

# moderno i postmoderno

jirgen habermas

Izlagači V Bijenala arhitekture u Veneciji obrazovali su neobičnu avangardu. Rekao bih da su žrtvovali tradiciju modernizma da bi napravili prostor novom istorizmu. Tom prilikom je jedan kritičar (Frankfurter Allgemeine Zeitung-a) prevazilazeći okvire događaja formulisao sledeću dijagnozu naše epohe: »*Postmodernizam se odlučno predstavlja kao antimodernizam*«. On je tako definisao struju osećanja našeg vremena koja je prodrila u sve sfere intelektualnog života i stavila na dnevni red teorije post-prosvetiteljstva, postmodernizma pa čak i postistorije.

## »STARI I MODERNI«

Pojam »moderno« ima dugu istoriju koju je brižljivo proučavao Hans Robert Jaus (Hans Robert Jauss). U latinskom obliku »modernus« po prvi put je upotrebljen krajem petog veka za razlikovanje sadašnjosti, u to vreme zvanično hrišćanske, od rimske paganske prošlosti. Sadržaj pojma »moderno« koji uostalom varira, izražava uvek svest jedne epohe koja se postavlja u odnosu na prošlost da bi se predstavila kao rezultat prelaza od starog ka novom.

Neki autori ograničavaju pojam »modernizma« na renesansu, ali ta je definicija istorijski suviše uska. Ljudi su se osećali modernim pod Karlom Velikom ili u XII veku isto kao i pred kraj XVII veka u trenutku slavne »*Svade starih i modernih*«. Drugačije rečeno, pojam se pojavljivao tačno u periodima u kojima se u Evropi radala svest o novoj epohi koja se utvrđivala polazeći od ponovnog određivanja odnosa prema starima — i pored toga, i svaki put kada je antika ponovo postajala model za imitaciju, u jednoj ili drugoj formi.

Kvazi-magična moć kojom su klasičari antike zračili na duh potonjih epoha, počela je da se smanjuje tek sa filozofijom prosvetiteljstva. Naročito se promenio, pod uticajem moderne nauke sa verovanjem u beskonačni progres znanja, društvenog reda i morala, čvrsti princip da se »moderno« određuje okrećući se prema starom. Kao rezultat tih promena novi oblik modernističke svesti ugledao je svetlost dana. Romantičarski modernista želeo je da se suprotstavi antičkim idealima klasičara; on je tražio novu istorijsku epohu kao uzor i našao je u idealizovanom srednjem veku. Međutim, vladavina tog novog idealnog doba koje je ustanovljeno početkom XIX veka nije se učvrstilo jednom za uvek. Tokom XIX veka ovaj romantičarski duh stvorio je ekstremističku svest o modernizmu koja je oslobođena bilo kakve istorijske veze. Taj sasvim skorašnji modernizam se zasniva jednostavno na apstraktnoj suprotnosti između tradicije i sadašnjosti; i mi smo na određeni način još uvek savremenici te vrste estetičkog modernizma koja je ugledala svetlost dana sredinom XIX veka.

Od tada je »novina« distinktivno obeležje dela koja su označena kao moderna. Tu »novinu« će u staro gvožđe poslati novina sledećeg stila. Međutim, ako čisto stilistički element brzo zastareva, elemenat modernizma čuva tajnu vezu sa klasičnim. Kao što se zna, sve što se opire vremenu uvek je smatrano klasičnim. Ali svesno moderno stvaranje ne pozajmljuje više svoju klasičnu vrednost zahvaljujući prestižu neke prošle epohe; moderno delo postaje klasično zato što je u jednom datom trenutku bilo autentično moderno. Naš osećaj modernizma stvara u sebi samom svoje vlastite kanone klasičnog. Tako možemo govoriti, na primer, u istoriji moderne umetnosti, o klasičnom modernizmu. Odnos između »modernog« i »klasičnog« je zauvek izgubio bilo kakav utvrđeni istorijski orijentir.

## PRAVILO ESTETIČKOG MODERNIZMA

Duh i pravilo estetičkog modernizma jasno su definisani u Bodlerovom delu. Takvo shvatanje modernizma je kasnije rašireno u različitim pokretima avangarde da bi sa nadrealizmom i dadaističkim »*Kabareom Volter*« (Le Cabaret Voltaire) dostiglo svoj vrhunac. Za estetički modernizam karakterističan je određeni broj stavova čiji je zajednički imenitelj novi osećaj vremena. On se izražava metaforama pionira i avangardista koji sebe vide kao istraživače nepoznatih teritorija koji se izlažu opasnos-

tima neočekivanih i surovih susreta i kreću u osvajanje još uvek neistražene budućnosti. Avangarda mora pronaći svoj put u predelima kojima se izgleda još niko nije zaputio.

Ali to lutanje, to predviđanje još nedefinisane budućnosti kao i kult novine su ustvari slavljenje sadašnjosti. Novi osećaj vremena koji se u filozofiji pojavio sa Bergsonovim radovima izražava više ubrzanje istorije i isprekidanost svakodnevnog života, nego društvenu pokretljivost, takva kakva je postojala u životu. Nova vrednost koja se pridaje prolaznom, iluzornom i efemernom, slavljenje čak i dinamizma zapravo otkriva goruću želju za nedinutom sadašnjošću, čistom i stabilnom.

To objašnjava dosta apstraktni jezik koji upotrebljava modernistički duh kada govori o »prošlosti«. Različite epohe gube svoju specifičnu snagu. Istorijsko pamćenje je zamenjeno herojskom bliskošću sadašnjosti sa ekstremima istorije: osećajem vremena u kome se dekadencija smesta prepoznaje u onome što je varvarsko, divlje i primitivno. Anarhično nastojanje da se prekine kontinuitet istorije se objašnjava prevratničkom snagom koja postoji u novoj estetičkoj svesti.

Modernizam se buni protiv normativnog dejstva tradicije; on se hrani iskustvom revolta protiv svega što prima normativni karakter. Revolta koji je način da se neutrališu u isto vreme i zakoni morala i pragmatizma. Ta estetička svest stalno održava dijalektičku igru između tajne i javnog skandala; ona se hrani onom opčinjenošću koja je izazvana užasom koji prati svaki čin nepoštovanja i u isto vreme stalno pokušava da izbegne trivijalne efekte tog nepoštovanja.

S druge strane, svest o vremenu, takva kakva je izražena u avangardnoj umetnosti, nije sasvim neistorijska; ona je usmerena protiv onoga što bi mogli nazvati lažni normativizam istorije. Moderni duh avangarde želi da koristi prošlost na drugačiji način; on raspolaze prošlim epohama koje su pristupačne zahvaljujući objektivizirajućim istraživanjima istoricizma, ali se on u isto vreme suprotstavlja neutralizovanoj istoriji, zabarikadiranoj u muzeju istoricizma.

Inspirujući se nadrealizmom, Valter Benjamin (Walter Benjamin) definiše odnos modernizma i istorije na način koji bih ja nazvao praistorijskim. On nas potseća na način na koji sebe shvata francuska revolucija: »*Revolucija se poziva na antički Rim jednostavno kao što i moda preuzima nekadašnje oblike. Moda ima naročiti njuh da otkrije ono što je aktuelno čak i kad ga treba tražiti u tkanju prošlosti*«. Tako je Valter Benjamin shvatio Jetztzeit, sadašnje vreme, kao faktor otkrovenja, kao neku vrstu mreže u kojoj bi bili zadržani odsjaji mesijanskog prisustva. U ovom smislu je antički Rim za Robespjera bio prošlost bremenita važnim otkrićima.

Međutim, taj duh estetskog modernizma je počeo da stari u poslednje vreme. Oživeo je još jednom tokom šezdesetih godina, ali od 1970. godine smo prinudeni da priznamo da taj modernizam izaziva mnogo manje reakcija nego pre petnaest godina. Oktavio Paz (Octavio Paz), sklon modernizmu, pisao je sredinom šezdesetih godina: »*Avangarda iz 1967. godine ponavlja znamenita dela avangarde iz 1917. godine. Prisustvujemo kraju ideje moderne umetnosti*«. Delo Petera Birgera (Peter Bürger) nas je naučilo da govorimo o »*post-avangardi*«, izraz naročito izabran da bi objasnio neuspeh nadrealističkog revolta. Ali kako je značenje tog neuspeha? Je li to znak oprostaja sa modernizmom? Da li na jedan opštiji način postojanje post-avangarde označava da prelazimo na širi fenomen koji zovemo postmodernizmom?

Tako stvari objašnjava jedan od najbrilantnijih američkih neokonzervativaca Danijel Bel (Daniel Bell). U knjizi »*The Cultural Contradictions of Capitalism*« Bel razvija tezu po kojoj su sve krize razvijenih zapadnih društava prouzrokovane spojem kulture i društva. Modernistička kultura je postala deo svakodnevnih vrednosti. Svakodnevni život je zaražen hedonizmom. Snage modernizma su omogućile dominaciju principa beskonačne realizacije sebe samog, zahteva za sopstvenim autentičnim iskustvom i subjektivizam prevelike osećajnosti. Po Belu, ta struja osloboda hedonističke sklonosti nepomirljive sa disciplinom profesionalnog života u društvu. Pored toga, modernistička kultura je u svojoj celini nepomirljiva sa moralnom osnovom racionalnog ponašanja u životu. Tako Bel odgovornost za razlaz sa protestantskom etikom (fenomen koji je mučio već Maksa Vebera) pripisuje »*protivničkoj kulturi*«. Kultura modernizma se diže puna mržnje protiv konvencija i vrlina jedne svakodnevne koja je racionalizovana pod pritiskom ekonomskih i administrativnih zahteva.

Hteo bih da privučem pažnju čitaoca na složenu i čudnu osobenost ovog razmišljanja. Kaže se, između ostalog, da se dah modernizma iscrpljuje; svako ko sebe naziva avangardistom može čitati između redova najavu sopstvene smrti. Mada se tvrdi da se avangarda širi, istovremeno se smatra da ona više nije kreativna. Modernizam je dominantan, ali mrtav. Jedno pi-

tanje se ovde postavlja neokonzervativcu: kako se mogu uspostaviti norme u društvu koje hoće da ograniči razuzdanost i ponovo uvede etiku discipline i rada? Koja su to pravila koja bi mogla zauzdati izjednačavanje koje je rezultat države blagostanja da bi ponovo omogućila prevagu vrlina individualne trke za uspehom? Po Belu, jedino rešenje bi bilo renesansa religije. Vera udružena sa verom u tradiciju dala bi pojedincu jasno određene identitet i egzistencijalnu sigurnost.

### KULTURNI MODERNIZAM I MODERNIZACIJA DRUŠTVA

Neodoljivo verovanje u autoritet ne može se otkloniti magijom. Analize kao Belova iznose jednostavno jedan stav koji se sve više širi u Nemačkoj kao i u SAD: Intelektualno i političko ispitivanje nosilaca kulturne modernizacije. Citirao bih ovde Pitera Stainfelsa (Peter Steinfells) koji je opisao novi stil što su ga neokonzervativci nametnuli intelektualnoj sceni sedamdesetih godina: »Taktika se sastoji u tome da se svaki oblik izražavanja koji bi mogao biti smatran za opozicioni način mišljenja predstavi tako što se njegova logika objašnjava povezivanjem sa različitim ekstremističkim strujama: tako je modernizam spojen sa nihilizmom. . . državna regulacija i totalitarizam, kritika izdataka za naoružanje, oslobađanje žena ili prava homoseksualaca sa uništenjem porodice. . . levica uopšte i terorizam, antisemitizam, fašizam. . . « (Steinfells, »The Neo-Censervatives, str. 65).

U Nemačkoj je takođe, žalostan *ad hominem* karakter takvih intelektualnih optužbi, osporen sa svih strana. Ali, oni se ne objašnjavaju toliko psihologijom autora neokonzervativaca, koliko nedostacima analize koja je u osnovi njihove doktrine.

Neokonzervativci stavljaju na račun modernizma nesretne posledice kapitalističke modernizacije ekonomije i društva koja je bila samo manje ili više uspešna. Neokonzervativna doktrina pogrešno dovodi u vezu dobrodošli proces modernizacije društva s jedne strane i poražavajući kulturni razvoj s druge. Neokonzervativci ne uspevaju da otkriju ekonomske i društvene uzrok promena odnosa prema radu, potrošnji, uspehu i slobodnom vremenu. Oni, dakle, pripisuju sve te efekte — hedonizam, nedostatak društvene identifikacije, nedostatak discipline, narcizam, odbijanje trke za uspehom i ravnodušnost prema društvenom statusu — kulturnom razvoju. Dok kultura, ustvari, u nastajanju svih tih problema učestvuje na vrlo indirektnan način. Sa neokonzervativne tačke gledišta, intelektualci koji su još privrženi modernističkom projektu zastupaju, dakle, stavove koji su ostali zagonetni. Ono, čime se ustvari hrani neokonzervativizam, nije rezultat nezadovoljstva pod protivurečnim efektima jedne kulture koja izlazi iz muzeja da bi sišla na ulice i postala deo svakodnevice. To nezadovoljstvo nisu pruzrokovali intelektualci modernisti. Ono se rađa jednostavno kao rezultat reakcija davnajšnjeg poretka protiv procesa modernizacije društva. Pod uticajem snaga ekonomskog razvoja i organizacionih ostvarenja države, ti procesi modernizacije prodiru sve više u najstarije oblike ljudskog življenja. Rekao bih da je to podređivanje životnog domena zahtevima sistema ispreturalo infrastrukturu komunikacije svakodnevnog života.

Tako, na primer, neopopulistički protestni pokreti izražavaju samo na jedan ozlojeđeni način vrlo raširenu strepnju pred uništenjem ljudske i prirodne okoline ili oblika ljudske društvenosti. Zanimljivo je da se u tim osporavanjima koristi jezik neokonzervativaca. Funkcije prenošenja kulturne tradicije, društvene integracije i socijalizacije, pretpostavljaju pristanak na kriterijum racionalnosti komunikacija. Slučajevi nezadovoljstva i osporavanja se javljaju upravo kada se sa domenom akta komunikacije, usmerenog na reprodukciju i prenošenje vrednosti i normi, meša jedan oblik modernizacije koji zahtevaju norme ekonomske ili administrativne racionalnosti; međutim, ti domeni zavise baš od normi racionalizacije koje su sasvim različite — što bih ja nazvao specifična racionalnost komunikacije. Ali, teze neokonzervativaca odvrću našu pažnju od tih procesa svojstvenih razvoju društva: oni navode uzroke koje nisu sposobni da razjasne i stavljaju ih na račun jedne prevratničke kulture i njenih advokata.

Zaista, kulturni modernizam stvara takođe svoje vlastite apriornosti. Nezavisno od posledica modernizacije društva i unutrašnjosti perspektiva samog kulturnog razvoja, postoje određeni razlozi za stavljanje projekta modernizacije pod znak pitanja. Pošto smo razmotrili dosta slabu kritiku modernističke struje — onu neokonzervativističku — pokušajmo sada da razmotrimo modernizam i nezadovoljstva koja on može izazvati na jednom drugom planu koji dodiruje apriornosti kulturnog modernizma i često služi samo kao pretekst za pozicije koje se pozivaju, na primer, na postmodernizam ili propovedaju povratak nekoj premodernističkoj formi ili pak radikalno odbacuju modernizam.

### MODERNISTIČKI PROJEKT FILOZOFA PROSVETITELJSTVA

Pojam modernizma je tesno povezan sa razvojem evropske umetnosti; ali ono što ja ovde zovem »projekat modernizma« može biti objašnjeno samo ako se udaljimo od te usredsređenosti na umetnost. Pokušaćemo novu analizu polazeći od jedne ideje Maksa Vebera (Max Weber). On je definisao kulturni modernizam kao podelu suštinskog uma koji se izražavao kroz religiju i metafiziku na tri različite sfere: nauku, moral i umetnost. Ti domeni su se razdvojili zbog rušenja jedinstvene vizije sveta kakva je bila religiozna ili metafizička. Od XVIII veka, problemi nasledeni sa tim starim koncepcijama sveta su mogli biti ponovo ispitani tako što su ušli u kategoriju specifične vrednosti: istina, normativna pravda, autentičnost i lepota. Mogli su, dakle, biti tretirani kao pitanja znanja ili pravde, morala ili ukusa.

Naučni govor, teorija morala, pravo, stvaranje i umetnička kritika su se institucionalizovali. Svaki domen kulture je doveden u vezu sa grupom stručnjaka u okviru koje su problemi povereni brizi eksperata. Ta profesionalizacija obrade kulturne tradicije ističe bitne strukture triju dimenzija kulture. Otkrivamo tri kategorije racionalnosti: kognitivno-instrumentalnu, moralno-praktičnu i estetičko-izražajnu. Svaki od ovih odeljaka vode specijalisti koji su izgleda merodavniji nego drugi da primenjuju logičko razmišljanje u okviru te materije. Kao posledica, povećano je razilaženje između kulture eksperata i kulture široke publike. Ono što postaje deo kulturne baštine posle obrade i razmatranja specijalista ne ulazi smesta ni automatski u domen svakodnevnih prakse. Takav način tretiranja kulture povećava rizik osiromašenja sveta svakodnevnog života čija je tradicionalna suština već izgubila od svoje vrednosti.

Projekat modernizacije koji su formulisali filozofi prosvetiteljstva u XVIII veku, određen je naporom da se razvije jedna univerzalna, objektivna nauka, univerzalni moral i univerzalno pravo kao i samostalna umetnost i svaki od ovih domena da bi postojao u zavisnosti od sopstvene unutrašnje logike. U isto vreme taj projekat je nastojao da oslobodi svaki od tih domena da bi ih izvukao iz okova njihovih ezoteričnih formi. Filozofi prosvetiteljstva hteli su da upotrebe to gomilanje specifičnog kulturnog bogatstva za obogaćivanje svakodnevnog života, to jest, za racionalniju orgnaizaciju svakodnevnog društvenog života.

Mislioci kao Kondorse (Condorcet) su podgrevali ludu nadu da će nam umetnost i nauke ne samo omogućiti da jednog dana kontrolišemo sile prirode, nego da će one poboljšati naše shvatanje sveta i nas samih i da će izazvati progres morala, institucionalizovane pravde, pa čak i sreće čovečanstva. Dvadeseti vek je uništio taj optimizam. Razdvajanje nauke, umetnosti i morala je danas rezultiralo samostalnošću tih različitih oblasti kojima se bave specijalisti i u isto vreme ih odvojilo od hermeneutike svakodnevnih komunikacije. To razdvajanje problema je u osnovi svih pokušaja da se »poriče« kultura eksperata. Ali, problem ostaje otvoren: treba li se držati za misli filozofa prosvetiteljstva, makoliko beznadežno izgledale njihove nade ili treba radije ceo projekat modernizacije smatrati propalim? Pošto sam nastojao da istorijski objasnim da je estetički modernizam samo jedan element kulturnog modernizma uopšte, hteo bih sada da se vratim na pitanje umetnosti.

### LAŽNA NEGACIJA KULTURE

Ako stvari pojednostavimo do krajnosti, rekao bih da u istoriji moderne umetnosti otkrivamo sve više izraženu tendenciju ka samostalnosti u definisanju umetnosti i umetničkoj praksi. Kategorija lepog i pojam lepog predmeta su stvoreni (da počnemo s tim), u periodu renesanse. U XVIII veku su se književnost, lepe umetnosti i muzika, institucionalizovale kao aktivnosti nezavisne od religioznog i dvorskog života. Konačno, oko sredine XIX veka prisustvujemo razvoju estetizirajuće koncepcije umetnosti koja podstiče umetnika da stvara svoje delo u zavisnosti od specifične svesti umetnosti radi umetnosti. Samostalnost estetike je od tada mogla pretstavljati odvažan projekat: talentovani umetnik je mogao izraziti ono što je zaista osećao pred svojom vlastitom *decentriranom* subjektivnošću, nezavisno do stega konvencionalnog saznanja i svakodnevnih aktivnosti.

U slikarstvu i u knjižvenosti sredina XIX veka je označila početak jednog pokreta koji je, kako kaže Oktavio Paz, sažet i rastumačen već u Bodlerovoj kritici umetnosti. Boje, linije, zvuci i pokret ne služe više bitno prikazivanju; sredstva izražavanja i tehnike stvaranja dela postaju estetski predmet. To je omogućilo Teodoru V. Adornu (Theodor W. Adorno) da započne svoju »Estetičku teoriju« (Théorie esthétique) sledećom recenicom: Umjetnost je izgubila samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeli-

ne, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju. A to je ono što je nadrealizam zatim porekao: pravo na postojanje umetnosti kroz umetnost. I zaista, nadrealizam ne bi osporavao to pravo na postojanje umetnosti da moderna umetnost nije zahtevala obećanje sreće u svojim odnosima sa totalitetom života. Za Šilera je to obećanje bilo sadržano u estetskoj intuiciji ali ga ona nije ispunjavala. Šilerova »Pisma o estetskom učenju« nam govore o utopiji koja ide daleko iznad umetnosti same. Ali, u Bodlerovo vreme, ponavljajući to osećanje sreće posredstvom umetnosti, utopija o pomirenju sa društvom je izgubila mnogo od svoje verodostojnosti. Formirao se odnos suprotstavljanja, i umetnost je postala kritičko ogledalo koje je pokazivalo nepomirljivi karakter estetskog sveta i društva. Taj modernistički preobražaj osećao se sve bolnije u meri u kojoj se umetnost udaljavala od života i isključivala u nedodirljivosti potpune samostalnosti. To bolno razdvajanje je završeno ujedinjenjem u eksploziji energije koja je oslobođena u pokušaju nadrealista da sruše autarhičnu sferu umetnosti, da bi nametnuli pomirenje umetnosti i života.

Ali, sva ta nastojanja da se na isti plan svedu umetnost i život, fikcija i praksa, privid i stvarnost, nastojanja da se ukine razlika između umetničkog i korisnog predmeta, između svesne igre i spontanog uzbuđenja, nastojanja u kojima se tvrdi da je umetnost svugde i da su svi umetnici, koja odbacuju svaki kriterijum i izjednačavaju estetski sud sa izražavanjem subjektivnog iskustva svi ti pokušaji su se razotkrili kao iskustva apsurda. Ti pokušaji su poslužili da se povrate u život i obasjaju još većim sjajem upravo one umetničke strukture koje su se želele ukinuti. Oni su dali novi legitimitet, kao cilj za sebe, prividu kao sredstvu fikcije, transcendenciji umetničkog dela u odnosu na društvo, koncentraciju i programiranju umetničke produkcije i specifičnom kognitivnom statusu sudova ukusa. Najradikalniji pokušaj da se negira umetnost završio je paradoksalno u novom vrednovanju tačno onih kategorija po kojima je estetika prosvetiteljstva odredila predmet svog domena. Nadrealisti su najvažnije protestovali, ali dve specifične greške su uništile njihovu pobunu. Prva leži u činjenici da kada se rasprsnu ometač neke samostalne kulturne sfere, njen sadržaj se raspe. Ništa ne ostaje od omalovažavanja smisla i uništene forme: odatle ne proizilazi nikakav oslobađajući efekat.

Druga zabluda ima značajnije posledice. U svakodnevnoj komunikaciji kognitivni sadržaj, moralni zahtevi, izražavanje i subjektivne procene, moraju biti u međusobnom odnosu. Procesima komunikacije neophodna je kulturna tradicija koja će pokrivati sve domene — saznanjima, moralno-praktički i izražajni. Racionalizovani svakodnevni život ne bi se mogao spasiti od osiromašenja raspadom samo jedne kulturne sfere — umetničke — odnoseći prodor samo u jedan specifičan kompleks saznanja. Nadrealistička pobuna bi završila samo stvaranjem apstrakcije.

U domenu teorijskog saznanja i morala postoje takode paralele tim neuspelim nastojanjima koja bi mogli nazvati lažna negacija kulture. Ona su samo manje izrazita. Od vremena mladohegelovaca se govori o negaciji filozofije. Od Marksa se postavlja pitanje odnosa teorije i prakse. Ipak, intelektualci marksiste su se priključili jednom društvenom pokretu; a sektaška nastojanja da se pribegne programu negacije filozofije koji bi bio sličan nadrealističkom programu negacije umetnosti, uvek su bila samo marginalna. Pandan greškama nadrealista pronalazimo u tim programima ako pažljivo razmotrimo efekte dogmatizma i moralne strogosti. Ne možemo otkloniti reifikaciju svakodnevne prakse, njoj se možemo odupreti samo stvaranjem slobodne veze između domena saznanja, moralne prakse i estetskog izražavanja. Ništa ne menjamo u problemu reifikacije prisiljavajući samo jednu od tih visoko specijalizovanih kulturnih sfera da se otvori da bi postala pristupačnija. Sasvim suprotno, vidimo da se u određenim prilikama pojavljuje veza između teorijskih aktivnosti i prelivanja iz jedne od tih sfera na druga područja kao primer bi mogli navesti tendencije ka estetizmu u politici, težnju da se politika zameni strogim moralom ili da se podvrgne dogmatizmu neke doktrine. Međutim, te pojave ne bi trebalo da nas navedu da odbacimo ciljeve koji još postoje kao deo tradicije prosvetiteljstva, kao ciljeve ukorenjene u »teroristički razum«. Oni koji mešaju projekat modernizacije sa stanjem svesti i spektakularnim činom individualnog terorizma nisu manje ograničeni nego oni koji tvrde da je birokratski teror, koji je neuporedivo rasprostranjeniji i trajniji i koji se izvodi u senci, u čelijama vojske i tajne policije, u kampovima i institucijama razlog postojanja moderne države, uz opravdanje kako taj tip birokratskog terora koristi sredstva zakonske prinude modernih birokratija.

## MLADI I STARI KONZERVATIVCI

Čini mi se da bi mi, umesto da predstavljamo projekat modernizma kao izgublenu stvar, morali da izvučemo lekcije iz

neobičnih programa koji su pokušali da ga negiraju. Oblici recepcije umetnosti nam možda nude primer koji bi mogao bar ukazati na izaz.

Građanska umetnost očekuje od svoje publike najmanje dve stvari. S jedne strane, očekuje se da se neupućeni korisnik koji uživa u prizoru umetnosti obrazuje i postane specijalista. S druge strane se očekuje da se on ponaša kao pametan potrošač koji se koristi umetnošću i stavlja svoja estetska iskustva u odnos sa problemima vlastitog života. Taj način, naizgled bezopasan, da se živi umetničko iskustvo, izgubio je svoje krajnje implikacije upravo zato što nije u jasnom odnosu sa stavom koji je izražen u želji da se bude ekspert i profesionalac.

I zaista, umetnička proizvodnja bi usahnula ako se ne bi ostvarivala u obliku specijalizovanog bavljenja nezavisnim problemima i ako bi morala da prestane da bude domen eksperata koji nisu ni hajali za ezoterička pitanja. Umetnici i kritičari prihvataju činjenicu da ovi problemi spadaju pod ono što sam ja ranije nazvao »unutrašnja logika« kulturnog domena. Ali to jasno razgraničavanje, ta isključiva koncentracija na jedan jedini element važenja (validite) uz isključenje aspekta istinitosti i pravde, ruši se čim se neko estetsko iskustvo umeša u istoriju individualnog života i uključi u svakodnevni život. Recepcija umetnosti neupućenog korisnika i profesionalne kritike se prilično razlikuju.

Albrecht Velmer (Albrecht Wellmer) je privukao moju pažnju na jedan od načina na koje estetsko iskustvo koje nije pod uticajem kritičkog suda eksperata može da menja svoje značenje: čim je jedno takvo iskustvo iskorišćeno da razjasni neku situaciju u opisu preživljenog i kad je stavljeno u odnos sa životnim problemima, ono ulazi u jednu jezičku igru koja ne pripada više estetskoj kritici. Sledstveno tome estetsko iskustvo ne obnavlja samo tumačenje potreba sa stanovišta kojih mi prihvatamo svet. Ono prodire takode u naše kognitivne sadržaje kao i naše normativne zahteve i menja način na koji se svi ti faktori odnose jedan prema drugom. Daću jedan primer tog procesa.

Takvu recepciju umetničkog dela i odnos prema umetnosti nalazimo u prvom tomu dela nemačko-švedskog pisca Petera Vajsa (Peter Weiss): »Estetika otpora«. Vajs opisuje proces ponovnog usvajanja umetnosti pretstavljajući grupu radnika 1937. godine u Berlinu, politički motivisanih i željnih znanja. Ti mladi ljudi su uspeli da pohađajući večernju nastavu steknu univerzitetsko obrazovanje i mogućnosti intelektualaca da shvate sudbinu društvene istorije Evrope. Polazeći od ostataka objektivnog duha, otelotvorenog u delima umetnosti koja su vidali u muzejima u Berlinu, oni su počeli da razmeštaju njima svojstvene elemente koje su iznova ujedinili i sastavili u kontekstu svoje vlastite sredine. Ta sredina je bila dosta udaljena od tradicionalnog obrazovanja kao i od tadašnje vlasti. Ti mladi radnici su se konstantno kretali između zdanja evropske umetnosti i svoje vlastite sredine sve do trenutka kada su mogli objasniti obe.

Primeri ovakvog tipa koji pokazuju kako svet svakodnevnog života iznova privajaju kulturu eksperata, mogu nam dati elemente koji opravdavaju projekat nadrealističkog revolta osuđenog na neuspeh a verovatno čak i pitanja Brehta i Benjamina o načinu na koji umetnička dela koja su izgubila svoju auru mogu opet biti blistavo otkrivena.

Sve u svemu, projekat modernizma još uvek nije ostvaren. Recepcija umetničkih dela je samo jedan od njegovih aspekata kojih ima bar tri. Projekat teži ustanovljavanju novog odnosa između moderne kulture i svakodnevne prakse koja još uvek zavisi od suštinskog nasleđa i može biti samo osiromašena čistim tradicionalizmom. Međutim, taj novi odnos se može ustanoviti samo pod uslovom da se modernizacija društva orjentiše u drugom pravcu. Neophodno je da svet života bude u mogućnosti da sam razvija institucije koje će nametnuti ograničenja unutrašnjoj dinamici i zahtevima kvazi samostalnog ekonomskog sistema i njegovog ustrojstva.

Ako se ne varam, nema mnogo izgleda da se to ostvari danas. Manje više u celom zapadnom svetu je stvorena klima koja pogoduje procesima kapitalističke modernizacije a istovremeno i tendencije nenaklonjene kulturnom modernizmu. Razočaranje zbog neuspeha struja koje su potvrđivale negaciju umetnosti i filozofije služi kao izgovor za konzervativni stav. Ukratko ću formulisati razliku između antimodernizma mladih konzervativaca i premodernizma starih konzervativaca ili postmodernizma neokonzervativaca.

Mladi konzervativci preuzimaju suštinsko iskustvo estetskog modernizma. Oni prihvataju kao svoje otkriće decentrirani subjektivizam (la subjectivité décentrée), oslobođen zahteva rada i korisnosti i polazeći od tog iskustva izlaze iz modernog sveta. Na osnovu modernističkih stavova opravdavaju neizlečivi antimodernizam. Oni se povlače u daleke i arhaične sfere spontanosti i mašte, sopstvenog iskustva i emotivnosti. Instrumentalnom duhu oni suprotstavljaju na gotovo manihejski način jedan princip koji je dostižan samo invokacijom, bilo da je to

volja za moći ili vladavinom ili dionizijska snaga poezije. U Francuskoj ta struja od Bataja ide preko Fukoa do Deride.

Stari konzervativci neće da se zaraze kulturnim modernizmom. Sa tugom konstatuju opadanje suštinskog uma, razdvajanje nauke, morala i umetnosti, modernu koncepciju sveta i njegovu čisto metodološku racionalnost i preporučuju povratka na pozicije koje su prethodile modernizmu.

Naročito neo-aristotelizam ima danas značajnijeg uticaja. Pred ekološkim problemima on sebi dozvoljava da poziva na kosmološku etiku. Među predstavnike te škole rođene sa Leo Strausom (Leo Strauss), možemo ubrojati, na primer, vrlo zanimljiva dela Hansa Jonasa (Hans Jonas) i Roberta Spemana (Robert Spaemann).



Konačno, neokonzervativci razvoj moderne nauke smatraju dobrodošlim ukoliko ne prelazi granice svog domena, a to je poboljšanje tehničkog progressa, kapitalističkog rasta i racionalne administracije. Za svaki razvoj izvan tih granica oni se slažu sa politikom koja demontira eksplozivni sadržaj kulturnog modernizma. Po jednoj tezi, ispravno shvaćena nauka je nepovratno izgubila svaki uticaj na organizaciju života. Po drugoj tezi, nauka mora ostati po strani moralnih i praktičnih zahteva za opravdanjem. A treća teza potvrđuje čistu imanentnost umetnosti, osporava mogućnost da može imati utopijski sadržaj i podvlači njen varljiv karakter da bi ograničila estetsko iskustvo na lični život. Mogli bi ovde citirati rang Vitgenštajna (Wittgenstein), Karla Šmita (Carl Schmitt) u središnjem periodu njegovog života i Gotfrida Bena (Gottfried Benn) u njegovom poslednjem periodu. Ali, ograničavajući nauku, moral i umetnost na samostalne domene koji su odvojeni od života i koje vode stručnjaci, od kulturnog modernizma nam ostaje samo ono što bi imali ako bi smo hteli da se odrekemo projekta modernizma u celini. U zamenu nam se nudi tradicija koju ipak treba zaštititi od svakog zahteva (normativnog) za potvrđivanjem ili vrednovanjem.

Kao i svaka tipologija, i ova koju smo pretstavili pojednostavljuje stvari. Ali ona se ipak može pokazati korisnom za analizu intelektualnih i političkih suočavanja našeg vremena. Plaćim se da ideje antimodernizma, sa malom dozom premodernizma, prihvata određena publika u okviru marginalne kulture. Ako posmatramo razvoj političke svesti kod nemačkih političkih partija možemo uočiti jedan novi ideološki zaokret (Tendenzwende). To je upravo udruživanje postmodernista i premodernista. Čini mi se da mistifikacija intelektualaca i neokonzervativni stav nije monopol samo jedne strane.

\* prevod Kasima Prohića, navedeno prema Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979. god.

# moderna, avangarda, postmoderna

prilog kritici pojma postmoderne književnosti

tomislav reškovac

**TOMISLAV REŠKOVAC** (1962), jedan od utemeljivača, danas na žalost nepostojeće, Studentske radionice HUBALD pri Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jednu sezonu uređivao časopis »K« studenata Odsjeka za komparativnu književnost u Zagrebu. Medijski se eksponirao na Omladinskom radiju »101«, u književni establišment privirio pišući prikaze za časopis DKH »Republika«, a jedan je od autora i u glasovitom udžbeniku »Marksizam i socijalističko samoupravljanje I«. Kraće vrijeme proučavao orijentalistiku na našim gradilištima u prijateljskom Iraku. (n. b.)

U postindustrijskom društvenom okolišu, posthistorijsko se čeljade poststrukturalistički bavi postmodernom literaturom i prigriza *haringe: crvene, ružičaste, purpurne*. Još odjekuju trube sačinjene od rogova ovnujskih: Jerihon, je li još te tu?

Glas o postmoderni naišao je katastrofički, prije kao glas jednog starog kraja nego novog početka. Sva sila *ne ne-više* uvjeravala je da se estetska moderna nalazi na izdisaju. Negativni je junak prokazan kao saučesnik totalitarnog projekta prosvetiteljstva, lukavi agent lukavog novovjekovnog instrumentalnog uma, ili, naprosto, kao *passer*, uz žarku želju da ga se, zajedno s kompromitiranim totalitetom, otpravi lijepo u starački dom historije književnosti. A tamo šticeñici, kao što im i priliči, životare dok ne dojade ili bogu ili ljudima. Mladahni se junoše legitimiraju prikrivajućom lozinkom prevrata, a sve zajedno silno podsjeća na poštapalice kojima su svojedobno baratali stari negativci.

Svojevrsnu je promjenu ipak teško zaniijekati. No, da li se ona doista može odrediti onim *post* koji sugerira radikalnost? Uostalom, post čega?

Posvemašnja suglasnost u pogledu određenja i svojstva moderne (makroepohe<sup>1</sup>) još uvijek nije postignuta. Tako, na primjer, danas već beatificirani Hugo Friedrich započinje svoja



razmatranja moderne lirike Baudelaireom, dok književne pojave s kraja 18. vijeka drži svojevrsnom prolegomenom modernoj lirskoj strukturi.<sup>2</sup> U angloameričkoj kritici je terminom *moder-*