

Richard Wollin

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ENANTION METAMONTEPNIΣΜΟΥ

ΕΙΝΑΙ ΠΟΛΥ ΓΝΩΣΤΟ ΟΤΙ ΣΤΗΝ «ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ»¹ (1920) στο έργο «Συλλογή δοκιμίων για την κοινωνιολογία των παγκόσμιων θρησκειών» ο Μαξ Βέμπερ καταπιάνεται με το πρόβλημα της πολιτιστικής ιδιαιτερότητας της Δόσης. Διατυπώνει την κατεύθυνση της ερευνάς του με τον ακόλουθο τρόπο: Γιατί «στο δυτικό πολιτισμό και μόνο στο δυτικό πολιτισμό, τα πολιτισμικά φαινόμενα εμφανίσθηκαν (καθώς θέλουμε να σκεφτόμαστε)²

να κείται σε μια γραμμή ανάπτυξης που έλαβε παγκόσμια σπουδαιότητα και αξία;» Συνεχίζει τοποθετώντας ένα πλούτο πολιτισμικών φαινομένων — τη συστηματική θεολογία, την ορθολογική έννοια, τις πρότυπες μεθόδους επιστημονικού πειραματισμού, την ορθολογική αρμονική μουσική, την εκτεταμένη χρησιμοποίηση της προοπτικής στη ζωγραφική, το γραφειοκρατικό προσανατολισμό της οργανωτικής σφαίρας και τη συστηματική ορθολογική ενασχόληση με τις οικονομικές υποθέσεις — που είναι μοναδικά στη Δύση και επεξηγηματικά της αυτοπροβαλλόμενης της παγκοσμιότητας.

Εντούτοις η ιστορική ανάδυση αυτών των ποικίλων πολιτιστικών εξελίξεων κατ' ουδένα τρόπο συναντάται ταυτόχρονα. Στον Ιουδαϊσμό οφείλουμε την έλευση της συστηματικής μονοθεϊστικής θεολογίας, στην Αρχαία Ελλάδα τη γέννηση της ορθολογικής έννοιας, στην Αναγέννηση την ανάδυση των αρχών του επιστημονικού πειραματισμού και της προοπτικής στις τέχνες και στη Μεταρρύθμιση την εμφάνιση του «εγκόσμιου ασκητισμού της προτεσταντικής ηθικής που γίνεται η επίσημη σφραγίδα και η εκ των ουκ άνευ συνθήκη για τον εκπληκτικό εξορθολογισμό της ζωής που είναι χαρακτηριστικός του καπιταλιστικού πνεύματος. Μόνο όταν όλες οι προαναφερθείσες μεταβλητές έχουν κατορθώσει να εγκαθιδρυθούν και να συνδυασθούν σ' ένα μοναδικό περιεκτικό ήθος αναδύεται η «νεωτερικότητα» στην πλήρη σημασία του όρου. Η ανάδυση της αντιστοιχεί σ' ένα εγκόσμιο ιστορικό προτσές αποκρυστάλλωσης το οποίο διαδραματίζεται στην διάρκεια των 15ου, 16ου και 17ου αιώνα ή της «πρώιμης νεωτερικής» περιόδου. Ωστόσο η οριστική της μορφή δεν θα πραγματοποιηθεί πριν το 18ο αιώνα οπότε θα συμβεί η μετάβαση από την απολυταρχική στη δημοκρατική εποχή. Όπως υπέδειξε ο Γιούργκεν Χάμπερμας³, είναι στη διάρκεια αυτής της περιόδου που το απόλυτο ρήγμα μεταξύ παραδοσιακών και νεωτερικών κοινωνιών θεσπίζεται. Αυτή είναι η εποχή που παρίσταται μάρτυς της αμετάκλητης μετάβασης από τις κοινωνίες που βασιζόνταν πάνω σε κοσμολογικές θεωρήσεις του κόσμου σ' εκείνες τις κοινωνίες που βασίζονται σε

αποκεντρωμένες ή διαφοροποιημένες θεωρήσεις για τον κόσμο. Κατά συνέπεια η κοινωνία δεν χαρακτηρίζεται πια από την υπεροχή ενός μοναδικού, μονολιθικού συστήματος αξιών, το οποίο διαπερνά και δομεί τα διαφορετικά μερικά (partial) της υποσυστήματα.

Αντίθετα, τα τελευταία, στο εξής μπορούν να επιδεικνύουν την συμφυή προς αυτά «εσωτερική λογική» τους. Αυτές οι αναπτύξεις επιτρέπουν μια χωρίς προηγούμενο μέχρι τότε γονιμότητα των εξατομικευμένα λειτουργουσών «αξιακών σφαιρών» που γίνεται το οικόσημο της νεωτερικής εποχής. Οι κυριότερες σφαίρες αξιών που αποδεσμεύονται σ' αυτό το προτσές είναι εκείνες της επιστήμης, της ηθικής και της τέχνης⁴. «Συγκεκριμένα αυτό σημαίνει ότι κάθε μια από αυτές τις σφαίρες «εξορθολογίζεται» κατά το ότι δεν έχει πλέον ανάγκη μια a priori επίκληση της αυθεντίας μιας προϋπάρχουσας και καθοριστικής κοσμολογικής άποψης για να νομιμοποιηθεί, αλλά αντίθετα γίνονται αυτοεπικυρούμενες προβάλλοντας το δικαίωμα να υπάρχουν με τους όρους ενός συνόλου ενδογενώς ανεπτυγμένων κριτηρίων. Ενώ εκ πεποιθήσεως ο Βέμπερ παραδέχθηκε την εγκυρότητα και των τριών σφαιρών, στο επιστημονικό του έργο συγκέντρωσε το ενδιαφέρον του πάνω απ' όλα στον πρώτο τύπο ορθολογικότητας, την επιστημονική και την ορθολογική δράση ενόψει ενός σκοπού, της οποίας την επικράτηση θεώρησε ως το χαρακτηριστικό που ορίζει τη νεωτερική κουλτούρα⁵. Τελικά, παρέβη τη δική του αντίληψη για τη σημασία της νεωτερικότητας κρίνοντας τις δυο άλλες σφαίρες αξιών — ηθική και τέχνη — με όρους κριτηρίων παρμένων από την επιστημονική σφαίρα και στιγματίζοντας τες με αυτό τον τρόπο ως τυπικά ανορθολογικές⁶.

Σήμερα θα ήταν μια υποτίμηση της πραγματικότητας το να ισχυριστούμε ότι η κληρονομιά της νεωτερικότητας έχει καταστεί ύποπτη — στην πραγματικότητα έχει πέσει θύμα μετωπικής επίθεσης απ' όλες τις πλευρές. Τα γραπτά των ουτοπικών σοσιαλιστών στο πρώιμο 19ο αιώνα⁷, εξέφραζαν ακόμη τα αισιόδοξα χαρακτηριστικά των φιλοσοφιών της ιστορίας του Διαφωτισμού. Με το τέλος του αιώνα τέτοιες ευτυχείς προσδοκίες, που ήσαν ακόμη κατευθυντήριο κίνητρο στο έργο του Μαρξ, είχαν υποκύψει σ' ένα πλήθος απελευθερωμένων από αυταπάτες αντιορθολογιστικών τάσεων συσχετισμένων με τις ονομασίες «παρακμή», «βιταλισμός» και «μηδενισμός». Αυτή η διανοητική διάθεση, που έχει τόσο διεισδύσει στις δύο τελευταίες δεκαετίες του τελευταίου αιώνα, σηματοδοτεί μια αποφασιστική ιστορική απόρριψη ολόκληρης της κληρονομιάς της νεωτερικότητας· και ο πιο δεινός εκφραστής αυτής της τάσης, ο Νίτσε, έχει συχνά τιμηθεί ως ο πνευματικός ανάδοχος των σύγχρονων επιχειρήσεων απόδρασης από τη μοντερνιστική-ορθολογιστική κληρονομιά⁸ — επιχειρήσεων οι οποίες δυνάμει

αυτού του έντονα διακηρυγμένου ρήγματος είναι συσχετισμένες με τη σημαία του «μετα-νεωτερικού» ή του μεταμοντερνισμού⁹.

Το γεγονός ότι οι επιθέσεις εναντίον της αρχής της νεωτερικότητας προέρχονται από ποικίλες και ανόμοιες πηγές κάνει μερικές φορές δύσκολη την αποκάλυψη του ιδεολογικού τους νοήματος με ακρίβεια. Μερικοί έχουν επιχειρήσει να συμπεριλάβουν τους συγγραφείς της «Διαλεκτικής του Διαφωτισμού» μέσα στη μετα-μοντερνιστική ομάδα¹⁰. Ωστόσο, σε πείσμα της ομολογημένης προτίμησης του Αντόρνο για τους μη εννοιολογικούς τρόπους ορθολογικότητας¹¹, αυτός και ο Χορκχάιμερ πάντα τόνισαν με έμφαση το διαλεκτικό χαρακτήρα της λογικής του διαφωτισμού· λόγω αυτού ο συλλογισμός δεν είναι με κανένα τρόπο καταδικασμένος καθολικά (tout court), παρά μόνο η δογματική, άκαμπτη και υπολειμματική πλευρά του· επιπροσθέτως, η κοφτερή κριτική του Νίτσε στο προαναφερθέν έργο θα χρησιμεύσει ως νηφάλια υπενθύμιση σε όλες τις τέτοιες βιαστικές προσπάθειες ταξινόμησης¹².

Επιδιώκοντας τη μεγαλύτερη ακρίβεια στον ορισμό της φύσης αυτής της αμφισβήτησης, το παρόν δοκίμιο θα εστιαστεί στην τρίτη από τις προαναφερθείσες αξιακές σφαίρες — τη σφαίρα της αισθητικής ορθολογικότητας — θέλοντας να εκτιμήσω τη σπουδαιότητα της στη διαμάχη «μοντερνισμός εναντίον μεταμοντερνισμού».

Όταν μιλάμε για την τέχνη με τους όρους της σημασίας της για το υπόδειγμα της νεωτερικότητας, αναφερόμαστε στο αποδεσμευμένο δικαίωμα του καλλιτέχνη για ανεξάρτητη αυτοέκφραση. Εμείς που ζούμε στη νεωτερική εποχή, αποδεχόμαστε ότι αυτό το δικαίωμα είναι αυταπόδεικτο, ενώ στην πραγματικότητα είναι ουσιαστικά ένα επίτευγμα που δημιουργήθηκε πρόσφατα μεταχρονολογώντας αιώνες, στη διάρκεια των οποίων η τέχνη ήταν πλήρως υποταγμένη στην επιχείρηση νομιμοποίησης αυτού που ο Βέμπερ όρισε ως «παραδοσιακή αυθεντία» — και που βρίσκεται στη μορφή του μύθου (για την Ομηρική «Ιλιάδα») στη θρησκεία (για τη μεσαιωνική χριστιανική ζωγραφική) ή στο θείο δικαίωμα των βασιλέων (αυλική τέχνη). Αυτή η στέρηση της τέχνης στις παραδοσιακές θεωρήσεις του κόσμου είναι ό,τι ο Βάλτερ Μπένγιαμιν περιέγραψε ως τη «λατρευτική λειτουργία» της¹³· η τελευταία βρίσκεται σε αντίθεση με την «εκθεσιακή αξία» της τέχνης, που είναι η πλήρως εκκοσμικευμένη θέση την οποία η τέχνη κατέκτησε το 18ο αιώνα, όταν έρχεται να παίξει ένα ουσιώδη επικοινωνιακό ρόλο στο σχηματισμό της αστικής δημόσιας σφαίρας.

Ο Χάμπερμας ανέλυσε τον ουσιώδη ρόλο που έπαιξε η τέχνη ως όχημα παραγωγής αυτού

που θα μπορούσε να περιγραφεί ως μετασυμβατικές υποκειμενικές ταυτότητες στο έργο του «Strukturwandel der Öffentlichkeit» (Δομικός μετασχηματισμός της δημόσιας σφαίρας). Εκεί αποδεικνύει, με ειδική αναφορά στο επιστολικό μυθιστόρημα του 18ου αιώνα, τον αναγκαίο ρόλο που έπαιξε αυτή η νέα μορφή τέχνης στη δημόσια μεταφορά των υποκειμενικών βιωμάτων και μ' αυτό τον τρόπο συνέβαλε στη διαδικασία σχηματισμού ταυτότητας του εγώ για την ανερχόμενη αστική τάξη. Ενώ ο Χάμπερμας αναγνωρίζει, από τη μια μεριά τον περιορισμένο χαρακτήρα των ανθρωπιστικών αξιών που αναδεικνύονται σε έργα όπως η «Παμέλα», η «Νέα Ελοΐζα» και ο «Βέρθερος» — πριν απ' όλα η αξία του έρωτα, της μόρφωσης και της ελευθερίας, οι οποίες παραμένουν περιορισμένες στην αστική-ιδιωτική σφαίρα της Innerlichkeit ή της εσώτερης φύσης (inwardness) — θεωρεί παρ' όλα αυτά τις αξίες αυτές αυθεντικά καθολικές καθεαυτές¹⁴. Ωστόσο είναι η αστική δημόσια σφαίρα του ύστερου 18ου αιώνα ως ιδεώδες υπόδειγμα επικοινωνιακής δράσης, της οποίας η αρχική καθολική επαγγελία ακυρώνεται, αφότου η πρόσφατα νικηφόρα αστική τάξη γίνεται συντηρητική, μπροστά στην απειλητική δυνατότητα της επέκτασης αυτών των αξιών πέρα από τα όρια των δικών της ταξικών συμφερόντων. Εξαιτίας αυτού, στην εξήγηση του Χάμπερμας η αρχική επαγγελία της αστικής δημοσιότητας μεταστρέφεται τελικά καθεαυτή σ' ένα μυθιστόρημα της αποκάλυψης της αυταπάτης (disillusionment) καθώς αυτή η επαγγελία μέσω ενός προτσές αυξανόμενης εμπορευσιμότητας μεσουρανά καταστροφικά (όπως έδειξαν οι Χορκχάμερ και Αντόρνο πριν απ' αυτόν) στην «πολιτιστική βιομηχανία» του ύστερου καπιταλισμού¹⁵.

Η περιγραφή του Χάμπερμας για τη γένεση της κλασικής αστικής δημοσιότητας είναι σε μεγάλο βαθμό κατάλληλη στην παρούσα συνάφεια, καθώς αποδεικνύει πειστικά εντυπωσιακό επικοινωνιακό δυναμικό που κατακτάται από την αστική μετασυμβατική κή ή αυτόνομη τέχνη· ένα δυναμικό που χρησιμεύει ως διδακτική αντιπαραβολή στην ακολουθούσα γραμμή ανάπτυξης της αυτόνομης αστικής τέχνης — εκφρασμένο με μια λέξη: η συνεπής προοδευτική της εσωτερίκευση. Η εσωτερίκευση είναι η φυσική συνέπεια της «αυτόνομης» πλευράς του σώματος της αστικής τέχνης, η οποία έχοντας υποστεί το διαχωρισμό, οπισθοδρόμησε από την άλλη πλευρά σε «λατρεία» με τη μορφή της λογοτεχνίας της διασκέδασης, της μουσικής της διασκέδασης, του κινηματογράφου της διασκέδασης κτλ. Τέτοια είναι η μοίρα της τέχνης στην αστική εποχή: υφίσταται μια διαδικασία διχοτόμησης μεταξύ «υψηλών» και «χαμηλών» μορφών και ενώ οι πρώτες διαφυλάσσουν την πίστη στην αρχέγονη αρχή της αισθητικής αυτονομίας — τη διαδικασία της αυθεντικής υποκειμενικής αυτοέκφρασης — επιτυγχάνει σ' αυτό το έργο μόνο εις βάρος της ικανότητας για γενίκευση, στιγμή της τέχνης η οποία τότε προσεγγίζει

στη «χαμηλή σφαίρα»¹⁶.

Η μεγάλη έκταση της έντασης που γεννάται μεταξύ αυτών των δύο σφαιρών εξηγεί το δυναμισμό, ο οποίος γίνεται το διακριτικό χαρακτηριστικό του αισθητικού μοντερνισμού. Η αυξανόμενη εμπορευματοποίηση αυτού που κάποτε ήταν «λαϊκή κουλτούρα», η τεράστια επέκταση των μέσων διασκέδασης, εξαναγκάζει την αυτόνομη τέχνη να υποστεί μια σειρά διαδοχικών, αιωνίως ριζικών αυτομετασχηματισμών, με σκοπό να παραμείνει εκείθεν του ρεύματος που απειλεί να την καταβροχθίσει από τα κάτω και χάρις σ' αυτό παραμένει πιστή στη νεωτερικά εγκαθιδρυμένη αρχή της αισθητικής αυτονομίας. Η αναπτυξιακή ιστορία της αστικής κουλτούρας είναι η ίδια μια ιστορία εγκαταλελειμένων ιδεωδών ή ιδεωδών που έχασαν τις αυταπάτες τους. Αυτή η διαδικασία μπορεί να ιχνηλατηθεί στη λογοτεχνική περιοχή από το Bildungsroman (εκπαιδευτικό μυθιστόρημα) του ύστερου 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα (ένα κλασικό παράδειγμα είναι ο «Βίλχελμ Μάιστερ» του Γκαίτε), όπου η προσδοκία συμφιλίωσης με την πραγματικότητα παραμένει άθικτη, μέχρι το μυθιστόρημα της άρσης της αυταπάτης (π.χ. «Το κόκκινο και το μαύρο» του Σταντάλ), στο οποίο οι ελπίδες του Bildungsroman εγκαταλείπονται χωρίς παρηγοριά, μέχρι το νεωτερικό «μυθιστόρημα της συνείδησης» (Προυστ, Τζόυς), όπου έχει κανείς παραιτηθεί από κάθε σχέση μ' ένα κόσμο κατανοημένο ως συμφυώς εχθρικό στο πνεύμα και ο μυθιστοριογράφος έχει οπισθοχωρήσει στο καταφύγιο της ιδιωτικής του «αθέλητης μνήμης» (mémoire involumiaire).

Από τα προηγούμενα είναι εύκολο να δούμε ότι αυτή η διαδικασία συνεπάγεται την προοδευτική καλλιτεχνική απάρνηση του αστικού κόσμου του «αντικειμενικού πνεύματος» και τη συνακόλουθη υποκειμενοποίηση του αφηγηματικού προσανατολισμού και της αφηγηματικής δομής (η ολική σχεδόν μετατόπιση από την αφήγηση σε τρίτο ενικό πρόσωπο στο πρώτο ενικό καταλήγοντας στην απώλεια της σφαίρας «των γενικεύσιμων βιωμάτων» της αρχικής λογοτεχνικής δημόσιας σφαίρας. Βεβαίως, δεν είναι ο καλλιτέχνης ο ίδιος που κατακρίνεται γι' αυτή την κατάσταση των πραγμάτων — όπως θα επιθυμούσαν να υποστηρίξουν οι πολιτισμικά συντηρητικοί — αλλά μάλλον οι εξελίξεις στη σφαίρα του ίδιου του αντικειμενικού πνεύματος (π.χ. η αύξουσα υποταγή των μέχρι τούδε αυτόνομων περιοχών της κοινωνικής δράσης — όπως η οικογένεια, το σχολείο, ο ελεύθερος χρόνος — στα μέσα της τυπικής ορθολογικότητας και της ανταλλακτικής αξίας). Είναι η κορυφαία στιγμή αυτής της αναπτυξιακής τάσης που σχετίζεται με τη γέννηση του λογοτεχνικού μοντερνισμού. Τα χαρακτηριστικά που ορίζουν αυτό το μοντερνισμό, εκτός από την υποκειμενοποίηση της αφηγηματικής δομής,

είναι η αναπτυγμένη αυτό-αναφορικότητα, η αυτονομία των λογοτεχνικών «σημαινόντων», η διάρρηξη της χρονολογικής χρονικότητας και η απόρριψη του κλασσικού ιδεώδους του τελειωμένου, ολιστικού, ολοκληρωμένου έργου.

Την ίδια στιγμή, στα πρόσφατα χρόνια μια σπουδαία διαμάχη έχει εγερθεί γύρω από την περιοδολόγηση του λογοτεχνικού μοντερνισμού σε σχέση με την καλλιτεχνική πρωτοπορεία (avant-garde) του 20ού αιώνα, μια διαμάχη που κεντρίστηκε από τη μελέτη του Πέτερ Μπύργκερ «Η θεωρία της πρωτοπορείας» που κυκλοφόρησε το 1974¹⁷. Σύμφωνα με τον Μπύργκερ, το πρόβλημα βρίσκεται σ' ένα μετασχηματισμό της ποσότητας σε ποιότητα μέσα στην αξιακή σφαίρα της αυτόνομης αστικής τέχνης. Ενώ ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αισθητικού μοντερνισμού ήταν η συμφωνημένη επίθεση εναντίον κάθε παράδοσης και κάθε τι παραδοσιακού — με τα πολύ γνωστά λόγια του Ρεμπώ, πρέπει να είναι κανείς εντελώς μοντέρνος (il faut être absolument moderne) — αυτές οι επιθέσεις παρ' όλη τους τη σφοδρότητα, τελικά αδυνατούν να προκαλέσουν την αστική «θέσμιση της τέχνης» όπως συγκροτήθηκε αρχικά το 18ο αιώνα. Αυτό συνίσταται στο ότι, αδιάφορο πόσο μακριά πήγε ο ριζοσπαστισμός τους, αυτά τα έργα σε τελευταία ανάλυση παρέμειναν σε πλήρη συνέπεια με το ιδεώδες της αισθητικής αυτονομίας· οι αξίες τους τελικά ήταν ακριβώς αισθητιστικές. Σύμφωνα με τον Μπύργκερ, αυτό παύει να είναι η περίπτωση της καλλιτεχνικής πρωτοπορείας του 20ού αιώνα, ενός καλλιτεχνικού ρεύματος συνώνυμου με τη γονιμότητα των αισθητικών «ισμών» στις δύο πρώτες δεκαετίες αυτού του αιώνα· φουτουρισμός, κονστρουκτιβισμός, ντανταϊσμός και προπάντων σουρρεαλισμός. Γιατί η πρωτοπορεία διακρίνεται όχι τόσο από μια επίθεση κατά των παραδοσιακών έργων της τέχνης όσο από μια επίθεση κατά του ιδεώδους των έργων τέχνης καθεαυτού ως κάτι διαχωρισμένου από την πράξη της ζωής, όπως ορίζεται από την αξία της αισθητικής αυτονομίας που εγκαθιδρύεται με την αστική θέσμιση της τέχνης. Είναι η ίδια η αρχή της αισθητικής αυτονομίας που γίνεται μη υπερασπίσιμη από την ιστορική πρωτοπορεία, που σημαίνει, το αστικό καταφατικό ιδεώδες της κουλτούρας ως σφαίρας της ωραίας αυταπάτης, στην οποία οι αξίες αρνούνται ότι μπορεί με ασφάλεια να ικανοποιηθούν στο βασίλειο της υλικής ζωής¹⁸. Είναι βέβαιο ότι ο αστικός αισθητισμός, πολύ συχνά σχετισμένος με το δόγμα των μέσων του 19ου αιώνα της τέχνης για την τέχνη ή της τέχνης για το σκοπό της τέχνης, ήταν πάντα ένα φαινόμενο αμφίλογο. Όσο «καταφατική» και αν γινόταν (η τέχνη) διατηρούσε μια αναπαλλοτρίωτη κριτική στιγμή τοσούτω μάλλον που οι εικόνες της συμφιλιομένης ζωής, που προέβαλε, χρησίμευαν πάντα ως δυνητική κατηγορία κατά του πεζού υλικού κόσμου στον οποίο ήταν απωθημένα αυτά τα ιδεώδη. Εντούτοις, στην αντίληψη του Μπύργκερ, η καλλιτεχνική πρωτοπορεία θεώρησε τους τέτοιους αισθητιστικούς τρόπους

άρνησης ως τελικά άκαρπους (χωρίς τη δυνατότητα πρακτικής πραγματοποίησης) και έτσι υιοθέτησε ως πρόγραμμα της το ξεπέρασμα (Aufhebung) της τέχνης στο πεδίο της πράξης της ζωής, τη μετάθεση της ωραίας αυταπάτης από το βασίλειο της τέχνης στην ίδια τη σφαίρα της εμπειρικής ζωής. Μ' αυτή την έννοια, η πρωτοπορεία δεν παράγει πια «έργα τέχνης», αλλά μάλλον διακηρύξεις (Manifestationen — εδώ ο Μπύργκερ σκέφτεται πριν απ' όλα την προτίμηση των ντανταϊστών για την έκθεση των «objets trouvés»)¹⁹.

Απαιτούνται λίγες κριτικές παρατηρήσεις, αναφερόμενες στη χρήσιμη ταξινόμηση του Μπύργκερ, η οποία έχει αλλού εκτεθεί σε λεπτομερή κριτική²⁰. Αναμφίβολα είναι απαραίτητο και γόνιμο να διακρίνουμε τη διαφορά μεταξύ λογοτεχνικού μοντερνισμού και καλλιτεχνικής πρωτοπορείας του 20ού αιώνα· μια διάκριση που λείπει στον αγγλο-αμερικανικό κριτικό λόγο όπου οι δύο όροι αντιμετωπίζονται ως συνώνυμα, κάτω από τον τίτλο του «μοντερνισμού». Πράγματι, οι αισθητικές αντικειμενοποιήσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορείας περιέχουν μερικές φορές μια ριζοσπαστική επίθεση κατά της παραδοσιακής έννοιας του ολοκληρωμένου έργου τέχνης, που ακόμη και ο μοντερνισμός θα έβρισκε δύσκολο να ενθαρρύνει. Αντίστροφα, είναι εύκολο να δούμε ότι ο λογοτεχνικός μοντερνισμός παρ' όλο τον εικονοκλαστικό προσανατολισμό του και τις διαμαρτυρίες εναντίον των καταναγκασμών της παράδοσης, παραμένει σύμφωνος με αρκετές αρχές-κλειδιά του αισθητικού προγράμματος — πάνω απ' όλα με την αρχή του ολοκληρωμένου έργου τέχνης ως σκοπού καθεαυτού. Σ' αυτό το σημείο, κάποιος θα έπρεπε να θεωρήσει το μοντερνισμό συνεπή με την αισθητική γραμμή «ανάπτυξης που κατηγήθηκε από το δόγμα «η τέχνη για το σκοπό της τέχνης».

Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός της πρωτοπορείας από τον Μπύργκερ με τους όρους του συνθήματος «το ξεπέρασμα της τέχνης στην περιοχή της πράξης της ζωής» παραμένει βιαστικός και εξαιρετικά απλουστευτικός. Αυτή η άποψη διατηρεί κάποια ευλογοφάνεια στις περιπτώσεις του ρωσικού κονστρουκτιβισμού — ο οποίος αποδέχεται τη μεταστροφή της τέχνης σε συμπολεμιστή της διαδικασίας του κοινωνικού εκσυγχρονισμού και της εκβιομηχάνισης — και για τον ιταλικό φουτουρισμό — για τον οποίο η τέχνη θα έπρεπε να χρησιμεύσει ως αποκαλυπτική πρόσκληση παράδοσης στη στρατιωτική αρετή²¹.

Είναι σαφές ότι και για τα δύο αυτά κινήματα, οι σύνδεσμοι τους με καθορισμένα ιστορικά προγράμματα κοινωνικού μετασχηματισμού τα προίκισαν με κάποια εφήμερη ιδιότητα. Το ίδιο θα μπορούσε εξίσου να ειπωθεί και για τις ντανταϊστικές «προκλήσεις»

και τα «ready-mades». Αφότου η στάση του «*épaier le bourgeois*» μεταστράφηκε σε αισθητικό πρόγραμμα, τα προϊόντα του σύντομα παύουν να σοκάρουν, και σε σχέση με την αναμφίβολη απειλή των αρχικών του υποσχέσεων, γρήγορα βρίσκει τα «ready-mades» του στα μουσεία και στις σειρές μαθημάτων της σύγχρονης ιστορίας της τέχνης. (Ίσως αυτός είναι ο λόγος, που ο Ντυσάν του οποίου το «*Urinoir*» παραμένει το πιο γνωστό ντανταϊστικό αντικείμενο, προσποιείται την απάρνηση της καλλιτεχνικής προσπάθειας τα τελευταία 45 χρόνια της ζωής του, προτιμώντας το σκάκι). Εντούτοις, στην περίπτωση του σουρρεαλισμού, του αναμφίβολα πιο χαρισματικού και γόνιμου από τα πρωτοποριακά κινήματα του 20ού αιώνα, το ταξινομητικό σχήμα του Μπύργκερ έχει ανάγκη από δραστική αναθεώρηση. Όπως προτάθηκε από την προηγούμενη θεώρηση των πρωτοποριακών κινήματων, το αισθητικό πρόγραμμα για τη συγχώνευση της τέχνης και της πράξης της ζωής βρίσκεται κάτω από το σήμα της εφημερότητας (*ephemerality*). Ή όπως ο Αντόρνο κάποτε παρατήρησε, αναφερόμενος στη μπρεχτική/σαρτρική αισθητική της «στράτευσης», τέτοια «έργα τέχνης απλώς αφομοιώνονται επιμελώς στην ωμή ύπαρξη, εναντίον της οποίας διαμαρτύρονται, με μορφές τόσο εφήμερες που αληθινά από την πρώτη μέρα ανήκουν στα σεμινάρια στα οποία και αναπόφευκτα τελειώνουν»²².

Η εφημερότητα είναι το αποτέλεσμα της απάρνησης της έννοιας του ολοκληρωμένου έργου τέχνης υπέρ του εξω-αισθητικού αποτελέσματος ως σκοπού. Αυτό δεν είναι το λάβαρο κάτω από το οποίο στέκεται ο σουρρεαλισμός και γι' αυτό το λόγο τα έργα του διατηρούν το status τους σήμερα, ως πρωτοποριακά υποδείγματα. Ο Μπύργκερ αδυνατεί στο να πάρει υπόψη του το γεγονός ότι παρ' όλη τη φήμη που έχει αποκτήσει η εντολή του Αντρέ Μπρετόν «να πραγματοποιήσουμε την ποίηση» (*pratiquer la poésie*) ο σουρρεαλισμός διατηρεί πολύ μεγάλη πίστη στις αρχές της αισθητικής αυτονομίας. Από τη σκοπιά της ιστορίας του κινήματος, αυτή η πίστη καταφαίνεται από την απόφαση του Μπρετόν το 1929, να διατηρήσει τις κυρίαρχες δυνάμεις της αισθητικής φαντασίας ανεξάρτητες, ενάντια στη θέληση του Αραγκόν να τις θέσει κάτω από τις διαταγές και τα κελεύσματα του Στάλιν²³. Την ίδια στιγμή όταν τα έργα του κινήματος γίνονται αντικείμενο πρόσληψης από μια εμμενή στο έργο σκοπιά, είναι σαφές ότι είτε κάποιος πάρει ένα ποίημα του Ελύαρ, ένα «μυθιστόρημα» του Μπρετόν, ή του (προ του 1929) Αραγκόν, ή ένα ζωγραφικό έργο του Νταλί, βρίσκεται αντιμέτωπος με αισθητικά προϊόντα που βρίσκονται σε απεριόριστη απόσταση από τα ντανταϊστικά «*objets-trouvés*». Τα δεύτερα δημιουργούν ένα αποτέλεσμα-πρόκληση που χάνεται μετά την αρχική πράξη της αντίληψης: τα πρώτα είναι αισθητικά αινίγματα που παρακινούν σε αποκρυπτογράφηση. Χρειάζεται μόνο να ανακαλέσει κανείς το γεγονός ότι στο σπερματικό του δοκίμιο «Σουρρεαλισμός» του 1929, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ένας

πρόωρος παρατηρητής της γαλλικής πρωτοποριακής σκηνης της δεκαετίας του 20, φοβήθηκε πριν απ' όλα ότι το κίνημα θα παρέμενε ανίκανο να υπερβεί την αυτόνομη φάση του (στην οποία ήταν ακόμη υποταγμένο σε μια σειρά «ολέθριων ρομαντικών προκαταλήψεων» αναφορικά με το ρόλο της τέχνης), και έτσι χωρίς την ικανότητα να συμβιβαστεί το ίδιο με την «οικοδομητική, δικτατορική πλευρά της επανάστασης» (sic)²⁴.

Αποσκοπώντας να εννοιολογήσει με επάρκεια τη θέση (status) του σουρρεαλισμού και σε σχέση με το συμβατικό αστικό αισθητισμό (η τέχνη για την τέχνη) και με τα πιο «υποσχόμενα» ρεύματα της πρωτοπορείας, το θεωρητικό σχέδιασμα του Μπύργκερ θα χρειαζόταν ένα τρίτο όρο: την απο-αισθητικοποίηση της αυτόνομης τέχνης. Αυτή η κατηγορία σημαίνει ότι η μοναδικότητα του σουρρεαλισμού συνίσταται στην ταυτόχρονη άρνηση της αύρας (της αίγλης) του καταφατικού χαρακτηριστικού της τέχνης για το σκοπό της τέχνης, ενώ παραμένει συνεπής με τη «νεωτερική» απαίτηση για αισθητική αυτονομία. Το δεύτερο χαρακτηριστικό εξασφαλίζει ότι το περιεχόμενο αληθείας του σουρρεαλισμού δεν εξατιμίζεται αμέσως τη στιγμή της πρόσληψης του έργου, όπως τείνει να είναι η περίπτωση της τέχνης της «στράτευσης». Ως τέτοια, η ουσία του σουρρεαλισμού κατανοείται καλύτερα όταν αντιμετωπίζεται ως μια ενδο-αισθητική επίθεση εναντίον του αστικού αισθητισμού. Αυτό σημαίνει ότι ο σουρρεαλισμός αυτοσυνείδητα απεκδύεται *aura* την αυταπάτη του ωραίου, την αύρα της συμφιλίωσης, που προβάλλεται από την τέχνη για το σκοπό της τέχνης, ενώ την ίδια στιγμή απορρίπτει την υπέρβαση των ορίων της αισθητικής αυτονομίας, πέρα από το οποίο η τέχνη εκφυλίζεται στην κατάσταση ενός «πράγματος μεταξύ πραγμάτων». Ακόμη ο Μπύργκερ, βασιζόμενος ο ίδιος πάνω στη θεωρία του Μπένγιαμιν για την αλληγορία, τελικά αναγνωρίζει τα μέσα που χρησιμοποιεί ο σουρρεαλισμός για να διαχωρισθεί από την τέχνη της αισθητικής αύρας (*auratic art*) : απάρνηση του αισθητιστικού ιδεώδους του τελειοποιημένου και ολοκληρωμένου έργου τέχνης, υπέρ της ιδέας του αποσπασματικού έργου. Ο σουρρεαλισμός δημιουργεί αποσπασματικά έργα τέχνης, τα οποία εντούτοις παραμένουν έργα. Σ' αυτό το σημείο παραμένει στο πνεύμα και στην πραγματικότητα πολύ κοντινότερος στο βασίλειο του λογοτεχνικού μοντερνισμού απ' ότι ο άμεσος ιστορικός του πρόδρομος, το νταντά.

Από μια σύγχρονη σκοπιά έχει γίνει αναντίρρητα δεκτό το γεγονός ότι οι προσπάθειες της ιστορικής πρωτοπορείας βρίσκονται στην κατάσταση μιας βαθιάς κρίσης. Το δίλημμα στο οποίο η ιστορική πρωτοπορεία έχει πέσει θύμα παρουσιάζει τ' ακόλουθα χαρακτηριστικά. Αυτά τα κινήματα ήταν τόσο εξαρτημένα από το στοιχείο της

αναταραχής, της πρόκλησης, του σκανδάλου, και (περισσότερο αξιοσημείωτο στην περίπτωση του νταντά) της άκρατης προσβολής, ώστε από τη στιγμή που αυτές οι καλλιτεχνικές τακτικές γίνονται οικείες, προβλέψιμες και συνηθισμένες, γίνονται επίσης και συμβατικές. Θέτοντας το απλά, η πρωτοτυπία καθεαυτή έχει γίνει παραδοσιακή, έχει γίνει ο νέος αισθητικός κανόνας και έχει κατακτήσει ένα είδος αστικής ευποληψίας που θα ήταν ανάθεμα για τους πρωτουργούς της. Δεν είναι πια ασύνηθες να βλέπουμε μη ανα-παραστατικούς πίνακες όλων των ειδών να διακοσμούν τα γραφεία προέδρων τραπεζών. Ένας από τους πρώτους που παρατήρησε αυτό το φαινόμενο της «αφομοίωσης του μοντερνισμού» ήταν ο Λαϊόνελ Τρίλλινγκ, που για το λόγο αυτό αρνήθηκε να διδάξει Τζόυς, Κάφκα, Προυστ κτλ. στα σεμινάρια του στο Columbia University, για να μη βοηθήσει και να μην υποκινήσει τη καθολική εξημέρωση αυτών των συγγραφέων και των ριζοσπαστικών τους τάσεων²⁵. Συνδυαζόμενο με την κρίση ταυτότητας της πρωτοπορείας είναι το γεγονός ότι η κεντρική της αρχή δόμησης του έργου — η αρχή του μοντάζ — έχει πια γίνει ο σταθερός τρόπος εργασίας της διαφημιστικής βιομηχανίας, η οποία ενδιαφέρεται ν' «αναταράξει» το θεατή ώστε να εκτιμήσει τη μοναδικότητα των εμπορευμάτων της²⁶. Από αυτά η ιστορική πρωτοπορεία φαίνεται απειλούμενη με «κανονικοποίηση» και εκ των άνω και εκ των κάτω²⁷. Για όλους αυτούς τους λόγους η χεγκελιανή θέση η αναφερόμενη στο «τέλος της τέχνης» θα φαινόταν εξαιρετικά επίκαιρη²⁸.

Βεβαίως, ο Χέγκελ διατύπωσε την ετυμηγορία του σε σχέση με τη μετάβαση από τον νεο-κλασικισμό στο ρομαντισμό στα τελευταία χρόνια του 18ου αιώνα, όταν έγινε προφανές σ' αυτόν ότι ο εξαιρετικά υποκειμενικός και ιδιοσυγκρασιακός χαρακτήρας του ρομαντισμού είχε κάνει ανεπίστρεπτα, τον μνημειώδη χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης ένα χαρακτηριστικό του παρελθόντος. Εντούτοις, η τέχνη επέμεινε και εξακολουθεί να επιμένει σε πείσμα της παρούσας κρίσης της. Έτσι τίθεται το ερώτημα: ποιο είναι το status της κληρονομιάς της πρωτοπορείας σε σχέση με τη σύγχρονη τέχνη;

Η απάντηση σ' αυτό το ερώτημα εξαρτάται από την εκτίμηση των διαφορών μεταπολεμικών καλλιτεχνικών ρευμάτων που σχετίζονται με τον όρο μεταμοντερνισμός. Ίσως το πιο βασικό σημείο αναφοράς για το φαινόμενο του «μεταμοντερνισμού» είναι η αμερικανική πρόσληψη της ιστορικής πρωτοπορείας, που ακολούθησε μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, αν και βέβαια πρόκειται για ένα ρεύμα που έκανε το ίδιο αίσθηση και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού (στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού εκπροσωπήθηκε ίσως καλύτερα από το νέο μυθιστόρημα — nouveau roman — των Ρομπ-Γκριγιέ και Σαρρώτ). Αρχικά οι πιο γνωστοί του εκπρόσωποι ήταν οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές

της «Σχολής Ζωγραφικής της Νέας Υόρκης», μια γενιά αμερικανών καλλιτεχνών που επηρεάστηκε αποφασιστικά από τη σουρρεαλιστική κοινότητα που βρισκόταν εξόριστη στην Αμερική τα χρόνια του πολέμου²⁹. Οι αφηρημένοι εξπρεσιονιστές παρατηρήθηκαν για τις τεχνικές τους του «τασισμού» (tachism) ή της «action Painting», μεθόδους σύνθεσης διακρινόμενες από αυθαιρεσία, τυχαιότητα και αυθορμησία. Σ' αυτό το σημείο, η μέθοδος τους φαίνεται να είναι η λογική συνέπεια στη ζωγραφική της σουρρεαλιστικής τεχνικής της αυτόματης γραφής. Όλη η έμφαση στην καλλιτεχνική ' πρόγνωση και στην καλλιτεχνική κατασκευή γίνεται αντικείμενο άρνησης και η ιδέα της μη-παραστατικής ζωγραφικής οδηγείται στα άκρα, στο μέτρο που τα τελευταία ίχνη «αναπαράστασης» ή «υποκειμενικού θέματος» εκριζώνονται, αυτά δηλαδή που διατηρούνταν μετά την επίθεση, που άρχισε με τον κυβισμό, ενάντια στη συμφυή αυταπάτη αυτών που αγωνίζονταν για την τρισδιάστατη (προοπτική) πάνω στη δυσδιάστα-τη επιφάνεια. Το ακουστικό συμπλήρωμα σ' αυτές τις αναπτύξεις ήταν αλεατορική μουσική του John Cage, με την ανάλογη έντονη τάση της για συνθετική ενδεχομενικότητα.

Η Σχολή της Νέας Υόρκης, των χρόνων της δεκαετίας του 1950, παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό υπόχρη στον άμεσο ιστορικό της πρόγνο, το σουρρεαλισμό, οριζόμενο ως μεταβατικό στάδιο στην κατεύθυνση που οδηγεί από την ιστορική πρωτοπορεία στο μετά-μοντερνισμό. Ό,τι είναι αξιοσημείωτο σ' αυτή τη Σχολή είναι η εγκατάλειψη της επιχείρησης για τη σύνδεση τέχνης και καθημερινής ζωής, και των συνακόλουθων πολιτικών συνεπειών αυτού του προγράμματος — δηλαδή η εγκατάλειψη μιας προβληματικής κεντρικής για πάρα πολλά από τα ιστορικά πρωτοποριακά κινήματα. Εντούτοις, αυτή η αποξένωση από την καθημερινή ζωή της εξασφαλίζει σημαντικές σχέσεις με τις πιο αισθητιστικές ιδιότητες της σουρρεαλιστικής ζωγραφικής. Στην περίπτωση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, αυτή η αποξένωση από την καθημερινή ζωή έχει τις κοινωνιολογικές της εξηγήσεις στο «μονοδιάστατο» των χρόνων του ψυχρού πολέμου.

Το άλλο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του αφηρημένου εξπρεσιονισμού είναι το γεγονός ότι οδηγεί την πρωτοποριακή επίθεση εναντίον της ρομαντικής αισθητικής της μεγαλοφυίας σε μια ακραία θέση στην επιχειρούμενη απ' αυτόν καθολική απάρνηση των ικανοτήτων μορφοποίησης του καλλιτέχνη (τασισμός, αλεατορική μουσική). Γι' αυτό το λόγο βρίσκεται κάτω από την οπισθοδρομική ένδειξη της έκλειψης του υποκειμένου (βλέπε τη συγκρίσιμη τάση στο νέο μυθιστόρημα), ένα φαινόμενο που θα γίνει ολοένα και περισσότερο χαρακτηριστικό της μεταμοντερνιστικής αισθαντικότητας.

Το φαινόμενο του μετα-μοντερνισμού δεν θα εμφανισθεί, ωστόσο, μέχρι τη δεκαετία του 1960 σε πλήρη ανάπτυξη στην αμερικανική πολιτιστική σκηνή. Οδηγούσα κατηγορία είναι, ακόμη μια φορά, το πεδίο της ζωγραφικής — απελευθερωμένο από την κορυφή του μνημειώδους και εφοδιασμένο με τη διεθνή φήμη που παρέχεται στη Σχολή της Νέας Υόρκης. Σ' αυτή τη δεκαετία είναι σχεδόν αδύνατο να παρακολουθήσουμε κατά πόδας το επικίνδυνο βάδισμα των εποχιακών αλλαγών στην καλλιτεχνική μόδα: εδώ έχουμε pop-τέχνη, op-τέχνη, εννοιακή τέχνη, σωματική τέχνη, μινιμαλισμός, χάπενινγκ κτλ. Το τελικό ρήγμα, με την απορρόφηση και τη συγκέντρωση που απαιτείται από τον θεατή από τα μοντερνιστικά έργα τέχνης, πραγματοποιείται. Καμμία εννοιολογική αξίωση δεν απαιτείται από τον δέκτη. Η εντύπωση που μεταφέρεται από αυτά τα έργα τέχνης είναι μια εντύπωση ανόδου της αμεσότητας: κατέχουν την αμεσότητα της ντανταϊστικής αισθητικής εμπειρίας, που έχει θεσμοποιηθεί και εξημερωθεί.

Το πρωτοποριακό πρόγραμμα της συγχώνευσης τέχνης και ζωής στέκεται με το κεφάλι προς τα κάτω. Αυτό το πρόγραμμα επεδίωκε τη συμφιλίωση κουλτούρας και υλικής ζωής, αφότου η δεύτερη θα είχε μετασηματισθεί μέσω των δυνάμεων της αισθητικής μέθεξης. Η μετα-μοντερνιστική τέχνη, αντίστροφα, αξιώνει μια ήπια ηθική της εξομάλυνσης. Η ριζοσπαστική στάση αντίθεσης που υιοθετείται από την ιστορική πρωτοπορεία, αντιτιθέμενη στην αύρα της συμφιλίωσης που προβάλλεται από τον παραδοσιακό αστικό αισθητισμό, απορρίπτεται ολικά υπέρ μιας νέας αυταπάτης της αρμονίας και της κατάφασης. Ουσιαστικά, μια νέα συμφιλίωση μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας διακηρύσσεται: με αυτή την έννοια ο μεταμοντερνισμός συμπεριφέρεται σα να είχε ήδη επιτευχθεί ριζοσπαστικός μετασηματισμός της υλικής ζωής. Εφόσον αυτό δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα, το αποτέλεσμα είναι απλώς η ψευδής υπέρβαση της αυτόνομης τέχνης. Ο καινούριος γάμος μεταξύ τέχνης και «κακής πραγματικότητας» μπορεί να ειπωθεί στην εκλογή του καλλιτεχνικού υποκειμενικού υλικού από την pop: το διάτρητο της καθημερινής ζωής επαναπροβάλλεται μεταμορφωμένο, δοξολογημένο στις μεταξοτυπίες του Γουόρχολ, των οποίων είναι δυσδιάκριτη η διαφορά από τους τρόπους της διαφήμισης. Η οπισθοδρομηση στην αναπαράσταση από την pop αποκαλύπτει πλήρως πόσο οπισθοδρομεί η τέχνη όταν βρίσκει το σπίτι της στον κόσμο.

Οι οπισθοδρομικές τάσεις της pop έχουν καταγραφεί από ένα κριτικό ως ακολούθως: «Η pop τέχνη αρνείται την αυτονομία και την εμμένεια του ατομικού έργου. Η εικόνα ενός κοριτσιού με κοστούμι μπάνιου από τον Roy Lichtenstein δεν επιδεικνύει περισσότερα ατομικά χαρακτηριστικά από ότι τα δοχεία του Γουόρχολ. Με την απλή ανυποψίαση και

τυπική τους φύση, με τα οξέα και μονότονα σκιαγραφήματα, τις σχηματικές τους ζωγραφικές και συνθέσεις — που στερούνται κάθε έντασης — καθετί πάνω σ' αυτά αντιφάσκει με την ατομικότητα του έργου τέχνης γενικά... Κάθε ένα από αυτά τα έργα., είναι κατανοήσιμο σ' ένα απεριόριστο αριθμό αντιτύπων, και είναι αντιθετικό σε ό,τι είναι ατομικό και μοναδικό. Η pop ζωγραφική «δεν είναι μόνο εμπορική στο πνεύμα όπως οι άλλες μορφές pop τέχνης, αλλά και χρησιμοποιεί τεχνικές των εμπορικών μέσων, όπως οι τοιχοκολλήσεις, τα εικονογραφημένα περιοδικά και οι διαφημίσεις εφημερίδων. Δεν στηρίζεται πάνω στις δημιουργημένες εντυπώσεις των πραγματικών εμπορευμάτων αλλά στη σχηματοποιημένη τους αναπαράσταση με τα μέσα της εμπορευματικής διαφήμισης... Αντί της άμεσης αναπαραγωγής συνίσταται στην παράθεση ενός κειμένου το οποίο ήδη εκπροσωπεί το υλικό της πραγματικότητας, μεταφρασμένο σε τεχνητά γεγονότα.

Μπορούμε να δούμε σ' αυτή την από δεύτερο χέρι οπισθοχώρηση από τα πρωταρχικά δεδομένα, την ακριβή παρουσία τόσων πολλών συμβόλων του τρόμου του να έλθεις σ' επαφή με την φυσική πραγματικότητα, όπως την έκφραση της αντίληψης ότι τίποτε δεν έμεινε για μας από την απαρχή και την αμεσότητα της φύσης. Η pop ζωγραφική αρνείται το μηχανοποιημένο και μοντελοποιημένο χαρακτήρα του αστικού πολιτισμού, το ίδιο αποφασιστικά όπως το νταντά, αλλά χωρίς να επιτρέπει στην πολιτική σκοπιά του κινήματος να έλθει στην πρώτη γραμμή και γίνεται ύποπτη πέφτοντας σε ένα ολικό μηδενισμό απέναντι στα προϊόντα του συστήματος. Αποδέχεται τις μορφές τους ως στοιχεία ενός περιβάλλοντος στο οποίο δεν αποκτούμε κατ' ανάγκη ηδονές, αλλά το οποίο πρέπει ν' αποδεχθούμε γιατί δεν υπάρχει καμμία εναλλακτική προοπτική»³⁰.

Σ' αυτή την περικοπή ο Χάουζερ συλλαμβάνει τρία αποφασιστικά στοιχεία της pop ως διακηρύξεις της μεταμοντερνιστικής διανοητικότητας. (1) Την απάρνηση του συστατικού χαρακτήρα της υποκειμενικότητας και της συνακόλουθης «ατομικότητας» των έργων (απεριόριστη αναπαραγωγιμότητα) · (2) τη συμφιλίωση με τον κόσμο του εμπορευματικού φετιχισμού- (3) μια εκπεφρασμένη ιδέα πολιτικο-πολιτισμικής παραίτησης (όχι εναλλακτικές προοπτικές, όχι υπερ-πραγματικότητας (sur-reality) πέρα από την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων). Την ίδια στιγμή αυτά τα έργα με την ακραία τους εγγύτητα στη μαζική κουλτούρα — π.χ. την προδιαγεγραμμένη καταναλωσιμότητά τους — μεταφέρουν ένα ψευδο-λαϊκίστικο ήθος, το οποίο προτείνει πως το χάσμα μεταξύ υψηλής τέχνης και ζωής έχει οριστικά γεφυρωθεί, και ότι η αισθητική-πολιτιστική δημοκρατία έχει πραγματοποιηθεί εδώ και τώρα. Ακόμη, κάτω από τέτοιες αυταπάτες βρίσκεται το ακόλουθο ανέκφραστο πιστεύω: η ελαφρότητα της ζωής σε μια

καταναλωτική κοινωνία θα ταίριαζε με την ελαφρότητα της τέχνης. Το αποτέλεσμα είναι η μίμησης της ζωής ως το θάνατο — της τέχνης.

Αν και η αρχική επιρροή τους μεταμοντερνισμού έγινε αισθητή με μεγαλύτερη ένταση στη σφαίρα των οπτικών τεχνών δεν παρέμεινε καθόλου περιορισμένη σ' αυτή τη σφαίρα. Αντίθετα, σπανίως υπήρξε καλλιτεχνικό πεδίο που να μην ήλθε σ' επαφή με αυτή τη νέα λατρεία της αισθητικής αμεσότητας. Σκέφτεται κανείς τα νεο-ντανταϊστικά γλυπτά του Ραουσενμπέργκ, τις «λεκτικές σαλάτες» της «beat» έμπνευσης, το «Living theatre» τη «νέα δημοσιογραφία» του Tom Wolfe, τα μυθιστορήματα του Γουίλλιαμ Μπάροουζ και του Ντόναλντ Μπάρθελμ, την ανάμειξη κλασσικού και pop ύφους στη μουσική του Φίλιπ Γκλας και πιο πρόσφατα, τον ανιστορικό αρχιτεκτονικό εκλεκτικισμό του Μίχαελ Γκρέιβς και του Φίλιπ Τζόνσον. Ένας άλλος κριτικός έχει χαρακτηρίσει τον αντιδιανοουμενισμό, την ανιστορικότητα και τον ομολογημένο ανορθολογισμό του μεταμοντερνιστικού ρεύματος με την ακόλουθη περικοπή: «Αντιμετωπίζουμε, τώρα, μια καινούρια φάση στην κουλτούρα μας, που εκπροσωπεί την επιθυμία να αποτινάξουμε την αιμορραγούσα κληρονομιά του μοντερνισμού... Η νέα αισθαντικότητα χάνει την υπομονή της με τις ιδέες, είναι ανυπόμονη με τη λογοτεχνική δομή της συνθετότητας και της συνοχής, δηλαδή με τα μόλις χθες συνθήματα της κριτικής μας. Επιθυμεί αντίθετα λογοτεχνικά έργα — αν και λογοτεχνία είναι μάλλον λάθος λέξη — που θα είναι τόσο αγνά όσο και ο ήλιος, τόσο αναιτιολόγητα όσο και ο οργασμός, τόσο γευστικά όσο και τα ζαχαρωτά. Δεν τρέφει αγάπη για τον οξύ ηθικό σαρκασμό εκείνων των συγγραφέων της αριστεράς που υπέμειναν την ήττα και δεν θα δέχονταν το ναρκωτικό της βεβαιότητας. Τους είναι αδιάφορες εκείνες οι επιτεύξεις της ειρωνίας που ο Τόμας Μαν μας άφησε, αδιάφορα εκείνα τα οράματα της παγίδευσης, στα οποία ο Κάφκα μας οδήγησε, αδιάφορες εκείνες οι προσμείξεις καθημερινού τρόμου και χάριτος που ο Τζόνς μας άφησε. Αποπνέει περιφρόνηση για την ορθολογικότητα, αδιαφορία για τη σκέψη... είναι κουρασμένη με το παρελθόν γιατί το παρελθόν είναι ένα «fink»³¹.

Η μεταμοντερνιστική υποτίμηση του κλασσικού μοντερνισμού έχει ταυτόχρονα καταλήξει στη θετική αξιολόγηση της μαζικής κουλτούρας, ειδικά μεταξύ της μαχητικής αριστερής πτέρυγας κριτικών δυσαρεστημένων με τις έντονα ελιτίστικες συνέπειες της μοντερνιστικής υψηλής κουλτούρας — μια θέση που βρίσκεται σ' εκπληκτική διάσταση από την κατεύθυνση που άνοιξε στην έρευνα της «μαζικής κουλτούρας», τη δεκαετία του '40, η Σχολή της Φραγκφούρτης. Ενμέρει, αυτή η φαινομενικά οιδιπόδεια απάρνηση της σκοπιάς των ιδρυτών της σύγχρονης αριστερής πτέρυγας της κριτικής του πολιτισμού (Kulturkritik) γεννάται από τη σωστή εκτίμηση ότι είμαστε μάρτυρες μιας αυθεντικά νέας

κοινωνικό-ιστορικής εποχής, μιας εποχής η οποία βέβαια δεν αντιστοιχεί πια στην εποχή της «μονοδιάστασης» ή του «ολικά διευθυνόμενου κόσμου» της πρώτης γενιάς των κριτικών θεωρητικών³². Αντίθετα, η ησυχαστική πρόγνωση για το «τέλος του λόγου» της κριτικής θεωρίας διαρρηγνύεται δραματικά στα χρόνια της δεκαετίας του '60 ως αποτέλεσμα των ισχυρών κινημάτων διαμαρτυρίας που σχετίζονται με την αντικουλτούρα και τη σπουδαστική νέα αριστερά. Βεβαίως δεν λείπει η ιστορική ειρωνία σ' αυτή τη στροφή των γεγονότων. Γιατί ήταν ακριβώς η κριτική που παράχθηκε από τους Αντόρνο, Μαρκούζε και άλλους — που διακήρυξε ότι δεν υπήρχε «έξοδος» από το σύγχρονο κοινωνικο-ιστορικό αδιέξοδο — η οποία εφοδίασε τη φαντασία των πολιτικών ριζοσπαστών της εποχής- αυτό που αποτέλεσε το μεγάλο φόβο των ίδιων των κριτικών θεωρητικών — με τις αξιοσημείωτες εξαιρέσεις των Λόβενταλ και Μαρκούζε.

Η υποτίμηση του κλασικού μοντερνισμού και η επακόλουθη έμφαση στις προβαλλόμενες χειραφετησιακές δυνατότητες της ούτως καλούμενης μαζικής κουλτούρας προκύπτει ενμέρει από μια επίγνωση της πρόδηλης έλλειψης δυνατότητας να χρησιμοποιηθεί ο μοντερνισμός σε σχέση με άμεσους πολιτικούς επαναστατικούς σκοπούς. Σ' αυτή τη σχέση δύο σημεία χρειάζεται να τονίσουμε: (1) σε συμφωνία με την κοινωνικο-εξελικτική προοπτική που αναπτύχθηκε στην αρχή του παρόντος δοκιμίου, είναι εξαιρετικά αμφίβολο το κατά πόσον ο ρόλος της τέχνης στις μετα-παραδοσιακές κοινωνίες θα μπορούσε να εννοιολογηθεί κάτω από μια λογική του τύπου «άμεσα επαναστατικοί πολιτικοί σκοποί», ιδιαίτερα μάλιστα αυτή η επαγγελία συνεπάγεται τη λειτουργοποίη-ση της αισθητικής διάστασης σε καταφατικές κατευθύνσεις καταλληλότερες για τις προ-νεωτερικές κουλτούρες, όπου οι αξιακές σφαίρες βρίσκονται ακόμη σε μη διαφοροποιημένη κατάσταση (και είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ακριβώς μια τέτοια έντονη συγχώνευση της τέχνης και της πολιτικής χαρακτηρίζει τη σχέση αυτών των δύο σφαιρών στα γραφειοκρατικά σοσιαλιστικά καθεστάτα, με αποτελέσματα που είναι αναντίρρητα οπισθοδρομικά και από αισθητική και από πολιτισμική σκοπιά) · (2) η εκτίμηση για τη χρονικά καθορισμένη ιστορική στιγμή (Zeitdiagnosis)· το χαρακτηριστικό αυτής της προοπτικής σκιαγραφεί ένα μη νόμιμο συμπέρασμα λέγοντας ότι η απαρχαίωση της θεωρίας της Σχολής της Φραγκφούρτης για το μονοδιάστατο συνεπάγεται την άρνηση της προσέγγισης της στην κριτική του πολιτισμού, π.χ. ότι δεν ισχύει πια η διάκριση μεταξύ «υψηλής» και «μαζικής» κουλτούρας, ή ότι (στις ακραίες εκδοχές αυτής της ρεβιζιονιστικής θέσης) η μαζική κουλτούρα έχει γίνει ανώτερη από την άποψη του χειραφετησιακού δυναμικού ως προς τη δυσπρόσιτη υψηλή κουλτούρα του κλασσικού μοντερνισμού. Μια κριτική παρατήρηση του Αντόρνο είναι διδακτική σ' αυτό το σημείο. «Αφότου η ζωή του

πνεύματος απαρνείται το καθήκον και την ελευθερία της ίδιας της της καθαρής αντικειμενοποίησης έχει παραιτηθεί από το ίδιο της το δικαίωμα ύπαρξης»³³.

Αυτό το δεύτερο σημείο απαιτεί διασάφηση. Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι η φύση του ύστερου καπιταλισμού — και της υστεροκαπιταλιστικής κουλτούρας έχει αξιοσημείωτα μεταβληθεί από την «μονοδιαστατότητα» της εποχής του ψυχρού πολέμου. Εκείνη ήταν μια εποχή αποπνικτικού κομοφορμισμού, εξομάλυνσης — με την εξαίρεση των σποραδικών υπόκοφων αναταραχών στα σύνορα — και πολιτιστικού συμβιβασμού. Απ' αυτή τη σκοπιά η πολιτική (αντιπολεμικό κίνημα), κοινωνική (κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα) και πολιτισμική (αντικουλτούρα) αναταραχή της επόμενης δεκαετίας θα φαινόταν ουσιαστικά αδιανόητη. Το ότι τα κοινωνικά κινήματα αυτής της εποχής απετέλεσαν σοβαρή πρόκληση για την πολιτικο-πολιτισμική ηγεμονία του κληρονομημένου κοινωνικού συστήματος σε πολλά δομικά σημεία παραμένει αναμφίβολο. Έτσι είναι γεγονός ότι αυτά τα κινήματα είναι μη αναγώγιμα στο μειωτικό status των «αναδραστικών βρόχων» που εξασφαλίζουν τη σταθεροποίηση του συστήματος. Η κληρονομιά τους εκπροσωπεί μια ιστορική κατάκτηση την οποία οι πρόσφατες επιχειρήσεις («Η αυτοκρατορία επιστρέφει») επαναστράτευσης των παραδοσιακών συντηρητικών αξιών (ψυχροπολεμική πολιτική, θρησκευτική παραδοσιοκρατία, πολιτισμικός αντι-μοντερνισμός), είναι απλώς αδύνατο να καταστρέψουν. Ο υγιής κυνισμός εγείρεται απέναντι στην παραδοσιακή γραφειοκρατική πολιτική των κομμάτων και την ιμπεριαλιστική εξωτερική πολιτική· η νέα καθολική θεματοποίηση θεμάτων σχετισμένων με την καταπίεση των μειονοτήτων, με τα δικαιώματα των γυναικών, με την καταστροφή του περιβάλλοντος, όλα αυτά παραμένουν ένα αναγκαίο, σωτήριο και σημαντικό τμήμα αυτής της κληρονομιάς. Η νέα επίγνωση, παρακινήμενη από αυτές τις μερικές φορές «πρωτόγονες» κοινωνικο-πολιτισμικές εξεγέρσεις, έχει κληρονομηθεί από τα ούτως καλούμενα «νέα κοινωνικά κινήματα» των δεκαετιών του '70 και του '80 — γυναικείο, αντι-πυρηνικό, οικολογικό και εναλλακτικό κίνημα.

Το θέμα είναι, ωστόσο (και τώρα επιστρέφω στη συζήτηση της πολιτισμικής σφαίρας με την στενότερη αισθητική έννοια), ότι πρέπει κανείς να είναι συγχρόνως προσεκτικός ώστε να μην υπερεκτιμήσει οποιαδήποτε ανάπτυξη έχει γίνει και να είναι προετοιμασμένος να μην εγκωμιάσει πραγματιστικά την ακραία αδυναμία αυτών των αναπτύξεων. Στο πολιτισμικό επίπεδο η ισορροπία παραμένει εξαιρετικά αβέβαιη. Η πρώτη διάσπαση των λεπτών και ανταγωνιστικών δημοσίων σφαιρών, που αναδύθηκε στα χρόνια της δεκαετίας του '60, επισπεύδει τη θεματικοποίηση ενός μεγάλου πλήθους

καταπιεσμένων στο παρελθόν κοινωνικών συμφερόντων (ακόμη και στην περίπτωση των πιο συμβατικών μέσων όπως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση) και οδηγεί σε μια ανήκουστη κατάρρευση ενός συνόλου εξασθενημένων πολιτισμικών ταμπού. Συγχρόνως, ό,τι πραγματικά προέκυψε μέσα από αυτή τη διαδικασία είναι η δημιουργία μιας πολιτισμικής ψευδο-δημοκρατίας, με την ουσία της δημοκρατίας να παραμένει κατακρατημένη. Έτσι, έχουμε παρασταθεί μάρτυρες της διάδοσης της αυταπάτης της πολιτισμικής διαφοράς, πολυσθένειας κι ετερότητας, εις βάρος της πραγματοποίησης των αξιών που δημιουργούνται στη σφαίρα της κουλτούρας, στο έδαφος της υλικής ζωής καθεαυτής. Το καθαρό αποτέλεσμα της θεσμοποίησης της αντι-κουλτούρας και των αξιών της (η μουσική βιομηχανία εκπροσωπεί την αποθέωση του φαινομένου), είναι η πανταχού παρούσα αυταπάτη της χειραφέτησης («η δική μας κουλτούρα είναι μια κουλτούρα στην οποία όλα επιτρέπονται») μόνο με σκοπό να αρνηθεί πιο αποτελεσματικά τη δυνατότητα της υλικής της πραγματοποίησης.

Επιτρέψτε μου να εκφράσω αυτή τη θέση ακόμη πιο ωμά: στην παρούσα συνάφεια η κριτική της Σχολής της Φραγκφούρτης για τη βιομηχανία της κουλτούρας όχι μόνο διατηρεί την αρχική της εγκυρότητα, αλλά αυτή η κριτική ισχύει με διπλό τρόπο. Γιατί ο νέος μύθος, που προπαγανδίζεται από τη βιομηχανία της κουλτούρας, αναφέρεται σ' ένα ισχυροποιημένο πλουραλισμό των προϊόντων της, τώρα που τα παλιά ταμπού του «μονοδιάστατου» σύμπαντος έχουν αρθεί και καθετί επιτρέπεται, ότι δεν υπάρχει θέμα πολύ επικίνδυνο — ότι σαφώς δεν υπάρχει τίποτε το ολοκληρωτικό σε μια κοινωνία με τόσο πλατιές παραμέτρους στην κίνηση της κουλτούρας, με τέτοια απεριόριστη ανεκτικότητα. Το ερώτημα, εξαιτίας αυτής της εξέλιξης, συνίσταται στο κατά πόσον η σύγχρονη μαζική κουλτούρα παραμένει η φαντασμαγορία των αλλαγών μόδας, η αέναη επανάληψη του πάντα - το ίδιο κάτω από το πρόσχημα του «νέου», όπως αποκαλύφθηκε από τον Βάλτερ Μπενγιαμιν σε σχέση με τη χαραυγή της κοινωνίας της κατανάλωσης — βλέπε τον ακτινοβολούντα κόσμο των παρισινών αρκαδικών σκηνών των μέσων του 19ου αιώνα³⁴

— ή κατά πόσον έχει φθάσει στο σημείο όπου χρειάζεται μόνο ένα ελαφρό κτύπημα στις φλέβες της ουτοπικής επαγγελίας, που βρίσκονται κάτω από τη σκεπασμένη με σκληρωτική κρούστα επιφάνεια, για ν' αναδυθεί το απελευθερωτικό της περιεχόμενο. Η δεύτερη άποψη είναι εκείνη των νέων ενθουσιωδών οπαδών της μαζικής κουλτούρας, για την οποία, με τα αθάνατα λόγια ενός από τους οπαδούς της, ο «μοντερνισμός είναι ένας διακριτά ανδρικός τρόπος του να βλέπεις. Οι διασπασμένες αφηγήσεις των Κάφκα, Τζούς και Μπέκετ δεν μπορούν να θεωρηθούν ως ο καθολικός λόγος του διασπασμένου υποκειμένου, εφόσον οι γυναίκες αποκλείονται από το λόγο αυτής της υποκειμενικότητας

και γίνονται το άλλο, η καθαρή ετερότητα του θηλυκού εγώ»³⁵.

Δύο συμπεράσματα πρέπει να τονιστούν ταυτόχρονα, αναφερόμενα στις αντιτιθέμενες εκτιμήσεις για την αξία της μαζικής κουλτούρας που μόλις εκφράστηκαν: (1) μετά τη πολιτισμική αφύπνιση των χρόνων του '60, ως αποτέλεσμα της οποίας οι υστεροκαπιταλιστικές κοινωνίες χάνουν το μονοδιάστατο χαρακτήρα τους, δεν μπορεί πια να διακηρύσσεται με τον τρόπο του Αντόρνο, ανεξέταστα και a priori, ότι ο,τιδήποτε εμφανίζεται από τη σφαίρα της μαζικής κουλτούρας είναι συμφυώς οπισθοδρομικό και καταφατικό. Είναι βέβαιο ότι υπάρχουν σημαντικές στιγμές ετερότητας στο μέσο της αχανούς ερήμου του πολιτισμικού κομπορμιισμού, στο πεδίο του κινηματογράφου (Γούντι Άλλεν), της λογοτεχνίας (νοτιο-αμερικάνικο μυθιστόρημα), κι ακόμη και στη pop μουσική (Talking Heads, Brian Eno κλπ.) που στοχεύουν πέρα από τη συνήθη καταναγκαστική επανάληψη και τη συμφυή μοντελοποίηση των προϊόντων της βιομηχανίας της κουλτούρας· (2) και την ίδια στιγμή παραμένει γεγονός ότι η επικρατούσα τάση που εγκαθιδρύεται την τελευταία δεκαετία είναι η ενσωμάτωση των ανταγωνιστικών αναγκών της αντικουλτούρας, π.χ. οι αξιώσεις για ευτυχία της δεύτερης έχουν ουδετεροποιηθεί και μετασηματισθεί σε πολιτισμικό σικ των μεσοαστικών ναρκισσιστικών «στυλ ζωής»: οι αξίες της έχουν γίνει σιτάρι για το μύλο της καταναλωτικής κοινωνίας. Αυτά είναι τα γεγονότα που οδηγούν υποχρεωτικά στο συμπέρασμα ότι το άμεσο ιστορικό αποτέλεσμα της επίθεσης της αντι-κουλτούρας κατά των φθινουσών παραδοσιακών αξιών έχει δώσει τη θέση σε μια νέα περίοδο σταθεροποίησης, στην οποία αντί της απόλυτης κατάπνιξης, η ριζοσπαστική εικόνα της αντικουλτούρας έχει μάλλον πρόθυμα ενσωματωθεί μέσα στο σύστημα αξιών που επεδίωξε να ανατρέψει, οδηγώντας στην, όπως σημειώσαμε προηγουμένως, αυταπάτη του εκδημοκρατισμού (ψευδο-πολιτισμικός πλουραλισμός) χωρίς την ουσία της δημοκρατίας (τον πραγματικό δηλαδή μετασηματισμό της ίδιας της υλικής ζωής όπως αρχικά απαιτήθηκε από το νέο πολιτισμικό ριζοσπαστισμό). Τουλάχιστον για την παρούσα στιγμή, το καθαρό αποτέλεσμα αυτής της εξέλιξης φαίνεται να είναι η ψευδής υπέρβαση του ανταγωνισμού μεταξύ κουλτούρας και υλικής ζωής.

Το προηγούμενο συμπέρασμα υπονοεί ένα σοβαρό σκεπτικισμό αναφορικά με ότι έχει γίνει τελευταία τάση εξαιρετικά του συρμού, να διακηρύσσουν δηλαδή τον λανθάνοντα χειραφετησιακό χαρακτήρα της σφαίρας της μαζικής κουλτούρας. Αυτή δεν είναι βέβαια μια τάση αποκλειστικά πρόσφατης εσοδείας. Είναι τόσο παλιά όσο στη πρώιμη περίοδο της δεκαετίας του '60, που ο κριτικός Λέσλι Φίντλερ απηχούσε τη νεκρώσιμη ακολουθία του κλασσικού μοντερνισμού κι έψαλε το εγκώμιο των μέχρι τότε παραμελημένων

ρυθμών της μαζικής κουλτούρας — ταινίες β' διαλογής, επιστημονική φαντασία, αστυνομικά μυθιστορήματα — σε δοκίμια όπως αυτά που περιέχονται για παράδειγμα στο βιβλίο «A Fiedler Reader»³⁶. Ένα «περιοδικό της λαϊκής κουλτούρας» εμφανίστηκε, ικετεύοντας μας να πάρουμε τόσο σοβαρά τις διακηρύξεις της καταναλωτικής κουλτούρας όπως κάποτε οι κριτικοί αντιμετώπισαν τα έργα της υψηλής κουλτούρας.

Πράγματι αυτά τα προϊόντα θα έπρεπε να παρθούν σοβαρά υπόψη, αλλά γι' αντίθετους λόγους από αυτούς που προτείνονται από τους συμμετέχοντες στο περιοδικό. Ακόμη και κριτικοί με προηγούμενη πίστη στην κριτική θεωρία όπως ο Φρέντρικ Τζέιμσον, έχουν φτάσει ν' αναγνωρίζουν στα προϊόντα της βιομηχανίας της κουλτούρας ένα βαθμό ουτοπικού δυναμικού, της ίδιας αξίας με το δυναμικό των μεγάλων έργων του μοντερνισμού. Για τον Τζέιμσον, η μαζική κουλτούρα πρέπει να κατανοηθεί «όχι ως μια κενή παραφροσύνη ή μια «απλώς» ψευδής συνείδηση, αλλά μάλλον ως ένα έργο μετασχηματισμού πάνω στις κοινωνικές και πολιτικές επιθυμίες και φαντασίες, το οποίο πρέπει να έχει κάποια αποτελεσματική παρουσία μέσα στο κείμενο της μαζικής κουλτούρας που επιδιώκεται να «διευθυνθεί» ή να «κατασταλεί»³⁷. Έτσι συμπεραίνει ότι η μαζική κουλτούρα περιέχει ένα «ουτοπικό ή υπερβατικό δυναμικό — εκείνη τη διάσταση που ακόμη και στο πιο εξευτελιστικό τύπο μαζικής κουλτούρας, παραμένει υπονοούμενη, αδιάφορα πόσο εξασθενημένη, αρνητική και κριτική της κοινωνικής τάξης, από την οποία ως προϊόν και εμπόρευμα πηγάζει»³⁸.

Κάνοντας την αναγκαιότητα αρετή αναφορικά με την πανταχού παρουσία της πολιτισμικής πραγματοποίησης δεν μπορεί να βοηθήσει, αλλά μπορεί να παραπλανήσει κάποιον ως μια εξτρεμιστικά απατηλή λύση. Το γεγονός ότι τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας χρησιμεύουν στο καναλιζάρισμα και στην αποδυνάμωση «των επιθυμιών και της φαντασίας» των μαζών, που σε κάθε περίπτωση δεν μπορούν κατ' ουδένα τρόπο απλά να υμνηθούν στην αρχέγονη πρωτότυπη τους κατάσταση αλλά που είναι οι ίδιες καθόλη την έκταση αποτελέσματα των προ-υπαρχόντων μηχανισμών κοινωνικοποίησης, θα έριχνε σκιά αμφιβολίας πάνω στο πρόγραμμα διαπραγμάτευσης αυτών των προϊόντων ως «κρυπτογραφημάτων της ουτοπίας» — η ανάλυση του υπολείμματος μη «κοινωνικοποιημένης επιθυμίας», που θα ευελπιστούσε να συλλάβει η αποκρυπτογράφηση, για κανένα λόγο δεν μπορεί να θεωρηθεί βάσιμη πιθανότητα. Αυτό το πρόγραμμα είναι μια αναπόληση της παραδοσιακής σοσιαλιστικής πίστης στο αδιαμεσολάβητο αυθόρμητο των «μαζών» · εντούτοις ακόμη και ο Μπρεχτ που αρκετά συχνά έπεσε θύμα αυτής της λογικής, παραδέχτηκε ότι μόνο μέσω των μοντερνιστικών τεχνικών της αποξένωσης και της διακοπής ήταν δυνατόν να διαρραγούν τα

μοντελοποιημένα υποδείγματα πρόσληψης του έργου τέχνης — και έτσι μεταβιβάστηκαν τα κηρύγματα του επικού θεάτρου.

Ό,τι πρέπει να κρατηθεί κατά νου σε κάθε συζήτηση που αφορά τις σχετικές αξίες της «υψηλής» και της «χαμηλής» τέχνης είναι η κοινωνική εξελικτική εντολή που επιβάλλεται στη περιοχή κουλτούρας ως αποτέλεσμα της μετάβασης από τις «παραδοσιακές» στις «νεωτερικές» κοινωνίες· με μια λέξη αυτή η εντολή μπορεί να εκφρασθεί μέσω της κατηγορίας της αυτονομίας. Αυτή η κατηγορία σημαίνει ότι σε κάποιο σημείο στην ιστορική ανάπτυξη το πεδίο της τέχνης κατορθώνει ν' αποκτήσει το δικαίωμα για ανεξάρτητη αντικειμενοποίηση, αδέσμευτη από ετερόνομους εργαλειακούς καθορισμούς. Αυτό το επίπεδο ανεξαρτησίας επιτρέπει μια ενδογενή εκδίπλωση της έννοιας και των δυνατοτήτων του βασιλείου της αισθητικής έκφρασης, που καταλήγει σε μια ιστορικά χωρίς προηγούμενο επέκταση των ορίων και της ποικιλίας της εννοηματομένης αισθητικής εμπειρίας. Η χειραφέτηση και ο εκδημοκρατισμός της αισθητικής παραγωγής το 18ο αιώνα βαδίζει από κοινού με τη γενική κοινωνική χειραφέτηση και τον εκδημοκρατισμό, που αρχίζουν να υλοποιούνται την ίδια περίοδο. Και οι δύο είναι επιτεύξεις των οποίων η διατήρηση παραμένει ένα ουσιώδες τμήμα της δημοκρατικής κληρονομιάς. Βιαστικές διακηρύξεις για το θάνατο της μοντερνιστικής αυτόνομης τέχνης και μη κριτικός εγκωμιασμός του ψευδολαϊκιστικού χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας γλιστρούν στον επικίνδυνο δρόμο της τροφοδότησης των δυνάμεων της ιστορικής οπισθοδρόμησης. Ακόμη περισσότερο ισχύει το ουσιαστικό γεγονός ότι η σύγχρονη μαζική κουλτούρα, υπό τη μορφή της «κουλτούρας ως εμπορεύματος» και στην πλήρη υποταγή της στις δυνάμεις της βιομηχανίας, παραμένει ακριβώς ένα φαινόμενο χειραγώγησης και αυταρχικής διαχείρισης- γενικά, οποιαδήποτε άξια λόγου στοιχεία διαφεύγουν τον έλεγχο των απαραίτητων μηχανισμών συγγραφικής αυτολογοκρισίας είναι τόσο υποβαθμισμένα και εξασθενημένα που ουσιαστικά είναι άνευ αξίας. Πριν την έλευση της εμπορευματοποίησης της, ήταν σχετικά νόμιμες οι συζητήσεις για το «λαϊκιστικό» χαρακτήρα της δημοφιλούς (popular) κουλτούρας, εφόσον αυτή η κουλτούρα παρέμενε το μόνο μέσο έκφρασης των συναισθημάτων και των επιθυμιών εκείνων των στρωμάτων της κοινωνίας που τους είχε απαγορευθεί η είσοδος σε κοινωνικές θετικά αξιολογημένες μορφές κουλτούρας. Στην παρούσα πολιτισμική συγκυρία, μια τέτοια συζήτηση δημιουργεί υποψίες κακοπιστίας.

Σήμερα, η κατάργηση της διάκρισης μεταξύ αυτόνομης κουλτούρας και βιομηχανίας της κουλτούρας επιταχύνεται από την ανιστορική, αντι-ουμανιστική διανοητικότητα του μετα-στρουκταλισμού. Σ' αυτά τα δόγματα, δύο από τα ουσιώδη επιτεύγματα της

κληρονομιάς του Διαφωτισμού, ο ιστορισμός και το νόημα της απεριόριστης αξίας του ατομικού ανθρώπινου προσώπου, ευχερώς παραμερίζονται ως χρονικά καθορισμένες ιστορικές μυθοπλασίες, από τις οποίες η σύγχρονη εποχή της μετα-ιστορίας έχει η ίδια περιχαρώς χειραφετηθεί. Ο Φουκώ παρατηρεί: «Ο άνθρωπος είναι μια εντόπιση της οποίας την όψιμη ημερομηνία εύκολο καταδεικνύει η αρχαιολογία της σκέψης μας. Και ίσως το προσεχές τέλος της». Αν μια μεταλλαγή στις «θεμελιώδεις διευθετήσεις της γνώσης μας» η οποία παρήγαγε τον «άνθρωπο» στο τέλος της κλασικής εποχής (1800) μπορούσε να συμβεί, συνεχίζει ο Φουκώ, «τότε μπορούμε όντως να στοιχηματίσουμε αν ο άνθρωπος θα έσβηνε όπως στην ακροθαλασσιά ένα πρόσωπο από άμμο»³⁹.

Ακόμη, όπως ο Φουκώ κάνει σαφές, σε μια άλλη περικοπή, το τέλος του ανθρώπου είναι ένα ενδεχόμενο το οποίο πρέπει ειλικρινά να καλωσορίσουμε παρά να τρομάξουμε απ' αυτό. «Ήδη στις μέρες μας δεν μπορούμε πια να σκεφθούμε παρά στο κενό του εξαφανισθέντος ανθρώπου. Γιατί αυτό το κενό δεν δημιουργεί μια έλλειψη· δεν επιτάσσει την πλήρωση ενός χάσματος. Δεν είναι τίποτε περισσότερο ή τίποτε λιγότερο από την εκτύλιξη ενός χώρου όπου επιτέλους είναι πάλι δυνατό να σκεφθούμε. Σ' όλους εκείνους που θέλουν ακόμη να μιλούν για τον άνθρωπο, για τη βασιλεία ή την απελευθέρωση του, σ' όλους εκείνους που θέτουν ακόμη ερωτήματα αναφορικά με το τι είναι ο άνθρωπος στην ουσία του, σ' όλους εκείνους που θέλουν να ξεκινήσουν από αυτόν για να προσπελάσουν την αλήθεια... σε όλες αυτές τις αδέξιες και στρεβλές μορφές στοχασμού, δεν μπορούμε παρά ν' αντιτάξουμε ένα φιλοσοφικό γέλιο»⁴⁰.

Ομοίως στο δοκίμιο του Το τέλος του ανθρώπου, ο Ζακ Ντερριντά θρηνεί για την ανθρωποκεντρική ερμηνεία που η χαϊντεγκεριανή κατηγορία του Dasein έλαβε μεταξύ των Γάλλων υπαρξιστών — όπου παραπλανητικά μεταφράστηκε ως «ανθρώπινη πραγματικότητα» (μια «τερατώδης παρα-μετάφραση» σημειώνει ο Ντερριντά). «Το παράδειγμα του σαρτρικού σχεδίου» παρατηρεί ο Ντερριντά, «επαληθεύει αξιοσημείωτα την πρόταση του Χάιντεγκερ σύμφωνα με την οποία «κάθε ουμανισμός είναι μεταφυσικός», η μεταφυσική γίνεται το άλλο όνομα της οντοθεολογίας»⁴¹. Συνεχίζει προτείνοντας με προγραμματικό πνεύμα: «Ό,τι είναι δύσκολο να σκεφθούμε σήμερα είναι ένα τέλος του ανθρώπου, το οποίο δεν θα οργανώνεται από μια διαλεκτική της αλήθειας και της αρνητικότητας, ένα τέλος του ανθρώπου που δεν θα είναι μια τελεολογία σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο» (όπως το φαινομενολογικό «εμείς» του Χέγκελ)⁴². Δεν υπάρχει, ωστόσο, αμφιβολία για το γεγονός ότι η ανακάλυψη μιας προοπτικής μέσω της οποίας το «τέλος του ανθρώπου» μπορεί να γίνει αντικείμενο σκέψης είναι καθολικά επιθυμητή. Η φιλοσοφική έμπνευση που και οι δύο, ο Φουκώ και ο Ντερριντά,

συμμερίζονται σ' αυτό το σημείο είναι το «Γράμμα για τον Ανθρωπισμό» του Χάιντεγγερ⁴³.

Σ' αυτά τα κείμενα, οι εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ μετα-στρουκτουραλισμού και μεταμοντερνισμού προδίδονται από την κοινή επιθυμία απελευθέρωσης από το φορτίο της «έκκεντρης» (centered) υποκειμενικότητας, της υπεύθυνης αυτόνομης ατομικότητας, και από τον συγγενικό εορτασμό του «τέλους της ιστορίας», η οποία κατανοείται ως απλώς ένα «εμπόδιο» για τις δραστηριότητες του νέου αποκεντρωμένου, άμορφου, λιβιδικού εαυτού⁴⁴. Αυτό το κίνημα είναι η χειραφετησιακή χειρονομία που το ίδιο διακηρύσσει ότι είναι, ή είναι απλώς μια περίπτωση οπισθοδρόμησης, μια Νίτσεϊκής έμπνευσης νεο-ιρρασιοναλιστική επιχείρηση απόδρασης από τις αυστηρές προϋποθέσεις της καντιανής Mündigkeit (που περιέχει τις συνδηλώσεις της αυτονομίας, της ωριμότητας και της ευθύνης καθενός); Είναι η χωρίς αυταπάτες δύναμη της ριζοσπαστικής απομυστικοποίησης που γίνεται γνωστή, ή η αποδομητική προσπάθεια από τη μεριά του «απωθημένου» ν' ανατρέψει τις αυστηρές προϋποθέσεις που επιβάλλονται από το ορθολογικό εγώ ως τμήμα της λογικής του πολιτισμού και της ατομικοποίησης; Είναι η νέα ιστορική ενσάρκωση του πρωταρχικού φρουδικού «ωκεάνιου αισθήματος» της ναρκισσιστικής επιθυμίας (τόσο προβλημένης τα πρόσφατα χρόνια) για αδιαμεσολάβητη και ατέλειωτη ικανοποίηση; Είναι με ένα πιο κατασκευαστικό πνεύμα, ένα σύμβολο της περιοδικής επιστροφής των δυνάμεων που καταπιέστηκαν και περιθωριοποιήθηκαν από έναν κατασταλτικό πολιτισμό — όπως ισχύει στην παράδοση της αντιαστικής κριτικής του πολιτισμού (Ρουσώ, ρομαντικοί, Νίτσε κτλ.) — δυνάμεις τις προειδοποιήσεις των οποίων θα ήταν καλό να προσέξουμε, ακόμη και αν δεν δεχόμαστε τις μηδενιστικές συνέπειες της κριτικής τους; Είναι απλώς ένα σύμπτωμα παρακμής, μια απεγνωσμένη κραυγή για την απελευθέρωση από τους παντοδύναμους μηχανισμούς εκκοινωνισμού, που αφήνουν ολοένα και λιγότερα πεδία της κοινωνικής ζωής ανέγγιχτα από την πορεία της εξάπλωσης τους; Ή είναι τελικά, μια διεστραμμένη περίπτωση «ταύτισης με τον καταπιεστή», η έκφραση ενός αισθήματος άκρατης αδυναμίας απέναντι σ' ένα επικείμενο κοινωνικό κατακλυσμό — που ορίζεται ως το «τέλος της ιστορίας» ή το «τέλος του ανθρώπου» — η οποία μετασχηματίστηκε σε μια μαζοχιστική επιθυμία εναγκαλισμού της καταστροφής;

Οι απόψεις του μεταμοντερνισμού και του μεταστρουκτουραλισμού συμφωνούν σε μεγάλη έκταση, καθώς και τα δυο ρεύματα υπονοούν ότι η «νεωτερική εποχή» γίνεται ταχύτατα ένα γεγονός του παρελθόντος, ότι οι αξίες αυτής της εποχής είναι κατ' ουσία μεταφυσικές και ομοκεντρικές αυταπάτες· ή μάλλον σύμφωνα με το νίτσεϊκό πνεύμα

γίνεται «η εποχή της ακραίας αυταπάτης» αφότου οι απαγορευτικοί υποκριτικοί μεταφυσικοί δυϊσμοί «αλήθειας» και «ψεύδους», «καλού» και «κακού», «πραγματικότητας» και «αυταπάτης» θα έχουν κατανικηθεί και το καθαρό παιχνίδι της «διαφοράς» θα έχει καταλάβει τη θέση τους. Πρέπει ν' απελευθερωθούμε από την ιστορία και την ιστορική σκέψη γενικά, αφότου η ιστορία, ως το ολέθριο βασίλειο της «αναφορικότητας» αντιπροσωπεύει μια αφόρητη συνθήκη ή ένα αφόρητο περιορισμό, τοποθετημένο στο παρόν. Η ιστορική σκέψη σκεπτόμενη στους όρους της συνέχειας περιέχει φανερές ταυτολογικές αποκλίσεις που αποδεικνύονται εχθρικές για τη γονιμότητα της διαφοράς⁴⁵. Το νέο ιδεώδες είναι εκείνο της βασιλείας των «ελεύθερα κυμαινόμενων» σημαινόντων, σημαινόντων πλήρως χειραφετημένων από την τυρρανία του «αναφερομένου», σημαινόντων που είναι μη συμβασιοποιημένα. Με συντομία, αυτό ακριβώς είναι το ιδεώδες του μεταμοντερνιστικού «κειμένου» (για παράδειγμα το κείμενο «Paradis» του Φιλίπ Σολέρ).

Πρέπει επίσης να απελευθερωθούμε από την ουμανιστική κληρονομιά του Καρτέσιου και (εν μέρει) του Φρόντ, γιατί και οι δύο είναι οπαδοί του ιδεώδους ενός συνεκτικού εγώ, ενός ορθολογικού εγώ, που εγκαθιδρύεται μόνο με την εξάλειψη του «άλλου» που καταστέλλεται. Ακόμη, ενώ η κριτική του ουμανισμού γίνεται ένα σωτήριο φαινόμενο στη συνάφεια μιας κουλτούρας που καιροσκοπικά επικαλείται τις αξίες αυτής της παράδοσης ως μια υποκριτική απόκλιση από την αδικία και τα βάσανα που βρίσκονται στον πυρήνα της, η σημερινή φλυαρία γύρω από την πλήρη κατάργηση αυτής της κληρονομιάς δημιουργεί την υποψία ότι βρίσκεται τελικά συνασπισμένη με τις δυνάμεις αυτού του επικείμενου βαρβαρισμού (ο τελευταίος, είναι η πραγματική αλήθεια που κρύβεται πίσω από την ιδέα του Νίτσε για την «αιώνια επιστροφή»). Σε μη αόριστους όρους, ο θάνατος της ατομικότητας, το τέλος της Ιστορίας, περισσότερο από το να είναι αιτίες αγαλλίασης, είναι απειλητικές δυνατότητες, που πρέπει πάση θυσία να καταπολεμηθούν.

Τι σημαίνει το να μιλάμε για επικείμενο βαρβαρισμό σε μια υποτιθέμενη μετα-νεωτερική εποχή; Μια απάντηση σ' αυτό το ερώτημα θα μας οδηγήσει μακριά, προς το ξεκαθάρισμα της κοινωνικο-ιστορικής αιτιολογίας, του μετα-μοντερνιστικού φαινομένου.

Οι κίνδυνοι μας απειλούν κατ' αρχήν από δυο πλευρές. Από τη μια πλευρά, υπάρχει η απειλή μιας ολοκληρωτικής οπισθοδρόμησης πίσω από τη διαφοροποίηση των αξιακών σφαιρών που συνιστά (η διαφοροποίηση) χαρακτηριστικό γνώρισμα του Διαφωτισμού, ως αποτέλεσμα της οποίας (οπισθοδρόμησης) τα διάφορα υπο-συστήματα της κοινωνικής

δράσης θα βρίσκονταν στον κίνδυνο να καταταχθούν κάτω από μια μοναδική υλοποιούσα θεώρηση του κόσμου. Αυτή είναι μια τάση που μπορεί κανείς ήδη να την παρατηρήσει εν έργω στην πρόσφατη αναγέννηση της θρησκευτικής παραδοσιοκρατίας.

Από την άλλη πλευρά, η ολοένα και πιο πιθανή δυνατότητα μιας οργανωμένης από την κυβερνητική κοινωνία (cybernetic society), στην οποία η ηθική αρετή των δημοκρατικών κοινωνιών — η ατομική αυτονομία — γίνεται ολοένα και περισσότερο αναχρονιστική και αντικαθίσταται από τις τεχνικές προσταγές που δίνονται προς τα κάτω από τις διοικητικές οικονομικές σφαίρες, που αυξανόμενα εμφανίζονται ως το κυρίαρχο κοινωνικό υποσύστημα. Περισσότερο από μια οπισθοδρόμηση, αυτή η ανάπτυξη εκπροσωπεί μια στα άκρα ώθηση της επιστημονιστικής στροφής που αναλήφθηκε από την ορθολογικότητα του Διαφωτισμού στο 19ο αιώνα, ως αποτέλεσμα της οποίας όλες οι αξιώσεις για γνώση, που αδυνατούν να συμμορφωθούν με τα τυπικά-επιστημονικά πρότυπα ορθολογικότητας, αναθεματίζονται ως «ανορθολογικές».

Ο Χάμπερμας αναφέρθηκε σ' αυτή τη τάση προς την «επιστημονικοποίηση» στα πρόσφατα χρόνια, χαρακτηρίζοντας την ως τη γραφειοκρατική-διοικητική αποικιοποίηση του βιωμένου κόσμου⁴⁶. Σύμφωνα μ' αυτή τη σκοπιά, στην προ-επιστημονική σφαίρα του «βιωμένου κόσμου» (Husserl Schutz) οι νόρμες αποφασίζονται διαμέσου διαπροσωπικών διαδικασιών επικοινωνίας που είναι κατ' ουσίαν γλωσσικής φύσεως· ενώ η διείδυση της ορθολογικής πρόθεσης των λειτουργιστικών προσταγών (που εγείρονται από τα κοινωνικά υποσυστήματα του κράτους και της οικονομίας) στη σφαίρα του βιωμένου κόσμου προκαλεί την εργαλειοποίηση του τελευταίου: κάτω από τον ύστερο καπιταλισμό, η εσώτερη επικοινωνιακή του λογική (Eigensinn) παραβιάζεται όλο και περισσότερο από ένα σύνολο ετερόνομων γραφειοκρατικών προσταγών.

Οι οπαδοί της τεχνοκρατικής προσέγγισης στα προβλήματα διεύθυνσης της «υπερ-συνθετότητας» εκκινούν από το πεδίο της θεωρίας συστημάτων. Ο Νταλλμάγιερ χαρακτήρισε την προοπτική του σύγχρονου ηγετικού εκπροσώπου αυτής της τάσης, του N. Luhmann ως ακολούθως: «Ο όρος σύστημα» γράφει αυτός (ο Luhmann), «δεν προτείνεται ως συνώνυμο της υποκειμενικότητας, ή μιας υποκειμενικής κατασκευής, ή ενός αθροίσματος ατομικών υποκειμένων». Τουλάχιστον από την εποχή του Τάλκοτ Πάρσονς, προσθέτει, «ο σταθερός σκοπός της θεωρίας των συστημάτων συνίσταται στην ικανότητα της να παράγει λογικά την ανάγκη του σχηματισμού συστήματος όχι πλέον από το προνομιακό σημείο του (εμπρόθετου) δρώντος· αλλά μάλλον από τον προτεθιμένο χαρακτήρα της δράσης» — με άλλες λέξεις από το δίκτυο της κοινωνικής

αλληλεπίδρασης. Η βασική θέση που σχετίζεται μ' αυτή την επίγνωση είναι ότι η αλληλεπίδραση είναι δυνατή και κατανοήσιμη μόνο ως σύστημα, και «για να πάμε ένα βήμα μακρύτερα» ότι ο ίδιος ο δρων πρέπει να ερμηνευθεί με συστημικούς όρους ή ως ένα «σύστημα σε αλληλεπίδραση». Μακριά από το να είναι ένας ουσιώδης φορέας, το άτομο για την άποψη του Luhmann «συγκροτείται από την κοινωνική αλληλεπίδραση ως «εξαρτώμενος ηθοποιός» που είναι, ένα σύστημα υποταγμένο στην ανάγκη ελάττωσης της συνθετότητας μέσω της επιλογής. Με τις λέξεις του: «Το ατομικό υποκείμενο πρέπει να ιδωθεί πρώτα απ' όλα ως μια διαδικασία «εξαρτημένης επιλεκτικότητας»⁴⁷.

Στην επαναδιατύπωση από τον Luhmann του Παρσονικού δομικού-λειτουργισμού, η στρουκτουραλιστική πλευρά της εξίσωσης κερδίζει καινούργια δύναμη. Η θεωρία του είναι μια μετα-ατομικιστική θεωρία συστημάτων, στην οποία το ατομικό κοινωνικό υποκείμενο της δράσης εκπίπτει στην κατάσταση ενός δυνάμενου να δαπανηθεί κέντρου μιας μάζας επισυμβαινόμενων μεταβλητών του συστήματος συντελεστών εισροής ή «αλληλεπιδράσεων». Ο παλιός φιλελεύθερος μύθος, κληρονομημένος στον Πάρσονς από το Βέμπερ, του εμπρόθετου, προσανατολισμένου προς την επιτυχία — διάβαζε αυτόνομου υποκειμένου της δράσης — πρέπει να εκδιωχθεί έτσι ώστε η ασφυξία του υποκειμένου, στα χέρια των μεγάλης κλίμακας μηχανισμών και υπηρεσιών, να περιλαμβάνει και το θεωρητικό του τέλος. Σύμφωνα με την άποψη της νέας θεωρίας συστημάτων, η έννοια του «υποκειμένου» είναι σε τέτοιο βαθμό μεταφυσικός αταβισμός όσο είναι και για την μετα-στρουκτουραλιστική σκέψη, στην οποία το υποκείμενο είναι το εφήμερο φάντασμα μιας ιδιαίτερης, ετοιμοθάνατης «εννοιολογικής πρακτικής του 11ου αιώνα» (Φουκώ). Το πρόβλημα με τέτοιες προγνώσεις της μοίρας του ατόμου στη μετα-νεωτερική εποχή, είναι ότι δεν είναι απλώς ανόητη φλυαρία: αντίθετα, διαθέτουν μια ειδική, εφιαλτική ευλογοφάνεια στη συνάφεια μιας αντικειμενικής κοινωνικής κατάστασης, που συναντάει αυτές τις θεωρίες στα μισά του δρόμου.

Εξαιτίας αυτού, στο παρόν στάδιο κοινωνικής εξέλιξης προβλήματα κοινωνικής αναπαραγωγής δεν μπορούν πλέον να λυθούν στους όρους ορθολογικών αποφάσεων των ατομικών υποκειμένων της δράσης: το υψηλό επίπεδο συνθετότητας, ενδημικό στα σύγχρονα κοινωνικά συστήματα, εξαλείφει αυτό το ιδεαλιστικό συμμετοχικό δημοκρατικό υπόδειγμα. Αντίθετα, προβλήματα ορθολογικής λήψης αποφάσεων (στους όρους του Luhmann «ικανότητας επιλογής») (Selectivity), έχουν μετατεθεί κάτω από αυτές τις συνθήκες της εξελικτικής συνθετότητας στο υποσύστημα της επιστήμης, η οποία έχει κατορθώσει ν' αναλάβει την πρωτοκαθεδρία. Ως αποτέλεσμα αυτού, όλα τα σχετιζόμενα με την αλήθεια κανονιστικά ερωτήματα, τα οποία ήταν προηγουμένως

εμμενή στο βιωμένο κόσμο, σήμερα επιστημονικά «επανερμηνεύονται όπως επιβάλλει η προσταγή για αντίστοιχη συνθετότητα των θεωρητικών δομών και των μεθόδων έρευνας της συμπεριφοράς»⁴⁸.

Επιπροσθέτως, αυτή η στροφή της κοινωνικής εξέλιξης προς την συνθετότητα και την επιστημονικοποίηση των διαδικασιών, λήψης αποφάσεων έχει, αν κατανοήθηκε σωστά, ακραία οπισθοδρομικές συνέπειες για τα παραδοσιακά ζητήματα της κοινωνικής δικαιοσύνης που συχνά συνδέθηκαν με τη σημαία του ουμανισμού ή των «ανθρωπίνων δικαιωμάτων». Σύμφωνα με τον Luhmann η νεωτερική ευρωπαϊκή απασχόληση με στοχασμούς γύρω από την κοινωνική χειραφέτηση έχει γίνει απαρχαιωμένη, ακόμη περισσότερο επειδή το εγγελιανό παράδειγμα της σχέσης κυρίου-δούλου έχει γίνει αυτό το ίδιο ανεφάρμοστο: αφότου τα κοινωνικά ζητήματα έχουν γίνει αποφασιστικά αυστηρώς ουδέτερες υποθέσεις της «αντικειμενικής» τεχνοκρατικής διεύθυνσης — όπως τα ζητήματα που σχετίζονται με την ενέργεια — τα αφεντικά (οι «κύριοι») έχουν χάσει την εξουσία τους. Κατά την εκτίμηση του Luhmann, η εξισωτική μωρολογία γύρω από τα αυτόνομα και υπεύθυνα «υποκείμενα» απλώς εκπροσωπεί τον εαυτό της ως μια αναχρονιστική, ανορθολογική σύγκρουση με τις σύγχρονες απαιτήσεις της κοινωνικής επιλεκτικότητας και της συντήρησης του συστήματος: αφότου η απώλεια εξουσίας των κυρίων έχει γίνει αφεαυτής προφανής: «πρέπει ν' αναρωτηθεί κανείς για το κατά πόσον είναι αναγκαίο και αν έχει σημασία να συσχετίσουμε την παραδοσιακή απαίτηση για ορθολογικότητα της δυτικής ανθρωπότητας με μια έννοια του υποκειμένου, η οποία άμεσα οδηγεί σε δυσκολίες αυτού του είδους»⁴⁹ — π.χ. μια έννοια του υποκειμένου η οποία ακόμη διατηρεί τις παραδοσιακές ουμανιστικές αξιώσεις για κοινωνική δικαιοσύνη.

Η εικόνα μιας μετα-νεωτερικής τάξης που κηρύσσεται και από το μεταστρουκτουραλισμό και από τη θεωρία συστημάτων προδίδει ένα αριθμό ιδιαζουσών ομοιοτήτων. Πρώτη ανάμεσα σ' αυτές είναι η θέση η αναφερόμενη στην έκλειψη της υποκειμενικότητας. Ακόμη στη μεταστρουκτουραλιστική εκδοχή, με την αλλεργία της για τις διαχρονίες, οι υποκείμενοι κοινωνικοί μετασχηματισμοί, οι οποίοι εξηγούν την διαφαινόμενη απαρχαίωση του «ουμανισμού» ως μεταφυσικής παραμένουν επισκιασμένοι μέσα σ' ένα τύπο «ερμηνευτικού-γλωσσολογικού ιδεαλισμού»: η αυτονομία των «σημαινουσών πρακτικών» είναι ακραία υπερτιμημένη, ο θάνατος του υποκειμένου (ο οποίος για το Φουκώ είναι μια πηγή σύγχισης) κατανοείται ως κατ' ουσίαν ενδο-κειμενικό συμβάν, και το γεγονός ότι ουσιώδεις αλλαγές στην υλική αναπαραγωγή της κοινωνικής ζωής (τέτοιες όπως η αλλαγή από το ανταγωνιστικό στο μονοπωλιακά διευθυνόμενο στάδιο του

καπιταλισμού) ασκούν μια αντικειμενική πίεση, η οποία παραμένει μη αναγώγιμη στη σφαίρα της εννοιολογικής σημασίας είναι κάτι το οποίο περνάει τελείως απαρατήρητο. Συνοπτικά, η μεταστρουκτουραλιστική συζήτηση για το θάνατο του υποκειμένου παραμένει ουσιαστικά μια πράξη ιδεολογικής μυστικοποίησης, όταν δεν κατευθύνεται στους αντικειμενικούς κοινωνιολογικούς καθορισμούς αυτού του θανάτου. Μόνο όταν αυτή η σχέση γίνει σαφής θα σταματήσει η έκλειψη να παίρνει το χαρακτήρα μιας αυθαίρετης και απλής σχετικιστικής «αρχαιολογικής αλλαγής» στα εννοιολογικά πλαίσια αναφοράς και θα γίνει δυνατό ν' αποκτήσει ταυτότητα ως η διαβολική καμπή των γεγονότων, την οποία πράγματι εκπροσωπεί.

Όλα αυτά οδηγούν κάποιον στο συμπέρασμα ότι η κρυμμένη αλήθεια της μεταμοντερνιστικής δοξολόγησης του «τέλους του ανθρώπου» βρίσκεται στο γενναίο καινούργιο κόσμο της κυβερνητικής θεωρίας συστημάτων.

Απόδοση στην ελληνική: Δήμος Μιχαλάκης

1. Στα Αγγλικά η «Εισαγωγή του Συγγραφέα» εμφανίζεται στο βιβλίο Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού, μεταφρασμένο από τον Τάλκοτ Πάρσονς, το 1958.

2. Εδώ πρέπει να δοθεί προσοχή στο σημαντικό παρενθετικό όρο «καθώς θέλουμε να σκεφτόμαστε». Αυτή η φράση μας υπενθυμίζει πως ό,τι μας φαίνεται ως «παγκόσμιο» παίρνει αυτό το χαρακτήρα μόνο μέσα από την προοπτική του από μας αποδεκτού αξιακού προσανατολισμού, και λόγω αυτού δεν μπορεί να αξιώνει μια πιο υπερβατική αξιακή παγκοσμιότητα. Τελικά η ίδια η επιστημονική σκοπιά του Βέμπερ είναι ηθικά σχετικιστική.

3. Theorie des Kommunikativen Handelns, 1981.

4. Μπορεί κάποιος να δει ότι τα θεμελιώδη επίτευγματα αυτής της εποχής κατακτούν τη φιλοσοφική τους αυθεντικότητα στις τρεις «Κριτικές» της καντιανής φιλοσοφίας, στις οποίες αντιστοιχούν προαναφερθείσες αξιακές σφαίρες.

5. Μαξ Βέμπερ, Οικονομία και Κοινωνία, τ. 1.

6. Η αναδόμηση του βεμπεριανού συστήματος από τον ίδιο το Χάμπερμας περιστρέφεται γύρω από την προσπάθεια να επανεγκαθιδρυθεί η ανεξάρτητη εγκυρότητα των δυο

αμελημένων αξιακών σφαιρών της ηθικότητας και της τέχνης.

7. Για την καλύτερη επισκόπηση των γραπτών τους βλέπε Frank Manuel, Οι Παρισιοί προφήτες.

8. Πρωτότυπη συμβολή σ' αυτή την κατεύθυνση είναι το έργο του Ζιλ Ντελέζ, Νίτσε και φιλοσοφία.

9. Για μια αντιπροσωπευτική σκιαγράφηση αυτής της προοπτικής βλέπε Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, La condition postmoderne.

10. Βλέπε Fred Dallmayr The Twilight of subjectivity, 1981. Ο Χάμπερμας έχει εισηγηθεί μια παρόμοια ταξινόμηση σε ένα πρόσφατο δοκίμιο του «The entwinement of myth and Enlightenment» New German Critique, v. 26.

11. Και στην Αρνητική Διαλεκτική και στην Αισθητική Θεωρία. Σε πείσμα αυτής της προτίμησης, ας λεχθεί ότι ακόμη και η καθαρή μεροληψία του Αντόρνο για την πέραν της εννοιολογικής τάξης αισθητική ορθολογικότητα, βασίζεται στην αντίληψη του για την αισθητική ως ενσάρκωση μιας υψηλότερης αρχής ορθολογικότητας. Στην τελευταία αναλυτική του εργασία, ευθυγραμμίζεται με μια εξόχως εγγελιανή, ρασιοναλιστική αισθητική του περιεχομένου, με την πεποίθηση ότι τα έργα τέχνης είναι τελικά «αισθησιακές ενσαρκώσεις της ιδέας».

12. Μαξ Χορκχάιμερ και Τέοντορ Αντόρνο, Διαλεκτική του Διαφωτισμού,

13. Βάλτερ Μπένγιαμιν, Το έργο τέχνης την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής.

14. Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit.

15. Αν και σε αυτή την πρώιμη φάση (1962), ο Χάμπερμας φαίνεται να συμφωνεί με την άποψη των Χορκχάιμερ και Αντόρνο για τη βιομηχανία της κουλτούρας, στα πιο πρόσφατα έργα του δεν συμφωνεί οριστικά. Στο βιβλίο του Theorie des .

Kommunikativen Handelns είναι της γνώμης ότι περισσότερο από το να είναι ένας «μονόδρομος», τα μέσα μαζικής επικοινωνίας είναι, επίσης, εξαρτημένα από τον τρόπο με τον οποίο οι ανακοινώσεις τους προσλαμβάνονται από την κοινότητα των δεκτών.

16. Αυτές βέβαια είναι οι κύριες γραμμές της διαμάχης Αντόρνο-Μπένγιαμιν στη

δεκαετία του '30. Για περισσότερα πάνω σ' αυτή τη διαμάχη βλέπε Richard Wollin, Walter Benjamin: An Aesthetic of Rédemption, New York, 1982. Για περισσότερα πάνω στην τομή μεταξύ «υψηλής» και «χαμηλής» τέχνης βλέπε: C. Bürger-P. Bürger στην έκδοση που επιμελήθηκαν ο J. Schulte - Sasse Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt an Main, 1982. Βλέπε επίσης Sandor Radnoti: Mass Culture, Telos, τ. 48. Και για μια κλασσική συζήτηση αυτών των θεμάτων Leo Löwenthal, Literature, Popular Culture and Society, Palo Alto 1961.

17. P. Bürger, Theorie der Avantgarde Frankfurt a Main, 1974.

18. Για περισσότερα σ' αυτό το σημείο βλέπε το δοκίμιο του Χέρμπερτ Μαρκούζε «Ο καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας», στο οποίο επιχειρηματολογεί υπέρ του ξεπεράσματος της τέχνης στο πεδίο της πράξης της ζωής.

19. Theorie der Avant-garde, ο.π., σελ. 68 FF.

20. Βλέπε τον τόμο που εξέδωσε ο W. M. Lüdke Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft, 1976.

21. Marinetti, Selected Writtings, New York, 1971.

22. Theodor Adorno, Commitment.

23. Για μια συζήτηση αυτού του επεισοδίου στην ιστορία του κινήματος βλέπε Μωρίς Ναντώ, Η ιστορία του σουρρεαλισμού.

24. Μπένγιαμιν, «Σουρρεαλισμός».

25. Lionell Trilling, «On the Modern Element in Modern Literature».

26. P. Bürger, Theorie der Avantgarde.

27. Για μια από τις πρωιμότερες διακηρύξεις της κρίσης της avant-garde βλέπε H. M. Enzensberger, «The aporias of the avant-garde».

28. Βλέπε την «Αισθητική» του Χέγκελ μεταφρασμένη στα Αγγλικά από τον J. M. Knox, σελ. 11: «Σε όλα αυτά τα σημεία η τέχνη θεωρημένη στην υψηλότερη της εκδήλωση

παραμένει για μας ένα γεγονός του παρελθόντος. Λόγω αυτού έχει απωλέσει για μας την αισθητική ζωή κι αλήθεια και έχει μετατεθεί στο ιδεώδες μας αντί να διατηρήσει την πρώιμη αναγκαιότητα της στην πραγματικότητα και να κατέχει το υψηλότερο τμήμα της. Η φιλοσοφία της τέχνης είναι περισσότερο αναγκαία σήμερα από ό,τι ήταν στις μέρες όπου η ίδια η τέχνη απόκρισης λάμβανε πλήρη πραγμάτωση. Η τέχνη μας παρακινεί σε διανοητικό στοχασμό κι αυτό όχι για να δημιουργήσουμε την τέχνη πάλι, αλλά για να γνωρίσουμε φιλοσοφικά τι είναι η τέχνη».

29. Για μια πρόσφατη εξέταση της σχέσης μεταξύ της Ευρωπαϊκής avant-garde και της νεοουορκέζικης σχολής βλέπε Serge Guibaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

30. Άρνολντ Χάουζερ, *Η κοινωνιολογία της τέχνης*.

31. Irving Howe, «The New York Intellectuals» βρίσκεται στο βιβλίο του Malei Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington 1971. Το βιβλίο του Calinescu περιλαμβάνει πολλές χρήσιμες παρατηρήσεις για την τομή μοντερνισμού/μεταμοντερνισμού. Για μια διαυγή εισαγωγή στη θεματική του μεταμοντερνισμού βλέπε Fredric Jameson, «Post modernism and Consumer Security» στο βιβλίο που εκδόθηκε με την επιμέλεια του Ha? Poster *Anti-Aesthetic*. Η φιλολογία για τη μεταμοντερνιστική αμφισβήτηση έχει γίνει αρκετά ογκώδης στα πρόσφατα χρόνια. Για μια χρήσιμη εισαγωγή βλέπε ειδικά το τεύχος 22 της *New German Critique* και ειδικά τις συνεισφορές των Χάμπερμας «Νεωτερικότητα και μετα-νεωτερικότητα» και Andreas Huyssens «Η έρευνα για την παράδοση: Πρωτοπορεία και μετα-μοντερνισμός στην 10ετία του '70». Για μια κριτική του μεταμοντερνισμού από μια πιο παραδοσιακή οπτική βλέπε Gerald Graff, «The myth of the Postmodernist Breakthrough» στο τεύχος 26 του *Triquarterly* όπου ο Graff συμπεραίνει: «Ένα ριζοσπαστικό κίνημα στην τέχνη και στην κουλτούρα απεκδύεται το ριζοσπαστισμό του και αποπτωχεύεται το ίδιο στο βαθμό που στρέφει την πλάτη του σε ό,τι είναι έγκυρο και δυνητικά ζωντανό, στις κριτικές και ηθικές παραδόσεις του ουμανισμού». Σε μια κοινωνία όλο και πιο ανορθολογική και βαρβαρική, το να θεωρούμε την επίθεση εναντίον του λόγου και της αντικειμενικότητας ως τη βάση του ριζοσπαστισμού μας είναι σαν να διαιωνίζουμε τον εφιάλτη από τον οποίο θέλουμε να διαφύγουμε.

32. Για τη νοηματική σημασία της αλλαγής γενεάς στην κριτική θεωρία βλέπε Agnes Heller. «Η θετικιστική αμφισβήτηση ως σημείο καμπής στην μεταπολεμική Γερμανική

θεωρία», New German Critique, τ. 15.

33. N.G.C. τεύχος 15.

34. Theodor Adorno, Commitment.

35. Walter Benjamin, Passagenwerk.

36. Ένα γεγονός που θα προκαλούσε μεγάλη έκπληξη στη Βιρτζίνια Γουλφ, στη Γερτρούδη Στάιν, στη Ντόρις Λέσσινγκ και σε ένα πλήθος άλλων γυναικών συγγραφέων του 20ού αιώνα σοβαρά συνδεδεμένων με το μοντερνισμό. Αυτοί οι στοχασμοί πάνω στο μοντερνισμό γράφονται από την πέννα του Stanley Aronowitz στο βιβλίο του, The Crisis in Historical Materialism.

37. Leslie Fiedler, A Fiedler Reader.

38. Fredric Jameson, «Reification and Utopia in Mass Culture» στο Social Text, τ. 1 ο.π.

39. Μισέλ Φουκώ, Οι λέξεις και τα πράγματα.

40. Ο.π.

41. Jacques Derrida, «The Ends of Man» στο βιβλίο του, Margins of Philosophy.

42. Ο.π.

43. Martin Heidegger, Basic Writings, New York, 1977.

44. βλέπε Ντελέτς - Γκουατταρί, Αντί-οιδίπους.

45. Βλέπε το βιβλίο που εκδόθηκε με επιμέλεια των D. Lacapra και S. Kaplan, Modern European Intellectual History. The Appraisals and New Perspectives.

46. Habermas, Theorie des Kommunikativen Handelns, τ. 2.

47. Dallmayr, The twilight of Subjectivity.

48. N. Luhmann «Systemstheoretische Argumentationen: Eine Entgegnung mit Jürgen

Habermas» στο βιβλίο των J. Habermas-N. Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt, 1971.

49. Ο.π., σ. 328.