

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ

FREDRIC JAMESON

Μια μοναδική νεωτερικότητα
ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Μετάφραση
ΣΠΥΡΟΣ ΜΑΡΚΕΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πισωγυρίσματα των τωρινών καιρών

Στην ακμή της μετανεωτερικότητας, και μέχρι πολύ πρόσφατα, έμοιαζε να επικρατεί μια ορισμένη ομοφωνία, μια άρρητη συναίνεση, ως προς το ποια χαρακτηριστικά του μοντέρνου δεν ήταν πλέον επιθυμητά: ο ασκητισμός του μοντέρνου, για παράδειγμα, ή η φαλλοκεντρικότητά του (δεν είμαι απολύτως βέβαιος αν αυτή ήταν ποτέ εντελώς λογοκεντρική): ο αυταρχισμός ή ακόμη και η περιστασιακή καταπιεστικότητα του μοντέρνου· η τελεολογία της μοντερνιστικής αισθητικής που προέβλεπε θριαμβευτικά από το νεότερο στο ακόμη πιο καινούριο· ο μινιμαλισμός πολλών πραγμάτων που ήταν επίσης μοντερνιστικά: η λατρεία της μεγαλοφυΐας ή του προφήτη· η απάρνηση της ευχαρίστησης που απαιτείται από το ακροατήριο ή το κοινό – όλα αυτά τα στοιχεία, που βέβαια συνδέονται μεταξύ τους και συχνά δεν είναι παρά διαφορετικές όψεις ή εκδοχές το ένα του άλλου, έχουν μελετηθεί συστηματικά κι επανειλημμένα από τους σχολιαστές.

Ωστόσο, ανάμεσα σε όλες αυτές τις υγιείς εκδηλώσεις αγανάκτησης και αποστροφής, κι ενώ ακούγονται παράθυρα να σπάζουν και παλιατζούρες να πετάγονται έξω, αρχίσαμε εδώ και μερικά χρόνια να παρατηρούμε και κάποια άλλα φαινόμενα εντελώς διαφορετικής τάξης, τα οποία υποδηλώνουν την επιστροφή και την παλινόρθωση κάθε λογής παλιών πραγμάτων, και όχι τη συνολική τους κατάλυση. Έτσι, ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα της μετανεωτερικότητας – της «θεωρίας» ή του θεωρητικού λόγου από τη μια μεριά, της *Φιλοσοφίας και του καθρέφτη της φύσης*, του Ρόρτυ, από την άλλη (μαζί με την κριτική των γνωστικών κλάδων από τον Μπουρντιέ) – ήταν βέβαια το ότι κατέλυσε την εγκυρότητα της «φιλοσοφίας» με την παραδοσιακή της έννοια

ως γνωστικού κλάδου και έδωσε το ερέθισμα για την εξάπλωση νέων τύπων σκέψης και εννοιολογικής γραφής. Ωστόσο, σ' ολόκληρο τον κόσμο παρακολουθούμε πλέον μια επιστροφή της παραδοσιακής φιλοσοφίας, που ξεκινά από τα πιο απαρχαιωμένα της παρακλάδια, όπως είναι η ηθική.¹ Μπορεί άραγε, αναρωτιέται κανείς, ν' αργήσει πολύ και η επιστροφή της μεταφυσικής (υπάρχουν υποθέσεις της Νέας Εποχής περί φυσικής που αφήνουν να διαφανεί κάτι τέτοιο), αν όχι και της ίδιας της θεολογίας (την υπονόμηση της οποίας είχε επαγγελθεί κάποτε η αποφατική θεολογία);

Έτσι λοιπόν κάτι σαν την πολιτική φιλοσοφία αναδύεται εκ νέου, μαζί με όλες εκείνες τις παλαιότερες συζητήσεις περί συνταγμάτων και πολιτειότητας, περί κοινωνίας των πολιτών και κοινοβουλευτικής αντιπροσώπευσης, υπευθυνότητας και πολιτικής αρετής, που αποτελούσαν αδιαμφισβήτητα τα πιο φλέγοντα ζητήματα του ύστερου δέκατου όγδοου αιώνα, είναι επίσης αναμφισβήτητο ότι έχουν πάψει πλέον να μας απασχολούν.² Είναι σαν κανείς να μη διδάχθηκε τίποτε από τις προκλήσεις του επαναστατικού αιώνα που μόλις πέρασε, προκλήσεις που αντιπαρέθεσαν στην παραδοσιακή αστική σκέψη περί κράτους τις οδυνηρές αντινομίες της κοινωνικής τάξης και του συλλογικού κοινωνικού είναι. Γιατί όλες αυτές οι παλαιότερες εννοιολογικές συλλήψεις ήταν και οι ίδιες αντανάκλασεις μιας ιστορικής κατάστασης πολύ διαφορετικής από τη δική μας –δηλαδή, της μετάβασης από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό– και θα ήταν υπερβολή να τη συγκρίνουμε με κάποια υποτιθέμενη μετάβαση από τον κομμουνισμό στη δημοκρατία (η οποία με τη σειρά της, θα σκεφτόταν κανείς, δεν ήταν τόσο μια μετάβαση όσο μια εννοιολογική διολίσθηση, από μια οικονομική σε μια πολιτική σκέψη).

Δίπλα σ' όλα αυτά, καταφθάνει τρεκλίζοντας και η παλιότερη πολιτική οικονομία, σαν στοιχειωμένη, για να μας προσφέρει και αυτή μια πολλά υποσχόμενη νέα εξέλιξη, δηλαδή την επανεφεύρεση της αγοράς, κάτι σχεδόν τόσο συναρπαστικό όσο και η επανεφεύρεση του τροχού: βεβαίως, ο καθένας με τα γούστα του, αλλά κανείς δεν θα με πείσει ότι έχει σήμερα οτιδήποτε το λαμπρό η σκέψη ενός Μίλτον Φρήντμαν, ή ενός Χάγιεκ ή Πόππερ.

Επιπλέον, υπάρχει μια αναβίωση της αισθητικής, ενός κλάδου

τον οποίο θεωρούσαμε ότι ο μοντερνισμός είχε κάποτε επινοήσει και συνάμα αποδομήσει, καθώς οι διάφορες μοντερνιστικές μορφές του υψηλού έβγιναν τα αισθητικά ερωτήματα με την ίδια ταχύτητα που τα τελευταία έβγιναν στην επιφάνεια το ένα μετά το άλλο. Και όμως, σήμερα οι άνθρωποι αρχίζουν να θέτουν ξανά το ζήτημα του ωραίου, κεντρικό αντικείμενο μιας αισθητικής, της οποίας τα αστικά κίνητρα διακρίνονται στις δίδυμες απολήξεις της: τις τετριμμένες επεξεργασίες του καθαρά διακοσμητικού και απολαύσιμου από τη μια μεριά, και του συναισθηματικού ιδεαλισμού των διάφορων ιδεολογιών της αισθητικής δικαίωσης από την άλλη.

Αυτό που (εξίσου παραδοσιακά) ονομάζεται ιστορία των ιδεών έχει ανεπαρκή εφόδια για ν' ασχοληθεί με τέτοιας λογής διανοητικές οπισθοδρομήσεις, οι οποίες συχνά μπορούν να εξηγηθούν πιο πειστικά μέσα από τις εκάστοτε πολιτικές συγκυρίες και τις θεσμικές δυναμικές. Η ήττα του μαρξισμού (αν πράγματι ηττήθηκε) ανέκοψε τη ροή μεγάλου μέρους της σύγχρονης θεωρίας στην πηγή της, που ήταν η μαρξιστική προβληματική καθαυτή (ακόμη και αν ταξίδευε μέσα από τους παραπτόταμους του σαρτρικού υπαρξισμού και της φαινομενολογίας). Ταυτόχρονα, η επαγγελματοποίηση (και ολοένα περισσότερο η ιδιωτικοποίηση) του πανεπιστημίου μπορεί να εξηγήσει τη συστηματική ανακύκλωση της ίδιας της θεωρητικής ενέργειας, που είναι εξίσου ανεργιά ως προς τα αποτελέσματά της όσο και αναρχική ως προς τους σκοπούς της. Αλλά αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που τέτοιες θεσμικές επαναφορές, μαζί με τις οπισθοδρομήσεις που επάγονται, δύσκολα θα μπορούσαν να συγκαταλεχθούν ανάμεσα στις συνέπειες της μετανεωτερικότητας, με τη γνωστή της ρητορική περί του έγκεντρου και του τυχαίου, του ριζωματικού, του ετερογενούς και του πολλαπλού. Ούτε και θα μπορούσε κανείς να φανταστεί ότι αυτές ακριβώς είχε κατά νου ο Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ όταν πανηγύριζε την εκτόπιση των «μεγάλων αφηγήσεων» της ιστορίας από τα πολλαπλά γλωσσικά παιχνίδια του μεταμοντέρνου,³ με την οποία ασφαλώς υπονοούσε την επινόηση νέων γλωσσικών παιχνιδιών και όχι την τεχνητή αναβίωση εκείνων της προηγούμενης ακαδημαϊκής θεωρίας.

Ωστόσο, είναι λάθος να νομίζουμε ότι η μετανεωτερικότητα του Λυοτάρ –μια μη συστηματική «επικαιρότητα» που σφύζει από την

τυχαία συνύπαρξη ασυμβίβαστων μεταξύ τους νιτσεϊκών παρόντων—ή οποιαδήποτε απ' όλες τις άλλες, σηματοδοτεί κάποια αποτίναξη του παρελθόντος, κάποιο γενικό του εξοβελισμό στη λήθη. Μάλλον αυτά που αποτινάσσονται, μαζί με τις λεγόμενες «μεγάλες» αφηγήσεις, είναι οι ελάσσονες αφηγήσεις των φιλοσοφικών, των λογοτεχνικών και των λοιπών μορφών της ιστοριογραφίας. Γιατί τούτη η τελευταία, όπως συμβαίνει και με τα ιστορικά διηγήματα της μετανεωτερικότητας,⁴ πρέπει να επανεφευρεθεί με τη μορφή κανόνων [canons] προσωρινών και αχρηστεύσιμων, αστερισμών κειμενικών σχέσεων που υπόκεινται σε διάλυση και άμεση αντικατάσταση. Για τον Λυοτάρ, καθώς και για τον Ντελέξ, οι φιλόσοφοι του παρελθόντος θα εφευρίσκονταν εκ νέου και θα μεταγράφονταν στο μεταμοντέρνο ιδίωμα (όπως τόσο λαμπρά έκανε ο ίδιος ο Ντελέξ για τον Νίτσε και τον Καντ, για τον Χιουμ και τον Λάμπνιτς), με σύνθημα την περίφημη εκείνη επίκληση «ενός γενειοφόρου Χέγκελ και ενός ξυρισμένου Μαρξ».⁵

Στην πραγματικότητα ο Λυοτάρ, όπως ο Ντελέξ, ενσάρκωνε και ο ίδιος από πολλές απόψεις την πεμπτούσια του μοντερνισμού, αφοσιωμένος καθώς ήταν με πάθος στην εξαπόλυση του αληθινά, του ριζοσπαστικά και, θα τολμούσε ακόμη να πει κανείς, του αυθεντικά Νέου: μια στράτευση η οποία εντέλει στοιχειώνει την πολιτική και των δυο τους (όσο διαφορετική και αν είναι η πολιτική του ενός από του άλλου) ως αισθητική πολιτική. Γι' αυτόν λοιπόν το λόγο, εκείνο το καιριο προληπτικό πλήγμα που κατάφερε ο Λυοτάρ στις λεγόμενες μεγάλες αφηγήσεις (έχοντας στο στόχαστρό του τόσο τον κομμουνισμό όσο και τον γαλλικό δημοκρατισμό) αποδείχτηκε πως δεν ήταν πιο οριστικό απ' ό,τι ο Πόλεμος του Κόλπου (τον οποίο επίσης υποστήριξε). Διότι, προκειμένου να μείνει πιστός στον αισθητικό μοντερνισμό που υποβόσκει στη φαινομενικά πολιτική του μετανεωτερικότητα (κάπως σαν την πολύπειρη θεολογία που ενυπάρχει μέσα στο πολύφερο αυτόματο του Βάλτερ Μπένγιαμιν⁶), ο Λυοτάρ αναγκάστηκε να επανεφεύρει ένα από τα παλιότερα μοντέλα χρονικότητας που έχουν τα βιβλία, δηλαδή το κυκλικό, το οποίο ήταν άλλωστε και το μόνο που θα μπορούσε να νομιμοποιήσει την ακούσυντως εξωφρενική του θέση, ότι ο μεταμοντερνισμός δεν έπεται του ίδιου του αληθινού

μοντερνισμού, αλλά μάλλον προηγείται από αυτόν και προετοιμάζει την επάνοδό του.⁷ Οπωσδήποτε, δεν μπορεί να είχε στο νου του αυτά τα είδη επανόδων που απαριθμήσα εδώ.

Μολαταύτα, η ενοχλητική διάψευσή του μας υποδεικνύει δύο χρήσιμα συμπεράσματα. Το πρώτο έχει να κάνει με την εξάρτηση του μεταμοντέρνου απ' ορισμένες κατηγορίες του νέου, που παραμένουν ουσιαδώς μοντερνιστικές και δεν μπορούν να ξεριζωθούν εντελώς από το «νέο» καθεστώς, όποια και αν είναι η ρητορική του τελευταίου. Και αυτή βέβαια δεν είναι καμιά μικρή ή ασήμαντη αντίφαση της μετανεωτερικότητας, η οποία αδυνατεί ν' απεμπλακεί από την υπέρτατη αξία του νεωτερίζειν (παρά το τέλος του στυλ και το θάνατο του υποκειμένου), έστω και μόνον επειδή χωρίς αυτή την τελευταία δεν θα μπορούσαν να μείνουν ανοιχτά τα μουσεία και οι γκαλερί. Έτσι, το νέο φετίχ της Διαφοράς συνεχίζει ν' αλληλεπικαλύπτεται με το παλιότερο του Νέου, ακόμη και αν δεν συμπίπτουν απόλυτα μεταξύ τους.

Το δεύτερο συμπέρασμα που πρέπει να συναχθεί είναι ότι ευκολότερα καταγγέλλει κανείς τις ιστορικές αφηγήσεις (μαζί με τον «κατασιασμένο νόμο» τους, την τελεολογία) και δυσκολότερα καταφέρνει να τα βγάλει πέρα χωρίς αυτές. Κάπου αλλού υποστήριξα ότι η θεωρία του Λυοτάρ για το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων είναι κι αυτή μια μεγάλη αφήγηση.⁸ Σ' ένα εντελώς διαφορετικό πεδίο, η εξύψωση από τη Νέα Κριτική της ποιητικής γλώσσας (μη αφηγηματικής, υποτίθεται, στην ίδια της την ουσία) πάνω από τις άλλες, τις γενικά αφηγηματικές μορφές λόγου, εν κατακλείδι επικυρώνεται κι αυτή από μια ιστορική μεγάλη αφήγηση που μοιάζει σαν μια συντηρητική «φιλοσοφία της ιστορίας», η ενιαία και αδιαίρετη αίσθηση των πραγμάτων της παλιάς αγροτικής Αγγλίας των ανεξάρτητων μικροπαραγωγών (Έλιοτ, Λήβις), που συντρίφτηκε από τον επαναστατικό ρομαντισμό (ο οποίος τώρα ταυτίζεται εκ νέου με το Διαφωτισμό κι ενσαρκώνεται από έναν ποιητή σαν τον Σέλλεϊ). Ούτε και είναι τούτη η δευτερεύουσα αφήγηση κάποιο δευτερεύον ιδεολογικό συμπλήρωμα και τίποτε παραπάνω. Θα ήθελα να υποστηρίξω εδώ ένα ισχυρότερο αφαιρετικό συμπέρασμα, ότι δηλαδή η ίδια η άρνηση και ο αποδιωγμός της αφήγησης προκαλούν ένα είδος επιστροφής του αφηγηματικού απωθημένου και τείνουν, παρά τους περά του αντιθέτου ισχυρισμούς, να δικαιολο-

γούν την αντιαφηγηματική τους θέση μέσα από μια άλλη αφήγηση, την οποία η όλη της επιχειρηματολογία έχει κάθε συμφέρον να συγκαλύψει όσο περισσότερο μπορεί.⁹ Αλλά αντί να προσπαθώ να δώσω σ' αυτήν εδώ την αρχή κάποια οντολογική διατύπωση, θα προτιμούσα να της προσδώσω εκ νέου μια μεθοδολογική μορφή, σαν μια σύσταση δηλαδή, ν' αναζητούμε εκείνες τις συγκαλυμμένες ιδεολογικές αφηγήσεις που τίθενται σε ισχύ μέσα σ' όλες τις φαινομενικά μη αφηγηματικές έννοιες, ιδίως όταν οι τελευταίες στρέφονται εναντίον των ίδιων των αφηγήσεων. Και αν τούτη η σύσταση παραμένει ακόμη υπερβολικά γενικόλογη και αφηρημένη, σε όσα έπονται παρακάτω θα προτείνω μια πιο χειροπιαστή της εξειδίκευση στο τωρινό μας πλαίσιο (τον πρώτο αφορισμό, από τους τέσσερεις που ακολουθούν).

Αλλά είναι ώρα να επιστρέψουμε σ' αυτό το πλαίσιο και ν' αναλογιστούμε το ενδεχόμενο μιας οριστικής επιστροφής ή επανεφεύρεσης του παρωχημένου μέσα στους κόλπους της πλήρους μεταγεωτερικότητας· μιας επανόδου που είναι αναμφίβολα η πιο παράδοξη απ' όλες, αφού, όπως αποδεικνύεται, πρόκειται για την επάνοδο της ίδιας της έννοιας της νεωτερικότητας, που όλοι είχαμε αφελώς υποθέσει προ πολλού ότι είχε ξεπεραστεί, αλλά στην πραγματικότητα έχει αναβιώσει ανά τον κόσμο και είναι πρακτικά αδύνατο να την αποφύγει κανείς στις πολιτικές συζητήσεις από τη Λατινική Αμερική ως την Κίνα, για να μη μιλήσουμε για τον ίδιο τον πρώην Δεύτερο Κόσμο. Ωστόσο, ο υποτιθέμενος θρίαμβος της Δύσης πανηγυρίζεται επίμονα με όρους κατηγορηματικά μεταμοντέρνους, σαν να ήταν καμιά υπέρβαση των παλιών ουτοπικών και παραγωγιστικών αξιών του μοντερνισμού, το «τέλος» της ιδεολογίας και μαζί και της ιστορίας, η ονοματοκρατική δόξα του ιδιαίτερου και της Διαφοράς – είτε όλα αυτά αρθρώνονται σε αριστερή είτε σε δεξιά φρασεολογία (πράγματι, η καταγγελία κάθε διάκρισης μεταξύ δεξιάς και αριστεράς είναι συχνά το κεντρικό μοτίβο κάθε τέτοιας «μεταμοντέρνας» ρητορικής). Τι σκοπό μπορεί να εξυπηρετεί πλέον η αναβίωση του συνθήματος «νεωτερικότητα», μετά τη συστηματική απομάκρυνση του νεωτερικού απ' όλα τα ράφια και τις βιτρίνες, τη συνταξιοδότησή του από τα μέσα επικοινωνίας και την υπάκουη απονεωτερικοποίηση όλων εκτός από λίγους δύστροπους και, κατά δική τους ομολογία, δεινοσαυρικούς

διανοούμενους; Πρέπει κατά κάποιον τρόπο να είναι κάτι το μεταμοντέρνο, αρχίζει κανείς να υποπτεύεται, τούτη η αναλαμπή της γλώσσας μιας παλιότερης νεωτερικότητας, γιατί σίγουρα δεν είναι αποτέλεσμα έντιμου φιλολογικού και ιστοριογραφικού ενδιαφέροντος για το πρόσφατο παρελθόν μας. Αυτό που έχουμε εδώ είναι μάλλον το νεωτερικό που ξαναρίχνεται στην αγορά, από τα μεγαλύτερα ονόματα της κοινωνιολογίας μέχρι τις ποικίλες συζητήσεις όλων των κοινωνικών επιστημών (αλλά και ορισμένων τεχνών), τυλιγμένο σε καινούρια συσκευασία και βγαλμένο σε μαζική παραγωγή για να κάνει νέες πωλήσεις στο διανοητικό παζάρι.

Υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό, μολοντί ελάχιστοι εξ αυτών το δικαιολογούν. Στους καθιερωμένους γνωστικούς κλάδους η μετανεωτερικότητα κατάντησε να ηχεί σαν μια μάλλον κακόφημη ιδέα αφότου έγιναν πιο φανερές ορισμένες από τις πιο αποκρουστικές της συνέπειες – η αναθεώρηση του ύστερου καπιταλισμού, ο φεμινισμός, η συνδιαλλαγή με τον λεγόμενο «σχετικισμό» και την κατασκευασσιμότητα της κοινωνικής πραγματικότητας. Ωστόσο, ακόμη και γι' αυτούς που δυσπιστούν απέναντι στην περιοδολόγηση καθαυτή, η έννοια της νεωτερικότητας, της οποίας η γενεαλογία ανιχνεύεται μέχρι τους ιδρυτές της κοινωνιολογίας – και με την οποία η τελευταία πράγματι συμπίπτει ως πεδίο μελέτης – μοιάζει αρκετά αξιολάβαστη και ακαδημαϊκή.

Εντούτοις υπάρχουν κάποια βαθύτερα κίνητρα, βαθύτερα πλεονεκτήματα, και τούτα έγκεινται κυρίως, αν μπορώ να το πω έτσι, στη νέα παγκόσμια αγορά και στο παγκόσμιο παζάρι των ιδεών. Γιατί μία από τις αναπόφευκτες διαστάσεις της έννοιας της νεωτερικότητας υπήρξε αυτή του εκσυγχρονισμού (όρος που πλάστηκε πολύ αργότερα, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο). Η νεωτερικότητα πάντοτε είχε κάποια σχέση με την τεχνολογία (τουλάχιστον στους «νεότερους χρόνους») και ως εκ τούτου με την πρόοδο. Αλλά ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος κατέφερε ένα πολύ σοβαρό πλήγμα στις ιδεολογίες της πρόόδου, ιδίως σ' αυτές που συνδέονται με την τεχνολογία· σε κάθε περίπτωση, ακόμη και οι ίδιοι οι αστοί στοχαστές είχαν σοβαρές και αυτοκριτικές αμφιβολίες όσον αφορούσε την πρόοδο, από τον ύστερο δέκατο ένατο αιώνα και μετά. Η επινόηση της θεωρίας του εκσυγχρο-

νισμού μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο επέτρεψε στην ιδέα της προόδου ν' απολαύσει μια κάποια μεταθανάτια ζωή, ενώ η νεωτερικότητα και ο εκσυγχρονισμός εφαρμόστηκαν σε μια κάπως διαφορετική τους εκδοχή στις σοσιαλιστικές χώρες, με τη σταλινική υπόσχεση πως θα τις έκαναν να προφτάσουν τη Δύση και την εκβιομηχάνισή της. Οι γοερές κραυγές καταγγελίας όμως των σταλινικών εκδοχών του εκσυγχρονισμού, οι οποίες στρατηγικά συνδέονταν με τη συλλήβδην απόφαση πως ο μαρξισμός και ο σοσιαλισμός ήταν από την ίδια τους τη φύση κακές «προμηθεϊκές» ιδεολογίες, δεν θα έπρεπε να συγκαλύπτουν την παράλληλη καταρράκωση της αξιοπιστίας των δυτικών εκδοχών του εκσυγχρονισμού – που εκπορεύτηκε από το οικολογικό κίνημα, ορισμένες μορφές φεμινισμού κι ένα πλήθος αριστερών κριτικών της προόδου και της εκβιομηχάνισης. Ωστόσο είναι δύσκολο να φανταστείς πώς θα μπορούσες ποτέ να διαμορφώσεις ένα ελκυστικό πολιτικό πρόγραμμα αν πράγματι πιστεύεις στο «τέλος της ιστορίας» κι έχεις αποκλείσει τη διάσταση του μέλλοντος και της ριζικής αλλαγής (για να μη μιλήσουμε για την «πρόοδο») από την πολιτική σου σκέψη.

Η αναβίωση της έννοιας της νεωτερικότητας είναι μια προσπάθεια να λυθεί τούτο ακριβώς το πρόβλημα: σε μια κατάσταση όπου ο εκσυγχρονισμός, ο σοσιαλισμός, η εκβιομηχάνιση (ιδίως το προηγούμενο είδος της βαριάς βιομηχανίας πριν από την κομπιουτεροποίηση), ο προμηθεϊσμός και ο «βιασμός της φύσης» εν γένει έχουν περιπέσει σε ανυποληψία, μπορεί κανείς μολαταύτα να υποστηρίξει πως οι λεγόμενες υπανάπτυκτες χώρες θέλουν ίσως να προσβλέπουν σε μια απλή «νεωτερικότητα»; Ας παραβλέψουμε το γεγονός πως όλα τα βιώσιμα εθνικά κράτη του σημερινού κόσμου είναι εδώ και πολύ καιρό «νεωτερικά» με κάθε δυνατή έννοια, και πρώτα πρώτα με την τεχνολογική: αυτό που ενθαρρύνεται έτσι είναι η φενάκη πως η Δύση έχει κάτι που κανείς άλλος δεν κατέχει – αλλά που οι άλλοι θα έπρεπε να επιθυμούν ν' αποκτήσουν. Τούτο το μυστηριώδες κάτι μπορεί κατόπιν να βαφτιστεί «νεωτερικότητα» και να περιγραφεί δια μακρών απ' όλους εκείνους που καλούνται να πουλήσουν το εν λόγω προϊόν.

Θέλω να δώσω εδώ ένα επίκαιρο παράδειγμα της εκ νέου πολεμικής χρήσης του όρου «νεωτερικός», και των συγχύσεων στις οποίες

μας οδηγεί. Στα πρόσφατα απομνημονεύματά του για την τύχη που του επιφυλάχθηκε υπό τη νέα κυβέρνηση Σρέντερ στη Γερμανία, ο Όσκαρ Λαφονταίν παραπονιέται ότι οι οπαδοί της αγοράς, που συγκρούστηκαν μαζί του στους κόλπους αυτής της κυβέρνησης, συχνά περιγράφονται ως «εκσυγχρονιστές»:

Οι λέξεις «εκσυγχρονισμός» και «νεωτερικότητα» έχουν υποβιβαστεί σε έννοιες του συρμού, που μπορεί να σημαίνουν κυριολεκτικά οτιδήποτε. Αν προσπαθήσεις να διακρίνεις πώς αντιλαμβάνονται σήμερα τον όρο «νεωτερικότητα» οι άνθρωποι που λέγονται «εκσυγχρονιστές», βρίσκεις πως ο όρος αυτός σχεδόν δεν σημαίνει τίποτε παραπάνω από την οικονομική και κοινωνική προσαρμογή στους υποτιθέμενους περιορισμούς της παγκόσμιας αγοράς. Η έννοια της νεωτερικότητας ανάγεται σε καθαρά οικονομικές και τεχνικές κατηγορίες. Έτσι, οι Αγγλοσάξονες δεν θέτουν νομικούς φραγμούς στις απολύσεις· αν λοιπόν θέλουμε να είμαστε νεωτερικοί θα πρέπει κι εμείς να απαλλαγούμε από την προστασία των εργαζομένων σ' αυτό το πεδίο. Σε πολλές χώρες το κοινωνικό δίκτυ ασφαλείας υποβαθμίζεται σοβαρά. Αν λοιπόν θέλουμε να είμαστε νεωτερικοί θα πρέπει κι εμείς να το ψαλιδίσουμε δραστικά. Σε πολλές χώρες οι φόροι των επιχειρήσεων μειώθηκαν για να μην τους φύγουν οι επιχειρηματίες και πάνε αλλού, έτσι λοιπόν πρέπει κι εμείς να εκσυγχρονιστούμε και να μειώσουμε τους φόρους μας. Η νεωτερικότητα έχει γίνει απλώς μια λέξη για την υποταγή σε τέτοιους οικονομικούς περιορισμούς. Το ερώτημα πώς θέλουμε να συμβιώσουμε όλοι μαζί, και τι λογής κοινωνία θέλουμε να έχουμε, έχει γίνει ένα εντελώς μη νεωτερικό ερώτημα και δεν τίθεται διόλου τώρα πια.¹⁰

Σ' αυτό το πλαίσιο, η επίκληση του όρου «νεωτερικός» εντάσσεται σε μια θεμελιώδη πολιτική λογοθετική μάχη (όπως επίσης, σ' ένα άλλο πλαίσιο, και το αν θα πετύχει η επιβολή της διάκρισης ανάμεσα σε «μεταρρυθμιστές» και «σκληροπυρηνικούς»). Αν οι θέσεις της ελεύθερης αγοράς μπορούν συστηματικά να ταυτιστούν με τη νεωτερικότητα, και αν εμείς εθιστούμε να θεωρούμε πως αυτές εκπροσωπούν το νεωτερικό, τότε οι υποστηρικτές της ελεύθερης αγοράς κερδίζουν μια κεφαλαιώδη νίκη που ξεπερνά κατά πολύ τις παλαιότερες ιδεολογικές τους επιτυχίες. Το να το πούμε αυτό απλώς μια νίκη στα μέσα επικοι-

ωνίας, σημαίνει ότι υποτιμούμε τη μετατόπιση στη γλώσσα και στην ορολογία του πολιτικού αγώνα σήμερα. Το ζήτημα είναι ότι αυτοί που έχουν αντίθετη άποψη δεν έχουν πλέον πού να στραφούν από άποψη ορολογίας. Οι αντίπαλοι της ελεύθερης αγοράς, όπως είναι οι σοσιαλιστές, δεν θα μπορούσαν παρά να ταξινομηθούν στην αρνητική ή αποστερητική κατηγορία του μη νεωτερικού, του παράδοσιοκρατικού ή, εντέλει, αφού αρνούνται κατηγορηματικά την πρόοδο και τη νεωτερικότητα, των σκληροπυρηνικών. Είναι σαφές, από τους γοερούς τόνους που χρησιμοποιεί εδώ ο Λαφονταίν, πως όχι μόνον έχασε αυτή τη βασική λογοθετική μάχη, αλλά και ποτέ δεν είχε αντιληφθεί τη θεμελιώδη της σημασία και το τι διακυβεύτηκε σ' αυτήν.

Αυτά λοιπόν για την πολιτική δυναμική της λέξης «νεωτερικότητα», η οποία αναβίωσε πλέον σ' ολόκληρο τον κόσμο και τώρα χρησιμοποιείται συστηματικά με τούτο τον ιδιάζοντα τρόπο. Θέλω όμως να επισημάνω και μια εννοιολογική και φιλοσοφική ασυνέπεια σ' αυτή την αναβίωση. Αυτό που γενικά εξυπονοείται στις πολεμικές που εξαπολύονται κατά του σοσιαλισμού και του μαρξισμού (αν όχι πλέον κι ενάντια σ' όλες τις μορφές ενός κεντροαριστερού φιλελευθερισμού) είναι πως τούτες οι θέσεις είναι παρωχημένες επειδή μένουν προσηλωμένες στο βασικό παράδειγμα του μοντερνισμού. Αλλά εδώ ο μοντερνισμός νοείται σαν να ήταν κάποιο παλιομοδίτικο βασίλειο κεντρικού σχεδιασμού, είτε ο τελευταίος αφορά τις δημόσιες υποθέσεις είτε την οικονομία ή την αισθητική, σαν να ήταν κάποιος τύπος συγκροτημένης εξουσίας εντελώς ασύμβατος με τις αξίες της αποκέντρωσης και του κυβερνητικού οι οποίες χαρακτηρίζουν κάθε νέο μετανεωτερικό καθεστώς. Έτσι, οι άνθρωποι σαν τον Λαφονταίν είναι μη μοντέρνοι επειδή παραμένουν μοντερνιστές. Είναι ο ίδιος ο μοντερνισμός που είναι μη μοντέρνος. Η «νεωτερικότητα» όμως – με την πρόσφατα εγχειρημένη θετική της έννοια – είναι καλή επειδή είναι μεταμοντέρνα. Αλλά τότε γιατί να μη χρησιμοποιήσουμε στη θέση της αυτή την τελευταία λέξη;

Οι προφανείς απαντήσεις εδώ – υπερβολικά θεωρητικές και όχι ακόμη αρκετά δημοφιλείς ή ευρέως διαδεδομένες, καθώς αυτό το «μετα-» αυτόματα παράγει δυσφορία, καχυποψία και ειρωνική απορία – όλες δίνουν αιτιολογήσεις οι οποίες συγκαλύπτουν κάποιες άλ-

λες, βαθύτερες, πιστεύω, και οι οποίες μπορούν να διερευνηθούν καλύτερα αν εξετάσουμε το έργο του επιφανέστερου συγκαιρινού μας ιδεολόγου της «νεωτερικότητας», του Άντονι Γκίντενς. Ένα έργο που γεννήθηκε ακριβώς ως κριτική αυτής της νεωτερικότητας, την οποία κατέληξε να υπερασπίζεται. Στις *Επιπτώσεις της νεωτερικότητας* ο Γκίντενς δίνει τέλος στην ερωτοτροπία του με το μεταμοντέρνο κι εξηγεί γιατί το θεωρεί λυσιτελές (θα έπρεπε ν' αντιλαμβανόμαστε πως και αυτός, όπως και τόσο πολλοί άλλοι, θεωρεί τη «μετανεωτερικότητα» σαν ένα μηδενιστικό και σχετικιστικό είδος φιλοσοφίας που κατεξοχήν κηρύσσεται από στοχαστές όπως ο Λυοτάρ). Το σχόλιό του είναι το εξής:

Δεν αρκεί απλώς να επινοήσουμε νέους όρους, όπως μετανεωτερικότητα και τα παρόμοια. Αντιθέτως πρέπει να εξετάσουμε την ίδια τη φύση της νεωτερικότητας, την οποία, γι' αρκετά συγκεκριμένους λόγους, οι κοινωνικές επιστήμες μέχρι στιγμής έχουν συλλάβει ελλιπώς. Αντί να εισερχόμαστε σε μια περίοδο μετανεωτερικότητας, σήμερα κινούμαστε προς μια περίοδο στην οποία οι επιπτώσεις της νεωτερικότητας γίνονται πιο ριζοσπαστικές και καθολικές απ' ό,τι ήταν στο παρελθόν. Πέρα από τη νεωτερικότητα, όπως θα υποστηρίξω, μπορούμε να διακρίνουμε τα περιγράμματα μιας νέας και διαφορετικής τάξης πραγμάτων, η οποία είναι «μεταμοντέρνα». Αλλά τούτο είναι κάτι το εντελώς διαφορετικό από εκείνο που αυτή τη στιγμή πολλοί ονομάζουν «μετανεωτερικότητα».¹¹

Αυτό που προτείνει ο Γκίντενς κατόπιν θα ξαναβαφτιστεί «ριζοσπαστικοποιημένη νεωτερικότητα», κάτι που σίγουρα δεν ηχεί τρομερά διαφορετικό από εκείνη τη λαμπρή διατύπωση του Χάμπερμας για την ανολοκλήρωτη νεωτερικότητα, για τη «νεωτερικότητα ως ημιτελές σχέδιο». Αλλά η διατύπωση του Χάμπερμας παραμένει χρήσιμη αμφίσημη και επιτρέπει να σκεφτεί κανείς το ενδεχόμενο πως η νεωτερικότητα μένει ανολοκλήρωτη επειδή ποτέ δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί από τη μεσαία τάξη και το οικονομικό της σύστημα. Αυτό το τελευταίο εγχείρημα όμως είναι ακριβώς εκείνο προς το οποίο θα ήθελε να μας στρέψει ο Γκίντενς: η αφοσίωση του Τρίτου Δρόμου στην ελεύθερη αγορά κάνει καταγέλαστα τα σοσιαλιστικά τσιτάτα που του

αρέσει να χρησιμοποιεί ενίοτε. Θα έπρεπε πάντως να προσθέσω ότι σ' ένα τουλάχιστον ζήτημα συμφωνώ κι εγώ μαζί του: ενώ η νεωτερικότητα ήταν ένα σύνολο ερωταποκρίσεων το οποίο χαρακτήριζε μια κατάσταση ανολοκλήρωτου ή μερικού εκσυγχρονισμού, η μετανεωτερικότητα είναι αυτή που κυριαρχεί σ' έναν εκσυγχρονισμό που τείνει πολύ περισσότερο να ολοκληρωθεί, και ο οποίος μπορεί πάντως να συνοψιστεί σε δύο ορισμένα επιτεύγματα: στην εκβιομηχάνιση της γεωργίας, δηλαδή την καταστροφή κάθε παραδοσιακής αγροτιάς, και στην αποίκηση κι εμπορευματοποίηση του *ασυνείδητου* ή, με άλλα λόγια, στη μαζική κουλτούρα και στην πολιτιστική βιομηχανία.

Πώς μπορούν λοιπόν οι ιδεολόγοι της «νεωτερικότητας» με την τρέχουσα έννοια να ξεχωρίσουν το δικό τους προϊόν –την πληροφορική επανάσταση και την παγκοσμιοποιημένη νεωτερικότητα της ελεύθερης αγοράς– από το παλιότερο μοντέλο που απεχθάνονται, χωρίς να εμπλακούν και οι ίδιοι στα σοβαρά εκείνα πολιτικά και οικονομικά, συστημικά ερωτήματα που συνεπάγεται αναπόφευκτα η έννοια της μετανεωτερικότητας; Η απάντηση είναι απλή: μιλάς για «εναλλασσόμενες» ή «εναλλακτικές» νεωτερικότητες.¹² Όλοι γνωρίζουν πλέον αυτή τη διατύπωση: σημαίνει πως ο καθένας μπορεί να έχει τη νεωτερικότητά του, η οποία ενδέχεται να διαφέρει από το τυπικό ή ηγεμονικό αγγλοσαξωνικό μοντέλο. Ό,τι δεν σου αρέσει στο τελευταίο, συμπεριλαμβανομένης της υποτελούς θέσης στην οποία αυτό σε φυλακίζει, μπορεί να σβηστεί με την καθησυχαστική και «πολιτισμική» αντίληψη ότι κι εσύ μπορείς να πλάσεις τη δική σου νεωτερικότητα διαφορετικά, έτσι ώστε να φτιαχτεί ένα λατινοαμερικανικό, ή ένα ινδικό ή ένα αφρικανικό και ούτω καθ' εξής. Ή μπορείς ν' ακολουθήσεις την προτροπή του Σάμουελ Χάντιγκτον και να τα ξαναδουλέψεις όλα αυτά με όρους ουσιαστικά θρησκευτικών ποικιλιών του πολιτισμού: μια ελληνική ή ρωσική ορθόδοξη νεωτερικότητα, μια κομφουκιανή νεωτερικότητα και πάει λέγοντας, ώσπου να γίνουν όσες και οι πολιτισμοί του Τόνυμπη.¹³ Αλλά έτσι παραβλέπει κανείς το άλλο θεμελιώδες νόημα της νεωτερικότητας, που είναι ο ίδιος ο παγκόσμιος καπιταλισμός. Η τυποποίηση που επιβάλλει η καπιταλιστική παγκοσμιοποίηση σε τούτο το τρίτο ή ύστερο στάδιο του συστήματος προκαλεί αξιολογες αμφιβολίες όσον αφορά όλους αυτούς τους ευσεβείς πόθους πολιτισμικής ποικιλίας

σ' έναν μελλοντικό κόσμο αποικιοποιημένο από την τάξη πραγμάτων της οικουμενικής αγοράς.

Εντούτοις, και μολονότι πιστεύω πως η μόνη ικανοποιητική σημασία της νεωτερικότητας έγκειται στη σύνδεσή της με τον καπιταλισμό (παρακάτω θα διακρίνω κι έναν άλλο τρόπο χρήσης του όρου, χρήσιμο και δραματικό, μου φαίνεται, όσο κι εντέλει αποδεκτό), στο εκτενές δοκίμιο που ακολουθεί θα προσεγγίσω το ζήτημα από ένα μάλλον διαφορετικό και μη ουσιοκρατικό μονοπάτι. Ας πούμε, χάριν συντομίας, πως θα είναι μια τυπική ανάλυση των χρήσεων της λέξης «νεωτερικότητα», η οποία κατηγορηματικά θ' αποφεύγει να προεξοφλήσει ότι υπάρχει μια ορθή χρήση της λέξης που ν' απομένει να την ανακαλύψει κανείς, να την εννοιολογήσει και να την εισηγηθεί. Είναι ένα μονοπάτι που θα μας οδηγήσει σε μια συναφή έννοια της αισθητικής σφαίρας, το μοντερνισμό, στον οποίο μπορούμε να βρούμε, και πράγματι θα βρούμε, ανάλογες αμφισημίες. Αλλά ο μοντερνισμός με τη σειρά του θα μας οδηγήσει, απρόσμενα, στη δική του πρόσφατη ιστορία και στις τύχες του, κι έτσι το δοκίμιο θα κλείσει όχι με την ανάδυση κάποιας μεταμοντέρνας νότας, όπως θα μπορούσε ίσως να προσμένει κανείς, αλλά μάλλον με αυτή την ειδικά ιστορική έννοια περιοδολόγησης που θέλω να ονομάσω ύστερο μοντερνισμό. Το σχέδιό μας λοιπόν είναι να κάνουμε την ιδεολογική ανάλυση όχι τόσο μιας έννοιας όσο μιας λέξης. Αυτό που καταστατικά μας ταλαιπωρεί σε μια τέτοια ανάλυση είναι ότι, όπως με το τζάμι που προσπαθείς να το δεις την ίδια στιγμή που κοιτάξεις από μέσα του, πρέπει να επιβεβαιώσουμε την ύπαρξη ενός πράγματος ενώ συγχρόνως αρνούμαστε πως αυτό συνδέεται με τον όρο που υποδηλώνει την ίδια του την ύπαρξη. Ή ίσως θα ήταν προτιμότερο να παραδεχθούμε πως, όσο απαράδεκτες και αν είναι όλες αυτές οι εννοιολογήσεις που προσελκύει γύρω της η λέξη «νεωτερικό», άλλο τόσο είναι και αναπόφευκτες.

Κατ' αρχήν θα έπρεπε να μπορούμε να κατασκευάσουμε το μοντέλο της ολότητας (και μάλιστα μιας ολότητας που να είναι και η ίδια διαδικασία) ξεκινώντας από ένα οποιοδήποτε χαρακτηριστικό της και προχωρώντας βαθμιαία στην επεξεργασία όλων των άλλων, σε μια τροχιά διαφορετική απ' όλες τις άλλες δυνατές τροχιές και μολαταύτα κατά κάποιον τρόπο ίδια, ή τουλάχιστον προβάλλοντας και σηματοδύνοντας τα περιγράμματα του ίδιου περίπλοκου και μη αναπαραστάσιμου φαινομένου. Αλλά εφόσον η προηγούμενη συζήτησή μας είχε θεμελιωθεί στην προκαταβολική απαίτηση ν' ανασυγκροτήσουμε την κατάσταση του μοντερνισμού, μοιάζει ταιριαστό να ξεκινήσουμε από αυτήν και να υποθέσουμε ότι αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνικό ή «αισθητικό» μοντερνισμό ουσιαστικά αντιστοιχεί σε μια κατάσταση ατελούς εκσυγχρονισμού.

Πρόκειται για μια κατάσταση που άρχισε πλέον ν' αποικιά τους ιστορικούς της, και κυρίως, για πολλούς από εμάς, τον Άρνο Μάγιερ με το έργο του *The Persistence of the Old Regime*,¹ το οποίο τεκμηριώνει την εκπληκτικά αργόσυρτη επιβίωση του φεουδαρχικού πλαισίου της νεωτερικότητας σε ορισμένες ευρωπαϊκές χώρες μέχρι και το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, και ως εκ τούτου, την πρώτη ανάδυση της νεωτερικότητας μέσα σε κάποιους περιορισμένους θύλακες κοινωνικού και τεχνολογικού εκσυγχρονισμού κι εμπορευματοποίησης. Οι νέες αστικές τάξεις της κατεξοχήν καπιταλιστικής εποχής (που σ' αυτή την περίοδο θα περιγραφεί ως μονοπωλιακός καπιταλισμός ή ιμπεριαλισμός κατά τον Λένιν) εξακολουθούν ν' αποτελούν σχετικά μικρά τμήματα του συνολικού πληθυσμού, που παραμένει κυρίως αγροτικός. Τούτη η παραδοσιακή αγροτιά (η οποία

μόνον πολύ αργότερα θα συρρικνωθεί αριθμητικά και θα μεταμορφωθεί σ' αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε αγρεργάτες ή αγροτικό προλεταριάτο μιας κατεξοχήν βιομηχανικής γεωργίας) παραμένει μια φεουδαρχική κάστα (μαζί με την παλαιότερη αγροτική αριστοκρατία, η οποία επιβιώνει μάλλον αποσπασματικά και ονομάζεται τώρα μεγαλοκτηματίες, που κι αυτοί δεν έχουν ακόμη εκτοπιστεί από την επιχειρηματική γεωργία) και δεν έχει ακόμη αφομοιωθεί στη μία ή στην άλλη εκ των δύο κατεξοχήν ομάδων του καπιταλισμού, που μόνον αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν κοινωνικές τάξεις με την τεχνική έννοια.

Έτσι φτιάχνεται ένας κόσμος που εξακολουθεί να είναι οργανωμένος γύρω από δυο διαφορετικές χρονικότητες: της νέας βιομηχανικής μεγαλούπολης και της αγροτικής υπαίθρου. Παρεμπιπτόντως, θα επισημάνω πως ένα από τα μεγάλα μοτίβα, το οποίο συμβατικά εντοπίζεται ως κυρίαρχο στον λογοτεχνικό μοντερνισμό –δηλαδή, η ίδια η χρονικότητα, και μαζί της εκείνος ο «βαθύς χρόνος» που ο Μπερεζόν νόμιζε πως μπορούσε να εννοιολογήσει κι εντός του οποίου τόσοι και τόσοι νεωτερικοί συγγραφείς προσπάθησαν ν' ατενίσουν κάποιο θεμελιακό μυστήριο– είναι ακριβώς ένας τρόπος για να καταγραφεί και να αναγνωριστεί ως τέτοια η μεταβατική οικονομική δομή του ανολοκλήρωτου καπιταλισμού. Σε τούτη τη μεταβατική εποχή οι άνθρωποι –αν και θα ήταν προτιμότερο να λέγαμε οι διανοούμενοι, καθώς και οι συγγραφείς και οι ιδεολόγοι που αποτελούν μέρος αυτής της κατηγορίας– εξακολουθούν να ζουν σε δυο διαφορετικούς κόσμους ταυτοχρόνως. Αυτό το ταυτόχρονο μπορούμε αναμφίβολα, προσώρας, να το αποδώσουμε με όρους κάποιας διάκρισης μεταξύ μητρόπολης και επαρχιών· αλλά θα ήταν καλύτερα αν το φανταζόμασταν με όρους μιας κατάστασης όπου τα άτομα προέρχονται από μια «rays», από κάποιο χωριό ενός τόπου ή μιας περιοχής όπου περιοδικά επιστρέφουν, ενώ συνάμα φτιάχνουν τη ζωή και το έργο τους μέσα στον πολύ διαφορετικό κόσμο της μεγαλούπολης. Το ότι αυτοί οι συγγραφείς, που είναι απτότητα αστικοί –σκέφτεται κανείς, για παράδειγμα, τον Προυστ ή τον Τζόυς– νιώθουν πως πέρα από τη δική τους εμπειρία της πόλης υπάρχει και κάτι το ριζικά διαφορετικό, που τη συμπληρώνει, αν δεν την καθορίζει εν μέρει, μπορεί να διαπιστωθεί από

τον λίγο πολύ τεχνητό «λόγιο» πανηγυρισμό της μιας ή της άλλης μεσαιωνικής παράδοσης της «βαθιάς Γαλλίας» από τον Προυστ, ή από το πόσο πολύ ερεθίζει τον Τζόυς η αντιπαράθεσή του με τις διάφορες μορφές του ιρλανδικού ή γαλλικού εθνικισμού: πρόκειται για μια αντιπαράθεση αναγκαία και μάλιστα υποχρεωτική, όπου το *Ξύπνημα του Φίννεγκαν* μπορεί να θεωρηθεί σαν μια προσπάθεια του συγγραφέα να την υπερφαλαγγίσει μέσω μιας τολμηρής γενίκευσης.

Ωστόσο, και χαρακτηριστικά, κάθε προσπάθεια να χαρακτηρολογήσουμε την «επιβίωση του παλαιού καθεστώτος» με όρους κοινωνικών τάξεων τείνει μοιραία να ολισθήσει, κατά μήκος των γεωγραφικών και περιοχικών φαινομένων, προς κάποιο πιο απροκάλυπτα τεχνολογικό φαινόμενο: ολίσθηση ύποπτη, σε σχέση με την οποία σύνομα θα χρειαστεί να λάβουμε τα μέτρα μας.

Αρχικά όμως η τεχνολογία –η «βιομηχανική» διάσταση του λεγόμενου βιομηχανικού καπιταλισμού– μοιάζει να έχει μια δική της εσώτερη λογική και αυτονομία, που αποτυπώθηκε ρητά στην τέχνη και στη σκέψη της περιόδου, ιδίως στη λουδιτική ή στη ρασκίνεια εχθρότητα απέναντι στη μηχανή ως πηγή κοινωνικής εξαθλίωσης κι αισθητικού διασυσμού (και είναι βεβαίως κρίσιμο να συμπεριλάβουμε σε τούτη την κατηγορία της τεχνολογίας την εξάπλωση των μαζικών μέσων και των μορφών τους): έτσι, ο κατοπινός διαχωρισμός της υψηλής τέχνης από τη μαζική κουλτούρα δεν είναι μια λιγότερο αντιτεχνολογική χειρονομία απ' ό,τι οι προηγούμενες, που ήταν φανερότερα τέτοιες. (Η αντινεωτερικότητα είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό που μπορεί να προσλάβει ο μοντερνισμός.)

Η φαινομενολογική εμπειρία που πρέπει να καταγραφεί εδώ είναι ακριβώς η εμπειρία του βιομηχανικού ή τεχνολογικού θύλακα. Ο νέος τεχνολογικός μηχανολογικός εξοπλισμός προκαλεί και αυτός το δικό του αισθητικό σοκ, καθώς εισβάλλει απροειδοποίητα στο παλιότερο ποιμενικό και φεουδαρχικό τοπίο: παράξενος, επίφοβος, προκαλεί το ίδιο δέος με την εμφάνιση των πρώτων αρμάτων μάχης στο Δυτικό Μέτωπο το 1916· και όμως, οι ποιητικές απόπειρες μυθοποίησής του –στα μυθιστορήματα του Ζολά, για παράδειγμα, όπου η νάρκη μεταμορφώνεται σ' ένα τερατώδες κτήνος προικισμένο με ξέχωρες μυθικές δυνάμεις, ή στον αποσβολωμένο πανηγυρισμό του

Απολλιναιό για τις θανατηφόρες και τοξικές εκρήξεις των οβίδων του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου— δεν ανοίγουν οποιαδήποτε μακρινά μονοπάτια που να μπορούν παραγωγικά ν' ακολουθήσουν οι καλλιτέχνες (μολονότι άλλα τέτοια μονοπάτια μένουν ανοιχτά ακόμη και στη δεκαετία του 1930, στους σοβιετικούς και αμερικανικούς πανηγυρικούς που γράφονται για τα εργοστάσια).

Πιστεύω πως η πιο αποκαλυπτική περιγραφή τούτης της διαδικασίας εξακολουθεί να βρίσκεται στην αργοπορημένη θεωρία περί τεχνολογίας του Χάιντεγκερ — μια λύση ιδεολογική και ποιητική μάλλον παρά φιλοσοφική ή εννοιολογική. Κι αυτό, διότι ο Χάιντεγκερ επιμένει να περιγράφει την ανάδυση της τεχνολογίας μ' έναν τρόπο που, από μορφική άποψη, απηχεί και συνάμα αρνείται εκείνη την πολύ διαφορετική ανάδυση ενός ορισμένου έργου τέχνης, δηλαδή του ναού, ως του δεδομένου σημείου γύρω από το οποίο το τοπίο και ο κόσμος οργανώνονται, αντί να διασπώνται απ' αυτό, όπως συμβαίνει με την τεχνολογία.² Ο Χάιντεγκερ θεωρητικοποιεί την αναδύομενη τεχνολογία όχι απλώς ως ένα θύλακα, αλλά ως μια νέα μορφή αποθήκευσης ενέργειας (Bestand ή «απόθεμα»), σημειώνοντας έτσι το «μυστήριο» των νέων πηγών δύναμης με έναν τρόπο που δεν είναι μυθικός. Η θεωρία του έχει κάποια απόμακρη συγγένεια με ορισμένες πρόσφατες συλλήψεις των καταβολών της κρατικής δύναμης στο οικονομικό πλεόνασμα και τη σιταποθήκη, καθώς και με τη διαλεκτική ιδέα του Μαρξ περί πρωταρχικής συσσώρευσης στο επίπεδο του ίδιου του κεφαλαίου. Αλλά, καλύτερα κι απ' αυτές τις δυο, η θεωρία του Χάιντεγκερ προσφέρει τη χρήσιμη προοπτική της ανάδυσης της τεχνολογικής νεωτερικότητας μέσα σ' ένα σαφώς μη νεωτερικό τοπίο. Αντιστρέφει τη συνηθισμένη οπτική της άνισης ανάπτυξης, στην οποία η «παράδοση» σημειώνεται σαν αυτό που αναπόφευκτα παραμερίζει μπροστά στο νέο, το οποίο προορίζεται να την υπερβεί και να την αντικαταστήσει. Εδώ, όπως και στην Ιταλία των φουτουριστών, ακριβώς η οικειότητα αυτού που μπορεί αναχρονιστικά να ονομαστεί το προνεωτερικό, ή η υπανάπτυξη, προσδίδει στη βία του νέου τη δυνατότητά του να ξυπνήσει το φόβο ή τη διέγερση και θα έχει γίνει κατανοητό, από τη μέχρι τώρα συζήτηση, πως αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο το θετικό ή αρνητικό πρόσημο τούτης της

αντίδρασης, αλλά μάλλον η αισθητική επιστημολογία του ίδιου του σοκ, που δεν θα μπορούσε ποτέ να καταγραφεί επάνω σ' ένα φόντο όπου η μηχανή θα είχε κιόλας γίνει οικεία κι εξημερωμένη.

Δύο χαρακτηριστικά τούτης της ιστορικής ανάδυσης απαιτούν τώρα σχολιασμό: το πρώτο είναι πως οι εν λόγω τεχνολογικές εξελίξεις εκτυλίσσονται κάτω από τη μεγάλη σκιά αυτού που ονομάσαμε ρητορικό τρόπο της νεωτερικότητας, και ιδίως της ακατάσχετης αναζήτησής του για τη ρήξη, την «πρώτη φορά», την απαρχή. Όπως έχουμε κιόλας δει, δεν τίθεται ζήτημα ν' αποφασίσουμε εμείς για το αν το τάδε ή το δείνα ήταν η «αληθινή» απαρχή της νεωτερικότητας ως τέτοιας: και τούτο όχι μόνον επειδή διαθέτουμε υπερβολικά πολλούς διεκδικητές τούτης της τιμής. Η υποτιθέμενη ρήξη είναι και η ίδια απλώς ένα αφηγηματικό εφέ, που μπορεί να μετατοπιστεί ανάλογα με τις καταστατικές αποφάσεις του ιστορικού. Εντούτοις, είναι σαφές πως η ίδια η τεχνολογική ανάπτυξη προσφέρεται να υπαχθεί ακαταμάχητα στην κενή περιεχομένου αφηγηματική μορφή της ρήξης: προσφέρεται όσο λίγοι άλλοι τύποι ιστορικού υλικού να γίνει η ίδια το περιεχόμενο της μορφικής απαρχής. Μορφή και περιεχόμενο —η αφηγηματική έννοια της νεωτερικότητας και οι βιομηχανικές μηχανές— έρχονται εδώ να συμπέσουν χάρη σε μια σχεδόν βαρυτική έλξη, και στο εξής μοιάζουν να είναι αδιαχώριστες, ακόμη και στη δική μας ιστοριογραφικά πολύ πιο αυτοσυνείδητη εποχή, όπου όλοι αποτάσσονται μεγαλόφωνα τον ίδιο εκείνο «τεχνολογικό ντετερμινισμό» που τρέφουν στα μύχια της καρδιάς τους.

Πρέπει λοιπόν επίσης να επικαλεστούμε την αυτονομία, ή τουλάχιστον την ημιαυτονομία, της ίδιας της τεχνολογίας, η οποία συντηρεί την εν λόγω ψευδαισθηση. Το υπόβαθρο τούτης της αυτονομίας αναπόφευκτα ποικίλλει στο διάβα της ιστορίας, καθώς η «επιστήμη» (τώρα με τη συνηθισμένη της έννοια, των γνωστικών κλάδων) έρχεται πρώτα στη ζωή με μορφή εφαρμοσμένη, σαν υπηρέτρια των νέων τεχνολογιών· μόνον κατόπιν κατακτά την υπό όρους αυτονομία της ως «καθαρή» ή ερευνητική επιστήμη· ενώ τώρα πλέον, στη δική μας εποχή, καθώς οι ιδιωτικές επιχειρήσεις και οι εταιρείες αρχίζουν όλο και περισσότερο να χρησιμοποιούν το πανεπιστήμιο και τα ερευνητικά εργαστήρια σαν απλά δοκιμαστήρια των κάθε λογής νέων

προϊόντων τους, μοιάζει να αποκτά κάποια νέα μορφή επικουρικής υπόστασης [status] υποταγμένης στις κυρίαρχες επενδύσεις Έρευνας και Ανάπτυξης. Το σημαντικό ωστόσο είναι πως η εξηγητική αξία του «τεχνολογικού ντετερμινισμού» καθορίζεται και η ίδια ακριβώς από τούτη την αυτονόμηση και τις περιπέτειές της.

Αυτή είναι λοιπόν η κατάλληλη στιγμή για να μιλήσουμε για την αυτονόμηση ως τέτοια: μια έννοια χρηστική, που την προσαρμογή της εδώ από τη λουμανιακή διαφοροποίηση έχω ήδη τονίσει. Γιατί αυτό που μου φαίνεται αυθεντικά παραγωγικό στα πεδία της κουλτούρας και της ιστοριογραφίας (ή στο πεδίο κουλτούρας-ιστοριογραφίας, αν προτιμάτε) είναι ακριβώς εκείνη η άλλη όψη της διαδικασίας που ο Λούμαν προτίμησε να θεωρητικοποιήσει ως μια ανηλεή δυναμική ατέρμονης απόσχισης, της οποίας οι συνέπειες πάντοτε παραμένουν απρόβλεπτες. Έτσι, το εννοιολογικό εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Λούμαν είναι εξαιρετικά αρνητικής και διαγνωστικής φύσης, ενώ έχει συγχρόνως και το μειονέκτημα ότι συνιστά μια μάλλον μακάρια ιδεολογία. Καθώς η «διαφοροποίηση» διαχέεται μέχρι τους μικρότερους πόρους της κοινωνικής ουσίας, μπορεί κάλλιστα να πάψει να συνοδεύεται από την παραγωγή των διαρκώς πολυπληθέστερων αυτόνομων ή ημιαυτόνομων επιπέδων ή χώρων, όπως είναι εκείνοι που μπορούμε να παρατηρήσουμε στις προωμότερες περιόδους του εκσυγχρονισμού (και πρακτικά μέχρι και την εποχή μας), και για τους οποίους επινόησα τούτη τη συμπληρωματική έννοια. Γιατί είναι σίγουρο πως σ' αυτή την πρώτη περίοδο δεν παρατηρούμε μόνον το διαχωρισμό της μηχανής από το εργαλείο –με τέτοιο τρόπο που να συνιστά ένα είδος αυτονομίας του τεχνολογικού– αλλά μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε την εν λόγω διαδικασία και στην ίδια τη γλώσσα, καθώς και στην αναπαράσταση: και τούτη είναι σίγουρα μια εξέλιξη που αφορά ακόμη περισσότερο κάθε θεωρία του καλλιτεχνικού μοντερνισμού.

Οι ιστορικοί της γλώσσας μάς λένε πως οι άγραφες γλώσσες είναι κατά κάποιον τρόπο τόσο πολύ αναπόσπαστα εγκοιτωμένες στις οικολογίες τους και στα κοινωνικά τους πλαίσια, ώστε ακόμη και η ίδια η ιδέα της γραμματικής γίνεται ακατανόητη και αποκαλύπτει όλη της την αναχρονιστικότητα: άραγε μπορούμε πράγματι να επι-

καλούμαστε την αλλαγή της γλώσσας με κάποιου τύπου εξελικτικούς νόμους όταν έχουμε τη γραφή για να διασφαλίζει και να τεκμηριώνει τα στάδια αυτής της διαδικασίας; Έτσι, η ανάδυση της γραφής έρχεται σαν μια πρώτη διαφοροποίηση στο εσωτερικό της γλώσσας, σαν η πρώτη αυτονόμηση δύο χωριστών ζωνών ενός πράγματος που σίγουρα θα γνώριζε κιόλας από νωρίτερα ποικίλες κοινωνικές διαφοροποιήσεις (φύλο, ηλικία, ή ίσως και τα πρώτα στοιχεία της κοινωνικής τάξης, που συχνά σημειώνονται με διαφορετικές ανωνυμίες, διαφορετικούς ρηματικούς τύπους και ακόμη και με διαφορετικές συντακτικές δομές).

Σκοπός όλων αυτών των υποθέσεων είναι απλώς να μας επιτρέψουν να σκεφτούμε μια περαιτέρω, «νεωτερική» διαφοροποίηση, σύμφωνα με την οποία οι πολλαπλές γλωσσικές διαφοροποιήσεις του δέκατου ένατου αιώνα, κατά μήκος και πλάτος όλων των άνισα ανεπτυγμένων εθνικών κρατών της Ευρώπης, δεν προβάλλουν απλώς τις ριζικά διαφορετικές μεταξύ τους και ημιαυτόνομες επικράτειες των αριστοκρατικών και των αστικών γλωσσών, των λόγιων και των λαϊκών γλωσσών, των γλωσσών της υψηλής λογοτεχνίας, του κηρύγματος και της ρητορικής, των γλωσσών των μαζικής κατανάλωσης εντύπων που τότε γεννιούνται και της εμπορευματικής ανταλλαγής, αλλά επίσης, και πέρα από όλες αυτές, προβάλλουν ένα είδος κενής ουτοπικής επικράτειας της ίδιας της γλώσσας, εξίσου ανύπαρκτης και ωστόσο εξίσου αποδείξιμης και εικάσιμης με τη μη ευκλείδεια γεωμετρία. Αυτός είναι λοιπόν ο χώρος μέσα στον οποίο εργάζονται οι νέοι ειδικοί της γλώσσας, και μέσα στον οποίο, τροποποιώντας τα αρχικά ευκλείδεια αιτήματα και αξιώματα των διάφορων μορφών της καθημερινής μιλιάς (αναφορά, κοινωνισμότητα και τα λοιπά) συνάγουν και αναπτύσσουν τα αόρατα περιγράμματα ολόκληρων νέων γλωσσικών δομών που ποτέ ως τότε δεν είχε αντικρίσει ο κόσμος.³ Γι' άλλη μια φορά, δεν έχει σημασία ποια είναι τα ιδεολογικά πρόσημα μιας τέτοιας παραγωγής (και οι ίδιοι οι ποιητές παρέχουν ο καθένας τις δικές του συνοδευτικές ιδεολογικές δικαιολογήσεις). Για τον Φρήντριχ, όπως είδαμε, όλη αυτή η αποσβολωτική γλωσσολογική αυτονόμηση έχει να κάνει με την «αλλοτρίωση». Για μια άλλη παράδοση –που αντλεί τη νομιμοποίησή της από τον αθάνατο ορισμό

του Μαλλαρμέ, «Donner un sens plus aux mots de la tribu»*— το βασίλειο της μη ευκλείδειας γεωμετρίας που έτσι παράγεται διακρίνεται από μια ισχυρή ουτοπική κλήση, μέσα στο πανταχού παρόν περιβάλλον του υποβαθμισμένου εμπορικού λόγου: προσφέρεται ν' ανακτήσει, να λυτρώσει, να μεταμορφώσει και να μεταρσιώσει την κοινή γλώσσα μιας καπιταλιστικής καθημερινής ζωής σε μια αρχέγονη γλώσσα, στην οποία η αυθεντική σχέση μας με τον κόσμο και με το Είναι να μπορεί να επανεφευρευθεί. Ωστόσο αυτό δεν είναι το ιστορικό νόημα του μοντερνισμού, αλλά μόνον η αισθητική του και επίσης, όπως θα υποστηρίξω σε λίγο, η ιδεολογία του. Ή τουλάχιστον μία από τις ιδεολογίες του: γιατί όσο παραπέρα προχωρά η αυτονόμηση της γλώσσας, τόσο αναδύονται σκαιότερα «κίνητρα» της μη κοινωνισιμότητάς της, της μη σημασιακότητάς της, όπως συμβαίνει στην ύστερη νεωτερική αισθητική του Φουκώ σε σχέση μ' εκείνη την άλλη, τη μη ανθρώπινη πλευρά της γλώσσας. Βεβαίως, μπορεί κανείς να γράφει μια ιστορία τούτων των ποικίλων ιδεολογικών οικειοποιήσεων της διαδικασίας της γλωσσικής διαφοροποίησης και αυτονόμησης, αλλά μια τέτοια ιστορία θα ήταν διαφορετική από εκείνη της ίδιας της διαδικασίας, όπως μαρτυρούν άλλωστε και οι εναλλασσόμενοι πανηγυρισμοί της «ποιητικής» ή μη ευκλείδειας γλώσσας, τη μια στιγμή ως καθαρής ιδεατότητας και την άλλη ως καθαρής υλικότητας.

Μπορούμε εδώ επίσης να καταγράψουμε ορισμένες «απαρχές», οι οποίες κατόπιν μεταμορφώνονται σ' αυτές που τροφοδοτούν και θρέφουν νέες προσπάθειες να ειπωθεί μια ιστορία ανάδυσης (είτε πρόκειται για την ανάδυση της νεωτερικότητας είτε του ίδιου του μοντερνισμού).⁴ Πιστεύω πως η πλουσιότερη και πιο γόνιμη απ' όλες τις προτάσεις τούτου του χώρου βρίσκεται στο *Βαθμό μηδέν της γραφής* του Ρολάν Μπαρτ, έργο που παραμένει εξαιρετικό και για το οποίο μπορεί κανείς να πει πως μόνον η τελική του πρόγνωση ή προφητεία (για τη λεγόμενη λευκή ή ξεθωριασμένη γραφή) έχει γίνει παρωχημένη στο χρόνο που μεσολάβησε από τη συγγραφή του.⁵ Η αφήγηση που θα κρατήσω εδώ από τον Μπαρτ είναι το πώς παρουσιάζει την αντικατάσταση της ρητορικής από το ύφος ή αλλιώς στυλ: μια πα-

* «Να δώσουμε μια έννοια παραπάνω στις λέξεις της φυλής». (Σ.τ.Μ.)

λαιότερη, αληθινά από αμνημονεύτων χρόνων ρητορική και ουσιαστικά διακοσμητική αξιοποίηση της γλώσσας (συχνότητα ως συμβολική δοκιμή της πολιτικής δύναμης ή της κοινωνικής τάξης) παραμερίζει, στον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης, μπροστά σ' ένα πολύ διαφορετικό είδος λόγου (η αφτιασίδωτη ή δημοκρατική γλώσσα του Ουώρτζουερθ είναι απλώς ένα σημάδι της), τις ποιότητες του οποίου πρέπει τώρα ν' αντιληφθούμε όχι με όρους ταυτότητας και προσέγγισής τους στον γεμάτο περιπλοκάδες μακροπερίοδο λόγο των αρχαίων, αλλά μάλλον με βάση κάποιες διαφορές που βαθμιαία αρχίζουν να συλλαμβάνονται ως διαφορές ποικίλων υποκειμενικών ατομικότητων, και να κατανοούνται ως ισάριθμα *ύφη*. Η ιστορική έκλειψη, κατόπιν, του ύφους ή στυλ, και μάλιστα της ίδιας της προσωπικής ατομικότητας του επικεντρωμένου υποκειμένου, πρέπει λοιπόν να εννοηθεί όχι τόσο ως η άφιξη της *écriture* με οποιαδήποτε από τις τότε τρέχουσες έννοιες, οι οποίες πολλαπλασιάστηκαν γοργά αφήνοντας πολύ πίσω τους την πρώιμη πρόταση του ίδιου του Μπαρτ, αλλά μάλλον ως η επικάλυψη του μοντερνισμού από το μεταμοντερνισμό και τη μετανεωτερικότητα, μια ιστορία την οποία όμως δεν θ' ανακεφαλαιώσουμε εδώ. Ωστόσο, η ανάδυση της κατηγορίας του στυλ δεν θα πρέπει να συγχέεται με κάποια νέα ιστορική εξέλιξη της υποκειμενικότητας, αλλά μάλλον αποτελεί μέρος της ιστορίας της αυτονόμησης της ίδιας της γλώσσας.

Το ότι τούτη η αυτονόμηση έχει βαρυσήμαντες συνέπειες για την αναπαράσταση και για άλλα είδη καλλιτεχνικού «νοήματος» είναι αρκετά φανερό· και η διαφοροποίηση της απεικονιζόμενης μορφής από το ζωγραφικό μέσο είναι σίγουρα ένας από τους πιο δραματικούς τρόπους με τους οποίους τούτη η ιστορία μπορεί να ειπωθεί, όπως θα δούμε παρακάτω. Ωστόσο σχετικά παραδείγματα θα μπορούσαν να εξερευνηθούν και μέσα στην εννοιολογική γλώσσα της φιλοσοφίας, καθώς και αυτή επίσης, με τον Νίτσε, γίνεται «νεωτερική»· αλλά ακόμη και στην «επινόηση» του ασυνείδητου, ή στην αρχιτεκτονική χρήση των μη μιμητικών ή των μεταμιμητικών οικοδομικών υλικών, όπως είναι το σίδηρο, το ενισχυμένο σκυρόδεμα, το γυαλί και τα παρόμοια.⁶ Για τον απλό άνθρωπο, οι ανάλογες εξελίξεις στη μουσική ύλη συνήθως συλλαμβάνονται, μάλλον ωμά, ως έκλειψη της μελω-

δίας και απαρχαίωση της τονικής αρμονίας: εκτός, βέβαια, και αν συλλάβει κανείς την ίδια την επινόηση της τονικότητας ως τη μουσική νεωτερικότητα.⁷ Αλλά για όλες αυτές τις ρήξεις και τις απαρχές, είναι διαθέσιμοι κάποιοι ακλόνητοι σηματοδότες: Μπωντλαίρ, Μανέ, Βάγκνερ, Πάξτον και Κρυστάλλινο Παλάτι, και ούτω καθ' εξής.

Αυτό που είναι λιγότερο φανερό είναι με ποιον τρόπο, σε τούτο εδώ το σημείο κι επίσης μέσα στη θεωρία του μοντερνισμού, εγκαθίσταται η ίδια εκείνη διαλεκτική των ρήξεων και περιόδων που εντοπίσαμε προηγουμένως στις συζητήσεις περί νεωτερικότητας. Το ζήτημα μιας απόλυτης απαρχής δεν είναι ποτέ πρόβλημα εδώ: γιατί ο εν λόγω ρητορικός τρόπος υφίσταται ακριβώς για να προκαλέσει την έκπληξη και το σκάνδαλο της νέας θεωρίας της ρήξης που εμφανίστηκε πολύ νωρίτερα απ' ό,τι φανταζόμασταν, του εκτός κανόνα ονόματος που έξαφνα ξεπηδά για να επισκιάσει εκείνο το άλλο που μας ήταν τελείως οικείο. Αυτό που είναι πιο ανησυχητικό όμως είναι η τάση τέτοιων ρήξεων να πολλαπλασιάζονται· κι εδώ απλώς απομονώνουμε ένα παράδειγμα μιας «δεύτερης» ρήξης, που παραμένει ωστόσο πηγή ζωηρών ιστοριογραφικών διχογνωμιών κι επίσης εκδηλώνεται μέσα στα πλαίσια όλων των τεχνών (συμπεριλαμβανομένης και της φιλοσοφίας). Πρόκειται για το πρόβλημα του συμβολισμού, του οποίου οι οργανικές φόρμες και οι φυτικές διακοσμήσεις—μολονότι είναι σίγουρα μοντερνιστικές υπό μία έννοια—έχουν ολοφάνερα διαφορετικό πνεύμα από τις βιαιότητες της μηχανικής εποχής και τους πανηγυρισμούς του φουτουρισμού και όλων όσα τον ακολουθούν. Πρόκειται για μια ιστορική διαφοροποίηση την οποία βρίσκει κανείς ν' αναπαράγεται και στην αρχιτεκτονική (γιούγκεντστιλ εναντίον μπάουχαουζ), στη μουσική (ο πρώιμος νευρωτικός Σαίνμπεργκ, του οποίου τις μελωδίες ο Μπρεχτ θεωρούσε, όπως έχει μείνει περίφημο, «πολύ γλυκερές», αντίκρου στον κατοπινό θεωρητικό του δωδεκατονικού συστήματος), στη ζωγραφική (μπρεσιονισμός εναντίον κυβισμού) και πάει λέγοντας μέχρι τέλους (στη φιλοσοφία το αντίστοιχο θα ήταν αναμφίβολα η αντίθεση μεταξύ του περιεχομένου του βιταλισμού του ύστερου δέκατου ένατου αιώνα και των μάλλον καθαρών φορμαλισμών που διέκριναν όλα τα ρεύματα, από τον πραγματισμό και τη φαινομενολογία μέχρι τον δομισμό και την επικοινωνιακή θεωρία).

Ως εκ τούτου, μου φαίνεται απολύτως πρόπον να μιλάμε για δυο διαφορετικές στιγμές του μοντερνισμού με αυτή την έννοια, εφόσον δεν διαμαρτυρόμαστε για την αναπόφευκτη δυναμική τούτης της διαδικασίας, που αναπόφευκτα είναι καταδικασμένη πρακτικά να γεννά εσαεί όλο και περισσότερες ρήξεις. Έτσι θα προσαγάγουμε εδώ, σε λίγο, μια ορισμένη στιγμή του ύστερου μοντερνισμού, σε αντιδιαστολή προς τον καθαυτό μοντερνισμό (και μάλιστα και στις «δυο μορφές» του τελευταίου). Ενώ απεναντίας, για τους ίδιους τους ύστερους νεωτερικούς, αυτό που συχνά ονομάζεται μεταμοντερνισμός ή μετανεωτερικότητα απλώς θα τεκμηριώσει άλλη μια εσωτερική ρήξη, και την παραγωγή άλλης μιας ακόμη μεταγενέστερης αλλά και πάλι συσσωδώς μοντερνιστικής στιγμής.

Η επακόλουθη πλήθυνση τέτοιων ρήξεων αποδίδεται συμβατικά (όπως προαναφέρθηκε) στο λεγόμενο τέλος του μοντερνισμού, δηλαδή σε κάποια δική του εγγενή δυναμική αδιάκοπης ανανέωσης, η οποία—σαν την αεικίνητη και ακατανίκητη επέκταση του ίδιου του καπιταλισμού—αναγκαία ωθεί πάντοτε, προσπαθώντας να ξεφύγει από τα όριά της, προς νέες «τεχνικές» όσο και προς νέα είδη περιεχομένου. Οι μικροαφηγήσεις ενός τέτοιου τέλους μάς είναι οικείες (και πολλαπλασιάζονται και οι ίδιες κάθε φορά που ένα δεδομένο «μοντερνιστικό» καλλιτεχνικό φαινόμενο μεγεθύνεται για να ξεταστεί καλύτερα). Η ανάδυση μέσα από τον Μπωντλαίρ των εξεταζόμενων και παράλληλων παραδόσεων του Μαλλαμέ και του Ρεμπώ, ή της καθαρής ποίησης όσο και του σουρεαλισμού, βρίσκει το ταίρι της στο μυθιστόρημα, με την ανάδυση μέσα από τον Φλωμπέρ αφενός του Τζόνς και αφετέρου του Προυστ ή του Κάφκα· αλλά και στη ζωγραφική, στις συνδυετικές γραμμές που εξακτινώνονται από τον Μανέ προς τον ιμπρεσιονισμό ή τον κυβισμό· καθώς και στη μουσική, στις πολλαπλές βαγκνερικές γενεαλογίες. Καθεμία απ' όλες αυτές τις στιγμές «επίδρασης» και μεταβίβασης μπορεί ν' αναπτυχθεί έπειτα σε ρήξη χάρη στην ενεργητική μεσολάβηση ενός μανιφέστου, το οποίο τότε, όπως έκαναν ο Πάουντ ή οι σουρεαλιστές, ή ο Σαίνμπεργκ, ή ο Καντίνσκυ, μεταγράφει το παρελθόν με τη μορφή μιας νέας γενεαλογίας. Εδώ, η δύναμη της επιταγής να καινοτομήσουμε, ή «να το κάνουμε καινούριο», η ισχυρή και κεντρική κατευθυντήρια αξία του

Νέου ως τέτοιου, ανέκαθεν έμοιαζε να συνιστά τη θεμελιώδη λογική του μοντερνισμού, η οποία αναπαρήγε τη λογική της νεωτερικότητας του Σέλλινγκ, απωθώντας δυναμικά το παρελθόν εν ονόματι μιας αναζήτησης της ανανέωσης ως τέτοιας, που συχνά μοιάζει σαν ένα κενό και φορμαλιστικό φετίχ. Το ιστορικό μυστήριο τούτης της παρώθησης μπορεί να εκτιμηθεί καλύτερα αν αναλογιστούμε τη μακροβιότητά της, που ξεπερνά κατά πολύ εκείνη του ίδιου του μοντερνισμού, ο οποίος τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 έμοιαζε κατά κάποιον τρόπο ν' αγγίζει το όριό του και να έχει εξαντλήσει κάθε διαθέσιμο ή επινοήσιμο νεωτερισμό (δίνοντάς μας κι εδώ κάτι σαν μια καρικατούρα του ίδιου του καπιταλισμού, καθώς αρχίζει πλέον να γίνεται αντιληπτό το απώτατο όριο μιας κορεσμένης παγκόσμιας αγοράς). Το σημαντικό είναι πως ο μεταμοντερνισμός, μολοντί απαρνιέται συστηματικά κι επίμονα όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που θα μπορούσε ποτέ κανείς να ταυτίσει με τον υψηλό και με τον καθαυτό μοντερνισμό, ωστόσο μοιάζει εντελώς ανήμπορος ν' απεκδυθεί τούτη την τελική αξίωση της πρωτοτυπίας.

Όσοι βρίσκουν τούτη την εμμονή προφανή, ή ακόμη και τελείως φυσική και αναπόφευκτη, μπορεί να δείχτει πως σκέφτονται μέσα στο πλαίσιο μιας αγοράς η οποία αποδείχθηκε μακροβιότερη από τον καθαυτό μοντερνισμό και μάλιστα συνόδευσε το κεφάλαιο, όσο και αν η μορφή της διαφοροποιήθηκε – νέοι τύποι μουσείων που εμφανίζονται τώρα δίπλα στις πιο παραδοσιακές εκθέσεις τέχνης, μαζί με νέες μορφές συλλογικών καλλιτεχνικών σχεδίων κι εκθέσεων – στο τρίτο του, ή μεταμοντέρνο, παγκοσμιοποιημένο στάδιο. Ωστόσο μια θεωρία (ή αφήγηση) η οποία απειλεί να καταπιεί τη «μετανεωτερικότητα» ως τέτοια αναδρομικά, σαν κι αυτή να ήταν απλώς μια ακόμη πιο εκτεταμένη μοντερνιστική ανανέωση, και ως εκ τούτου ακυρώνοντας τη ρήξη επάνω στην οποία θεμελιώθηκε η έννοια ενός μεταγενέστερου σταδίου, σαφώς φέρνει σε πρώτο πλάνο, ως εξηγητικό της μηχανισμό, την πανταχού παρούσα εμπορευματική μορφή. Το μοντερνιστικό τέλος στην τέχνη αναπαράγει το αεικίνητο τέλος της ίδιας της μόδας, επάνω στο οποίο εγγράφονται οι ρυθμοί της εμπορευματικής παραγωγής. Η αφήγηση περί αγοράς (στην οποία θα επιστρέψουμε λίαν συντόμως) είναι πειστική, και γίνεται ακόμη πιο

ικανοποιητική αν κι εμείς, μαζί με τον Αντόρνο, εγγράψουμε τη διαδικασία της εμπορευματοποίησης μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης, το οποίο τώρα πλέον συλλαμβάνουμε ως μια αντίσταση σ' αυτό το περιεχόμενο, η οποία υιοθετεί τη μορφή του. Έτσι το έργο τέχνης ζητά με την όλο και μεγαλύτερη αντικειμενοποίησή του να γεννήσει μια ουσιαστικότητα που να μην μπορεί ν' απορροφηθεί από την εμπορευματική λογική. Τούτη η θεωρία έχει το επιπλέον πλεονέκτημα ότι θεμελιώνει κι επικαθορίζει αυτή την αποπροσωποποίηση, αυτή την κίνηση από την υποκειμενική έκφραση στην αντικειμενοσύνη, που ήδη εντοπίστηκε ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας όσο και του μοντερνισμού. Ίσως όμως αυτή η αφήγηση να ενισχυόταν ακόμη περισσότερο μέσα από την προοπτική της λουμανιανής διαφοροποίησης, η οποία θα μπορούσε ενδεχομένως να δεχθεί ακόμη μια νέα απόσχιση μέσα στους κόλπους της ίδιας της εμπορευματικής μορφής, όπου κάτι από την αντικειμενώδη μορφή της θα διαχωριζόταν για να εγκατασταθεί σαν ανεξάρτητη δύναμη μέσα στο πρόσφατα αυτονομημένο ή ημιαυτόνομο βασίλειο της τέχνης, καθώς (συνοδευμένο πάντως από τη σκιά του εικόνα στη διαφήμιση και στη μαζική κουλτούρα) θ' αποκοβόταν από την εμπορική ζωή όσο και από την καθημερινή γλώσσα.

Πιστεύω όμως πως η δύναμη της τελεολογικής αφήγησης δεν συλλαμβάνεται πλήρως από αυτές τις αντιλήψεις περί της αγοράς και της εμπορευματικής μορφής: ή ίσως, θα έλεγε καλύτερα κανείς, οι επίμονες και βαθιά παγιωμένες αφηγήσεις αυτού του τύπου συνήθως είναι επενδυμένες με αρκετά διαφορετικά είδη εξηγητικών ενεργειών που τις επικαθορίζουν. Έτσι, μπορεί να δει κανείς να επιστρέφει εδώ και το τεχνολογικό μοτίβο (άσχετα αν η τελεολογική αφήγηση της τεχνολογικής προόδου είναι κι αυτή μια κατασκευή, όχι λιγότερο από τούτην εδώ την καλλιτεχνική αφήγηση του ίδιου του μοντερνισμού), στο μέτρο που η επιλογή να πλαισιώσουμε τις αισθητικές αναλύσεις με όρους τεχνικής κάνει αναπόφευκτη την έλξη που ασκεί τούτο το συγκεκριμένο ερμηνευτικό κέντρο βαρύτητας, έστω και αν παρουσιάζει κάποια προβλήματα όσον αφορά τις τέχνες της γλώσσας, για τις υποτιθέμενες τεχνικές των οποίων μόνον εικασίες μπορούν να γίνουν, σε σύγκριση με τη ζωγραφική, τη μουσική ή την αρχιτεκτονική

κή. Αυτά τα προβλήματα όμως αποδεικνύεται πως είναι παραγωγικά: γιατί, σαν σε ανταπόδοση της αναγνώρισης, από τις άλλες τέχνες και τα μέσα, της υπεροχής της ποίησης και της ποιητικής γλώσσας μέσα στο μοντερνιστικό σύστημα των καλών τεχνών, η ποίηση πρόσχαρα ανταπέδωσε τη φιλοφρόνηση, με την προθυμία της να υιοθετήσει, έστω και μεταφορικά, τις τεχνικές και υλικές παρουσιάσεις που πρότειναν οι άλλες τέχνες για τη δική τους δομή και την εσωτερική τους δυναμική (αργότερα θα επιστρέψουμε σ' αυτή την ενδιαφέρουσα συναλλαγή).

Ωστόσο από τη στιγμή που αποφασίζεται όχι μόνο να διαβάζεται η αλλαγή σαν ανανέωση, αλλά και να μεταγράφεται η τελευταία στον κώδικα της τεχνικής και των τεχνικών εξελίξεων του ίδιου του μέσου, η μεταβίβαση είναι πλήρης και η μοντερνιστική τελεολογία μπορεί να πανηγυριστεί επαρκέστατα και με ανανεωμένη δύναμη μέσα στο πλαίσιο της τεχνολογικής (και ενίοτε ακόμη και της επιστημονικής) προόδου ως τέτοιας. Δηλαδή, οι διάφορες συνηγορίες και απολογίες μιας αναδυόμενης νεωτερικής τέχνης μπορούν τώρα να δανειστούν την ισχύ μιας ήδη υπάρχουσας τεχνολογικής ιδεολογίας, που γίνεται κάτι σαν παραπέτασμα πίσω από το οποίο μπορεί να λειτουργήσει η πιο ενοχλητική λογική της εμπορευματικής μορφής και της αγοράς.

Ωστόσο, στην αέναη παλινδρόμηση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, το τελευταίο αναπόφευκτα ασκεί τα δικαιώματά του και θέτει το πρόβλημα, πώς μια εξήγηση του μοντερνισμού με βάση όρους της ποιητικής τεχνολογίας θα μπορούσε να εξηγήσει κάτι περισσότερο από την ποίηση για μηχανές (φουτουρισμός) ή, το πολύ πολύ, για την ανανέωση των πόλεων (όπως στους «Tableaux parisiens» [Παρισινοί Πίνακες] του Μπωντλαίρ, απ' όπου όλα ξεκίνησαν). Με άλλα λόγια, τι σχέση έχει άραγε η τεχνολογία μ' εκείνο τον άλλον ισχυρισμό, πως ο μοντερνισμός καινοτομεί επίσης στο βασίλειο του υποκειμενικού, σπρώχνοντας παραπέρα τα σύνορα του γνωστού κόσμου της ψυχής κι εξερευνώντας αισθήματα και πάθη που εκπορεύονται από το ασυνείδητο και πρωτίτερα έμεναν ευπρεπώς κρυμμένα από την κοινή θέα;

Βαρυσήμαντη αντίρρηση, η οποία δεν απαντιέται επαρκώς από την

καθαρά αρνητική αρχή της αποπροσωποποίησης που έχει προταθεί μέχρι στιγμής. Προκειμένου να συλλάβουμε τούτην εδώ τη διάσταση του φαινομένου βρίσκουμε πως είμαστε υποχρεωμένοι να επιστρέψουμε σε εκείνη την «κρίση της αναπαράστασης», την οποία αναφέραμε απλώς ακροθιγώς όταν εξετάζαμε τη γλώσσα, αλλά που τώρα μας υποβάλλει την υπόθεση πως ενδέχεται να υπάρχει μια ορισμένη στιγμή όπου οι συμβατικοί και πατροπαράδοτοι γλωσσικοί κώδικες του αισθήματος και του συναισθήματος αρχίζουν να διαχωρίζονται από τ' αντικείμενά τους. Ακόμη καλύτερα, πως κάποια προηγούμενη και πατροπαράδοτη ενότητα μεταξύ λέξεων, τόπων, σωμάτων και χειρονομιών, που συνυπήρχαν όλα μαζί μέσα σ' ένα κοινό πλαίσιο, μια καταστασιακή ενότητα στην οποία η γλώσσα δεν απολάμβανε ακόμη κάποια ανεξάρτητη, πόσο μάλλον αυτόνομη ύπαρξη, φαίνεται εδώ ν' αποδιαρθρώνεται σιγά σιγά καθώς πιέζεται από τις δυνάμεις της διαφοροποίησης και του διαχωρισμού.

Μπορεί κανείς επίσης να μιλήσει (όπως όντως μιλήσαμε προηγουμένως) για την έλευση μιας ονοματοκρατίας η οποία έχει το παράδοξο αποτέλεσμα να «καθιστά αλλόκοτη» τόσο τη λέξη όσο και το αντικείμενό της, που τώρα αμφότερα αναδύονται κι αποκτούν μια ιδιόμορφη, νέα, ημιαυτόνομη ύπαρξη. Οι παραδοσιακές ή ακόμη και οι πρώιμες νεωτερικές πραγματείες περί του θέματος ασχολούνται με τα αισθήματα και τα συναισθήματα με τη μορφή γλωσσικών συστημάτων ενός δομικού είδους: τα διάφορα συναισθήματα που κατονομάζονται μπαίνουν στη σειρά το ένα απέναντι στο άλλο σε ζευγάρια και συστάδες, θετικά, αρνητικά κι ενδιάμεσα (είτε μιλάμε για τα *Ηθικά Νικομάχεια* του Αριστοτέλη είτε για την *Πραγματεία περί των παθών* του Ντεκάρτ). Μοιάζει πολύ αυτό εδώ μ' εκείνα τα συστήματα χρωμάτων που ανέκαθεν αποτελούσαν το πρώτο μεγάλο παράδειγμα του δομιστικού δόγματος του Λεβί Στρως. Δεν πρέπει κανείς να φανταστεί πως τώρα κάποιο γλωσσολογικό μειονέκτημα γραπώνεται από τη μεμονωμένη λέξη του ενός ή του άλλου συναισθήματος, ακόμη και αν νέες τέτοιες λέξεις τείνουν να εμφανίζονται από καιρό σε καιρό για να τροποποιήσουν το σύστημα, ενώ και οι παλιότερες περιστασιακά αλλάζουν όνομα. Αυτό που συμβαίνει στους «νεωτερικούς» καιρούς είναι μάλλον ότι ολόκληρο το σύστημα αυτών των

λέξεων μπαίνει σε κρίση και, καθώς αποσυντίθεται, υποσκάπτει την αναπαραστατική δύναμη κάθε μεμονωμένου στοιχείου του. Το πρόβλημα του πώς να ονομαστούν αυτά τα –για την ώρα– ανοίκεια και ανώνυμα «αισθήματα» και «συναισθήματα» (καθώς τα τελευταία αποτελούν επίσης αφηρημένα «ονόματα» που στην πραγματικότητα έχουν πάψει ν' αντιστοιχούν σε αναγνωρίσιμες οντότητες) αναγκάζει το υποκειμενικό περιεχόμενο στη γνωστή «κρίση αναπαράστασης» και, καθιστώντας τώρα τις αναπαραστατικές «λύσεις» προσωρινές και αθεμελιώτες σ' οποιοδήποτε μορφές κοινωνικής και συλλογικής κυριαρχίας (οι οποίες έτσι κι αλλιώς υπονομεύτηκαν επίσης κατά την επαναστατική περίοδο), συνάμα παραδίδει αυτές τις λύσεις στην τελεολογική λογική του συρμού.

Αλλά πρέπει επίσης να καταγράψουμε εν συντομία πως υπάρχει μια αμοιβαία διαδικασία στο είδος γλωσσικού διαχωρισμού και διαφοροποίησης που εξετάζουμε εδώ, αφού δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί πως οι νέες γλωσσικές διαμορφώσεις δεν ασκούν κι αυτές τη δική τους διαπλαστική επιρροή πάνω στα υποκειμενικά υλικά τα οποία υποτίθεται πως απλώς τα κατονομάζουν με περισσότερη επάρκεια. Είναι και τούτη μία από τις ένδοξες αυτοδιαφημίσεις του μοντερνισμού, ότι συχνά δημιουργεί τα αντικείμενά του και τις υποκειμενικές αναφορές του χάρη στην ίδια την ισχύ των ονομάτων του. Ούτε και είναι τούτη η διαδικασία απλώς θέμα ευπιστίας και κάποιας ζιζαρδιανής μμητικής ή κάποιας συμπεριφοράς μίμησης. Οι Ρώσοι φορμαλιστές ήταν ίσως οι πρώτοι που ανακάλυψαν, σ' αυτό που ονόμασαν «κίνητρο του χρησιμοποιούμενου», πώς μια κενή εικόνα μπορεί συχνά να προσκαλέσει μια πραγματικότητα για να γεμίσει απ' αυτήν. Στο αισθητικό επίπεδο, είναι κάτι παραπλήσιο προς τα παράδοξα της παλιάς θεωρίας του αισθήματος των Τζέιμς και Λάγγκε (για την οποία η υποκειμενική εμπειρία *ακολουθεί* τη χειρονομία της έκφρασης, αντί να προηγείται απ' αυτήν και να την προκαλεί), και η οποία δεν έχει πολύ καιρό που δοκιμάστηκε ξανά στο σκανδαλώδες πλέον κεφάλαιο του Πωλ ντε Μαν για τις «Δικαιολογίες», στο οποίο η «αυθεντικότητα» του υποκειμένου συλλαμβάνεται σχεδόν σαν να μην είναι τίποτε παραπάνω από το επακόλουθο της συμπεριφοράς τους και της σύνταξης της πράξης ομιλίας του (ή της).⁸

Συνήθως όμως η αυτονόμηση της αναπαράστασης, και η συμπαρομαρτούσα απούποκειμενοποίηση της καλλιτεχνικής γλώσσας, μπορεί να διακριθεί στις ολοένα και περισσότερο χωρικής φύσης παρεκβάσεις, από τις οποίες πρέπει να διαβεί η νέα γραμματική πρόταση στην προσπάθειά της ν' ανασυνθέσει κάποιο προηγούμενο αίσθημα με τρόπο που να παρακάμπτει και να διαφεύγει από την προϋπάρχουσα συμβατική και κλισιαρισμένη μορφή της, τουλάχιστον για κάποιο χρονικό διάστημα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επιστρέψουμε στην εξαιρετική αντιστροφή, από τον Αντόρνο, της συμβατικής παρουσίασης της μοντερνιστικής καινοτομίας. Όπως έχει ήδη δείχτει, δεν πρόκειται τόσο για ζήτημα νέων υλικών όσο για την αδιάκοπη επινόηση νέων ταμπού σε σχέση με τις παλαιότερες θετικότητες. Πρόκειται για μια παρέμβαση αποφασιστική, βασισμένη στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* των Χορκχάιμερ και Αντόρνο, σύμφωνα με την οποία κάθε υποτιθέμενη πρόοδος στη γνώση και στην επιστήμη συλλαμβάνεται ως ένα είδος αποικείωσης που υποβιβάζει την προηγούμενη στιγμή ορθολογικότητας σε δεισιδαιμονία, οδηγώντας εντέλει στην αντιθεωρητική έρημη χώρα του θετικισμού. Τούτη η νέα εξηγητική προοπτική θεμελιώνει τώρα το υποτιθέμενο τέλος της μοντερνιστικής καινοτομίας (και τη φετιχοποίηση του Νέου) πάνω σε μια πολύ πιο ικανοποιητική και κατανοητή διαδικασία. Κάθε νέα γενιά, αρχίζοντας, αν θέλετε, με τους ρομαντικούς, νιώθει το μη ικανοποιητικό πλέον κληροδοτημένο γλωσσικό σχήμα της υποκειμενικότητας σαν να πρόκειται για μια τεχνητή σύμβαση, και αντιμετωπίζει την πρόκληση να το αντικαταστήσει με κάποιο νεότερο αναπαραστατικό υποκατάστατό του. Αυτό που έμοιαζε προηγουμένως με προοδευτική αποκάλυψη νέων επικρατειών της υποκειμενικότητας –από τον αμφίσημο σαδομαζοχιστικό «σατανισμό» του Μπωντλαίρ και πέρα, περνώντας από την έκσταση του Ρεμπώ και την ντοστογεφσική αυταπάρηση και ταπεινώση και φθάνοντας μέχρι τα διάφορα συλλογικά ακατανόμαστα της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα– θεωρείται πλέον μια αέναη διαδικασία απονομάτισης κι επαναπεικόνισης που δεν έχει κανένα προβλέψιμο σημείο στάσης (ώσπου, μαζί με το τέλος του ίδιου του νεωτερικού, να φθάσει κι αυτή στο σημείο εξάντλησής της).

Αλλά εδώ είναι το κατάλληλο σημείο για να εισαγάγουμε επίσης το κοινό ή το ακροατήριο, και να θέσουμε αυτή τη διαδικασία σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Δεν χρειαζόταν να περιμένουμε τη θεραπευτική απομυθοποίηση των προφάσεων του αισθητικού από τον Πιερ Μπουρντιέ για να συλλάβουμε τι κρίνεται σε όλα αυτά όσον αφορά τα προσωπικά κίνητρα του καλλιτέχνη. «Το πρόβλημα του Μπωντλαίρ», παρατήρησε ο Πωλ Βαλερύ, μ' ένα πνεύμα που είχε θεωρηθεί εκείνο τον καιρό επαγγελματικός κυνισμός, «θα πρέπει... να τέθηκε με τους εξής όρους: “Πώς να γίνει κανείς μεγάλος ποιητής, αλλά να μην είναι ούτε Λαμαρτίνος, ούτε Ουγκώ, ούτε Μυσσέ;”».⁹ Τούτη η επιταγή ωστόσο, που ο Βαλερύ την ονομάζει *raison d' état* του Μπωντλαίρ, δεν χρειάζεται να εκληφθεί ως λοιδωρία των ποιητικών επινοήσεων των μοντερνιστών: ενυπάρχει στην κρίση της υποκειμενικής αναπαράστασης, που δεν είναι και η ίδια παρὰ μόνον ένα υποσύνολο αυτού που ονομάσαμε προηγουμένως αυτονόμηση της μη ευκλείδειας γλώσσας.

Επίσης αντιστοιχεί σ' αυτό που μερικές φορές πλανημένα ονομάζεται κρίση δεξίωσης, ή του ίδιου του κοινού. Εντούτοις δεν χρειάζεται να δεχτούμε πως υπήρχε πρωτύτερα κάποιο ενοποιημένο κοινό, το οποίο κατόπιν κατακερματίζεται βαθμιαία κατά την περίοδο της ηγεμονίας μιας αστικής τάξης που ελέγχει ολοένα και πιο σταθερά την εξουσία και την κουλτούρα. Γιατί η δύναμη της λουμανιανής έννοιας της διαφοροποίησης έγκειται στον τρόπο με τον οποίο δέχεται τη διαμόρφωση και την εκ νέου άρθρωση συγχρόνως, και μέσα στο πλαίσιο της ίδιας διαδικασίας: το κοινό αρχίζει να διαφοροποιείται την ίδια ακριβώς στιγμή που εμφανίζεται ως ένας πρόσφατα αναγνωρίσιμος κοινωνικός θεσμός: η ανάδυση του νέου αστικού αναγνωστικού κοινού συμπίπτει με τον κατακερματισμό του σε αθρομένες υποομάδες, οι οποίες βαθμιαία γίνονται και αυτές, από μόνες τους, αυτόνομες. Γι' αυτόν το λόγο η νέα αστική τέχνη – η νέα μοντερνιστική τέχνη – ευθύς αμέσως αντιμετωπίζει ένα *public introuvable*. Για να το πούμε με τον πιο αδρό τρόπο, ακριβώς τη στιγμή που η νέα αστική τέχνη συλλαμβάνει την κλήση της ως υψηλής τέχνης, βρίσκει το κοινό της να κατάσχεται από τη μαζική κουλτούρα: χωρίς να λέμε εδώ πως και η ίδια της η κλήση δεν εμπνέεται και δεν θεμα-

τογραφείται από την εμφάνιση της ίδιας της μαζικής κουλτούρας, που είναι κι αυτή ένα αναπόφευκτο αποτέλεσμα και υποπροϊόν των πολιτισμικών διαφοροποιήσεων που εξετάζουμε εδώ. Έτσι, ο Μπαλζάκ ήταν ένας συγγραφέας μπεστ σέλλερ, και ο Ουγκώ άκρως λαϊκός ποιητής: κάτι που δεν θα είναι πια δυνατό για τους διαδόχους τους.

Ωστόσο αυτή η κατάσταση μας οδηγεί τώρα σ' ένα άλλο γνώρισμα του μοντερνισμού στις τέχνες, που είναι εξίσου διαμορφωτικό και καθοριστικό όσο και όλα όσα αναφέραμε μέχρι τώρα. Πρόκειται γι' αυτό που συχνά ονομάζεται αυτοαναφορικότητα ή αυτοπροσδιορισμός του νεωτερικού, ο τρόπος με τον οποίο τα μοντερνιστικά έργα τόσο συχνά μπορούν να ιδωθούν, υπόρρητα ή ρητά, ως αλληγορίες της ίδιας τους της παραγωγής. Το ζήτημα δεν είναι μόνον ότι οι αναδυόμενοι καλλιτέχνες του μοντερνισμού δεν έχουν άλλη κοινωνική υπόσταση ή θεσμικό κοινωνικό ρόλο παρὰ μόνον κάποιες απροσδιόριστες θέσεις στο πλαίσιο των μποτέμ, δεν μπαίνουν καν δίπλα στους διανοούμενους με οποιαδήποτε στενή έννοια: επίσης, τα έργα τους γίνονται όλο και περισσότερο ανεπίδεκτα ταξινόμησης, και αρχίζουν να προβάλλουν αντίσταση στις εμπορικές κατηγορίες των καλλιτεχνικών ειδών, στην προσπάθειά τους να ξεχωρίσουν από τις εμπορευματικές μορφές, ενώ την ίδια στιγμή επινοούν ποικίλες μυθικές και ιδεολογικές αξιώσεις κάποιας μοναδικής δικής τους μορφικής υπόστασης που δεν διαθέτει κοινωνική αναγνώριση. Μένοντας μετέωρα σε τούτο το κενό υποχρεώνονται ν' αναγνωριστούν τα ίδια από τους εαυτούς τους· και η αυτοαναφορικότητα είναι ακριβώς η δυναμική τούτης της διαδικασίας, με την οποία το έργο τέχνης αυτοπροσδιορίζεται και παρέχει το ίδιο τα κριτήρια μέσω των οποίων υποτίθεται πως πρέπει να χρησιμοποιηθεί και να αξιολογηθεί. Δεν είναι ανάγκη να δούμε τούτο το επίπεδο του νοήματος του έργου τέχνης σαν να ήταν το μοναδικό· συνιστά μάλλον ένα αλληγορικό επίπεδο μεταξύ πολλών άλλων – αλλά για τους ίδιους τους καλλιτέχνες, αναμφίβολα, είναι αυτό στο οποίο ανάγονται τα υπόλοιπα.

Και πάλι, τούτο το επίπεδο βάζει τους καλλιτέχνες στον πειρασμό να συλλαμβάνουν τις φιλοδοξίες τους σε ολοένα ευρύτερη κλίμακα, η οποία θα κορυφωθεί στο ίδιο το «βιβλίο του κόσμου», σ' εκείνο το Βιβλίο στο οποίο, σύμφωνα με τον Μαλλαρμέ, είναι προορισμένος

να καταλήξει ο κόσμος. Και τούτη είναι λοιπόν η στιγμή να θυμηθούμε, όσο παράλογη και αν φαίνεται σήμερα, εκείνη την ύπατη αξίωση του μοντερνισμού για μια σχέση με αυτό που ο Αντρέ Μαλρώ αποκάλεσε το Απόλυτο. Πράγματι, σε μια κλίμακα εντελώς διαφορετική από τα μεγάλα μανιφέστα εκείνης της εποχής (από του Μπρετόν μέχρι, κάνοντας μια αναδρομή, τις επιστολές του Σεζάν, του Ρεμπώ και του Μαλλαρμέ), το *Les Voix du silence* του Μαλρώ, μαζί με το *Space, Time and Architecture* του Γκίντιον, μπορούν να θεωρηθούν ως μια μείζων ιδεολογική απολογία του μοντερνισμού εν γένει, ως επί το πλείστον σημαντικά πιο ουσιώδης από το μεγαλύτερο μέρος όσων έχουν κατά καιρούς περάσει σαν φιλοσοφική αισθητική (εκτός, αναμφίβολα, από τον Αντόρνο και τον ίδιο τον Καντ).

Μπορούμε ν' αποδώσουμε τούτες τις αξιώσεις περι απόλυτου πιο συγκρατημένα και αναγνωρίσιμα, παραθέτοντας για μια τελευταία φορά τον Αντόρνο: «Προκειμένου το έργο τέχνης να είναι καθαρά και πλήρως έργο τέχνης, πρέπει να είναι και κάτι παραπάνω από έργο τέχνης». ¹⁰ Το καθαρά αισθητικό, με άλλα λόγια, είναι αξεδιάλυτα δεμένο με την απαίτηση να είναι εντέλει μη καθαρό. Έτσι αγγίζουμε εδώ την ύπατη αμφισημία των συνθημάτων της διαφοροποίησης και της αυτονόμησης: η γλώσσα, όπως συμβαίνει και με το ίδιο το αισθητικό, ποτέ δεν μπορεί να είναι εντελώς αυτόνομη χωρίς να μεταπηδήσει στον αυτισμό και στη σχιζοφρένεια, στην ασυναρτησία και στη γυμνότερη «*inapité sonore*»: ακόμη και τα πιο ακατάληπτα παιδικά τραγουδάκια (Λιούις Κάρολ) ή η αυτόνομη υπεργλώσσα ενός Χλέμπνικωφ θα πρέπει πάντοτε να διατηρούν εκείνο το λεπτό τελικό νήμα αναφοράς, που μας αναγκάζει ν' αναδιατυπώσουμε το χαρακτηρισμό «αυτόνομη» ως «ημιαυτόνομη». Το Απόλυτο είναι ακριβώς τούτη η ύστατη εύθραυστη κλωστή, η πιο δυνατή όμως απ' όλες, που συνδέει ακόμη και την πιο μη ευκλείδεια τέχνη, από τον Μαλλαρμέ ως τον Τζάκσον Πόλλοκ, με όλους τους άλλους διαφοροποιημένους κόσμους αναφοράς και, ως εκ τούτου, με μια εξαιρετική διαλεκτική αντιστροφή, την προικίζει με την επαναστατική της δύναμη.

—2—

Μέχρις εδώ επιδιώξαμε, ακολουθώντας τους αφορισμούς μας, ν' ανακατασκευάσουμε εκείνη την ιστορική κατάσταση της «νεωτερικότητας» μέσα στην οποία ο καλλιτεχνικός μοντερνισμός μπορεί να συλληφθεί ως κατανοήσιμη κοινωνική διαδικασία· και αντλήσαμε πολυάριθμες συντεταγμένες και στοιχεία από τις παλαιότερες θεωρίες του μοντερνισμού, προσπαθώντας συνάμα σθεναρά να τα μεταγράψουμε με τρόπους χρήσιμους για τη δική μας πολύ διαφορετική κατάσταση.

Τώρα είναι καιρός να επιστρέψουμε σ' αυτές τις παλαιότερες θεωρίες, τις οποίες από εδώ και μπρος θα ονομάζουμε απλώς ιδεολογία του ίδιου του μοντερνισμού, δηλαδή κατά κάποιον τρόπο τη δική του ιδεολογία (και όχι κάτι το οποίο ανασυγκροτείται ιστορικά κατόπιν εορτής, όπως προσπαθήσαμε να κάνουμε στο προηγούμενο μέρος). Τούτη η ιδεολογία μπορεί εύκολα ν' αναγνωριστεί και να ταυτιστεί: είναι πρώτα και κύρια αυτή που δέχεται την αυτονομία του αισθητικού, την υπέρτατη εκείνη αξία χωρίς την οποία, όσο αφοσιωμένοι και αν είναι οι διάφοροι κριτικοί και καλλιτέχνες στην τέχνη καθαυτή και στις ιδιαιτερότητες και στις ανεπίδεκτες αφομοίωσης εμπειρίες της, η εν λόγω αφοσίωσή τους δεν μπορεί ποτέ να ταυτιστεί πραγματικά με την ιδεολογία του νεωτερικού. Με άλλα λόγια, τα επιχειρήματα που προτείνουν κι επιστρατεύουν οι ιδεολόγοι του νεωτερικού, με αυτή την ειδικά περιορισμένη ιστορική έννοια, περιστρέφονται γύρω από το πρόβλημα της δικαιολόγησης της αυτονομίας της ίδιας της τέχνης. Δεν ζητούν απλώς να φέρουν σε πρώτο πλάνο κάποιο ιδιαίτερο είδος καλλιτεχνικής τεχνικής ή εμπειρίας, ή να επιχειρηματολογήσουν υπέρ ενός είδους τέχνης ή μέσου κι εναντίον κά-

ποιου άλλου – ή ακόμη και υπέρ μιας νεότερης τέχνης και ενίοτε ενός συμβατικού ή παραδοσιακού είδους της. Δεν υποστηρίζουν μόνο μια φιλοσοφική διαφοροποίηση – είτε φαινομενολογική είτε δομική, υλική ή εμπειριακή – μεταξύ της τέχνης και κάποιων άλλων ειδών εμπειρίας ή πεδίων ή επιπέδων της κοινωνικής ζωής και δομής. Τέτοιες περιγραφές επιστρατεύονται στην υπηρεσία ενός πιο θεμελιώδους στόχου, δηλαδή να προικιστεί το αισθητικό με μια υπερβατική αξία, η οποία δεν επιδέχεται καμιά σύγκριση (και, στην πραγματικότητα, που δεν χρειάζεται να συμπληρωθεί με οποιοδήποτε περιγραφές της δομής κάποιων άλλων ειδών εμπειρίας, κοινωνικής ή ψυχολογικής, η οποία στέκει από μόνη της και δεν χρειάζεται καμιά εξωτερική δικαιολόγηση).

Αλλά ανέφερα κιόλας τη μοιραία λέξη, «διαφοροποίηση», η οποία δέσποζε στη συζήτηση που προηγήθηκε. Και τώρα μπορεί να δει κανείς (αφήνοντας κατά μέρος τον Λούμαν και τους δικούς του ιδιαίτερους γλωσσικούς κώδικες και συνθήματα) πως πρόκειται για ένα σταθερό χαρακτηριστικό της ιστορίας των διάφορων φιλοσοφικών αισθητικών στοχαστών, από τον Αριστοτέλη ως τον Λούκατς. Γιατί άραγε να ξεχωρίσουμε τους νεωτερικούς κριτικούς κι αισθητικούς στοχαστές – τους μοντερνιστές κριτικούς κι αισθητικούς και θεωρητικούς στοχαστές – για ν' απαγγείλουμε γι' αυτούς κάποια ιδιαίτερη ιστορική κρίση, η οποία να μην είναι απλώς εφαρμόσιμη σε όλους τους (Δυτικούς) αισθητικούς στοχαστές στην ιστορία της φιλοσοφίας; Ερώτημα που μπορεί να διασαφηνιστεί και να ενισχυθεί από το παρόν πλαίσιο: γιατί δεν χρησιμοποιήσαμε εδώ πολύ συγκεκριμένα την έννοια της αυτονομίας του αισθητικού πεδίου στην παρουσίαση του μοντερνισμού που κάναμε στο προηγούμενο μέρος; Και αυτή η παρουσίαση άραγε δεν επιβεβαιώνει απλώς το συμπέρασμα που εμείς εδώ αποδίδουμε στους ιδεολόγους του μοντερνισμού, δηλαδή την αυτονομία της ίδιας της αισθητικής; Είναι άραγε η πιο ορατή διαφορά, δηλαδή το ότι εγώ δέχτηκα τούτη την αυτονομία ως τελικό αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας, ενώ απεναντίας οι αισθητικοί στοχαστές του νεωτερικού της αποδίδουν γενικά μια υπεριστορική ή άχρονη κι αιώνια υπόσταση – είναι αυτή η διαφορά σ' αλήθεια κρίσιμη και μοναδική;

Όχι, η θεμελιώδης διάκριση βρίσκεται αλλού, σ' εκείνη τη σχεδόν αδιόρατη γραμμή ανάμεσα στην έννοια της αυτονομίας και στο χαρακτηρισμό που ονόμασα το ημιαυτόνομο: είναι μια ολίσθηση (από το επίθετο στο ουσιαστικό, αν θέλετε, από το δομικό και το περιγραφικό στο οντολογικό) η οποία είναι αναμφίβολα βαθιά εγκλωβισμένη, σαν μια σχεδόν αόρατη αλλά βαθύτατη γεωλογική ρωγμή, μέσα σ' αυτή τη συστάδα λέξεων (η διαφοροποίηση του Λούμαν δεν την καταγράφει καν στους δικούς της σειсмоγράφους)· ωστόσο σημαδεύει μια θεμελιώδη συνοριακή γραμμή, μια μεθόριο που στη μια και την άλλη της μεριά οι ιδεολόγοι του μοντερνισμού παίρνουν αποκαλυπτικές θέσεις μάχης, οι οποίες μερικές φορές φέρνουν εμάς τους υπόλοιπους σε αμηχανία.

Μπορούμε ν' απαλλαγούμε από αυτή την απορία αν θυμηθούμε το έτερο στοιχείο της περιγραφής μας που προκαλεί κάποια σύγχυση, δηλαδή το Απόλυτο. Αυτό το τελευταίο στην πραγματικότητα παρίσταται για λογαριασμό οποιωνδήποτε εξωαισθητικών δικαιολογήσεων επικαλείται κανείς τελικά προκειμένου να θεμελιώσει και να δώσει κίνητρα σ' αυτό που ονομάσαμε ημιαυτόνομο του αισθητικού: τέτοιες δικαιολογήσεις – είτε στηρίζονται στην ανθρώπινη ψυχολογία, είτε στην ιστορία ή στην κοινωνία, ή ακόμη και στην ίδια τη θρησκεία – πρέπει κατ' ανάγκη ν' αποκρουστούν και ν' απορριφθούν από τους ιδεολόγους του νεωτερικού. Αλλά η άρνηση μερικές φορές συγκαλύπτεται από τη θέση πως η τέχνη και το ίδιο το αισθητικό είναι αυτά που στην πραγματικότητα γι' αυτούς συνιστούν το Απόλυτο, μια θέση η οποία κατόπιν εκχυδαΐζεται με βάση τούτη ή την άλλη «θρησκεία» της τέχνης και τα παρόμοια συνθήματα, που είναι όλα τους εγγενώς αντιφατικά κι εντέλει δίχως κανένα νόημα. Δεν είναι μόνον πως η τέχνη δεν είναι θρησκεία, και θα μπορούσε να στρατολογηθεί στην υπηρεσία της τελευταίας μόνον αν υποτασσόταν σε μια εξωτερική αυθεντία και αξία· ο ίδιος ο όρος Απόλυτο, αν πρόκειται να σημαίνει οτιδήποτε, υποδηλώνει ένα υπερβατικό κίνητρο, μια επίκληση κάποιου πράγματος που βρίσκεται πέρα από την εν λόγω πρακτική και την περικλείει. Αλλά είναι επίσης βέβαιο πως στην εποχή μας η θρησκεία συνιστά ένα λογοθετικό πεδίο τόσο αόριστο και ασαφές, ώστε το λεξιλόγιό της μπορεί και το ίδιο να τεθεί στην υπηρεσία και άλλων

υποθέσεων· πράγματι, εκεί όπου το εν λόγω πεδίο συνδέεται στενό-τερα με το αισθητικό ανακαλύπτει κανείς συνήθως πως σχεδόν δεν αποτελεί τίποτε παραπάνω από ένα πρόσχημα για την ενδελεχή αυτονόμηση του τελευταίου. Μια σύγκριση αυτών των αισθητικο-ποιητικών (κυρίως) χριστιανικών ρητορικών με τον Τ.Σ. Έλιοτ κάνει τη διαφορά σαφή όσο και χειροπιαστή: το έργο του Έλιοτ παραπέμπει σ' ένα αυθεντικό Απόλυτο, δηλαδή σ' ένα όραμα ολοκληρωτικού κοινωνικού μετασχηματισμού που συμπεριλαμβάνει την επιστροφή της τέχνης σε κάποια προηγούμενη ακεραιότητα. Η θρησκεία των συγκαιρινών μας δεν είναι παρά μια συντηρητική στρατηγική ανάσχεσης δίχως περιεχόμενο, μια αντίδραση στη διανοητική, αν όχι την πολιτική, απειλή των προοδευτικών κι επαναστατικών θέσεων.

Ως τώρα θα έχει γίνει έστω κι ελάχιστα σαφές πως η διακήρυξη της αυτονομίας του αισθητικού είναι αντιφατική, και πως απαιτεί αρκετό (ιδεολογικό) μόχθο για να συντηρηθεί. Θα εξετάσουμε τη δυναμική και τις απαιτήσεις της ευθύς αμέσως, αφού πρώτα εκθέσουμε αρκετές άλλες υποθέσεις που αποσκοπούν στο να εντοπίσουν τούτη την αισθητική ιδεολογία του νεωτερικού (ή του μοντερνισμού) ιστορικά. Πράγματι, σε όσα ακολουθούν θα υποστηρίξω πως η εν λόγω ιδεολογία –ακόμη και ως θεωρητικοποίηση των μοντερνιστικών καλλιτεχνικών πρακτικών– δεν ήταν σύγχρονη με το ίδιο το νεωτερικό κίνημα, όπως το περιέγραψα στο μέρος που προηγήθηκε. Είναι ένα εκ των υστέρων προϊόν, και ουσιαστικά μια επινόηση και μια ανανέωση των χρόνων που ακολούθησαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Τούτος ο ισχυρισμός θέτει αρκετά εννοιολογικά προβλήματα όσον αφορά την ίδια την ιδεολογία: δηλαδή, το πρόβλημα της σχέσης της με την πράξη (στη συγκεκριμένη περίπτωση, την καλλιτεχνική πράξη) και το πρόβλημα της σχέσης τόσο της ιδεολογίας όσο και της πράξης με την υπό εξέταση ιστορική κατάσταση.

Για παράδειγμα: αν η ιδεολογία του μοντερνισμού δεν επινοήθηκε από τους ίδιους τους μοντερνιστές καλλιτέχνες, ως η θεωρία της καλλιτεχνικής πρακτικής τους, τότε λοιπόν ποια ήταν η δική τους ιδεολογία; Και αν η ιδεολογία του μοντερνισμού ήταν μια αργοπορημένη κατασκευή, η οποία δεν αντιστοιχούσε στην πρακτική των καλλιτεχνών και των συγγραφέων του δέκατου ένατου και του ει-

κοστού αιώνα, τους οποίους εμείς θεωρούμε πεμπτούσια της νεωτερικότητας, τότε σε τίνων την πρακτική αντιστοιχούσε; Και πώς θα τους ονομάσουμε αυτούς τους τελευταίους, πώς θα τους ξεχωρίσουμε από εκείνους που θα ονομάζαμε, αμήχανα, «αυθεντικούς» ή «πραγματικούς» μοντερνιστές; Ας καταπιαστούμε αμέσως με τούτη την τελευταία ερώτηση. Τους μεταπολεμικούς καλλιτέχνες θα τους αποκαλέσω «ύστερους μοντερνιστές»· και σ' ένα ακροτελείτιο μέρος θα σκιαγραφήσω μια παρουσίαση των δομικών διαφορών που υφίστανται ανάμεσα στη δική τους παραγωγή και σ' εκείνη του κλασικού μοντερνισμού, τους εκπροσώπους του οποίου θ' αναφέρω (όχι χωρίς κάποιον δισταγμό) ως «υψηλούς μοντερνιστές».

Ξεκινώντας, λοιπόν, απ' αυτό το συμπέρασμα, και δουλεύοντας με αντίστροφη φορά, σ' ένα προτελευταίο μέρος θα πρέπει να δώσω τα χαρακτηριστικά της «άνισης ανάπτυξης» της ίδιας της ιδεολογίας του μοντερνισμού, εκείνων των ποικίλων εθνικών καταστάσεων μέσα στις οποίες αυτός ανέκυψε μ' εξίσου ποικίλες μορφές, καθώς και των εντελώς διαφορετικών μεταξύ τους εθνικών ιδεολόγων που ανέπτυξαν τέτοιες μορφές. Αλλά προτού στραφώ στις διάφορες αισθητικές μέσω των οποίων αναδύθηκε μια ιδεολογία του μοντερνισμού στα διάφορα εθνικά κράτη μετά το 1945, καθώς και στο καλλιτεχνικό κλίμα τούτης της ύστερης μοντερνιστικής πρακτικής στην οποία οι πρώτες αντιστοιχούσαν μάλλον άμεσα, θα πρέπει να παρουσιάσω κάπως πιο συγκεκριμένα αυτή την ιδεολογία.

Το πρώτο πράγμα που θέλει να πει κανείς σχετικά με την ιδεολογία του μοντερνισμού είναι ότι πρόκειται για μια αμερικανική επινόηση, και πως είχε ορισμένους πολύ συγκεκριμένους ιστορικούς καθορισμούς. Σπεύδω να προσθέσω πως θέλουμε να διακρίνουμε μεταξύ εξωτερικών κι εσωτερικών καθορισμών, μεταξύ της πίεσης των γεγονότων και των πολιτικών καταστάσεων αφενός και της πίεσης που ασκεί η ίδια η αισθητική μορφή αφετέρου. Θ' ασχοληθούμε εδώ, με τη σειρά, και με τις δυο αυτές μορφές πίεσης.

Ο ύστερος μοντερνισμός είναι προϊόν του Ψυχρού Πολέμου, αλλά με τρόπους πολλαπλά περίπλοκους. Έτσι, ο Ψυχρός Πόλεμος κήρυξε τη λήξη μιας ολόκληρης εποχής κοινωνικού μετασχηματισμού και, στην πραγματικότητα, μιας εποχής ουτοπικών πόθων και

προσδοκιών. Γιατί η ανάδυση του καταναλωτισμού και η εξάπλωση μιας κουλτούρας της κατανάλωσης σ' ολόκληρη τη διάρκεια αυτής της περιόδου προφανώς δεν είναι διόλου το ίδιο πράγμα με την ηρωική στιγμή της κατάκτησης της παραγωγικότητας που προηγήθηκε (και η οποία, στις δύο πρωταγωνίστριες του Ψυχρού Πολέμου, δεν έληξε καν με την καταστροφή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου). Τώρα, το ζητούμενο στη Δύση όσο και στη σταλινική Ανατολή, με την εξαίρεση της επαναστατικής Κίνας, ήταν η σταθεροποίηση των υπαρχόντων συστημάτων και ο τεματισμός εκείνης της μορφής του κατεξοχήν μοντερνιστικού μετασχηματισμού που είχε επιχειρηθεί υπό τον αστερισμό και το σύνθημα της νεωτερικότητας, ή, με άλλα λόγια, του κλασικού ή υψηλού μοντερνισμού. Τώρα τα Απόλυτα του τελευταίου έχουν πλέον αναχθεί στο πιο βασικό πρόγραμμα του εκσυγχρονισμού – το οποίο δεν είναι παρά μια νέα λέξη για κείνο το παλιό πράγμα, την αστική αντίληψη της προόδου. Όπως έχει κιόλας παρατηρηθεί, ο εκσυγχρονισμός εκπροσωπεί τη μεταβίβαση και / ή την εφαρμογή μιας ήδη ανεπτυγμένης βιομηχανικής τεχνολογίας: την αναπαραγωγή μάλλον παρά την επινόησή της (σαν αυτή να πρωτοξεφύτρωσε από μόνη της μέσα από τη γη, ή να γεννήθηκε πάνοπλη από το μέτωπο του Δία). Επομένως η πολιτική πρέπει τώρα να παρακολουθείται συστηματικά και οι νέες κοινωνικές αναταραχές να καταστέλλονται ή να πειθαρχούνται. Αυτές οι νέες μορφές ελέγχου αναβιώνουν συμβολικά στον ύστερο μοντερνισμό, ο οποίος μεταμορφώνει τον παλαιότερο μοντερνιστικό πειραματισμό σ' ένα οπλοστάσιο δοκιμασμένων και αληθινών τεχνικών, παύοντας πλέον να επιδιώκει να φθάσει στην αισθητική ολότητα ή στη συστημική και ουτοπική μεταμόρφωση των καλλιτεχνικών μορφών. Ωστόσο –και για τούτο το λόγο εμείς αποδίδουμε με τον νέο όρο «ύστερος μοντερνισμός» μια ολόκληρη ιστορική περίοδο– ένας τέτοιος πρωτομοντερνιστικός αισθητικός εκσυγχρονισμός συνεχίζεται ως λίγο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ώσπου η δεκαετία του 1960 βάζει τελεία και παύλα στην ίδια τη μεταπολεμική περίοδο όσο και σ' αυτό που ο Χάμπερμας θα αποκαλούσε μοντερνιστικό φθάσιμο ή ανάκτηση, σε μια συνέχιση του νεωτερικού που θέλει να θεωρεί τον εαυτό της ολοκλήρωση κι εκπλήρωση του τελευταίου. Αλλά ποια μορφή

μπορεί να πήρε άραγε η προσπάθεια συνέχισης και ολοκλήρωσης της ανεκπλήρωτης υπόσχεσης του μοντερνισμού;

Ας επιστρέψουμε στην παγκόσμια κατάσταση που αντιμετώπισαν η καλλιτεχνική ζωή των Ηνωμένων Πολιτειών και οι ιδεολόγοι της μετά τη γερμανική ήττα του 1945. Όσον αφορά το μοντερνισμό σίγουρα πρέπει να καταγράψουμε ένα είδος αισθητικής «άνισης ανάπτυξης» σε παγκόσμια κλίμακα. Για προφανείς λόγους, οι δυνάμεις του Άξονα έχασαν τη μοντερνιστική τους στιγμή, το ίδιο και η Σοβιετική Ένωση. Και οι τρεις αυτές χώρες (παραλείπω εδώ την Ιαπωνία) γνώρισαν ζωτικούς μοντερνισμούς τη δεκαετία του 1920 και ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, οπότε αυτοί διακόπηκαν απότομα. Στο αισθητικό επίπεδο, τούτη η κατάσταση σίγουρα δικαιολογεί το γνωστό σύνθημα του Χάμπερμας σχετικά με το μοντερνισμό ως ανεκπλήρωτη υπόσχεση, ως ανολοκλήρωτο σχέδιο. Αυτό που είναι κρίσιμο για μας δεν είναι μόνον ότι τούτοι οι μοντερνισμοί δεν αναπτύχθηκαν καλλιτεχνικά, αλλά επίσης ότι απέτυχαν να φθάσουν στη στιγμή της θεωρητικοποίησής τους, που είναι σαν να λέμε, στο τρέχον πλαίσιο, στη στιγμή που κάποια κατεξοχήν «μοντερνιστική» αισθητική πρακτική θα μπορούσε να κωδικοποιηθεί με τη μορφή μιας ιδεολογίας του μοντερνισμού. Στο μεταξύ η ίδια στιγμή απουσιάζει επίσης από τις λεγόμενες δυτικές δημοκρατίες, αλλά για διαφορετικούς λόγους. Πράγματι, στις χώρες του αγγλοαμερικανικού πυρήνα η ώθηση του μοντερνισμού παραμένει δευτερεύουσα ή αρκετά ελάσσων ως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στη Γαλλία τα πράγματα είναι και πάλι διαφορετικά: μολονότι η σπερματική χρήση της λέξης «modernité» από τον Μπωντλαίρ σημαδεύει την κεντρικότητα της γαλλικής τέχνης στη νεωτερική περίοδο, η κακόχη λέξη «modernisme» δεν άρχισε να χρησιμοποιείται παρά μόνον τα τελευταία χρόνια, σημαδεύοντας ένα περιεργό είδος θεωρητικής υστέρησης στην οποία θα επιστρέψω εν συντομία σε λίγο. Η μόνη εξαίρεση αφορά την αρχιτεκτονική, όπου τα CIAM και ο Λε Κορμπυζιέ επιθετικά εκλαϊκεύουν το σύνθημα του νεωτερικού και μοχθούν επιμελώς για να κατασκευάσουν την ιδεολογία του. (Όπως έχουμε δει, όμως, είναι σημαντικό να διακρίνουμε ανάμεσα στη συμπτωματολογική αξία του επιθέτου «νεωτερικός», που εμφανίζεται στις συζητήσεις περί αισθητικής αρκετά

πριν από την εν λόγω περίοδο, και στο σύνθημα του μοντερνισμού καθαυτό, δηλαδή ενός ουσιαστικού που δεν είναι και τόσο πολύ τρέχον ούτε καν στο αρχιτεκτονικό πεδίο.)

Αυτό λοιπόν που προσφέρει η κατάσταση του Ψυχρού Πολέμου δεν είναι τόσο μια καλλιτεχνική όσο μια ιδεολογική ευκαιρία. Σίγουρα ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός στη ζωγραφική ήταν ένα σπουδαίο κι ανθεκτικό επίτευγμα. Αλλά όταν υποστηρίζω πως ο ύστερος μοντερνισμός ήταν ένα αμερικανικό φαινόμενο (ή, ακριβέστερα, των Ηνωμένων Πολιτειών), έχω στο νου μου τη θεωρία της τέχνης, την ιδεολογία του μοντερνισμού, την οποία επρόκειτο να δημιουργήσει ο ίδιος ο ρόλος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και η οποία κατόπιν τον συνόδεψε παντού στο εξωτερικό ως έναν ιδιαίτερο βορειοαμερικανικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό. Την ιστορία την αφηγείται λαμπρά το κλασικό βιβλίο του Σερζ Γκιλμπώ, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, και δεν θα την επαναλάβω εδώ. Η ίδια εξέλιξη αναπαράγεται, αλλά σε πιο περιορισμένη εθνική κλίμακα, στην αμερικανική ποίηση, όπου το πλούσιο και σύνθετο έργο του Ουάλλας Στήβενς αρχίζει να παραμερίζει εκείνα του Έζρα Πάουντ και του Τ.Σ. Έλιοτ, μiasμένα και τα δυο από την πολιτική, ή με άλλα λόγια από εξωγενείς και μη ποιητικές, μη λογοτεχνικές ενασχολήσεις. Αλλά η πολιτική του Πάουντ και του Έλιοτ (όσο ύποπτη και δεξιά και αν ήταν) ήταν ακριβώς το σημάδι πως αυτοί ήταν αληθινοί μοντερνιστές, με άλλα λόγια επέμεναν στο Απόλυτο και στον ουτοπισμό με τρόπους που δεν άρμοζαν πλέον στη μεταπολεμική εποχή (μολονότι έχει επίσης λεχθεί ότι ο ευρωπαϊσμός του Αμερικανού ποιητή Έλιοτ θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν ένα είδος αισθητικής ιδεολογίας του ΝΑΤΟ και να προετοιμάσει την ενσωμάτωση της Βρετανίας στη μεταπολεμική ηπειρωτική Ευρώπη).

Ο Στήβενς, λοιπόν, που γράφει αρκετά αφηρημένα, επιτρέπει μεταβιβάσεις και μεταφράσεις, εξαγωγικές στρατηγικές, όντας ως προς αυτό εντελώς διαφορετικός από τον υπερβολικά Αμερικανό Ουίλλιαμ Κάρλος Ουίλλιαμς (μολονότι, με μιαν άλλη έννοια, ο Στήβενς, που έλεγε πως ήταν ο τελευταίος Αμερικανός που δεν είχε ποτέ επισκεφθεί την Ευρώπη, προσέφερε πιστοποιητικά αυτοχθονισμού μιας «ιδιωματικής» τάξης της υψηλής κουλτούρας). Η ποίηση του Στή-

βενς μπορεί να ιδωθεί τόσο ως λογοτεχνία όσο και ως θεωρία· η πρακτική του είναι ουσιαστικά αυτό το οποίο ο ίδιος, μαζί με τη Νέα Κριτική που άσκησε ευρεία και σημαντική επίδραση, έκανε θεωρία: πράγμα που σημαίνει ότι τόσο ο Στήβενς όσο και η Νέα Κριτική προετοίμασαν εκείνο το χώρο μέσα στον οποίο θα μπορούσε ν' αναδυθεί μια ιδεολογία του μοντερνισμού.

Αλλά τώρα είναι ώρα να πούμε τι ήταν επιτέλους αυτή η ιδεολογία. Αυτό θα το βρούμε στη Νέα Κριτική, αλλά πάνω απ' όλα στην κριτική που αναδύθηκε από την αμερικανική ζωγραφική της εν λόγω περιόδου· και συνδέεται με το όνομα εκείνης της μεγάλης θεωρητικής μορφής της ύστερης νεωτερικής εποχής, που ήταν πράγματι ο θεωρητικός στον οποίο περισσότερο από κάθε άλλον μπορούμε να πιστώσουμε την επινόηση της ιδεολογίας του μοντερνισμού, αμέριστα και χωρίς περιστροφές· εννοώ τον Κλέμεντ Γκρήνμπεργκ. Είναι πράγματι εξάισια ειρωνικό το ότι ακριβώς εξαιτίας του απομονωτισμού των «ιδεολογιών της αυτονομίας» στις διάφορες τέχνες θα έπρεπε το ιστορικό επίτευγμα του Γκρήνμπεργκ να συσκοτιστεί μέχρι πολύ πρόσφατα, έτσι ώστε η παραδειγματική του λειτουργία, φέρ' ειπείν, για τα δόγματα περί ποιητικής γλώσσας, σπανίως αναγνωρίστηκε εκείνη την εποχή. Θα παραθέσω εδώ μερικά δικά του εδάφια για να δώσω μια γεύση της παρέμβασής του, καθώς και για να δείξω με ποιον τρόπο μια θεωρία της αισθητικής αυτονομίας μπόρεσε να κατασκευαστεί στο πεδίο των εικαστικών τεχνών:

Δεν θα ήταν η μεταστροφή προς κάποια νέα κοινωνία, αλλά η μεταναστεύση σε μια Βοημία αυτή που θα γινόταν το καταφύγιο της τέχνης μακριά από τον καπιταλισμό. Θα ήταν το έργο της πρωτοπορίας να επιτελέσει, σε αντίθεση προς την αστική κοινωνία, τη λειτουργία του να βρει νέες κι επαρκείς πολιτισμικές μορφές για την έκφραση τούτης εδώ της κοινωνίας, χωρίς συγχρόνως να υποκύψει στις ιδεολογικές της διαιρέσεις και στην άρνηση αυτής της κοινωνίας να επιτρέψει στις τέχνες ν' αποτελέσουν τη δικαιολόγηση του εαυτού τους. Η πρωτοπορία, παιδί του ρομαντισμού και μαζί άρνησή του, γίνεται η ενσάρκωση του ενστίκτου αυτοσυντήρησης της τέχνης...

Ως πρώτο και σημαντικότερο θέμα στην ημερήσια διάταξη η πρωτο-

πορία έβλεπε την ανάγκη μιας απόδρασης από τις ιδέες, που μόλυναν τις τέχνες με τους ιδεολογικούς αγώνες της κοινωνίας. Οι ιδέες έφτασαν να σημαίνουν το θεματικό υλικό εν γένει... Αυτό σήμαινε να δοθεί μια νέα και μεγαλύτερη έμφαση στη μορφή, κι επίσης συμπεριλάμβανε την ανακήρυξη των τεχνών σε ανεξάρτητες τάσεις, σε γνωστικά πεδία και εφαρμοσμένες τεχνικές απόλυτα αυτόνομες και αυτοδίκαια άξιες σεβασμού.¹¹

Η ιστορία της πρωτοποριακής ζωγραφικής συνίσταται στο ότι βαθμιαία παραδίδεται στην αντίσταση του καλλιτεχνικού της μέσου· αντίσταση η οποία συνίσταται κυρίως στην άρνηση της επίπεδης επιφάνειας της εικόνας να δεχτεί τις προσπάθειες να «διατηρηθεί» ώστε ν' αποδοθεί ρεαλιστικά ο προοπτικός χώρος.¹²

Δύο διευκρινίσεις είναι αναγκαίες εδώ –ως προς την ιστορική και πολιτική κατάσταση του Γκρήνμπεργκ και ως προς το σύμπλοκο φαινόμενο της μεταβίβασης μιας θεωρίας της ζωγραφικής στις άλλες τέχνες και στα άλλα μέσα– προτού φθάσουμε σε κάποια γενικότερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο κατ' αρχάς κατασκευάζεται μια ιδέα της αισθητικής αυτονομίας.

Ο αρχικός μαρξισμός του Γκρήνμπεργκ είναι πολύ γνωστός, καθώς και η τροτσκιστική θέση απ' όπου άρχισε η απογοήτευσή του από τον σταλινισμό καθορίζοντας τον τρόπο που ο ίδιος διαχώρισε την τέχνη από την πολιτική εν γένει. Αυτά είναι όμως δυο μάλλον χωριστά πλαίσια. Η μαρξική στάση δέχεται έναν ανταγωνισμό μεταξύ του μοντερνισμού στις τέχνες και του αστικού πλαισίου του και τα διάφορα επίπεδα μέσα στον ίδιο το μαρξισμό επιτρέπουν μια ολίσηση της ερμηνείας τούτου του ανταγωνισμού από μια αντικαπιταλιστική θέση σε μια αντιαστική ρητορική. Η τελευταία λοιπόν, παύοντας να θεμελιώνεται σε μια ανάλυση του κοινωνικοοικονομικού συστήματος, μπορεί εύκολα να κατρακυλήσει προς κοινωνικές αντιπάθειες οι οποίες δεν καθορίζουν πλέον καμιά πολιτική, σηματοδύοντας μια θέση θύλακα στο εσωτερικό της αστικής κοινωνίας, την οποία οι συγκαιρινοί μαθητές του Γκρήνμπεργκ κατόρθωσαν να χαρακτηρίσουν «νομιμόφρονα αντιπολίτευση στην μπουρξουαζία». (Αυτό το καταγέλαστο ευφυολόγημα θα έμοιαζε να ταιριάζει καλύτερα στο ρόλο πολλών μεταμοντέρνων καλλιτεχνών μέσα στην πανταχού

παρούσα εμπορευματοποίηση, παρά στον υψηλό ή στον ύστερο μοντερνισμό καθ'αυτόν.)

Η αντιαστική ρητορική λοιπόν τείνει να επικαλύψει τούτη την αντιαστική θέση με τέτοιο τρόπο ώστε να συνδυάζει την αριστερή πολιτική πράξη και την αστική δημόσια σφαίρα σε μια ενιαία οντότητα, η οποία πάλι χαρακτηρίζεται σαν εξωτερική ως προς το έργο τέχνης. Τόσο η αριστερή επιμονή στην πολιτική όσο και η αστική ρητορική της ελευθερίας αφομοιώνονται, στο εδάφιο που παρατέθηκε παραπάνω, ως «οι ιδεολογικοί αγώνες της κοινωνίας». Οι τελευταίοι συνιστούν έτσι «περιεχόμενο», ή αλλιώς αυτό που ο Γκρήνμπεργκ ονομάζει εδώ «ιδέες» ή «θεματικό υλικό»· επιτρέπουν δε να χαρακτηριστεί η ίδια η πολιτική, οποιασδήποτε ιδεολογικής προτίμησης, ως αυτό που πρέπει να εξοβελιστεί από το έργο τέχνης προκειμένου το τελευταίο να γίνει πιο καθαρά αισθητικό (βεβαίως το σύνθημα της καθαρότητας ή της «καθαρής ποίησης» ανήκει σε μια παλιότερη γλώσσα).

Αλλά έτσι εξασφαλίζονται δύο πλεονεκτήματα. Πρώτον, το μαρξικό μοντέλο μπορεί τώρα να διατηρηθεί και ν' αναπτυχθεί με μια νέα κι εκπληκτική μορφή: η κάθαρση του έργου τέχνης και ο εξοβελισμός όλων όσα είναι εξωτερικά ως προς αυτό μπορούν τώρα να ιδωθούν ως ο τρόπος με τον οποίο η τέχνη αμύνεται ενάντια σ' ένα εχθρικό περιβάλλον (είτε αυτό είναι ο καπιταλισμός είτε απλώς η προκατάληψη της μεσαίας τάξης). Το αισθητικό πρόγραμμα του Γκρήνμπεργκ μπορεί τώρα να εγκωμιαστεί ως το «ένστικτο αυτοσυντήρησης της τέχνης» ενάντια σ' όλες τις δυνάμεις, πολιτικές ή κοινωνικές, που είναι εχθρικές προς αυτήν.

Κατόπιν και η νέα διαδικασία –μέσω της οποίας το αληθινό θεματικό υλικό της τέχνης γίνεται «εσωτερικό» και ανακαλύπτεται πως δεν είναι παρά το ίδιο το υλικό μέσο της– μπορεί πλέον να ταυτιστεί εκ νέου με το μοντερνιστικό τέλος και με το Νέο και την καινοτομία, και για την ανάδυσή της μπορεί να κατασκευαστεί μια νέα γενεαλογία, που η αφήγησή της να περιστρέφεται ακριβώς γύρω από τούτη την τάση εξάλειψης του εξωτερικού στοιχείου (που τώρα συλλαμβάνεται ως απεικόνιση), καθ' οδόν προς μια ακόμη πιο ολοσχερή «παράδοση στην αντίσταση του μέσου της». Τούτη η νέα τελεολογική αφήγηση –που μπορεί τώρα να οργανώσει και να συντονίσει τους

διάφορους σπασμωδικούς ισχυρισμούς περί ανανέωσης στην κλασική περίοδο— εξηγεί επίσης την εξίσου εκπληκτική οικειοποίηση από τον Γκρήνπεργκ του παλιού όρου «πρωτοπορία», οικειοποίηση σχεδιασμένη έτσι ώστε να μεταμορφώσει τη δική του αισθητική σε μανιφέστο και τους ζωγράφους που ο ίδιος εκτιμά σε ανεπτυγμένο συλλογικό κίνημα. Αλλά οι παλιότερες πρωτοπορίες ελάχιστα καθарές ή φορμαλιστικές ήταν μ' αυτή την έννοια, και πολύ συγκεκριμένα τόνιζαν και φλογερά υποστήριζαν ακριβώς εκείνη την πολιτική αποστολή και το πολιτικό περιεχόμενο (οποιοδήποτε τύπου) που εξίσου παθιασμένα θέλει ο Γκρήνπεργκ να εξορίσει από την τέχνη.

Το μεγαλείο του Γκρήνπεργκ ως ιδεολόγου (αν μπορεί κανείς στ' αλήθεια να το διακρίνει από την αντιληπτήρια ιδιοφυΐα του ως κριτικού) δεν συνίσταται μόνο στο ότι είδε το πώς να διαπραγματευτεί μέσα από τούτα τα διλήμματα του κοινωνικού και πολιτικού χώρου νέες αυτοδύναμες αισθητικές λύσεις· ούτε μόνο στο ότι βρήκε έναν τρόπο για ν' ανασυνθέσει μια μοντερνιστική παράδοση έτσι ώστε οι νέες λύσεις να έρχονται σαν ν' αποτελούσαν κορυφώσεις της νέας ιδεολογικής αφήγησής του· αλλά επίσης στο ότι ήξερε πώς ν' αδράξει την ευκαιρία, και συνέλαβε την έλευση του Ψυχρού Πολέμου όχι ως το τέλος της ελπίδας και την παράλυση των παραγωγικών ενεργειών της προηγούμενης περιόδου, αλλά μάλλον ως τη λαμπρή ευκαιρία να σμιλευτεί μια ολοκαίνουρια ιδεολογία που να προσεταιρίζεται και ν' αφυπνίζει τις εν λόγω ενέργειες, και ακόμη και να προσφέρει ένα πλήρες και ολοκαίνουριο (αισθητικό) σχέδιο για το μέλλον.

Το δεύτερο σχόλιό μας θ' ασχοληθεί με τα προβλήματα που έθεσε η μεταφορά μιας τέτοιας ιδεολογίας και αισθητικής—που μοιάζουν τόσο συγκεκριμένα ν' αφορούν το δικό τους καλλιτεχνικό μέσο—στις άλλες τέχνες. Εδώ δεν έχουμε κανένα μονόδρομο: πρέπει να δείξουμε όχι μόνον το πώς ο πανηγυρισμός των υλικών της ελαιογραφίας και της επιφάνειας του καμβά μπορεί να βρει οποιαδήποτε ισοδύναμα, ας πούμε, στις τέχνες του λόγου· αλλά επίσης και το πώς αυτές οι τέχνες χρειάστηκαν κατ' αρχάς τούτη τη μεταβίβαση: γιατί άραγε να μην μπορούσαν απλούστατα ν' αναπτύξουν η καθεμιά τους ανεξάρτητα

τις δικές της ιδεολογίες αυτονομίας (όπως πράγματι μοιάζει να έκανε η Νέα Κριτική όσον αφορά τη λογοτεχνία);

Γιατί εδώ αντιμετωπίζουμε μια παράδοξη κατάσταση, στην οποία η λογοτεχνία, αλλά ακόμη ειδικότερα η λυρική ποίηση, ο μη αφηγηματικός ποιητικός λόγος, τοποθετείται ακριβώς στο επίκεντρο (ή στην κορυφή) κάποιου μοντερνιστικού *systeme des beaux arts*. Πρόκειται για παραπλανητική αξίωση, στο βαθμό που η αναπαράσταση τούτης της φερόμενης ως υπόστασης [*status*] της αυτονομίας της τέχνης είναι και η ίδια ανεπίδεκτη αναπαράστασης. Γιατί, πρώτα πρώτα, μήπως και η ίδια η ποίηση άραγε δεν «αποβλέπει στην κατάσταση της μουσικής»; Αλλά όταν πάλι στρέφει κανείς την αναπαραστατική του προσοχή στην ίδια τη μουσική, μήπως και η τελευταία δεν τείνει άραγε να περιγραφεί ως ένας ποιητικός λόγος στον οποίο η εξωτερική διάσταση του νοήματος έχει μεταρσιωθεί μέχρι το σημείο του άφατου; Η μουσική απεικονίζεται τότε σαν ένα είδος σημασιοδότησης δίχως περιεχόμενο, σαν ένα είδος απόλυτης γλώσσας που δεν λείπει τίποτε εκτός, και αυτή είναι η επόμενη ιδεολογική κίνηση, από τον ίδιο της τον εαυτό, τον οποίο σημαίνει απολύτως, σαν να αιωρούνταν κατά κάποιον τρόπο στο κενό. Έτσι, σ' ένα είδος κυκλικής δραπέτευσης, οι διάφορες τέχνες—ή, ακόμη καλύτερα, τα μέσα των διάφορων τεχνών—διακηρύσσουν την απολυτότητά τους, αλλά μόνον παίρνοντας δανεικά τ' αναπαραστατικά γνωρίσματα των υπόλοιπων τεχνών (άρα, όπως το είπε περίφημα ο Σέλλινγκ, «αρχιτεκτονική είναι ένα είδος παγωμένης μουσικής», και ούτω καθ' εξής).

Επομένως, αν η αυτονομία της τέχνης σημαίνει κάποιαν απόλυτη πνευματικοποίηση ή μεταρσίωση πέρα από το εικονικό, μπορεί διαλεκτικά εξίσου καλά ν' αναπαρασταθεί και με όρους μιας απόλυτης υλικότητας (καθώς το είναι και το μη είναι, όπως υπέδειξε ο Χέγκελ, είναι ένα και το αυτό). Η πιο παράδοξη μορφή της εξίσωσης είναι μάλλον εκείνη στην οποία βεβαιώνεται η υλικότητα της γλώσσας, σίγουρα με τη βούληση να επικαλεστεί κανείς έναν τύπο τού είναι πολύ ανώτερο από εκείνες τις απλές «δονήσεις στον αέρα» (για τις οποίες μιλούσε ο Μαρκξ) ή την «ακουστική εικόνα» στην οποία ο Σωσσύρ είχε εμπιστευτεί την αντίληψή του για τη διάσταση του σημαίνοντος (χωρίς να ξέρει ποια εξαιρετική θεωρητική μοίρα θα επιφυλασσό-

ταν πιο πρόσφατα σ' αυτή την έννοια). Βεβαίως, οι πιο στομφώδεις υπέρμαχοι της υλικότητας της γλώσσας αποδεικνύεται πως είναι εκείνοι (ο Πωλ ντε Μαν και ο Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ με τις πολύ διαφορετικές προοπτικές τους) που πηγαίνουν μέχρι τέλους και διακηρύσσουν την εντέλει σκανδαλώδη θέση, πως η γλώσσα δεν είναι ανθρώπινη. Και αυτό το σκάνδαλο επίσης δεν είναι μονόδρομος: γιατί την ίδια πρόταση μπορούν τώρα άκοπα να οικειοποιηθούν όσοι πνευματισμοί θέλουν (τεχνικά, μη ανθρώπινη είναι επίσης και η πνοή που ο Θεός εμφύσησε στο θνητό και οργανικό δημιούργημά Του). Αλλά πιο συχνά τούτη η υλικότητα –το έσχατο πρόβλημα πνεύματος / σώματος σ' αυτό το στάδιο, στο οποίο μια υλική γλώσσα αποκάλυπτει τη ριζική της ασυμβατότητα μ' εκείνη την άλλη κατεξοχήν ανθρώπινη δυνατότητα που είναι η «συνείδηση»– υποδηλώνει το ζωικό. Έτσι, η αντίληψη του Λακάν για την ανάδυση του ανθρώπινου οργανισμού μέσα στο ξένο στοιχείο της Συμβολικής Τάξης διακρίνεται συνήθως από συνηχήσεις επιστημονικής φαντασίας: η γλώσσα γίνεται μια αλλόκοτη ιδιότητα, την οποία εξαπολύει μια φυλή εξωγήινων ταξιδιωτών επάνω στα δύστυχα ανθρωπάκια που βρίσκει να περιπλανιούνται πάνω στον πλανήτη μας κατά τη σύντομη επίσκεψή της.

Στην πραγματικότητα όμως αυτό που αναγνωρίζουν αυτού του είδους οι θεωρίες είναι οι απαιτήσεις της ιδεολογικής αναπαράστασης: οι υλικές «γλώσσες» της ελαιογραφίας του Γκρήνμπεργκ, η απτή χειρονομικότητα που απαιτούν ο καμβάς και η «ζωγραφιστή» επιφάνεια δανείζουν στην έννοια του αυτόνομου έργου τέχνης ένα ορισμένο δραματικό περιεχόμενο, και μας επιτρέπουν να μιλήσουμε περί τεχνικής με κάποιον μη εργαλειώδη τρόπο. Αυτή είναι η έννοια με την οποία η λογοτεχνία, κάθε καθαρά λογοτεχνική αισθητική, υποφέρει από βαθύτατη ζήλια απέναντι στις άλλες τέχνες: ποθεί τη στερεότητα των τελεολογικών τους ιστοριών, και τις βεβαιότητες και τις παραμυθίες των υλικότητων που η καθεμιά τους διαλέγει. Η λογοτεχνία –στην εποχή της εμπορευματοποίησης– θα ήθελε να είναι κι αυτή, σαν τα αντικείμενα των άλλων τεχνών· όπως ο Άγιος Αντώνιος στο τέλος του οράματος του Φλωμπέρ, η λογοτεχνία συνεχώς ψιθυρίζει τον βαθύτερο καημό της: «Etre la matière!» [Να είσαι ύλη!]

Και γι' αυτόν το λόγο άλλωστε, μετά την πολύ σημαντική ερωτο-

τροπία της με την επίζηλα ουσιώδη μοντερνιστική αισθητική της ζωγραφικής, προσκολλάται πάνω σε εκείνη την υποκατάστατη ή δεύτερου βαθμού υλικότητα της καλλιτεχνικής γλώσσας ως τέτοιας, δηλαδή στην ποίηση και στην ποιητική γλώσσα, η οποία κατόπιν προάγεται σε κεντρική και τίθεται πάνω απ' όλες τις άλλες μορφές των γλωσσικών τεχνών. Για όλους λοιπόν τους ιδεολόγους του λογοτεχνικού μοντερνισμού που σέβονται τον εαυτό τους, ένας καθαρά ποιητικός λόγος θα συνιστά στο εξής εκείνο το αμετακίνητο αστέρι προς το μέρος του οποίου όλα τα άλλα γλωσσικά φαινόμενα κατευθύνονται με δικό τους κίνδυνο· και το ανέφικτο ιδεώδες κάποιου «ορισμού» της ποιητικής γλώσσας ως τέτοιας θα γίνει η καλύτερη ποντικοπαγίδα για όλους τους μοντερνιστές κριτικούς από τη Νέα Κριτική και μετά (και πριν ακόμη απ' αυτήν, για τους παλιότερους Τσέχους και Ρώσους φορμαλιστές). Έτσι, το πρώτο μεγάλο ρήγμα στο οικοδόμημα της μοντερνιστικής ιδεολογίας μαρτυράται ήδη από το 1957, όταν ο Νόρθροπ Φράι (στο *The Anatomy of Criticism*) αποδίδει ίση προτεραιότητα στην ίδια την αφήγηση, και ακολουθούν ο Μπαρτ, οι δομιστές και οι σημειωτικοί, ο Μπαχτίν που ανακαλύπτεται εκ νέου, ορισμένοι φροϋδισμοί, που όλοι τους βάζουν ο καθένας το δικό του καρφάκι στο φέρετρο τούτης της ιδιαζόντως μοντερνιστικής λογοτεχνικής ιδεολογίας.

Αλλά τώρα πρέπει να επιστρέψουμε στις προϋποθέσεις που απαιτεί εν πρώτοις η κατασκευή μιας τέτοιας ιδεολογίας. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι όλη η φιλοσοφική αισθητική κινούνταν προς αυτή την κατεύθυνση από την εποχή κιόλας του Καντ· ή ακόμη και ότι ο ίδιος ο Καντ ήταν εκείνος που επινόησε ένα φιλοσοφικό δόγμα που βρίσκει την ιδεολογική του εκπλήρωση σε τούτες ακριβώς τις ύστερες ιδεολογίες του νεωτερικού. Πρόκειται για σημαντική αντίρρηση, θεμελιωμένη σε μια ιστοριογραφία η οποία οργανώνει τα ιστορικά ίχνη σε συνεχείς μάλλον αντί να τ' αποδομεί σε ρήξεις και χάσματα· και της αξίζει μια πιο εκτενής απάντηση απ' αυτήν που εγώ μπορώ να δώσω εδώ.¹³ Πιστεύω πως η αισθητική του Καντ απελευθέρωσε την τέχνη από τη φεουδαρχική διακοσμητική κι εγκατέστησε τη νέα αστική τέχνη έτσι ώστε η τελευταία να φέρει τις ουτοπικές και, αργότερα, τις μοντερνιστικές αξίες. Αλλά μου φαίνεται ιστορικό λάθος να επανοι-

κειοποιούμαστε το καντιανό σύστημα υπέρ μιας αντιπολιτικής και καθαρά αισθητικοποιητικής, ύστερης μοντερνιστικής ιδεολογίας. Πρόκειται γι' άλλη μια περίπτωση στην οποία, καθώς μας έχουν δείξει τόσο πολλοί συγκαίρινοί μας στοχαστές και ιστορικοί, η παράδοση είναι στην πραγματικότητα μια νεωτερική και ακόμη και σύγχρονη, μετασύγχρονη ή μετανεωτερική επινόηση, και όπου η παράθεση των αυθεντιών του παρελθόντος σχεδόν δεν είναι παρά μόνον κάτι σαν κολλάζ. Η αυτονομία της τέχνης σήμερα ελάχιστα πράγματα παραπάνω σημαίνει από την υψηλή λογοτεχνία ως τέτοια, δηλαδή από το μοντερνισμό και τον κανόνα του.

Αλλά οφείλω να υποστηρίξω τούτες τις γνώμες –γιατί όταν εκφράζονται μ' αυτό τον τρόπο σχεδόν δεν είναι παρά μόνον προσωπικές γνώμες– με κάποια παρουσίαση των χειρισμών μέσω των οποίων κατασκευάζεται πρώτα πρώτα η έννοια της αυτονομίας, μια παρουσίαση εκείνης της πράξης εξουσιοδότησης που αποτελεί την αναγκαία προϋπόθεσή της.

Θα νόμιζε κανείς πως εδώ τα πράγματα είναι εύκολα: η αυτονομία της τέχνης σίγουρα διασφαλίζεται ξεχωρίζοντας την τέχνη από τη μη τέχνη καθαρίζοντάς την από τα εξωτερικά της στοιχεία, όπως είναι το κοινωνιολογικό ή το πολιτικό· ανασύροντας την αισθητική της καθαρότητα από το βόρβορο της πραγματικής ζωής, των επιχειρήσεων και του χρήματος και από την αστική καθημερινότητα που όλα μαζί την περιβάλλουν. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, τα πράγματα δεν έχουν καθόλου έτσι, μολονότι οι ιδεολόγοι του αισθητικού έχουν κατ' αυτό τον τρόπο περιγράψει το επίτευγμά τους κι έχουν αναγάγει έναν τέτοιο διαχωρισμό του αισθητικού από καθετί το μη αισθητικό (και απ' όλους τους άλλους ακαδημαϊκούς γνωστικούς κλάδους) σε ακρογωνιαίο λίθο της θέσης τους και στον κατεξοχήν ορισμό της ίδιας της αυτονομίας του αισθητικού.

Αυτό που εξακολουθεί ν' αληθεύει σ' αυτήν εδώ τη θέση είναι μόνον η πράξη του διαχωρισμού ή της αποσύνδεσης, αλλά και τούτη δεν επέρχεται ακριβώς στο σημείο όπου την παρουσιάζουν. Η αυτονομία του αισθητικού δεν διασφαλίζεται με το διαχωρισμό του αισθητικού από μια πραγματική ζωή της οποίας, όπως έδειξε ο Καντ, δεν αποτελούσε ποτέ μέρος. Αλλά μάλλον επιτυγχάνεται με μια ριζική

αποσύνδεση που μεσολαβεί στους κόλπους του ίδιου του αισθητικού: με τη ριζική αποκόλληση και το διαχωρισμό της λογοτεχνίας και της τέχνης από την κουλτούρα. (Γι' αυτόν το λόγο, για παράδειγμα, το σχέδιο του Τ.Σ. Έλιοτ για την αποκατάσταση της κουλτούρας δεν είναι καθόλου προσφιλές στον ύστερο μοντερνισμό.)

Γιατί αυτό που αποκαλείται κουλτούρα σ' όλες της τις μορφές είναι μάλλον μια ταύτιση του αισθητικού με τούτον ή μ' εκείνο τον τύπο καθημερινής ζωής. Από την κουλτούρα επομένως είναι που η τέχνη καθαυτή –η υψηλή τέχνη, η μεγάλη τέχνη, όπως και αν θέλετε να την εξάρετε– πρέπει να διαφοροποιηθεί· τούτος δε ο χειρισμός εκτυλίσσεται ιστορικά μόνο στην απαρχή της τηλεοπτικής εποχής, όταν εκείνο που αργότερα θα στιγματιστεί ως μαζική κουλτούρα βρίσκεται ακόμη στην παιδική του ηλικία.

Στην πραγματικότητα όμως όλοι οι μεγάλοι θεωρητικοί και ιδεολόγοι της αυτονομίας της τέχνης, όλοι οι ιδεολόγοι του μοντερνισμού (σε αντιδιαστολή προς τους αυθεντικούς ασκητές της τέχνης του), από τον Γκρήνμπεργκ ως τον Αντόρνο και περνώντας από την αμερικανική Νέα Κριτική, συμφωνούν πως η έννοια της κουλτούρας είναι ο αληθινός εχθρός της καθαυτής τέχνης· και πως, αν ανοίξει κανείς την πόρτα στην «κουλτούρα», τότε ορμάνε μέσα όλα εκείνα που σήμερα μυκτηρίζονται με τον όρο πολιτισμικές σπουδές και στο τέλος αφήνουν την καθαρή τέχνη και την καθαρή λογοτεχνία ανεξίτηλα μισασμένες. Θα έπρεπε όμως να είναι φανερό πως τούτη η προειδοποιητική διαφοροποίηση απέχει πάρα πολύ από ένα διαχωρισμό μεταξύ αισθητικού και μη αισθητικού: αλλά μάλλον πρόκειται για μια ορισμένη αποκόλληση στο εσωτερικό της ίδιας της σφαιράς του πολιτισμικού, κι επίσης εσωτερική του αισθητικού με την ευρύτατη έννοια, αφού η υψηλή τέχνη και η λογοτεχνία είναι υπ' αυτή την έννοια εξίσου πολιτισμικές με την τηλεόραση, ενώ και η διαφήμιση και η λαϊκή κουλτούρα είναι εξίσου αισθητικές με τον Ουάλλας Στήβενς ή τον Τζόυς.

Ούτε και είναι δύσκολο να δούμε γιατί είναι απαραίτητο να γίνει τούτη η θεμελιωτική κίνηση: η κουλτούρα, από τον Σίλλερ και τον Χέγκελ και μετά (και ακόμη και μέχρι την εποχή του Έλιοτ) αποτελεί κατεξοχήν εκείνο το χώρο που διαμεσολαβεί ανάμεσα στην κοινωνία ή

στην καθημερινή ζωή και στην τέχνη καθαυτή. Η κουλτούρα είναι ο χώρος όπου αλληλεπιδρούν μεταξύ τους αυτές οι διαστάσεις: η τέχνη εξευγενίζει την καθημερινή ζωή (όπως θα έλεγε ο Μάθιου Άρνολντ), ή απεναντίας η κοινωνική ζωή ασημαντοποιεί και υποβαθμίζει την τέχνη και το αισθητικό. Έτσι, η κουλτούρα σημαίνει το θόλωμα των ορίων και το χώρο των αμειβαίων περασμάτων και των κινήσεων προς τη μια και προς την άλλη μεριά, τον τόπο της μεταστοιχείωσης και της μετάφρασης από το ένα επίπεδο, ή διάσταση, στο άλλο. Αν κανείς βλέπει τούτο τον αμφίσημο χώρο ως διαμεσολάβηση, όπως έκαναν ανέκαθεν οι σπουδαιότεροι καλλιτέχνες, τότε ο κοινωνικός πόλος της κουλτούρας δεν εκπροσωπεί μόνον το περιεχόμενο και την πρώτη ύλη, αλλά προσφέρει και το θεμελιώδες πλαίσιο μέσα στο οποίο η τέχνη, ακόμη και με τη μοντερνιστική της μορφή ως το Απόλυτο –ιδίως με τη μοντερνιστική της μορφή ως το Απόλυτο– αναλαμβάνει μια αυθεντική λειτουργία λύτρωσης και μεταρσίωσης μιας πεπτακυίας κοινωνίας. Από την άλλη μεριά, αν, σαν τους κριτικούς και τους θεωρητικούς που ανέφερα, αισθάνεται κανείς μια δυσθυμία με τούτο το θόλωμα των ορίων, ένα άγχος σε σχέση με την απροσδιοριστία στην οποία αυτό αφήνει το ίδιο το έργο τέχνης, τότε είναι κρίσιμο να σπάσει ο δεσμός, ν' ακρωτηριαστεί τούτη η διαλεκτική κίνηση, ν' αμφισβητηθεί, και φιλοσοφικά να τεθεί υπό αίρεση η έννοια της κουλτούρας, έτσι ώστε να προστατευτεί ο χώρος της τέχνης απέναντι σ' οποιεσδήποτε περαιτέρω εισβολές ή προσμεϊξεις. Θα έπρεπε να προσθέσω ότι οι ειδικοί που βρίσκονται στην άλλη μεριά τούτης της νέας μεθοδίου –οι κοινωνικοί επιστήμονες– δεν είναι κατ' ανάγκην εχθρικοί απέναντι σε μια τέτοια κίνηση των αισθητικοποιητικών μοντερνιστών κριτικών. Γιατί τούτη η ριζική αποκόλληση προστατεύει επίσης τις δικές τους γνωστικές πειθαρχίες: μετατρέπει την κουλτούρα σε έλασσον πεδίο έρευνας της κοινωνιολογίας, αλλά πάνω απ' όλα αποκαθαίρει κι εξαγνίζει τις ποικίλες τους θεωρίες κι έρευνες απ' όλα εκείνα τα ερωτήματα σχετικά με την κουλτούρα και την ιδεολογία και τη συνείδηση που είναι τόσο μπλεγμένα και οχληρά, και που απειλούν να επανεισαγάγουν τα μη ποσοτικοποιησίμα μεγέθη της ανθρώπινης ελευθερίας σε μια τόσο προσεκτικά προσδιορισμένη και θετικοποιητική, ελέγξιμη, διαψεύσιμη, περιοχή δοκιμασιών, ερω-

τηματολογίων και στατιστικών. Θα έπρεπε μάλιστα να προσθέσουμε εδώ ότι η αποκόλληση της κουλτούρας από την τέχνη, η οποία στα μάτια των κοινωνικών επιστημόνων αποκαθιστά την τέχνη και το αισθητικό και τα επαναφέρει στο βάθος που δικαιωματικά τους ανήκει, έχει το επιπλέον προτέρημα ότι προφυλάσσει και τους δικούς τους γνωστικούς κλάδους από εκείνη την επέλαση της καθαρής θεωρίας που εκπορεύεται από τις λεγόμενες ανθρωπιστικές επιστήμες τα τελευταία σαράντα χρόνια. Έτσι, σε όλες τις πλευρές παρουσιάζεται η θέληση ν' αναχθεί η κουλτούρα σε υποτιμητική λέξη: η κουλτούρα είναι κακή κουλτούρα, μαζική κουλτούρα, εμπορική κουλτούρα. Οι ανθρωπιστές μπορούν να την εγκαταλείψουν χωρίς να φοβούνται καμιά αυτοψία από τη μεριά των κοινωνικών επιστημών, οι οποίες αφήνουν τη λογοτεχνία ανέγγιχτη και απρόσιτη, σ' ένα χώρο όπου οι δικοί της ειδικοί μπορούν να συνεχίσουν το έργο τους απερίσπαστοι απ' οποιαδήποτε εξωγενή ερωτήματα.

Αλλά τούτη η λογοτεχνία δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια νέα εφεύρεση: δεν εκπροσωπεί το απέραντο αρχείο του αναπαρστατικού και πολιτισμικού (κατά βάση θρησκευτικού) υλικού που σωρευτήκε στο διάβα των αιώνων της ανθρώπινης ιστορίας, αλλά μάλλον πρόκειται πράγματι για ένα εντελώς περιορισμένο ιστορικό φαινόμενο που ονομάζεται μοντερνισμός (μαζί με εκείνα τα θραύσματα του παρελθόντος που ο μοντερνισμός διάλεξε να μεταγράψει κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του). Έτσι, έχουμε εδώ αρκετές ταυτίσεις: η υψηλή λογοτεχνία και η υψηλή τέχνη σημαίνουν το αισθητικό μείον την κουλτούρα, το αισθητικό πεδίο ριζικά αποκαθαρόμενο κι εξαγνισμένο από την κουλτούρα (η οποία σημαίνει κυρίως τη μαζική κουλτούρα). Η πολεμική ιαχή τούτης της νέας αξίας αναπτύχθηκε τα τελευταία χρόνια (τουλάχιστον στις Ηνωμένες Πολιτείες) σ' εκείνη τη νέα όσο και αρχαία έκφραση, τον «κανόνα», που είναι σαν να λέμε απλώς ο κατάλογος των μεγάλων βιβλίων, «των καλύτερων απ' όλα όσα οι άνθρωποι έχουν ποτέ σκεφτεί και πει», όπως αρέσκονται οι δεξιοί να παραθέτουν τον Μάθιου Άρνολντ. Αυτός ο όρος, και η έννοια, έχει το πλεονέκτημα ότι προτείνει μια συμμαχία μεταξύ των παλαιότερων φιλόλογων (αν έχει απομείνει κανείς), που επιδεικνύουν ένα αυθεντικό ιστορικό ενδιαφέρον και αφοσίωση στο παρελθόν,

και των νεότερων εστέτ που είναι οι αληθινοί ιδεολόγοι κάποιου (ύστερου) νεωτερικού. Έτσι χρησιμεύει στη μεταμφίεση εκείνης της βασικής πραγματικότητας στην οποία εγώ θέλω εδώ να επιμείνω, δηλαδή του ότι τούτος ο καθαρά αισθητικός ή καλλιτεχνικός κανόνας, αν εξεταστεί ενδελεχέστερα, αποκαλύπτεται πως σχεδόν δεγ είναι τίποτε άλλο παρά ο ίδιος ο μοντερνισμός.

—3—

Αν όμως δεν μπορεί να συναχθεί σαν να ήταν ένα είδος οργανικής κι εξελικτικιστικής ανάπτυξης από την αισθητική κληρονομιά του Καντ, τότε αυτό που ονομάζουμε εδώ ιδεολογία του μοντερνισμού θα πρέπει να το σκεφτούμε ως ένα ιδεολογικό σχέδιο, για το οποίο πολλά άτομα μόχθησαν συλλογικά, χωρίς απαραίτητως να έχουν επίγνωση του ιστορικού έργου στο οποίο μετείχαν ποικιλοτρόπως. Ακόμη περισσότερο, πρέπει να ιδωθεί σαν ένα σχέδιο που αναδύεται ξανά και ξανά μέσα στις διάφορες εθνικές καταστάσεις ως ένα ειδικό και μοναδικό έργο ή επιταγή της εθνικής λογοτεχνίας, της οποίας η διαπολιτισμική συγγένεια με τις γειτόνισσές της δεν είναι πάντοτε προφανής (ούτε στο εσωτερικό ούτε στο εξωτερικό). Και όταν μάλιστα αναλογιστούμε αυτή την άνιση ανάπτυξη για την οποία ήδη μιλήσαμε προηγουμένως, την ασύγχρονη δυναμική των διάφορων αργοπορημένων ή πρόωρων μοντερνισμών, το «φθάσιμό» τους (με την ορολογία του Χάμπερμας) ή την πρόωρή τους εξάντληση, τότε αναδύεται μια πολυχρονική και πολυγραμμική εικόνα της κατασκευής της ιδεολογίας του μοντερνισμού, την οποία δεν μπορούμε να ισοπεδώσουμε στριμώχνοντάς τη σε κάποιο απλό μοντέλο επίδρασης ή πολιτισμικού και ποιητικού ιμπεριαλισμού, διαπολιτισμικής διάχυσης ή τελεολογικής ενδεχομενικότητας (μολονότι όλες αυτές οι εκδοχές μπορεί και να προσφέρουν κατά τόπους ικανοποιητικές αφηγήσεις).

Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι ν' ασκήσουμε την επιλεκτικότητα μας και να σκιαγραφήσουμε λίγες μόνον απ' αυτές τις παράλληλες αλλά συνάμα εντελώς διακριτές μεταξύ τους και ιστορικά ιδιαίτερες τροχιές. Έχουμε ήδη θίξει, μέσα σε πολύ διαφορετικά πλαίσια, την ύστερη αισθητική του Πωλ ντε Μαν όσο και του Αντόρνο, αμφότεροι