του στην κριτική ισχύ του μοντερνισμού.

Μια ακόμη πιο εκτενής κριτική της θέσης του Habermas έχει γίνει από το γερμανό κριτικό της λογοτεχνίας Peter Bürger, που δηλώνει ωστόσο την αλληλεγγύη του με πολλούς από τους κοινωνικούς και πολιτικούς του στόχους<sup>49</sup>. Σύμφωνα με τον Bürger, που ανησυχεί, όπως ο Lyotard και ο Huyssen, με την εξομάλυνση που φέρει ο Habermas στις ρωγμές της κουλτούρας, υπάρχουν τρία μείζονα προβλήματα στη θεωρία του για το μοντερνισμό. Πρώτον, ο ισχυρισμός του Habermas για μια παράλληλη εξέλιξη των τριών σφαιρών της επιστήμης, της ηθικής και της τέχνης προς μια αυτονομία και εξειδίκευση δεν κατανοεί σωστά τις δομικές και κοινωνικές διαφορές ανάμεσα σε κάθε σφαίρα. Συγκεκριμένα, υποτιμά την προτεραιότητα της γνωστικής-εργαλειακής ορθολογικότητας στη διαδικασία του εκμοντερνισμού. Και ίσως μεγαλύτερης ακόμα σημασίας είναι το γεγονός ότι δεν αναγνωρίζει τη μοιραία έλλειψη στην επιστήμη μιας παρόρμησης να επανολοκληρωθεί με την καθημερινή ζωή. «Ενώ η αυτόνομη τέχνη φέρει μαζί της την ιδέα της αυτο-υπέρβασής της», γράφει ο Bürger, «αυτό δεν μπορεί να ειπωθεί πως ισχύει και για την επιστήμη κατά τον ίδιο τρόπο»<sup>50</sup>. Έτσι, η ελπίδα του Habermas για μια ταυτόχρονη επανολοκλήρωση των τριών σφαιρών σ' έναν ορθολογικοποιημένο βιωμένο κόσμο μοιάζει εντελώς εξωπραγματική.

Δεύτερον, υπάρχει μια πολύ μεγαλύτερη αντίφαση μεταξύ των δύο απόψεων της διαδικασίας του εκμοντερνισμού — της αυξανόμενης διαφοροποίησης των ξεχωριστών σφαιρών και της αντίθετης επιθυμίας για την επανολοκλήρωσή τους με το βιωμένο κόσμο — απ' ό,τι παραδέχεται ο Habermas. «Στην πλήρως εξελιγμένη αστική κοινωνία η 'αυτονομία' και η 'χρήση' της τέχνης τείνουν όλο και περισσότερο να αντιτίθενται μεταξύ τους. Δεν μπορούν να συμφιλιωθούν τόσο εύκολα όσο εξυπνοεί η θεώρηση της μοντερνικότητας από τον Habermas»<sup>51</sup>.

47. Huyssen, «The search for tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970's», *New German Critique*, 22 (Χειμώνας, 1981), σελ. 38.

48. Ο.π., σελ. 36.

49. Bürger, «Avant-garde and Contemporary

Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas», *New German Critique*, 22 (Χειμώνας, 1981).

50. Ο.π., σελ. 20.

51. Ο.π., σελ. 21.

Και τελικά, η μεγαλοποιημένη τάση της τέχνης να διακηρύττει την ολοκληρωτική της αυτονομία δημιουργεί έναν κίνδυνο που ο Habermas δεν παίρνει αρκετά στα σοβαρά: την ατροφία του σημασιολογικού δυναμικού στην τέχνη που προέρχεται από την πρωταρχική εκφραστική-μιμητική σχέση του με τη φύση. Ο Habermas συνεπώς, υποστηρίζει ο Bürger, σφάλει απορρίπτοντας τόσο γρήγορα την απόπειρα των σουρρεαλιστών να αναζωογονήσουν την τέχνη. «Ακόμα και η αποτυχία της απαίτησης για άρση δεν θα έπρεπε να θεωρείται σαν ένα λάθος χωρίς αποτελέσματα. Αντιθέτως. Εάν σήμερα είναι δυνατόν να σκέφτεται κανείς για ελεύθερη παραγωγικότητα για όλους, τότε αυτό οφείλεται οπωσδήποτε στο γεγονός ότι οι πρωτοπόροι αμφισβήτησαν την ισχύ του όρου 'μεγάλο έργο τέχνης'»<sup>52</sup>. Ο Bürger, που αλλού έχει ξεκαθαρίσει την αντίθεσή του με την υπεράσπιση της αυτόνομης μοντερνιστικής τέχνης από τον Adorno καθ' ότι αυτή δεν είναι πια βιώσιμη στην εποχή της μετα-πρωτοπορείας<sup>53</sup>, χολάζει, λοιπόν, τον Habermas και επειδή δεν εγκατέλειψε αρκετά ρωμαλέα αυτή την υπεράσπιση και επειδή σκέφτηκε ότι, εφ' όσον αυτή θα εγκαταλείπετο και η τέχνη θα επαναλοκληρωνόταν με τη ζωή, θα προέκυπτε ένα γνήσια χειραφετησιακό αποτέλεσμα.

Παρ' όλο που η κριτική του Bürger έχει αυτές τις αντιφατικές συνέπειες, αναδεικνύει ορισμένες άλυτες δυσκολίες στην αντιμετώπιση του μοντερνισμού από τον Habermas. Σε συνδυασμό με τους άλλους που αναφέρονται παραπάνω, αναδεικνύει δύο μείζονες ασάφειες που απαιτούν διευκρίνιση προτού η απόπειρα του Habermas να περιλάβει τον πολιτιστικό μοντερνισμό, παρ' όλους τους ενδοιασμούς των νεο-συντηρητικών όπως ο Daniel Bell, μέσα στη γενική του υπεράσπιση της μοντερνικότητας μπορέσει να θεωρηθεί επιτυχής. Πρώτον, πρέπει να διασαφηνίσει το βαθμό στον οποίο η θεώρησή του μιας διαμεσολαβημένης αντί μιας αποικιστικής σχέσης μεταξύ των υποσυστημάτων, τα οποία θέτει σαν αναπόφευκτες διαφοροποιήσεις κατά τη διαδικασία του μοντερνισμού, είναι ποιοτικά ανώτερη από το παλαιό, ευρέως ξεπερασμένο, ιδεαλιστικό όνειρο μιας, στην εντέλεια, αρμονικής και ορθολογικής ολότητας. Το ότι δεν έχει εκφραστεί με απόλυτη σαφήνεια πάνω σ' αυτό το ζήτημα αποδεικνύεται από το γεγονός ότι, ενώ ο Lyotard, ο Huyssen και ο Bürger, καθώς και άλλοι πρόσφατοι αποδομιστές κριτικοί τον κατηγορούν ότι ονειρεύεται ακόμη αυτό το όνειρο, άλλοι σαν τον Thomas McCarthy και τον Hemming Ottman του επιτίθενται για το λόγο ακριβώς ότι το εγκατέλειψε.<sup>54</sup> Εναντίον των πρώτων, ο Habermas έχει γράψει ρητά,

Τίποτα δεν με εκνευρίζει περισσότερο από το να μου καταλογίζουν — πράγμα

52. Ο.π., σελ. 22.

53. Bürger, *Theorie der Anantgarde* (Frankfurt, 1974).

54. Άλλοι αποδομιστές που επιτίθενται στο Habermas για την υποτιθέμενη πίστη του σε μια ορθολογική ουτοπία τέλειας αρμονίας περιλαμβάνουν τον Dominick La Capra, «Habermas and the Grounding of Critical Theory», *History and Theory*, 16 (1977) και το Michael Ryan, *Marxism*

and Deconstruction: A Critical Articulation (Baltimore, 1982). Οι McCarthy και Ottmann, αντιθέτως, τον επικρίνουν επειδή αποδέχτηκε μια αναπόφευκτη εχθρότητα μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Αν και δεν προτείνουν την τέλεια συμφιλίωση που, ως πούμε, θα ήθελε ο Ernst Bloch, είναι ακόμη υπέρμαχοι μιας ενότητας περισσότερο αρμονικής απ' όσο διαισθάνεται πιθανή ο Habermas. Βλέπε τις συνεισφορές τους στο Thompson και Held.

που έχει επαναληφθεί με διαφορετικές εκδοχές και στα πιο παράδοξα πλαίσια — ότι επειδή η θεωρία της επικοινωνιακής δράσης εστιάζει την προσοχή στο κοινωνικό γεγονός των αναγνωρισμένων αξιώσεων εγκυρότητας, προτείνει, ή τουλάχιστον υποδηλώνει, μια ορθολογική ουτοπική κοινωνία. Δεν θεωρώ την εξ ολοκλήρου διάφανη κοινωνία σαν ένα ιδεώδες, ούτε και επιθυμώ να δείξω κανένα άλλο ιδεώδες — ο Marx δεν ήταν ο μόνος που φοβόταν τα υπολείμματα του ουτοπικού σοσιαλισμού.<sup>55</sup>

Εναντίον των τελευταίων, που είναι ιδιαίτερα εχθρικοί απέναντι στην άρνησή του να επιδοκιμάσει την ανατροπή της εργαλειακής σχέσης της ανθρωπότητας με τη φύση και την αντικατάστασή της από μία σχέση εντελώς αισθητική, απάντησε ότι και οι δύο είναι απαραίτητες απόψεις μιας χειραφετημένης κοινωνίας. Όχι μόνο είναι αδύνατον να επεκτείνουμε μια επικοινωνιακή ηθική βασισμένη σε μία πλήρη αμοιβαιότητα στην ανόργανη φύση ή ακόμα και στη φυτική ζωή, αλλά και είναι δύσκολο να γνωρίσουμε πώς να θεμελιώσουμε μια τέτοια νατουραλιστική ηθική χωρίς να παλινδρομήσουμε σε ξεπερασμένες θρησκευτικές ή μεταφυσικές απόψεις του κόσμου. Η επιστήμη, λοιπόν, πρέπει να είναι εργαλειακή. Εντούτοις, «η συζήτηση από τον Kant στον Adorno σχετικά με το φυσικό και το καλλιτεχνικό ωραίο μπορεί να προμηθεύσει το υπόβαθρο για τη θέση ότι η εκφραστική στάση προς την εξωτερική φύση ανοίγει ένα πεδίο εμπειρίας που μπορεί να εκμεταλλευθεί με σκοπό την καλλιτεχνική παραγωγή»<sup>56</sup>. Το καλύτερο που μπορεί να ελπίζει κανείς μεταξύ αυτών των ξεχωριστών σφαιρών είναι η μη-αποικιστική αλληλο-διείσδυση που μπορεί να επανεγκαθιδρυθεί στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας.

Αλλά το ποια ακριβώς μορφή θα έχει αυτή η διαμεσολαβημένη σχέση, ιδιαίτερα όταν οι γνωστικές και αισθητικές στάσεις απέναντι στη φύση μπορεί να είναι περισσότερο αντιφατικές απ' ότι συμπληρωματικές, δεν είναι πραγματικά καθαρό. Ούτε και είναι εύκολο να συλλάβουμε το πώς η επιστροφή του βιωμένου κόσμου σαν στίβο της συνεργασίας μπορεί να εναρμονιστεί με τη συνεχιζόμενη διαφοροποίηση των ξεχωριστών πολιτιστικών σφαιρών. Εδώ η αμφίροπη στάση του Habermas όσον αφορά τη σημασία της διαμάχης μεταξύ του Adorno και του Benjamin σχετικά με την άρση της αίγλης από την τέχνη αποκαλύπτει μια ευρύτερη ένταση στο έργο του που είναι αναγκαίο να ειπωθεί περισσότερο ρητά. Καθώς υποστηρίζει ο Bürger, μπορεί να είναι δυσκολότερο να εναρμονιστεί η αυτονομία της τέχνης με τη χρησιμότητά της απ' όσο φαντάζεται ο Habermas.

Το δεύτερο μείζον ζήτημα που έχει χρεία διασαφήνισης αφορά την υπόσταση της καλλιτεχνικής σφαίρας καθεαυτής. Μ' αυτή τη μεροληψία υπέρ του λόγου που αναδεικνύεται σ' ολόκληρο το έργο του, ο Habermas υποστηρίζει ότι παράλληλα με τη γνωστική-εργαλειακή και την ηθική-πρακτική ορθολογικότητα, υπάρχει επίσης ένα είδος «αισθητικής-πρακτικής ορθολογικότητας»<sup>57</sup>. Αυτό που φαίνεται να εννοεί μ' αυτό

55. Habermas, «A Reply to my critics», στο Thompson and Held, σελ. 235.

56. Ο.π., σελ. 249.

57. Ο.π.

τον όρο είναι ότι «η αισθητική σφαίρα έχει θεθεί κάτω από τον έλεγχο ειδικών που φαίνονται πιο ικανοί στο να είναι λογικοί»<sup>58</sup> με καλλιτεχνικούς όρους απ' ό,τι οι μη-ειδημόνες. Εδώ προϋποτίθενται σιωπηρά ορισμένα σχόλια του Adorno στην *Αισθητική Θεωρία* του σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο η αυξημένη καλλιτεχνική επιδεξιότητα στην τέχνη συνδυάζει τη μίμηση της φύσης με τη μη-εργαλειακή ορθολογικότητα<sup>59</sup>. Αλλά το πώς ακριβώς αυτός ο τύπος αυξημένης κατοχής της τεχνικής μπορεί να θεωρηθεί σαν ορθολογικός με την ίδια εξελικτική σημασία που αποδίδει ο Habermas στους άλλους τύπους ορθολογικότητας δεν είναι καθαρό. Γιατί σίγουρα υπάρχουν πολλοί άλλοι γνώμονες κρίσης σε αισθητικά πράγματα εκτός από την τεχνική δεξιότητα, πράγμα που κάνει την ιδέα της καλλιτεχνικής προόδου ιδιαίτερα προβληματική.

Όυτε βρισκόμαστε πλησιέστερα σε μια κατανόηση της αισθητικής ορθολογικότητας εάν θυμηθούμε την, κατά Benjamin, ταύτιση του Habermas στο δοκίμιό του στα 1963 «Μεταξύ Επιστήμης και Φιλοσοφίας: ο Μαρξισμός σαν Κριτική» της μοντερνιστικής τέχνης με την αλληγορία αντί του κλασσικού συμβολισμού. Αν και αυτό το επιχείρημα διαφεύδει τον ισχυρισμό του Lyotard ότι η αισθητική του Habermas είναι κοντύτερα στο ωραίο απ' ό,τι στο υψηλό, καθιστά δύσκολο το να δει κανείς την ορθολογικότητα στη μοντερνιστική τέχνη, με εξαίρεση το βαθμό στον οποίο παρέχει μια κριτική της ψευδούς ολότητας της καταφατικής κουλτούρας. Πιθανόν να το κάνει με σκοπό να λυτρώσει τα σημασιολογικά δυναμικά που ο Benjamin έβλεπε να διατηρούνται μέσα στην τέχνη σαν κατάλοιπο της πρωταρχικής της μιμητικής-εκφραστικής σχέσης με τη φύση, αλλά δεν είναι καθαρό το γιατί οι μη-αισθησιακές αντιστοιχίες που υποτίθεται ότι θεμελιώνουν την τέχνη μπορούν να θεωρηθούν ορθολογικές με οποιαδήποτε συνηθισμένη έννοια του όρου<sup>60</sup>. Και πραγματικά, ο Habermas προειδοποιεί ρητότατα κατά του κινδύνου ν' αποδοθεί στη μίμηση «ο ρόλος του εκπροσώπου ενός αυθεντικού λόγου, τη θέση του οποίου υπάρπαξε η εργαλειακή ορθολογικότητα»<sup>61</sup>. Εκτός αυτού, εάν ο Bürger έχει δίκιο σχετικά με την ατροφία του αρχικού σημασιολογικού δυναμικού της τέχνης ως αποτέλεσμα της υπερβολικά αυτόνομης τεχνικής δεξιότητας, μπορεί να υπάρχει ακόμα και μία αντιθετική σχέση μεταξύ της αυξημένης καλλιτεχνικής ορθολογικοποίησης και της λυτρωτικής της λειτουργίας.

58. Habermas, «Modernity versus Postmodernity», σελ. 8.

59. Adorno, *Aesthetische Theorie*, σελ. 86f.

60. Ο Wolin διατείνεται ότι «η γλώσσα είναι ορθολογικοποιημένη μίμηση. Στη γλώσσα το στοιχείο της αντιστοιχίας και ομοιότητας αποσπάται βίαια από την πρωτογενή του κατάσταση της αδιαφοροποίητης αμεσότητας (βύθισμα στη φύση) και εξυψώνεται στην υπόσταση της έκφρασης» (σελ. 243). Αλλά το γιατί αυτός ο μετασχηματισμός μπορεί να θεωρηθεί ορθολογικός δεν είναι πολύ καθαρό. Ο Benjamin, στην πραγματικότητα, είχε πλήρη συναίσθηση της ρομαντικής ρίζας της ονοματοποιητι-

κής θεωρίας της γλώσσας. Δες τις παρατηρήσεις του πάνω στον Herder στο «Probleme der Sprachsoziologie», σελ. 250. Το πώς μία τέτοια ρομαντικής προελεύσεως θεωρία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τους διαφωτιστικούς σκοπούς του Habermas είναι δύσκολο να το συλλάβει κανείς. Το συμπέρασμα του Habermas ότι η απόπειρα του Benjamin να παντρέψει τη μυστικιστικής προελεύσεως γλωσσολογική του θεωρία με το μαρξισμό του ήταν αποτυχημένη, μπορεί ίσως να επεκταθεί στην απόπειρα του ίδιου του Habermas να κάνει κάτι παρόμοιο.

61. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Vol. I, σελ. 512.



Ένας πιθανός τρόπος με τον οποίο μπορεί ο Habermas να αναζητήσει κάποια βοήθεια στη λύση αυτών των προβλημάτων είναι να βασιστεί στο έργο ενός θεωρητικού του οποίου οι έννοιες της ορθολογικής εξέλιξης του έχουν παραστεί χρήσιμες σε άλλα πλαίσια: του Jean Piaget. Συμφωνώντας με την ιστορικό τέχνης Suzi Gablik στην αμφιλεγόμενη ανάλυσή της για την *Πρόοδο στην Τέχνη*<sup>62</sup>, θα μπορούσε εν συνεχεία να ισχυριστεί ότι η αυξανόμενη μη-αναπαραστατική μοντέρνα τέχνη εκφράζει μία γνωστική εξέλιξη από το λειτουργικό στάδιο του Piaget σε τυπικό λειτουργικό στάδιο. Αλλά δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τις δυσκολίες αυτής της λύσης. Εκτός από την περιορισμένη δυνατότητα εφαρμογής αυτού του σχήματος στις εικαστικές τέχνες και την ευδαίμονα άγνοια των κοινωνικών υποστηρικμάτων της υπερβολικής αφαίρεσης στην πραγματοποίηση, αποτυγχάνει να παράσχει μια θέση για την επανολοκλήρωση της καλλιτεχνικής ορθολογικότητας με την καθημερινή ζωή που θέλει να υπερασπίσει ο Habermas. Ούτε και δύναται κατά κανένα τρόπο να συμβιβαστεί με την, κατά Benjamin, έμφασή του πάνω στη μίμηση σαν μία πηγή της ύστατης αξίας της τέχνης. Στην πραγματικότητα, θα οδηγούσε στην ίδια την κατάρρευση της αισθητικής στη γνωστική και ηθική ορθολογικότητα πράγμα το οποίο οι κριτικοί του Habermas τον κατηγορούν ότι υποθάλλει, και που έχει καταβάλλει μεγάλους κόπους για να το διαψεύσει.

Εν συντομία, παρ' όλο που δεν θα ήθελα να συμμαχήσω με αυτούς τους αποδομιστές που βάζουν το χέρι στο πιστόλι τους κάθε φορά που ακούνε τη λέξη λόγος, νομίζω πραγματικά ότι ο Habermas μας χρωστά μία πιο σαφή εξήγηση της φύσης της αισθητικής-πρακτικής ορθολογικότητας που θέλει να υπερασπίσει στο μοντερνισμό. Είναι αρκετά δύσκολο να συλλάβει κανείς τι μορφή θα είχε μια διαμεσολαβημένη σχέση μεταξύ γνωστικής-εργαλειακής, ηθικής-πρακτικής, και αισθητικής-πρακτικής ορθολογικότητας, ακόμη κι αν μπορούσαν να επαναλοκληρωθούν με το βιωμένο κόσμο. Είναι ακόμα δυσκολότερο εάν η ορθολογική υπόσταση της τρίτης παραμένει ελαφρώς μυστηριώδης. Ο Habermas έχει αφιερώσει ένα τεράστιο ποσό διανοητικής ενέργειας στην προσπάθεια να ορίσει και να υπερασπίσει μια επικοινωνιακή σύλληψη της ορθολογικής δράσης. Αλλά έχει αναγνωρίσει, παρ' όλο που πολλοί από τους κριτικούς του καθυστέρησαν να του το αναγνωρίσουν, ότι η πλήρης πραγματοποίησή της και μόνο δεν μπορεί να μας παράσχει τις ουσιώδεις θεωρήσεις του ευ ζην που θα κάνουν τη συζήτηση ν' αξίζει τον κόπο. Εάν το αισθητικό πρόκειται να έρθει για να βοηθήσει την κατάσταση, χωρίς, ωστόσο, να οδηγήσει σε μία, κατά Adorno, στρατηγική χειμερίας νάρκης, ο Habermas θα χρειαστεί να επεκτείνει την ακόμα υποτυπώδη επεξεργασία του αυτού του θέματος. Όχι μόνο η μοντερνικότητα είναι ένα ανολοκληρωτο εγχείρημα, το ίδιο επίσης είναι και η υπέρμετρα φιλόδοξη απόπειρα του Habermas να διασώσει το ακόμη - χειραφετησιακό δυναμικό του.

62. Gablik, *Progress in Art* (New York, 1977).