



Ferenc Fehér

Η ΠΥΡΡΕΙΑ ΝΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΤΙΚΟ ΤΗΣ ΠΟΛΕΜΟ

Γύρω από το μεταμοντερνιστικό ιντερμέτζο

I

ΙΣΩΣ ΚΑΝΕΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΡΓΟ γύρω από τη φιλοσοφία της τέχνης και της λογοτεχνίας να μην τονίζει με τόση έμφαση τη σημασία και την αναγκαιότητα της απελευθέρωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας από κάθε ξένη ηγεμονία, όσο η *Ιδιαιτερότητα της Αισθητικής*, βιβλίο που έγραψε ο Georg Lukács στα τελευταία χρόνια της ζωής του. Το κεφάλαιο που πραγματεύεται τον «απελευθερωτικό πόλεμο της τέχνης» δίνει στη θρησκεία την προεξάρχουσα θέση ανάμεσα στις ξένες αυτές ηγεμονικές δυνάμεις, επιχειρηματολογώντας με έναν τρόπο κατά τη γνώμη μας όχι πάντοτε πειστικό¹. Μεταξύ των συγχρόνων του ο Λούκατς είναι αναμφίβολα ο πιο επίμονος, χωρίς να είναι και ο μοναδικός, υποστηρικτής της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής αυτοαπελευθέρωσης, μιας θέσης που διαπερνά το σύνολο του θεωρητικού βίου και έργου του². Η χρυπτική, κεντρική στη θεωρία του, παρατήρηση του Αντόρνο ότι η μουσική υπήρξε πάντοτε μια τέχνη με έδρα το άστυ, κατ' εξοχήν *bürgerlich*, μια παρατήρηση

1. Η αποδεικτική δύναμη, του παραδείγματός του, η Αναγεννησιακή (ειδικά η Φλωρεντινή) ζωγραφική, είναι αμφισβητήσιμη. Το παράδειγμά του μπορεί κάλλιστα να υπηρεθίσει και την αντίθετη άποψη. Ο Lukács ισχυρίζεται ότι το μεγαλείο, η αρχιτεκτονική ομορφιά και η οργανωμένη και ωστόσο φυσική αρμονία της ζωγραφικής από τον Giotto ως τον Leonardo απορρέει από τη βαθμιαία εκκοσμίκευση των μεγάλων Φλωρεντινών και Βενετσιάνων. Εξίσου πειστικά όμως μπορεί να υποστηριχθεί ότι η εσωτερική συνοχή αυτού του οργανωμένου και αρμονικού κόσμου προέρχεται από την ύπαρξη ενός σταθερού θρησκευτικού πλαισίου. Ένα πλαίσιο που διαμορφώνεται από μια όχι ιδιαίτερα θερμή, αλλά στέρεα θρησκευτική συναίνεση, η οποία χρησιμεύει σαν *lingua franca* τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για τον δέκτη του έργου, ανεξάρτητα από την υποκειμενική ευσέβεια του πρώτου. Αυτή εξάλλου είναι

η θέση του Arnold Hauser στο βιβλίο του *Μανιερισμός: Η κρίση της Αναγέννησης και η καταγωγή της μοντέρνας τέχνης*. Ο Hauser αποδίδει την ελκυστική εκκεντρικότητα των μανιεριστών ζωγράφων στην έλλειψη αυτής της συναίνεσης, η οποία δεν έμελλε να αντικατασταθεί από μια απλώς υποκειμενική ευσέβεια, ενδεχομένως σφοδρότερη (ή περισσότερο υστερική) από την απαλή θρησκευτική ατμόσφαιρα που αποπνέει η ζωγραφική της Αναγέννησης. Τα ίδια προβλήματα διερευνά και ο Adorno στην ανάλυση της *Missa Solemnis* του Μπετόβεν.

2. Ενδεικτική από αυτή την άποψη είναι η θέση που καταλαμβάνει ο Dante στη *Θεωρία του Μυθιστορήματος*. Παρά τον ειλικρινή θαυμασμό του για την *Θεία Κωμωδία*, ο Lukács δεν κρύβει τη σταθερή του πεποίθηση ότι το μοναδικό επίτευγμα του Dante είναι βέβαια αξεπέραστο, παραμένει όμως

που αποκλείει απερίφραστα τον Palestrina καθώς και αιώνες εκκλησιαστικής μουσικής από την ιστορία του είδους, βρίσκει επίσης την εξήγησή της στη θέση της απελευθέρωσης. Απλώς σημαίνει ότι όσο καιρό η μουσική ήταν υποταγμένη σε εξωτερικές επιδιώξεις και αιτήματα, δεν είχε ακόμα φτάσει «στο ύψος της έννοιάς της», για να μεταχειριστούμε έναν εγγελιανό όρο. Μόνο όταν αποτινάξε τον ξένο ζυγό και αφοσιώθηκε στο αποκλειστικό καθήκον της ορθολογικής αυτοοργάνωσης έγινε η μουσική «μουσική δι' εαυτήν», μια απελευθερωμένη τέχνη ικανή να αρθεί στο ύψος του πεπρωμένου της. Η αξίωση της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής αυτοαπελευθέρωσης πρωτοεμφανίζεται δυναμικά στη μεγάλη περίοδο του γερμανικού κλασικού ιδεαλισμού, στον αγώνα του εναντίον της αναγωγής της καλλιτεχνικής εμπειρίας σε *perception confuse* από την πλευρά του Διαφωτισμού. Αυτός ο αγώνας επιδέχεται διαφορετικές αναγνώσεις³, προς το παρόν όμως και για το θέμα που με απασχολεί, αρκούμαι να τον συνδέσω με τη ρηξικέλευθη μορφολογία της νεωτερικότητας, όπως την ανέπτυξε ο Max Weber. Ο Βέμπερ διέκρινε στον προοδευτικό διαχωρισμό των σφαιρών (θρησκευτικής, νομικής, πολιτικής και οικονομικής) την ειδοποιό διαφορά της νεωτερικότητας. Ως ένα βαθμό τόσο ο Λούκατς όσο και ο Αντόρνο, δύο στοχαστές οι οποίοι οφείλουν πολλά στον Βέμπερ, απλώς προτείνουν μια οντολογική θεμελίωση σ' αυτόν τον προοδευτικό διαχωρισμό, παίρνοντας ως παράδειγμα μια σφαίρα: την αισθητική. Ας προκαταλάβω τον αναγνώστη με το τελικό συμπέρασμα αυτής της εισήγησης. Πολλά από τα φαινομενικά δυσεπίλυτα προβλήματα που συναντούν τόσο οι επαγγελματίες κριτικοί όσο και οι αμύητοι ερασιτέχνες καθώς επιχειρούν να δώσουν νόημα στην ακαθόριστη κατηγορία του «μεταμοντερνισμού» λύνονται σχετικά εύκολα αν ακολουθήσουμε τον προοδευτικό διαχωρισμό (ή «αυτοαπελευθέρωση») της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής σφαίρας ως το τελικό του στάδιο. Για να κατορθώσουμε κάτι τέτοιο, πρέπει πρώτα να ξεχωρίσουμε τις δύο έννοιες της απελευθέρωσης: την αυτονομία και τη χειραφέτηση.

Αυτονομία σημαίνει αυτοαπελευθέρωση της τέχνης και της λογοτεχνίας από την ηγεμονία, ή ακόμα και από την επίδραση, άλλων σφαιρών. Η επιδίωξη της αυτονομίας έχει μια μακρά ιστορία: ξεκίνησε αρχικά από τους ίδιους τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες για να βρει στη συνέχεια ανταπόκριση και στο ευρύτερο κοινό. Πρόκειται για μια εντελώς «νόμιμη» τάση στα πλαίσια της βεμπεριανής τυπολογίας της νεωτερικότητας. Η κεντρική μάχη για την αυτονομία της αισθητικής σφαίρας δόθηκε ανάμεσα στη θρησκεία από τη μια πλευρά και στην τέχνη και τη λογοτεχνία από την άλλη. Απ' αυτή την άποψη, η διάγνωση του Λούκατς ήταν σωστή. Υπάρχει μια εύλογη εξήγηση για την πρωτοκαθεδρία της θρησκείας μεταξύ των δυνάμεων που κυριαρχούσαν επί της αισθητικής σφαίρας: θρησκεία και αισθητική βρίσκονταν σε σχέση αμοιβαίας αλλη-

ένα έξοχο επεισόδιο και δεν αποτελεί τη βασιλική οδό. Στο λεξιλόγιο της Θεωρίας του Μυθιστορήματος δεν υπάρχει ο όρος «απελευθέρωση». Το κείμενο, ωστόσο, δηλώνει καθαρά ότι η επική ποίηση, έπρεπε να απαγκιστρωθεί από τη λατρεία του Dante, αν ήθελε να ξαναβρεί το δρόμο της και να

φτάσει στον προορισμό της.

3. Η αρκετά γνωστή ερμηνεία του Gadamer στο *Αλήθεια και Μέθοδος* διαβλέπει στην *Κριτική της δύναμης της κρίσης* του Kant και στην αισθητική θεωρία του Schiller μια απαράδεκτη υποκειμενοποίηση της αισθητικής εμπειρίας και ερμηνείας.

λεξάρτησης. Η θρησκεία ασκούσε μια διπλή πολιτισμική και θεσμική ηγεμονία, κατά συνέπεια ο έλεγχος της ήταν ταυτόχρονα εξωτερικός και εσωτερικός. Η πολιτισμική επιρροή της θρησκείας όμως υπερέβαινε τα όρια μιας απλής κυριαρχίας. Αποτελούσε για αιώνες ζωτικό κίνητρο, προμήθευε στη θεραπαινίδα της υλικό καθολικά κατανοητό (ήταν η *Biblia pauperorum*), ενέπνεε ενθουσιασμό, προσέφερε μια καθαρή προοπτική στην υψηλή αποστολή της τέχνης και της λογοτεχνίας. Η εκκοσμίκευση των γραμμάτων και των τεχνών από την Αναγέννηση ως τα μέσα του 19ου αιώνα είναι ένα θέμα τόσο πολυσυζητημένο ώστε δεν χρειάζεται να το επαναλάβουμε εδώ. Ας προσθέσουμε μόνο ένα σημείο: ενώ μια αναβίωση της θρησκείας και της θρησκευτικής τέχνης δεν μπορεί ποτέ να αποκλειστεί οριστικά ως δυνατότητα, ως τις μέρες μας τουλάχιστον ο Ντοστογιέφσκι θεωρείται ο τελευταίος χριστιανός συγγραφέας, ο τελευταίος άνθρωπος των γραμμάτων για τον οποίο η θρησκεία δεν ήταν απλώς ζήτημα προσωπικής αφοσίωσης αλλά η ίδια η αρχή της αισθητικής δημιουργίας. Για τον Ντοστογιέφσκι η αφοσίωση κινεί το χέρι του καλλιτέχνη, εκλέγει το υλικό του και καθορίζει τη μορφή του έργου του. Στη σημερινή τους κατάσταση η τέχνη και η λογοτεχνία έχουν εγκαταλειφθεί από τον Θεό. Στο πεδίο της αισθητικής τουλάχιστον η προφητεία του Νίτσε, καλώς ή κακώς, εκπληρώθηκε.

Τα πράγματα περιπλέκονται καθώς περνάμε στην εξέταση της ηγεμονίας της φιλοσοφίας επί της τέχνης και της λογοτεχνίας. Και αυτό γιατί η ιστορία μιας φιλοσοφικής ηγεμονίας, ξεχωριστής από τη θρησκευτική ηγεμονία στην οποία η φιλοσοφία ήταν επίσης υποταγμένη, δεν είναι πολύ μεγάλη. Ποτέ άλλωστε, η φιλοσοφική κυριαρχία δεν έγινε δεκτή από τους καλλιτέχνες και το κοινό ως «φυσική» κυριαρχία. Όποια μορφή και αν έπαιρνε η διεκδίκηση της αυθεντίας (authority) της φιλοσοφίας επί της τέχνης και της λογοτεχνίας πάντοτε συναντούσε την άρνηση, την αντίσταση και την καταγγελία. Παρ' όλα αυτά με ποικίλες μορφές η φιλοσοφία διαρκώς διαμόρφωνε την τύχη της τέχνης και της λογοτεχνίας σχεδόν για δύο αιώνες, προσπαθώντας να αναπληρώσει το κενό της «θεικής εγκατάλειψης» με την προβολή μιας επίγειας ηθικής αποστολής για την τέχνη και τη λογοτεχνία. Στην πολεμική του Nietzsche κατά του Schiller, καθώς και στην εξύμνηση του «ανήθικου καλλιτέχνη» από τον Baudelaire, ακούμε τον απόηχο αυτής της μάχης. Στις μέρες μας η ιδέα μιας «ηθικής αποστολής», μια ιδέα που κάποτε γνώρισε τόσο την ισχυρή προσήλωση όσο και την βίαιη περιφρόνηση, επιβιώνει μονάχα στις κατηχήσεις της υπό κρατική προστασία ψευδοτέχνης και ψευδολογοτεχνίας. Η φιλοσοφία εισήγαγε τις νέες ιδέες της «προόδου» και της «αντίδρασης» και μαζί μ' αυτές, τις ιδέες της «υγιούς» κατά της «παραχμιακής» τέχνης σε μια σφαίρα που σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της αγνοούσε αυτού του τύπου τις διακρίσεις. Οι μεγάλες εποχές του πολιτισμού είχαν πάντοτε ως έμβλημα την τελειότητα (του αριστουργήματος, του κανόνα του ανυπέρβλητου επιτεύγματος) και την αθανασία του τέλει έργου τέχνης. Οι δύο αυτές κατηγορίες δεν χρειάζονταν και δεν περιελάμβαναν τις έννοιες της «προόδου» και της «αντίδρασης». Φυσικά, η τέχνη και η λογοτεχνία ήταν εξοικειωμένες με την επιτυχία και το φιάσκο, την εύνοια ή την αδιαφορία των ισχυρών, τις «χυδαίες» και τις «υψηλές» μορφές εργασίας και διασκέδασης. Δεν γνώριζαν, ωστόσο, «υγιή» ή «παραχμιακά» αριστουργήματα. Οι κατηγορίες

της «προόδου», της «οπισθοδρόμησης — αντίδρασης», της «υγείας» και της «παράκλησης» είναι χωρίς αμφιβολία φιλοσοφικά παράγωγα της περιόδου που ύψωσε την «παγκόσμια ιστορία», τον «εξελικτισμό» και την «επιστήμη» σε θέση κυρίαρχης κοσμοαντίληψης. Όταν το φαινομενικά αλάθητο αλλά βραχύβιο κύρος όλων αυτών των εννοιών άρχισε να κλονίζεται, ο καλλιτέχνης που πάντοτε διαισθανόταν πόσο ξένες του ήταν για τα προβλήματά του, έσπευσε να τις εγκαταλείψει και το κοινό δεν άργησε να τον ακολουθήσει. Για τον μεταμοντερνιστή καλλιτέχνη και το κοινό του αυτές οι έννοιες είναι μόνο κενές «ιδεολογίες» της «Αγίας Οικογένειας» ή μιας ιερατικής κάστας που σκοπό έχουν να δυναστεύουν μια αρχικά ανεξάντλητη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Τέλος, για να κλείσουμε μια σειρά παραδειγμάτων που θα μπορούσε να επεκτείνεται *ad libitum*, η φιλοσοφία ήταν εκείνη που εξιδανικεύοντας κατ' εξακολούθησιν το παρελθόν, είχε ορθώσει την παράδοση σε αλάνθαστο πρότυπο και αυθεντία μπροστά από την τέχνη και τη λογοτεχνία, σα να μην ήταν ικανές οι τελευταίες να αναλάβουν από μόνες τους συντονισμένη δράση. Από την εποχή της *querelle des anciens et des modernes* δεν έπαψαν να εμφανίζονται και οι αντίθετες τάσεις στις γραμμές των καλλιτεχνών και των συγγραφέων. Όμως δεν έχει άδικο ο Peter Bürger όταν θεωρεί την περίοδο του μοντερνισμού ή της *avant-garde* του εικοστού αιώνα ως ένα κρίσιμο ιντερλούδιο σ' αυτή την εξέλιξη¹. Η *avant-garde* απέρριψε το σύνολο της παράδοσης κλείνοντας όλη την προγενέστερη τέχνη σε ένα γενικό αρνητικό χαρακτηρισμό: «Τέχνη των μουσείων». Στην εξέγερσή της μάλιστα κατά των πρωτείων της φιλοσοφίας η τέχνη και η λογοτεχνία αυτή τη φορά βρήκε κάποιους συμμάχους στις τάξεις των συγχρόνων φιλοσόφων. Με τον τερματισμό όμως αυτής της κρίσιμης και καθολικής εξέγερσης ξεχάστηκε και το ίδιο το πρόβλημα που φαινόταν να αποτελεί το τελευταίο βήμα της τέχνης και της λογοτεχνίας στην πορεία της αυτονόμησής της από τη φιλοσοφία.

Η ηγεμονία της πολιτικής επί της τέχνης και της λογοτεχνίας είναι σχετικά πρόσφατη. Εγκαινιάζεται με τη δικτατορία των Γιακωβίνων, την πρώτη περίοδο όπου η πολιτική σφαίρα, αυτός ο νέος αλλά και παντοδύναμος αφέντης της κοινωνίας εκτίμησε αρκετά την τέχνη και τη λογοτεχνία για να τις εκπορνεύσει σε προπαγανδιστές της τρομοκρατίας. Έκτοτε η στάση συγγραφέων και καλλιτεχνών απέναντι στην πολιτική ηγεμονία θυμίζει την κίνηση του εκκρεμούς. Περίοδοι ένθερμης στράτευσης εναλλάσσονται με περιόδους πλήρους αδιαφορίας για την πολιτική, ακόμα και στην πιο πρόσφατη μεταπολεμική ιστορία της δυτικής νεωτερικότητας. Καθώς είναι αδύνατον να προβλέψουμε με ακρίβεια την «τελευταία» κίνηση του εκκρεμούς θα πρέπει να είμαστε αρκετά προσεκτικοί με τα προγνωστικά μας. Φαίνεται όμως ότι και εδώ ο μεταμοντερνισμός κλείνει άλλο ένα κεφάλαιο με την εκλεκτική, δεχόμενη-τα-πάντα νοοτροπία του. Μια αποκάλυπτα προπαγανδιστική πολιτική μπορεί θαυμάσια να συνδυάζεται με τη λεπτότερη μεταφυσική σ' αυτή την ευδαίμονα μεταμοντέρνα εποχή.

Η αυτονομία από την οικονομική σφαίρα χρειάζεται ιδιαίτερη αποσαφήνιση για να γίνει κατανοητή. Προς αμφίβολη δόξα του Καρλ Μαρξ τις τελευταίες δεκαετίες κέρδισε πλατιά αναγνώριση η πιο προβληματική και φανερά αστήρικτη θεωρητική του πρόταση,

4. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (1984).

η «κυριαρχία της βάσης επί του εποικοδομήματος», που έγινε αποδεκτή ακόμα και σε μη μαρξιστικούς κύκλους με τη μορφή μιας πολιτικά αδέσμευτης αλλά «υλιστικής κοινωνιολογίας» της τέχνης και της λογοτεχνίας. Δεν σκοπεύω σ' αυτή την εισήγηση να ασχοληθώ μ' αυτό το επίμαχο σημείο της μαρξιστικής θεωρίας· θα περιοριστώ μονάχα στην επίδραση της οικονομικής σφαίρας επί της τέχνης και της λογοτεχνίας. Αυτό το θέμα δεν φαίνεται να απασχόλησε ιδιαίτερα τους πρώτους ριζοσπάστες-σοσιαλιστές. Ο Μαρξ υπέθετε ότι ο καπιταλισμός εχθρεύεται εξ ορισμού τα γράμματα και τις τέχνες. Θεωρούσε μια κοινωνία που θεμελιώνεται στις σχέσεις ανταλλαγής και στον φετιχισμό του εμπορεύματος πολύ πεζή και ηδονιστική για να την ενδιαφέρουν πρακτικές που κρίνονται «με μέτρο την ομορφιά» — μέτρο που ταιριάζει σε μια χειραφετημένη ανθρωπότητα. Μόνο πολύ αργότερα, με τις θεωρίες της «πολιτιστικής βιομηχανίας» στα μέσα του 20ου αιώνα εμφανίζεται η ιδέα των οργανωμένων καπιταλιστικών κέντρων που με συνειδητό τρόπο ελέγχουν και χειραγωγούν τα έργα τέχνης. Από αυτό το σημείο δεν έλειπε παρά ένα μικρό βήμα για τη διατύπωση της ιδέας ότι οι «κατηγορίες της αγοράς» διέπουν τη δομή του έργου τέχνης⁵. Και πάλι δεν σκοπεύω εδώ να συζητήσω κατά πόσον αυτές οι κατηγορίες συνιστούσαν αυθεντικές ανακαλύψεις ή απλώς αποτελούσαν πολεμικές υπερβολές. Θα αρκεστώ όμως στην ακόλουθη παρατήρηση. Ακόμα και αν δεχόμασταν ότι η θεωρία της «βιομηχανίας της κουλτούρας» στο σύνολό της ευσταθεί, οι επιδράσεις, οι ιδεολογίες που πήγασαν από αυτά τα σκοτεινά κέντρα χειραγωγησης δεν υπήρξαν ποτέ «οικονομικές ιδεολογίες». Η πνευματική επιρροή της οικονομικής σφαίρας επί της αισθητικής ήταν πάντοτε και εξακολουθεί να είναι έμμεση. Γι' αυτό και περιττεύει ένας ξεχωριστός αγώνας από την πλευρά της τέχνης και της λογοτεχνίας για την απόκτηση της αυτονομίας της από την οικονομική σφαίρα, ανεξάρτητα από το κοινωνιολογικώς ενδιαφέρον ζήτημα των σχέσεων καλλιτεχνών, έργων τέχνης και πολιτιστικής βιομηχανίας.

Η πιο περίπλοκη σχέση ανάμεσα στις διάφορες σφαίρες, εκεί που η αξίωση της πλήρους αυτονομίας της αισθητικής, αν και προβλήθηκε συχνά, φαίνεται θεωρητικά σχεδόν ακατόρθωτη, είναι η σχέση τέχνης και ζωής. Στην αιώνια αντίθεση «τέχνης» και «ζωής» η νεωτερικότητα προσέδωσε μια νέα δυναμική. Εποχές όπου η τέχνη διακηρύσσει την ανάγκη της να «προσεγγίσει τη ζωή» και να «πιστέψει στη φύση» ακολουθούνται κατά κανόνα από «αντιρεαλιστικά» κύματα που αναζητούν τη σύλληψη της πραγματικότητας μέσα από την άρνηση του ρεαλισμού. Το ίδιο και από την πλευρά της ηθικής. Πρωθιερείς της «αισθητικοποίησης της ζωής» διαδέχονται τους οργισμένους προφήτες που κατακεραύνωναν τις «ανήθικες» απόπειρες αναγωγής της «ιερής» ζωής σε απλό μέσο καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών πειραματισμών. Και η παλινδρομική κίνηση ξαναρχίζει. Όπως προαναφέραμε, θεωρητικά είναι σχεδόν αδύνατη η κατάλυση της

5. Αυτή η υπόθεση παρέμεινε πάντοτε αρκετά μυστήρια και συγκεχυμένη. Ο Lucien Goldmann έκανε μια προσπάθεια να εξαγάγει τη μορφή του μιστορημάτων από την «ομολογία» του με την αγορά. Όταν όμως επιχείρησε να εφαρμόσει συγκεκρι-

μένα αυτή την αναλυτική κατηγορία, οι απαντήσεις του ήταν αμφιλεγόμενες και υπερβολικά πλατειές, για να καλύψουν τα προβλήματα που έθετε η ίδια η έννοια της «ομολογίας».

αντίθεσης ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, η πλήρης συγχώνευση των δύο φαίνεται αδιανόητη. Ωστόσο αυτή η υπερβολικά αδιάφορη ματιά του αυτόνομου παρατηρητή, αυτή η χαρακτηριστικά μεταμοντέρνα στάση που εξισώνει «ρεαλιστές» και «αντιρεαλιστές», «εστέτ» και «αντιεστέτ», θεωρώντας τους όλους μέλη της ίδιας ιδεολογικής «Αγίας Οικογένειας», δείχνει ότι ο μεταμοντερνισμός σπρώχνει και εδώ τα πράγματα στα άκρα.

Η δεύτερη διάσταση της αυτοαπελευθέρωσης είναι η χειραφέτηση ή απελευθέρωση στο εσωτερικό της αισθητικής σφαίρας. Η πρόοδος της δεν είναι άσχετη από την πρόοδο της εξωτερικής απελευθέρωσης, της αυτονομίας. Όσο κερδίζει έδαφος η αυτονομία της αισθητικής σφαίρας, τόσο οι δικές της, οι «γνήσια αισθητικές» αρχές τείνουν να επικρατήσουν στα έργα τέχνης και στον τρόπο της υποδοχής τους. Το πρώτο στάδιο της χειραφέτησης, η απόρριψη των ρυθμιστικών κανόνων, είχε ήδη ολοκληρωθεί πριν από την αυγή της νεωτερικότητας. Η τελευταία αναλαμπή της κανονιστικής τέχνης και λογοτεχνίας βρίσκεται στη μόδα του κλασικισμού πριν, στη διάρκεια και μετά από τη Γαλλική Επανάσταση. Αλλά ακόμα και σε εκείνη την περίοδο των πολυσύνθετων κανόνων αρχίζουν να συσσωρεύονται τα διακριτικά στοιχεία εντελώς ατομικών, ακόμα και ιδιοσυγκρασιακών τρόπων καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έκτοτε, η ιδέα των ρυθμιστικών κανόνων για την τέχνη και τη λογοτεχνία δεν επανεμφανίστηκε, με μόνη εξαίρεση τον λεγόμενο σοσιαλιστικό ρεαλισμό του οποίου οι κανονιστικές αρχές μοιάζουν περισσότερο με δικαστικές εντολές παρά με αισθητικές συστάσεις.

Για ένα διάστημα η ιδέα ότι κάθε έργο τέχνης έχει μια μη συγκρίσιμη ατομικότητα που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και να ερμηνεύεται με τους δικούς της νόμους αντί να εντάσσεται στις γενικές κατηγορίες του style (τεχνοτροπία) και του genre (είδος), φαινόταν να αποτελεί ένα ακόμα βήμα στο δρόμο της χειραφέτησης⁶. Στον αιώνα μας όμως η ίδια η ατομικότητα βρέθηκε στο στόχαστρο μια και θεωρήθηκε ως ένα επιπλέον εμπόδιο για την εσωτερική απελευθέρωση. Είναι αρκετά γνωστή σήμερα η επίθεση του Walter Benjamin κατά της aura (άλως, αίγλη) του έργου τέχνης, αυτού του εμβλήματος της ατομικότητας. Γι' αυτό και έχω αναφερθεί στον Μπένγιαμιν ως πρόδρομο του μεταμοντερνισμού⁷. Οι προσπάθειες κατάλυσης της αίγλης καθώς και ο το-

6. Δεν θα τολμήσω να θίξω εδώ μέσα από ποια ελικοειδή πορεία επιτεύχθηκε η χειραφέτηση του έργου τέχνης και του καλλιτέχνη ή του συγγραφέα από τις στυλιστικές και ειδολογικές απαιτήσεις. Αρκούμαι στον υπαινιγμό ότι αυτή η πορεία ταυτίζεται ως ένα βαθμό με την ιστορία της ανάδυσης της «αισθητικής» από την προκρούστεια κλίνη της παραδοσιακής «ποιητικής». Αφετηρία της ποιητικής αποτελούσε η σταθερή πεποίθηση πως κάθε ξεχωριστό καλλιτεχνικό ή λογοτεχνικό έργο μπορούσε και όφειλε να παραχθεί από τις γενικές στυλιστικές αρχές ή τους αντίστοιχους γενικούς ειδολογικούς κανόνες. Η Αισθητική επεδίωξε ένα ρόλο ισορ-

ροπιστή, υπερασπιζόμενη τη νέα μη-συγκρίσιμη ατομικότητα και θέτοντας ταυτόχρονα καθολικές φιλοσοφικές αρχές για την ερμηνεία των έργων σ' αυτές τις νέες συνθήκες. Η Αισθητική του Χέγκελ ήταν το πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση, οι προσπάθειες του ρομαντισμού το δεύτερο, και η νεανική φιλοσοφία της τέχνης του Λούκατς μαζί με το τελευταίο του opus magnum *Η Ιδιαιτερότητα της Αισθητικής*, το τρίτο και κατά πάσα πιθανότητα το τελικό βήμα.

7. Στο κείμενό μου «Lukács and Benjamin: Parallels and Contrasts», *New German Critique*, No 34 (1985).

νισμός του πολλαπλασιασμού, της αναπαραγωγής και της δυνατότητας διαφορετικών ερμηνειών των έργων τέχνης συνέβαλαν στη διαδικασία της «χειραφέτησης» ενισχύοντας τη ροπή κατά των ρυθμιστικών κανόνων της αισθητικής σφαίρας. Ακόμα και οι ατομικές αρχές βάσει των οποίων κάθε καλλιτέχνης οργανώνει το υλικό του κρίνονται ανυπόφορες για τον «πρωτο-μεταμοντερνιστή», μια και δεσμεύουν τόσο τη δημιουργία όσο και την ερμηνεία.

Ένα βήμα παραπέρα στην πορεία της «εσωτερικής απελευθέρωσης» απετέλεσε η θεωρητική και πρακτική υπονόμηση της φιλοσοφικής αντίληψης μιας ενιαίας και αδιαίρετης Τέχνης (*Kunst*). Αυτή η έννοια ήταν εξ αρχής προβληματική: αρκεί να σκεφτούμε την ανυπαρξία του αντίστοιχου όρου σε αρκετές γλώσσες, της αγγλικής μη εξαιρουμένης. Οι αγγλικές λέξεις *art* ή *arts* δεν είναι ταυτόσημες με τη γερμανική *Kunst*. Βέβαια και τώρα ακόμα παλαιές συνήθειες προσωρινά υποτροπιάζουν, ας σκεφτούμε λ.χ. την όχι και τόσο νόμιμη επέκταση του όρου «γλώσσα» (*language*) σε μη γλωσσικές τέχνες και την προσπάθεια του Αντόρνο να συγκροτήσει μια συνεκτική θεωρία μιας «μουσικής γλώσσας». Ο βαθμιαίος διαχωρισμός των διαφορετικών τεχνών, τις οποίες ούτως ή άλλως είχε ενοποιήσει μια φιλοσοφική θεωρία και όχι οι ανάγκες των καλλιτεχνών, των συγγραφέων και του κοινού αποτελεί ωστόσο την κυρίαρχη τάση. Οι πρώτες αντιδράσεις απέναντι στη γονιμότητα και τη νομιμότητα αυτής της «ενοποίησης» εμφανίστηκαν την επαύριο σχεδόν της νίκης της⁸. Η κατάρρευση της φιλοσοφικής έννοιας της «Τέχνης» ως *Kunst* είχε για την «εσωτερική απελευθέρωση» την ίδια βαρύτητα με την κατάλυση των κανόνων, των ειδών και των στυλιστικών οδηγιών. Δημιουργοί και δέκτες των έργων τέχνης απαλλάχθηκαν από την επιτακτική ανάγκη να εναρμονίζουν τη συμπεριφορά τους σύμφωνα με τις απαιτήσεις μιας υποθετικής παράλληλης «προόδου» των τεχνών. Κάθε μορφή τέχνης κινείται στη δική της τροχιά αδιαφορώντας για τις τεχνητές απαιτήσεις μιας «παράλληλης προόδου».

Το έργο τέχνης ως «αντικειμενοποίηση» ως αντικείμενο με κλειστό, σταθερό και διαρκή χαρακτήρα συνάντησε με τη σειρά του την αμφισβήτηση. Σε μια εποχή όπου τα εφήμερα graffiti και τα αραβουργήματα του «καλλιτέχνη των πυροτεχνημάτων» διακηρύσσουν με ήσυχη συνείδηση την καλλιτεχνική τους ισοδυναμία με τα τυπωμένα βιβλία, τις ηχογραφημένες συνθέσεις και τα μόνιμα εκθέματα των γκαλερί ή των μουσείων, οι βάσεις του έργου τέχνης ως «κλειστού αντικειμένου» αρχίζουν να διαβρώνονται. Φυσικά το χάπενινγκ διεκδικεί μια κεντρική θέση σ' αυτές τις νέες εξελίξεις. Η Susan Sontag, η οποία κακώς κατά τη γνώμη μου θεωρείται εκλαϊκευτής του μοντερνισμού στην Αμερική, και θα έπρεπε μάλλον να συγκαταλεχθεί στους πιο σημαντικούς προδρόμους του μεταμοντερνισμού σε μια περίοδο που ο όρος δεν είχε ακόμα εμφανιστεί, διέκρινε τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του χάπενινγκ εδώ και πολλά χρόνια σε ένα οξυδερκές της δοκίμιο⁹. Το χάπενινγκ είναι μια *sui generis* άρνηση του έργου τέχνης

8. Ένα αρκετά γνωστό παράδειγμα αμφισβήτησης αυτής της ενοποίησης βρίσκουμε στα αισθητικά γραπτά του Fiedler και του Hildebrandt.

9. Στο βιβλίο της *Against Interpretation* (New York: Strauss and Farrar, 1973).

ως κλειστού και σταθερού αντικειμένου. Πρώτα απ' όλα δεν παίρνει μορφή αντικειμένου: είναι μάλλον μια χαλαρή συνάθροιση δρώντων υποκειμένων χωρίς προηγούμενη χορογραφία, σκηνικές οδηγίες ή προσχέδιο. Έπειτα, δεν κλείνεται στο χώρο (ή τουλάχιστον είναι πολύ δύσκολο να χαράξεις τα όρια του χάπενινγκ στο χώρο) και ενώ είναι κλειστό από την άποψη του χρόνου (υπό την έννοια ότι αρχίζει και τελειώνει), μπορεί να επαναλαμβάνεται οποτεδήποτε με βάση την ίδια αρχή, δηλαδή την απουσία οργανωτικών αρχών. Τέλος, είναι μια ζωντανή άρνηση του *aere perennius* έργου τέχνης, του αμετάβλητου και σταθερού του χαρακτήρα. Το χάπενινγκ δεν στήνεται για να διαρκέσει αιώνια αλλά ακριβώς για να «συμβεί κάτι εδώ και τώρα».

Ακόμα μία, σχετικά πρόσφατη όψη της «εσωτερικής απελευθέρωσης» (ή χειραφέτησης) αποτελεί η εξάλειψη της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα σε χαμηλές και υψηλές ή σε «κατώτερες» και «ανώτερες» μορφές καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Αυτή η τάση ενισχύθηκε σημαντικά από μια τελευταία, «προοδευτική» στους στόχους της και προβληματική στα αποτελέσματά της, εξέλιξη. Αναφέρομαι σε μια γενική αντιαυταρχική ροπή των τελευταίων δεκαετιών, η οποία υπονομεύει κάθε είδους αυθεντία (authority), (συμπεριλαμβανομένης και της κατά την Agnes Heller «αποκαλυπτικής αυθεντίας» των έργων τέχνης¹⁰), καθώς και κάθε είδους ελίτ, καταλογίζοντάς τους την ευθύνη της διάκρισης μεταξύ καλλιτεχνικώς «υψηλού» και «χαμηλού». Δεν σκοπεύω να θίξω εδώ αυτό το ακανθώδες ζήτημα *in extenso*, απλώς μονάχα σημειώνω ότι η δυνατότητα ύπαρξης πολιτισμικών ελίτ χωρίς κοινωνικά και πολιτικά προνόμια δεν είναι ούτε αδιανόητη ούτε και ανεπιθύμητη. Όταν όμως αυτή καθαυτή η διάκριση μεταξύ «υψηλού» και «χαμηλού» δέχεται το στίγμα του «ελιτισμού», από το οποίο, σύσσωμοι καλλιτέχνες, κοινό και κριτικοί σπεύδουν έντρομοι να απαλλαγούν, όταν οι ιδέες του συρμού ανακηρύσσουν τον καλλιτέχνη ή τον συγγραφέα «αυτόνομο παραγωγό» και απορρίπτουν το «μύθο» της αισθητικής αξίας, τότε παραμερίζεται και το τελευταίο ταμπού, αφήνοντας ανεμπόδιστη την ορμή προς την καθολική εξωτερική και εσωτερική απελευθέρωση της τέχνης και της λογοτεχνίας. Η αισθητική δραστηριότητα παρουσιάζεται ενώπιόν μας με την νεοαποκτημένη πλήρη εσωτερική και εξωτερική της ελευθερία. Η μεταμοντέρνα εποχή εγκαινιάζεται.

II

Η ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΗ ΔΥΣΚΟΛΙΑ ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΛΟΦ ΟΡΙΣΜΟ του μεταμοντερνισμού βρίσκεται στον αρνητικό τρόπο με τον οποίο ο ίδιος ορίζει τον εαυτό του. Ο μεταμοντερνισμός όπως πολλές από τις συγγενικές του έννοιες, μετα-επαναστατική ή μετα-βιομηχανική κοινωνία, μετα-στρουκτουραλισμός κ.ο.κ. δεν (αυτο)προσδιορίζονται θετικά, αλλά με όρους χρονικής ακολουθίας: έρχονται μετά... Απ' αυτή την άποψη διαφέρει αισθητά από το μοντερνισμό. Ο μοντερνισμός ανέβηκε στη σκηνή με θόρυβο, με φανφάρες, με στομφώδη μαυφέστα. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι οι μοντερνιστές είχαν επίγνωση του θετικού

10. Agnes Heller, *The Power of Shame*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1985).

χαρακτήρα των προθέσεών τους. Ήξεραν τι υποστήριζαν, ήξεραν τι ήθελαν να πετύχουν. Όταν οι σύγχρονοι δημιουργοί ή εκείνοι που μιλούν στο όνομά τους, διακηρύσσουν ότι τοποθετούνται χρονικά μετά από κάτι άλλο, δηλώνουν αναμφίβολα την «ετερότητά» τους, τη διαφορά τους από το πνεύμα μιας προηγούμενης εποχής. Η αυθεντικότητα αυτής της διακήρυξης δεν θα έπρεπε να αμφισβητείται, απλώς και μόνο επειδή απουσιάζει ένα θετικό πρόγραμμα. Όμως, μια αυτοπεριγραφή αυτού του τύπου, δηλώνει επίσης την αβεβαιότητα του ίδιου του δημιουργού ως προς την ταυτότητά του και δίνει στους εξωτερικούς παρατηρητές μεγάλα περιθώρια αυθαίρετων ερμηνειών.

Μια δεύτερη δυσκολία για έναν ορισμό του μεταμοντερνιστικού φαινομένου βρίσκεται στο ότι τα ουσιαστικά κριτήρια που θα επέτρεπαν την προσέγγισή του είναι και πάλι αρνητικά στη φύση τους. Οι μεταμοντερνιστές δεν δέχονται την ηγεμονία καμιάς άλλης σφαίρας πάνω στην αισθητική. Δεν μπορούν να υποφέρουν τις προκατασκευασμένες θεωρίες. Δεν ανέχονται τα κλειστά έργα τέχνης και τις «προδιαγραφές» τους, ούτε και τις παραδειγματικές προσωπικότητες (είτε με τη μορφή αντιπροσωπευτικών έργων τέχνης είτε με τη μορφή αντιπροσωπευτικών καλλιτεχνών). Αντιτίθενται στην παράδοση επειδή είναι καταπιεστική, είναι κατά του μοντερνισμού επειδή «ξεπουλήθηκε στην τέχνη των μουσείων». Όποτε, όμως, οι αναλυτές κάνουν μια απόπειρα να προχωρήσουν λίγο παραπέρα και να ορίσουν τις θετικές αρχές του μεταμοντερνιστικού έργου τέχνης, μένουν στο τέλος πάντοτε με άδεια χέρια. Καλοπροαίρετοι, καθόλα ικανοί ερμηνευτές επιχειρούν να καταδείξουν τα θετικά γνωρίσματα του μεταμοντερνισμού, αλλά ο αρνητικός του χαρακτήρας τους εκδικείται. Όπως μαρτυρεί ο David Bennett, μετά από μια λεπτομερειακή, εξαντλητική ανάγνωση του βιβλίου του Thomas Pynchon *The Crying of Lot 49*¹¹, η διεξοδική εξέταση των θεωρούμενων μεταμοντέρνων χαρακτηριστικών αναδεικνύει κατηγορίες που θα μπορούσαν να εξαχθούν από την ανάλυση, οποιουδήποτε έργου της μεταπολεμικής περιόδου.

Τα πράγματα περιπλέκονται ακόμα περισσότερο όταν θέσουμε την απλή, ενδεχομένως αφελή, ερώτηση: ποιοι είναι οι μεταμοντερνιστές; Μια τέτοια ερώτηση θα ήταν παράλογη για τους μοντερνιστές, οι οποίοι έκαναν αισθητή την παρουσία τους με σκάνδαλα, προκλήσεις, έργα και μανιφέστα που κήρυσσαν τις προγραμματικές αρχές ή ακόμα και τα προσχέδια των μελλοντικών τους έργων. Το ίδιο αισθητή ήταν και η παρουσία των κριτικών που ύψωσαν το μοντερνισμό στο βάθρο ενός νέου δόγματος. Για μισό αιώνα κυρίαρχησαν σε όλες σχεδόν τις σημαντικές εκδόσεις γύρω από την τέχνη και τη λογοτεχνία. Τέλος, οι σταθερά αυξανόμενοι οπαδοί, έδιναν και αυτοί το παρόν, πάντοτε ενθουσιώδεις στην προβολή της διαφοράς τους από το «παραδοσιακό», το «συντηρητικό» και το «συνήθισμένο» κοινό, πάντοτε έτοιμοι να δικαιολογήσουν την προσήλωσή τους στο μοντερνιστικό ρεύμα.

Τίποτε παρόμοιο δεν εκδηλώνεται στην περίπτωση του μεταμοντερνισμού. Δεν υπάρχει μια ορισμένη καλλιτεχνική ή λογοτεχνική ομάδα ή κάποιες μονάδες που να

11. «Parody, Postmodernism and the Politics of Reading» στον τόμο *Comic Relations: Studies in the Comic, Satire and Parody*, έκδοση των P.

Petr, D. Roberts, P. Thomson (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1985).

αυτοαποκαλούνται «μεταμοντερνιστές», παρόλο που αρκετοί κάνουν αόριστες αναφορές στο μεταμοντερνισμό, όταν μνημονεύουν μια ατμόσφαιρα απεριόριστης ποιητικής ελευθερίας. Καλλιτέχνες και συγγραφείς εξακολουθούν να αυτοπεριγράφονται με όρους αυτλημένους από το λεξιλόγιο του μοντερνισμού, όπως μινιμαλισμός (στη ζωγραφική ή τη μουσική), αφηρημένος εξπρεσιονισμός, νεο-νατουραλισμός, εννοιακή τέχνη κ.λπ. Κριτικοί χρησιμοποιούν γενικά τον όρο «μεταμοντερνισμός», κρατώντας όμως μια διακριτική απόσταση που τους επιτρέπει να αποφεύγουν μια θετική τεκμηρίωση στη συνηγορία τους. Μήπως πρέπει λοιπόν να καταφύγουμε σε μια αστυνομική αντίληψη της ιστορίας για να κατανοήσουμε αυτές τις νέες εξελίξεις; Μήπως πρόκειται για μια ακόμα συνομοσία κάποιων καλλιτεχνών, λογίων και επαγγελματιών κριτικών που λανσάρουν σήμερα μια καινούρια θεωρητική μόδα, για να την εγκαταλείψουν την επόμενη σαιζόν;

Με την ανάλυση του «απελευθερωτικού πολέμου» της τέχνης και της λογοτεχνίας προτείνω μια σοβαρότερη αντιμετώπιση του φαινομένου. Πιστεύω ότι η *ανάδυση του μεταμοντερνισμού αποτελεί μια πύρρεια νίκη της τέχνης σε αυτόν τον απελευθερωτικό πόλεμο*. Μια νίκη καθαρή, αλλά όμοια με την περίφημη νίκη του Πύρρου: επέφερε την καταστροφή του νικητή. Η «καταστροφή» έχει στην περίπτωση μας μια διπλή έννοια. Αφενός, η τέχνη και η λογοτεχνία ελευθερώνονται ή μάλλον αποστερούνται όλους τους δεσμούς που τις συνέδεαν με τις άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής, χάνουν εκείνους τους ευεργετικούς «εξωτερικούς καθορισμούς», τους οποίους ο Γκαίτε θεωρούσε ζωτικούς για κάθε καλλιτεχνικά γόνιμη εποχή. Αφετέρου, και ίσως το σημαντικότερο, η πλήρης χειραφέτηση, κατά μια παράξενη διαλεκτική, εκμηδενίζει την πλήρη αυτονομία. Αν ολοκλήρωση της εσωτερικής απελευθέρωσης ή χειραφέτησης σημαίνει κατάργηση όλων των αρχών και των κανόνων που προσιδιάζουν στην *αισθητική σφαίρα* προβάλλει τότε το εύλογο ερώτημα: σε τι συνίσταται η διαφορά της αισθητικής από τις άλλες σφαίρες; Και αν δεν υπάρχει διαφορά τότε υπό ποίαν έννοια είναι αυτόνομη; Οι μεταμοντερνιστές φαίνεται πως γνωρίζουν αυτό το πρόβλημα, το προσπερνούν όμως με αδιαφορία.

Η μεταμοντερνική αίσθηση του «είναι μετά» σημαίνει πολλά περισσότερα από όσα μια απλή περαστική μόδα. Οι μεταμοντερνιστές, δηλαδή όλοι οι καλλιτέχνες, συγγραφείς, ερμηνευτές και αποδέκτες των έργων που έχουν την αίσθηση ότι «είναι μετά», απορρίπτουν με περιφρόνηση την έννοια μιας, πέραν της αισθητικής, αποστολής των έργων τέχνης, μια έννοια χαρακτηριστική τόσο για την «παραδοσιακή» όσο και τη «μοντερνιστική» περίοδο.

Αλλά ας περάσουμε τώρα, σε δύο άλλα ερωτήματα. Πρώτον, πόσο σίγουροι μπορούμε να είμαστε ότι η τέχνη και η λογοτεχνία κατήγαγαν μια τελευταία, πύρρεια νίκη σ' αυτόν τον πόλεμο της απελευθέρωσης; Μήπως πρόκειται για μια απλή, ατεκμηρίωτη υπόθεση; Δεύτερον, έστω ότι η υπόθεσή μας ευσταθεί και ζούμε την επαύριο μιας πύρρειας νίκης: γιατί όμως να εκδηλωθεί ακριβώς τώρα; Πώς μπορούμε να εξηγήσουμε αυτό το ιντερμέτζο, πέρα από την εσωτερική δυναμική της αισθητικής σφαίρας;

Στο πρώτο ερώτημα η απάντησή μου είναι ως ένα βαθμό αγνωστικιστική. Πράγματι δεν μπορούμε να αποφανθούμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι ο «απελευθερωτικός πόλεμος» έφτασε σε ένα νικηφόρο, πύρρειο ή όχι, τέλος. Ας πάρουμε για παράδειγμα το

έργο ενός αντιπροσωπευτικού «μεταμοντερνιστή» συνθέτη, του Philip Glass. Έχω την εντύπωση ότι ο Philip Glass αντιμετώπισε το ίδιο πρόβλημα που απασχόλησε και πολλούς παλαιότερους συνθέτες, τους οποίους περιλαμβάνει ο Αντόρνο στην ανάλυσή του της σύγχρονης μουσικής. Πρόκειται για το πρόβλημα της απόδοσης του χρόνου, της προόδου, της διάρκειας σε «ορθολογικές» μουσικές φόρμες. Η ατέρμονη επαναληπτικότητα της μουσικής του Glass, μια τεχνική που πρόσφατα βρήκε μιμητές και στο «μεταμοντερνιστικό» θέατρο (με μια σημαντική διαφορά: η μεταμοντέρνα σκηνή συνδυάζει την επανάληψη με τον αυτοσχεδιασμό του happening), επιχειρεί να απαντήσει στο φιλοσοφικό πρόβλημα της χρονικής ροής και της διάρκειας (durée). Μ' αυτήν την έννοια για άλλη μια φορά το κίνητρο είναι εξωτερικό. Προέρχεται από τη φιλοσοφία της οποίας την κηδεμονία υποτίθεται ότι αποτίναξε μια εντελώς αυτόνομη τέχνη. Το παραπάνω παράδειγμα ενισχύει την αβεβαιότητά μας γύρω από το πρώτο ερώτημα. Όμως η αίσθηση του «είναι μετά», έστω και ως επιθυμία ή αυταπάτη που αντιστρατεύεται την πραγματικότητα, κατακτά ολοένα και περισσότερους σύγχρονους συγγραφείς και καλλιτέχνες. Και είναι αυτή η αίσθηση της νίκης που μετρά.

Στο δεύτερο ερώτημα, στο ζήτημα των αιτιών, προτείνω να αποφύγουμε εξηγήσεις που αφορούν μια μεγάλη διάρκεια. Τις περισσότερες φορές, αυτές οι εξηγήσεις είναι ανεπαρκείς, όταν επιχειρούμε να φωτίσουμε εντελώς πρόσφατα φαινόμενα. Φυσικά, η όλη δυναμική της εξωτερικής και της εσωτερικής απελευθέρωσης, η ροπή προς την αυτονομία και τη χειραφέτηση, μπορεί να θεωρηθεί παράγωγο των γενικών τάσεων της νεωτερικότητας. Μια τέτοια ερμηνεία όμως ελάχιστα μας βοηθά να καταλάβουμε την ατμόσφαιρα της τελευταίας δεκαετίας. Ας προχωρήσουμε λοιπόν στη δική μου εξήγηση της «μικρής» διάρκειας. Η Ευρώπη, και λέγοντας Ευρώπη δεν αναφέρομαι στο γεωγραφικό, αλλά στον ενεργό πολιτισμικά πυρήνα της δυτικής νεωτερικότητας, έχει μετατραπεί σε μουσείο μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Δεν πρόκειται για κάποιο «ξεπούλημα» του μοντερνισμού στα «μουσεία» για διάφορους μυστήριους ή απλώς χρηματικούς λόγους, αλλά για ολόκληρη την πολιτισμική δυναμική η οποία βρίσκεται σε μια διαδικασία «μουσειοποίησης». Η «ευρωπαϊκή κουλτούρα» εξακολουθεί να είναι μαζί μας, θαμπώνει με τη λαμπρότητα των περασμένων καλλιτεχνικών της επιτεύξεων, αποτελεί όμως ένα μουσειακό έκθεμα και όχι μια ζωντανή, κινήτρια δύναμη. Έχει επισκέπτες, αλλά δεν έχει οπαδούς. Μπορεί να κατέκτησε όλες τις ακαδημίες, μπορεί να διδάσκεται στα πανεπιστήμια όλου του κόσμου, αλλά προς το παρόν είναι ένα ανενεργό ηφαίστειο. Και αυτή η αίσθηση της μετατροπής της Ευρώπης σε μουσείο είναι κοινή σε πολλούς θαυμαστές της.

Θα προσπαθήσω εν συντομία να αιτιολογήσω αυτό το φαινόμενο. Η «Ευρώπη», χωρίς να εξαιρείται η κουλτούρα της, είχε τεράστια, πρωταρχική ευθύνη για τον πόλεμο και τις καταστροφές που επέφερε στην ανθρωπότητα. Δεν κατόρθωσε όμως να ξανακερδίσει την ηγετική της θέση, όταν ανέκτησε την ισορροπία της μετά τον πόλεμο. Έγινε μάλλον ένα προβληματικό μέλος της οικογένειας των ανεπτυγμένων εθνών που χρειάζεται διαρκή υποστήριξη και βοήθεια. Παράλληλα η «Ευρώπη» στάθηκε ανίκανη να αντιμετωπίσει τα καινούργια πολιτικά και πολιτισμικά ρεύματα, τα οποία αναδύθηκαν από τους κόλπους της και αμφισβήτησαν με την παρουσία τους αυτόν τον ίδιο το Διαφωτισμό

και την Ευρωπαϊκή του «Ιδέα». Η «Ευρώπη» δεν έχασε μονάχα τις εδαφικές της κτήσεις εκτός γεωγραφικής Ευρώπης· έχασε και εκείνη την ακαταμάχητη αυτοπεποίθηση που γέμιζε τις καρδιές των πολιτών της, αριστερών και δεξιών, ολόκληρο τον δέκατο ένατο αιώνα. Έχασε την πίστη της σε ένα μέλλον όπου ο κόσμος στο σύνολό του θα γινόταν «ευρωπαϊκός» από πολιτισμική άποψη. Ακολουθώντας το πνεύμα των πολιτισμών που παρακμάζουν και δέχονται ισότιμα τους εισαγόμενους ξένους θεούς, η «Ευρώπη» ταπεινά προσαρμόστηκε σε έναν ακόμα μεταμοντέρνο νεωτερισμό: στην ιδέα ενός ευρύτερου πολιτισμικού πλαισίου όπου όλες οι κουλτούρες θεωρούνται ισότιμες.

Στη συζήτηση γύρω από τον μεταμοντερνισμό, ο Andreas Huyssen¹² έθεσε με ειρωνία το ερώτημα: ποιος θα ήθελε να γίνει ο Lukács του μεταμοντερνισμού; Η παρούσα εισήγηση σίγουρα δεν τρέφει τέτοιες φιλοδοξίες. Ούτε προτείνει ως ιδεώδες την παλινόρθωση ενός πολιτισμικού *ancien régime*. Κατά πάσα πιθανότητα, ορισμένες μορφές της πολιτισμικής μας κληρονομιάς είναι «τελειωμένες ιστορίες» χωρίς δυνατότητα συνέχειας. Θα αναφερθώ σε μια περιοχή που με συγχινεί ιδιαίτερα. Η μουσική, με τη μορφή που τη γνώρισαν οι δυτικοί σχεδόν για τρεις αιώνες, φαίνεται να σβήνει από τη μελλοντική προοπτική των σημερινών γενεών. Από τη στιγμή που όλοι μας, ακόμα και οι αντιεξελικτικιστές, έχουμε προσβληθεί από την ανάγκη κάποιας «προόδου», δεν μπορούμε παρά να αντιμετωπίζουμε αυτή την προοπτική με μελαγχολικά αισθήματα. Δεν πρόκειται όμως κατ' ανάγκην για μια τραγική προοπτική. Πιθανόν να μοιραζόμαστε μια τύχη παρόμοια με εκείνη της λογοτεχνικής ελίτ του δεκάτου έκτου και του δεκάτου εβδόμου αιώνα, η οποία, πριν από την άνοδο της μεγάλης νεώτερης ποίησης, νόμιζε ότι αυτό το γραμματειακό είδος είχε φτάσει σε ανυπέβλητα ύψη με τους λατινούς ποιητές. Διαρκές ερέθισμα αισθητικής απόλαυσης και μόρφωσης αποτελούσε τότε το ξαναδιάβασμα και η επανερμηνεία του Οράτιου.

Δεν θα έπρεπε να υποτιμήσουμε ορισμένες άκρως ενδιαφέρουσες συνέπειες του «απελευθερωτικού πολέμου» παρά το σημερινό του πύρρειο στάδιο. Η αντίληψή μας για την τέχνη και τη λογοτεχνία έγινε περισσότερο πλουραλιστική με την εγκατάλειψη της φιλοσοφικής έννοιας της «μιας και αδιαίρετης τέχνης». Ωστόσο, για εκείνους που δεν έχουν χάσει εντελώς την αίσθηση του «από καταβολής κόσμου» ρόλου της τέχνης, η κριτική στάση απέναντι στο μεταμοντερνισμό είναι απαραίτητη. Γιατί η αισθητική δραστηριότητα μπορεί να ελευθερωθεί από τα πάντα εκτός από ένα εγγενές και δυναμικό της γνώρισμα: να δίνει νόημα στη ζωή, ως ένα βαθμό τουλάχιστον. Στον τίτλο της εισήγησής μου προβλέποντας ένα μεταμοντερνιστικό *ιντερμέτζο* διακρίνεται ένας τόνος αισιοδοξίας απ' αυτή τη σκοπιά.

12. Andreas Huyssen, «The Search for Tradition: New German Critique, No 22 (1981). Avantgarde and Postmodernism in the 1970s'»,