

J ü r g e n H a b e r m a s

Moderna – nie dokończony projekt¹ (1980)

Po malarzach i filmowcach także architekci zostali dopuszczeni do udziału w biennale w Wenecji. Reakcją na to pierwsze biennale architektury było rozczarowanie. Wystawcy tworzą w Wenecji awangardę z odwróconymi frontami. Pod hasłem „Teraźniejszość przeszłości” składają w ofierze tradycję moderny, która ustępuje miejsca nowemu historyzmowi: „Milczeniem pomija się fakt, że cała moderna karmiła się sporem z przeszłością, że Frank Lloyd Wright jest nie do pomyślenia bez Japonii, Le Corbusier bez antyku i budownictwa śródziemnomorskiego, Mies van der Rohe bez Schinkla i Behrensa”. Komentarzem tym krytyk „Frankfurter Allgemeine Zeitung”² uzasadnia swą tezę, która, wykraczając poza okoliczność wystawy, ma walor diagnozy epoki: „postmodernizm zachowuje się wyraźnie jak antymodernizm”.

Zdanie to odnosi się do emocjonalnego prądu, który wniknął w pory wszelkich dziedzin intelektualnych i zrodził teorie postoświecenia, postmodernizmu, posthistorii itp., krótko mówiąc – nowy konserwatyzm. Kontrastuje z tym Adorno i jego dzieło.

Adorno zaprzedał się bez zastrzeżeń duchowi moderny — do tego stopnia, że już w samej próbie odróżnienia autentycznej moderny od modernizmu przeczuwał afekty, które odpowiadają na zniewagę moderny. Nie będzie zatem całkiem niestosowne, gdy podziękuję za nagrodę im. Adorna w formie namysłu nad świadomością moderny. Czy moderna jest *passé*, jak utrzymuje postmodernizm? Albo czy obwieszczany na wiele głosów postmodernizm jest tylko „phony”? Czy „postmodernizm” jest hasłem, pod którym niezauważalnie dają dziedziczyć się takie opinie, które moderna puszczała w obieg przeciwko sobie od połowy XIX wieku?

¹ Podstawą poniższego tekstu jest przemówienie, które wygłosiłem 11 września 1980 roku z okazji wręczenia mi nagrody im. Adorno w kościele św. Pawła we Frankfurcie.

² W. Pehnt, *Die Postmoderne als Lunapark*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 18 sierpnia 1980, s. 17.

Stare i nowe

Kto, tak jak Adorno, początek „modernity” umiejscawia w okolicy 1850 roku, ten patrzy na nią oczyma Baudelaire’a i sztuki awangardowej. Pozwólcie państwu, że pojęcie kulturalnej moderny objaśnię za pomocą krótkiego spojrzenia na jego prehistorię, naświetloną przez Hansa Roberta Jaussa³. Słowo „nowoczesny” (*modern*) zastosowano po raz pierwszy u schyłku V wieku, aby odgraniczyć uzyskującą właśnie rangę oficjalności chrześcijańską teraźniejszość od pogańsko-rzymskiej przeszłości. „Nowoczesność” (*Modernität*) wyrażała zawsze, niezależnie od swych zmieniających się treści, świadomość epoki, która określa swój stosunek do antycznej przeszłości, siebie samą pojmując jako wynik przejścia od starego do nowego. Dotyczy to nie tylko Renesansu, od którego dla nas zaczyna się nowożytność. Człowiek pojmował siebie jako istotę nowoczesną także za czasów Karola Wielkiego, w XII wieku i w okresie Oświecenia – a więc zawsze wtedy, gdy w Europie tworzyła się, poprzez odrodzony stosunek do antyku, świadomość nowej epoki. Przy czym aż do słynnego sporu nowożytników ze starożytnikami, to znaczy ze zwolennikami gustu klasycystycznego we Francji pod koniec XVII wieku, *antiquitas* uchodziła za normatywny i godny naśladowania wzór. Dopiero wraz z ideą doskonalenia się rozwiniętą przez francuskie Oświecenie, z inspirowanym nowoczesną nauką wyobrażeniem nieskończonego postępu poznania i postępującej społecznej i moralnej naprawy, spojrzenie to uwalnia się stopniowo spod uroku, jaki klasyczne dzieła świata antycznego wywierały za każdym razem na ducha ówczesnych modernistów. Wreszcie moderna, przeciwstawiając to, co klasyczne, temu, co romantyczne, szuka swej własnej przeszłości w wyidealizowanym średniowieczu. W ciągu XIX stulecia romantyzm ów wyzwała w sobie taką radykalizowaną świadomość nowoczesności, która uwalnia się ze wszystkich historycznych związków i zachowuje już tylko abstrakcyjny sprzeciw wobec tradycji i całej historii.

Za nowoczesne uchodzi teraz to, co pomaga osiągnąć obiektywny wyraz odnawiającej się spontanicznie aktualności ducha czasu. Sygnaturą takiego dzieła jest „nowe”, które czyni przestarzałą i pozbawia wartości nowość następnego stylu. Lecz podczas gdy to, co tylko modne – odchodząc w przeszłość – staje się staromodne, moderna zachowuje swe tajemne odniesienie do klasycyzmu. Od dawna za klasyczne uważane jest to, co trwa ponad epokami. Oczywiście siła ta, [będąca] świadectwem emfatycznie pojmowanej nowoczesności, nie wywodzi się już z autorytetu minionej epoki, lecz wyłącznie z autentyczności minionej aktualności. Owa przemiana aktualności dzisiejszej we wczorajszą jest niszcząca i twórcza zarazem. To moderna jako taka, jak zaobserwował Jauss, stwarza sobie swą klasycyzm – o klasycznej modernie mówimy dziś jako o czymś samym przez się

³ *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne*, w: H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a/Main 1970, s. 11 i nast.

zrozumiałym. Adorno wzdraga się przed takim rozróżnieniem między moderną a modernizmem, „gdyż bez subiektywnych postaw myślowych, które przyciąga nowość, nie może się wykryształizować również moderna obiektywna”⁴.

Postawa myślowa estetycznej moderny

Postawa myślowa estetycznej moderny nabiera wyraźniejszych konturów wraz z Baudelairem i jego teorią sztuki zainspirowaną myślą E.A. Poeego. Rozwija się w prądach awangardowych i znajduje w końcu swój przesadny wyraz w Café Voltaire dadaistów i w surrealizmie. Charakteryzują ją tendencje, których ogniskiem jest zmieniona świadomość epoki. Wyraża się to w przestrzennej metaforze straży przedniej, czyli awangardy, która niczym zwiadowca robi wypad na nieznaną obszar, naraża się na ryzyko nagłych, szokujących spotkań, zdobywa jeszcze nie zdobytą przyszłość, musi się zorientować, a więc znaleźć kierunek w jeszcze nie wymierzonym terenie. Jednak zabiegi orientacyjne wybiegające wciąż naprzód, antycypacja nieokreślonej, kontyngentnej przyszłości, kult nowości oznaczają w istocie gloryfikację aktualności, która wciąż od nowa rodzi subiektywnie ustanowione przeszłości. Nowa świadomość epoki, która dzięki Bergsonowi przeniknęła także do filozofii, wyraża nie tylko doświadczenie społeczeństwa w stadium mobilizacji, historii przyspieszonej, codzienności pozbawionej kontynuacji. W dowartościowaniu tego, co przejściowe, ulotne, efemeryczne, w świecie dynamizmu wyraża się właśnie tęsknota za niesplamioną, zatrzymaną terażniejszością. Modernizm jako negujący sam siebie ruch jest „tęsknotą za prawdziwą obecnością”. Jest to, jak sądzi Octavio Paz, „skrywany temat najlepszych poetów modernistycznych”⁵.

Wyjaśnia to także abstrakcyjną opozycję wobec historii, która tym samym traci rozczłonkowaną strukturę przekazu tradycji, gwarantującej ciągłość kontynuacji. Poszczególne epoki tracą swoje oblicze na rzecz heroicznego pokrewieństwa terażniejszości z tym, co najdalsze i najbliższe. To, co dekadencjonalne, rozpoznaje siebie bezpośrednio w tym, co barbarzyńskie, dzikie, prymitywne. Anarchistyczny zamiar przerywania ciągłości historii wyjaśnia burzycielską siłę świadomości estetycznej, która buntuje się przeciwko normalizacyjnym osiągnięciom tradycji, żyje doświadczeniem buntu przeciwko wszystkiemu, co normatywne, i neutralizuje zarówno dobro moralne, jak i praktyczną użyteczność, nieustannie inscenizuje dialektykę tajemnicy i skandalu, żądna fascynacji przerażeniem, którego źródłem jest akt profanacji – a jednocześnie ucieka przed jej trywialnymi skutkami. Według Adorna „znamiona rozbicia są dla moderny pieczęcią autentyczności; czymś, co pozwala jej rozpaczliwie negować zamkniętość tego, co zawsze jednakowe; eksplozja jest jednym z jej inwariantów. Antytradycjonalistyczna

⁴ *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 49.

⁵ O. Paz, *Essays*, t. 2, s. 159.

energia staje się pochłaniającym wirem. O tyle moderna jest mitem, zwróconym przeciwko sobie samemu; jego beczcasowość staje się katastrofą momentu rozbijającego ciągłość czasu”⁶.

Oczywiście świadomość epoki, artykułująca się w sztuce awangardowej, nie jest bynajmniej antyhistoryczna; kieruje się jedynie przeciwko fałszywej, czerpanej z naśladownictwa wzorów, normatywności rozumienia historii, którego ślady nie są wymazane nawet w filozoficznej hermeneutyce Gadamera. Wykorzystuje oddaną do historycznej dyspozycji, zobiektywizowaną przeszłość, a jednocześnie buntuje się przeciwko neutralizacji kryteriów, którą uprawia historyzm, gdy zamyka historię w muzeum. W tym duchu Walter Benjamin pisze o p o s t - h i s t o r y c z n y m stosunku moderny do historii. Przypomina samoświadomość Rewolucji Francuskiej: „cytowała ona miniony Rzym dokładnie tak samo, jak moda cytuje miniony strój. Moda wyczuwa aktualność, choćby kryła się w gęszczu dawnych czasów”. I tak jak dla Robespierre’a antyczny Rzym był przeszłością nasyconą terażniejszością (*Jetztzeit*), tak historyk winien ujmować konstelację, „w której jego własna epoka wystąpiła z określoną epoką wcześniejszą”. Ugruntowuje w ten sposób pojęcie „czasu obecnego” (*Jetztzeit*), który zawiera w sobie mesjanistyczne okrucy⁷.

Tymczasem ta postawa myślowa estetycznej moderny zestarzała się. Co prawda, posłużono się nią raz jeszcze jako cytatem w latach sześćdziesiątych, lecz mądrzejsi o lata siedemdziesiąte musimy przyznać, że modernizm nie znajduje już prawie oddźwięku. Octavio Paz, stronnik moderny, notuje nie bez melancholii: „Awangarda 1967 roku powtarza czyny i gesty awangardy z roku 1917. Przeżywamy koniec idei sztuki nowoczesnej”⁸. Nawiązując do badań Petera Bürgera mówimy dziś o sztuce postawangardowej, która już dłużej nie zataja niepowodzenia surrealistycznej rewolty. Cóż jednak oznacza to niepowodzenie? Czy sygnalizuje rozstanie z moderną? Czy postawangarda oznacza już przejście do postmoderny?

Tak w istocie rozumie to Daniel Bell, słynny teoretyk nauk społecznych i najświetniejsza postać wśród amerykańskich neokonserwatystów. W swej interesującej książce⁹ Bell rozwija tezę, że kryzysowe zjawiska w rozwiniętych społeczeństwach Zachodu można wyjaśnić rozłamem między kulturą a społeczeństwem, między kulturalną moderną a wymogami ekonomicznego i administracyjnego systemu. Sztuka awangardowa przenika do systemu wartości codzienności i zarządza świat życia codziennego postawą myślową modernizmu. Ten zaś jest wielkim uwodzicielem, który ustanawia panowanie zasady nieograniczonego samourzeczywistnienia, żądania autentycznego doświadczenia siebie, subiektywizmu nadwrażliwej wrażliwości, a tym samym wyzwala hedonistyczne motywy,

⁶ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 44.

⁷ *Dziela zebrane*, t. I, rozdz. 2, s. 701 i nast.

⁸ *Essays*, dz. cyt., s. 329.

⁹ D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York 1976.

które są nie do pogodzenia z dyscypliną życia zawodowego, w ogóle z moralnymi zasadami prowadzenia racjonalnego i celowego życia. Tak oto Bell, podobnie jak w Niemczech Arnold Gehlen, pomawia „adversary culture”, a więc kulturę, w której modernizm wzniewa wrogość do konwencji i cnót zrjonalizowanej przez ekonomię i administrację codzienności, o rozkład etyki protestanckiej, który tak niepokoił Maxa Webera.

Z drugiej strony, impuls moderny miałby – wedle tej interpretacji – ulec ostatecznemu wyczerpaniu, a awangarda znaleźć się u kresu; wciąż jeszcze się rozprzestrzeniając, utraciła już jednak swą moc kreatywną. Przed neokonserwatyzmem staje więc pytanie, jak wykazać wartość norm, które wyznaczyłyby granicę libertynizmowi, odtworzyłyby dyscyplinę i etykę pracy, przeciwstawiłyby niwelacyjnym zabiegom państwa opiekuńczego cnoty konkurencji osiągnięć indywidualnych. Jako jedyne rozwiązanie Bell widzi odnowę religijną, w każdym razie zaś akces do odpornych na krytykę, autentycznych (*naturwüchsig*) tradycji, które umożliwiają klarowne tożsamości i dostarczają jednostce pewności egzystencjalnej.

Kulturalna moderna a modernizacja społeczeństwa

Emanujących autorytetem potęg wiary nie można oczywiście stworzyć z niczego. Dlatego z analiz tych jako jedyna wskazówka działania wyłania się postulat, który znalazł naśladowców także u nas: duchowa i polityczna rozprawa z intelektualnymi nosicielami kulturalnej moderny. Cytuję rozważnego obserwatora nowego stylu, dzięki któremu neokonserwatyści wycisnęli piętno na intelektualnym wizerunku lat siedemdziesiątych: „Rozprawa z moderną przybiera formę takiego przedstawiania wszystkiego, co może zostać zrozumiane jako wyraz opozycyjnej mentalności, by mogło to w swoich konsekwencjach być powiązane z dowolną formą ekstremizmu. Tak chociażby kreuje się związek między nowoczesnością (*Modernität*) a nihilizmem, między programami opieki społecznej a masowymi grabieżami, interwencją państwa a totalitaryzmem, krytyką wydatków na zbrojenia a popieraniem komunizmu, między feminizmem, walką o prawa homoseksualistów, z jednej, a zniszczeniem rodziny – z drugiej strony, między lewicą jako taką a terroryzmem, antysemityzmem czy nawet faszyzmem”¹⁰. Uwagi te Peter Steinfels odnosi tylko do Ameryki, ale paralele widoczne są jak na dłoni. Przy czym personalizację i gorycz dokonywanego także u nas łajania intelektualistów przez antyświęceniowych oponentów należy nie tyle tłumaczyć psychologicznie, co raczej uzasadniać analityczną słabością samej neokonserwatywnej teorii.

Neokonserwatyzm zrzuca mianowicie na kulturalną modernę niewygodny ciężar efektów mniej lub bardziej skutecznej, kapitalistycznej modernizacji gospodarki i społeczeństwa, ponieważ zapoznaje zależności między pożądanymi

¹⁰ P. Steinfels, *The Neoconservatives*, 1979, s. 65.

procesami modernizacji społeczeństwa, z jednej, a oplakiwanym z katońską emfazą kryzysem motywacji z drugiej strony, nie odslania strukturalno-społecznych przyczyn zmienionych postaw wobec pracy, przyzwyczajęń konsumpcyjnych, poziomu roszczeń i form korzystania z wolnego czasu – przypisuje kulturze, która wkracza w te procesy jedynie w najbardziej pośredni sposób, bezpośrednio to, co pojawia się obecnie jako hedonizm, brak gotowości do identyfikowania się i odpowiedzialności za własne działania (*Folge-bereitschaft*), jako narcyzm, odwrót od konkutowania o status i osiągnięcia. Miejsce nie analizowanych przyczyn muszą zająć zatem ci intelektualiści, którzy ciągle jeszcze poczuwają się do lojalności wobec projektu moderny. To prawda, Daniel Bell widzi jeszcze związek między erozją wartości obywatelskich a konsumpcjonizmem społeczeństwa nastawionego na masową produkcję. Jednak także na nim nie robi prawie żadnego wrażenia jego własny argument i wyprowadza nową permissywność w pierwszym rzędzie z rozpowszechnienia się stylu życia, który wytworzył się najpierw w elitarnych kontrkulturach bohemy artystycznej. Tym samym ulega tylko jednemu z wariantów nieporozumienia, którego ofiarą padła już sama awangarda – jakoby misją sztuki miało być dotrzymanie dawanej przez nią pośrednio obietnicy szczęścia poprzez socjalizację [wzorów] egzystencji artystów wykreowanych na przeciwieństwo [społecznych standardów].

Patrząc wstecz na okres powstawania estetycznej moderny Bell zauważa: „burżuazja, radykalna w kwestiach gospodarki, była konserwatywna w kwestiach moralności i smaku”¹¹. Gdyby tak było, neokonserwatyzm można by pojmować jako powrót do sprawdzonego *pattern* mieszczańskiej postawy myślowej. Byłoby to jednak zbyt uproszczenie, ponieważ konstelacja nastrojów, do jakich może się obecnie odwołać neokonserwatyzm, nie wynika w żadnym razie z niezadowolenia w obliczu antynomicznych skutków kultury wynaturzonej, która przekracza [mur oddzielający] muzea od życia. Niezadowolenie to nie zostało wywołane przez modernistycznych intelektualistów, lecz tkwi w głębszych reakcjach na modernizację społeczeństwa, która pod naciskiem imperatywów wzrostu gospodarczego i organizacyjnych dokonań państwa coraz dalej wkracza w ekologię rozwijających się organicznie form życia i w komunikacyjną strukturę (*kommunikative Binnenstruktur*) historycznych światów życia codziennego (*Lebenswelt*). Tak więc, neopopulistyczne protesty dają jedynie szczególnie jaskrawy wyraz rozprzestrzeniającym się lękom przed zniszczeniem urbanistycznego i naturalnego środowiska oraz form ludzkiego współżycia. Rozmaite powody do niezadowolenia i protestu powstają wszędzie tam, gdzie jednostronna, nakierowana na kryteria ekonomicznej i administracyjnej racjonalności modernizacja przenika w dziedziny życia, które ukształtowały się wokół zadań związanych z przekazem tradycji, integracją społeczną i wychowaniem i dlatego właśnie podlegają odmiennym kryteriom racjonalności komunikacyjnej. Jednak teorie neokonserwatywne odwracają uwagę od tych właśnie społecz-

¹¹ D. Bell, *The Cultural...*, dz. cyt., s. 17.

nych procesów; przyczyny, których nie wyjaśniają, rzutują na płaszczyznę uznanej za chronicznie wywrotową kultury i jej rzeczników.

W rzeczy samej, kulturalna moderna wyłania sama z siebie także swe własne aporie. Na nie też powołują się intelektualne stanowiska, które obwieszczają nadejście postmoderny (*Nachmoderne*) albo zalecają powrót do przedmoderny, albo radykalnie modernę odrzucają. Niezależnie od problemów związanych ze skutkami modernizacji społecznej, także z wewnętrznej perspektywy rozwoju kulturowego wyłania się motyw wątplenia i zwątpienia w projekt moderny.

Projekt Oświecenia

Idea moderny jest blisko spokrewniona z rozwojem sztuki europejskiej, lecz to, co nazwałem projektem moderny, jest dostrzegalne dopiero wówczas, gdy poniechamy przestrzeganego do tej pory ograniczenia [naszych rozważań] do sztuki. Max Weber charakteryzował kulturalną modernę w ten sposób, że substancjalny rozum, wyrażony w religijnych i metafizycznych obrazach świata, rozpada się na trzy momenty, a ich związek ma charakter już tylko formalny i może być [jedynie] przedmiotem argumentacyjnego uzasadnienia. Podczas gdy rozpadają się obrazy świata, a tradycyjne problemy rozpatrywane ze specyficznych punktów widzenia — prawdy, normatywnej słuszności, autentyczności lub piękna — ulegają rozszczepieniu i mogą być traktowane każdorazowo jak o problemy poznania, sprawiedliwości i smaku, dochodzi w czasach nowożytnych do wyodrębnienia się (*Ausdifferenzierung*) sfer wartości nauki, etyki i sztuki. W odnośnych kulturowych systemach działania instytucjonalizuje się dyskurs naukowy, a refleksja z zakresu teorii moralności i prawa, produkcji i krytyki sztuki uznana zostaje za sprawę fachowców. Sprofesjonalizowane opracowanie kulturowego przekazu, za każdym razem w [jednym] z wymienionych abstrakcyjnych aspektów ważności, uwydatnia autonomię (*Eigengesetzlichkeiten*) kognitywno-instrumentalnego, moralno-praktycznego i estetyczno-ekspresywnego kompleksu wiedzy. Od tej pory mamy do czynienia także z wewnętrzną historią nauk, teorii moralności, prawa, sztuki — z pewnością nie dokonuje się tu rozwój linearny, jest to jednak proces uczenia się. Ale to tylko jedna strona medalu.

Z drugiej strony, rośnie dystans między kulturą ekspertów a szeroką publicznością. To, w co obrasta kultura w wyniku specjalistycznego opracowania i refleksji, nie przechodzi spontanicznie w posiadanie praktyki dnia codziennego. Przeciwnie, racjonalizacja kultury przynosi zagrożenie zubożenia świata życia codziennego, a jego substancja tradycji ulega deprecjacji. Projekt moderny, który został sformułowany w XVIII wieku przez filozofów Oświecenia, polega na tym, by nie dając się zbić z tropu, rozwijać obiektywizujące nauki, uniwersalistyczne założenia etyki i prawa oraz autonomiczną sztukę zgodnie z ich własnym potencjałem znaczeniowym (*in ihrem jeweiligen Eigensinn*), lecz aby jednocześnie uwolnić ów

gromadzący się kognitywny potencjał z ezoterycznych elitarnych formuł i wykorzystać go do praktyki, to znaczy do rozumnego kształtowania życiowych relacji. Ludzie Oświecenia pokroju Condorceta mieli jeszcze przesadne oczekiwanie, że sztuki i nauki sprzyjać będą nie tylko kontroli sił przyrody, lecz również zrozumieniu świata i ludzkiemu samopoznaniu, postępowi moralnemu, sprawiedliwości instytucji społecznych, a nawet szczęściu ludzi.

W XX wieku niewiele pozostało z tego optymizmu. Problem jednak istnieje nadal i tak jak niegdyś, wielkie umysły spierają się o to, czy trzymać się, mniej lub bardziej stanowczo, intencji Oświecenia, czy też zrezygnować z projektu moderny, a więc, na przykład, w takim stopniu skanalizować poznawcze potencjały, by wpływały one jedynie na techniczny postęp, wzrost ekonomiczny i racjonalne zarządzanie, pozostawiając poza swym zasięgiem zakorzonioną w tradycjach praktykę życiową.

Nawet wśród filozofów, którzy tworzą teraz coś w rodzaju *ariergardy Oświecenia*, projekt moderny jest osobliwie niekompletny. Za każdym razem pokładają oni swe zaufanie tylko w jednym z momentów dyferencjacji rozumu. Popper – a mam tu na myśli teoretyka społeczeństwa otwartego, którego nie można jeszcze zaliczyć do neokonserwatystów – broni oświeceniowej, ingerującej w dziedzinę polityki siły krytyki naukowej. Płaci za to sceptycyzmem moralnym i daleko posuniętą indyferencją wobec sfery estetycznej. Paul Lorenzen liczy się z reformatorskim wpływem, jaki na życie [codzienne] mógłby wyrzeć sztuczny język [nauk] o metodycznej konstrukcji czyniącej zadość wymogom rozumu praktycznego, zawęża jednak naukę do obszaru praktycznych uzasadnień analogicznych do [dyskursu etycznego] i również zaniedbuje sferę estetyczną. Odwrotnie u Adorna – emfaticzne roszczenie rozumu wycofało się w oskarżycielski gest ezoterycznego dzieła sztuki, podczas gdy moralność nie jest już zdolna do żadnych uzasadnień, a filozofii pozostaje jeszcze tylko zadanie odsyłania w mowie ależnej do zamaskowanych w [przesłaniu] sztuki treści krytycznych.

Wyodrębnienie się nauki, etyki i sztuki, za pomocą którego Max Weber charakteryzował racjonalizm kultury zachodniej, oznacza *jednocześnie* autonomizację i specjalizację sektorów oraz ich odseparowanie od samorodnej tradycji, która toczy nadal swe nurty w hermeneutyce dnia codziennego. Ta separacja jest problemem, jaki rodzi się na tle autonomizacji praw [rozwoju] wyodrębnionych sfer wartości. To ona wywołała także chybione próby „zniesienia” kultur ekspertów. Najlepiej można to pokazać na przykładzie sztuki.

Kant i autonomia sfery estetycznej

Z rozwoju sztuki nowoczesnej można, mówiąc w dużym uproszczeniu, wy-preparować linię postępującej autonomizacji. Początkowo, w okresie Renesansu, ukonstytuował się taki obszar przedmiotowy, który mieści się wyłącznie w kategorii piękna. W ciągu XVIII wieku literatura, sztuki plastyczne i muzyka zostały zinstytucjonalizowane jako dziedzina działań odrębna od życia sakralnego i dwor-

skiego. Wreszcie w połowie XIX wieku powstało również estetyzujące ujęcie sztuki, które zachęcało artystów do wytwarzania swoich dzieł w duchu sztuki dla sztuki. Tym samym autonomia sfery estetycznej stała się przedmiotem dążeń.

W pierwszej fazie tego procesu zarysowują się więc kognitywne struktury nowego obszaru, kontrastującego z kompleksem nauki i etyki. Później wyjaśnienie tych struktur stanie się sprawą filozoficznej estetyki. Kant energicznie wypracowuje odrębność estetycznej dziedziny przedmiotowej. Wychodzi od analizy sądu smaku, który wprawdzie nakierowany jest na to, co subiektywne, na wolną grę sił fantazji, nie służy jednak wyłącznie manifestacji czystych upodobań, lecz odsyła do intersubiektywnej aprobaty.

Chociaż przedmioty estetyczne nie należą ani do sfery zjawisk, które mogą być poznane za pomocą kategorii intelektu, ani do sfery wolnych działań, które podlegają prawodawstwu rozumu praktycznego, to dzieła sztuki (i piękno przyrody) są dostępne o b i e k t y w n e m u o s ą d o w i. Obok sfery ważności prawdy i powinności, piękno ustanawia następny obszar ważności, który ugruntowuje związek sztuki z jej krytyką. „Mówi się o pięknie tak, jakby było ono właściwością rzeczy”¹².

Nośnikiem piękna jest naturalnie tylko w y o b r a ż e n i e pewnej rzeczy, tak jak sąd smaku odnosi się tylko do stosunku wyobrażenia pewnego przedmiotu do uczucia rozkoszy bądź przykrości. Przedmiot może być postrzegany j a k o estetyczny tylko w m e d i u m p o z o r u. Jedyne jako przedmiot fikcyjny może on tak pobudzić zmysłowość, że dochodzi do przedstawienia tego, co umyka pojęciowości obiektywizującego myślenia i moralnego osądu. Stan psychiczny, wywołany przez estetycznie puszczoną w ruch grę sił wyobraźni, Kant charakteryzuje jako b e z i n t e r e s o w n e upodobanie (*Wohlgefallen*). Jakość dzieła określa się więc niezależnie od jego praktycznych odniesień do życia.

Podczas gdy wspomniane podstawowe pojęcia klasycznej estetyki, takie jak smak, krytyka, piękny pozór, bezinteresowność i transcendencja dzieła, znakomicie służą odgraniczeniu sfery estetycznej od innych sfer wartości i praktyki życia, to pojęcie geniuszu, niezbędnego dla wytworzenia dzieła sztuki, zawiera określenia pozytywne. Geniuszem Kant nazywa „oryginalność służącą za wzór wrodzonej zdolności podmiotu w swobodnym używaniu jego władz poznawczych”¹³. Gdy uwolnimy pojęcie geniuszu od jego romantycznego rodowodu, odwołując się do peryfrazy możemy powiedzieć: uzdolniony artysta potrafi dać autentyczny wyraz tym doświadczeniom, które zdobywa w skoncentrowanym obchodzeniu się z subiektywnością rozproszoną (*dezentrierter*), uwolnioną od przymusu poznania i działania.

Ta autonomia sfery estetycznej, a więc obiektywizowanie się rozproszonej, doświadczającej samej siebie subiektywności, wypadanie z szyku czasowych i przestrzennych struktur codzienności, zrywanie z konwencjami postrzegania i celowej działalności, dialektyka demaskacji i szoku, może wystąpić jako [mani-

¹² Krytyka władzy sądenia, PWN, Warszawa 1986, § 7, s. 77.

¹³ Tamże, § 49, s. 248.

festująca się] w modernizmie świadomość moderny dopiero po spełnieniu dwóch następujących warunków. Są to, po pierwsze, instytucjonalizacja zależnej od rynku produkcji sztuki i zapośredniczonego przez krytykę, bezinteresownego rozkoszowania się sztuką, po drugie zaś – estetyczna samowiedza artystów, a także krytyków, którzy uznają siebie nie tyle za rzeczników publiczności, ile za interpretatorów, którzy sami należą do procesu wytwarzania sztuki. Teraz w malarstwie i literaturze może pojawić się nurt, którego antycypację widzą niektórzy już w krytykach sztuki Baudelaire'a: barwy, linie, dźwięki, ruchy przestają służyć w pierwszym rzędzie przedstawieniu, a media przedstawiania i techniki wytwarzania same awansują do rangi przedmiotu estetycznego. Adorno może więc rozpocząć swoją *Teorię estetyczną* zdaniem: „Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestaje już być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”¹⁴.

Pozorne zniesienie kultury

Prawo sztuki do istnienia nie byłoby zapewne podane w wątpliwość przez surrealizm, gdyby właśnie nowoczesna sztuka nie niosła w sobie obietnicy szczęścia, które dotyczy jej „stosunku do całości”. U Schillera obietnica, którą wprowadzie daje, lecz której nie dotrzymuje ogląd estetyczny, miała jeszcze wyrażony *explicitie* kształt utopii wykraczającej poza sztukę. Ta linia estetycznej utopii sięga po wyrażoną w języku krytyki ideologicznej skargę Marcusego na afirmatywny charakter kultury. Jednak już u Baudelaire'a, powtarzającego tę *promesse de bonheur*, utopia pojednania obróciła się w krytyczne odzwierciedlenie niezgody świata społecznego. Ta zaś uświadamiana jest tym bardziej boleśnie, im bardziej sztuka oddala się od życia, wycofuje się w nietykalność doskonałej autonomii. Ten ból odzwierciedla się w bezgranicznym *ennui* wygnańca, identyfikującego się z paryskimi kloszardami.

Na takich uczuciowych orbitach gromadzą się wybuchowe energie, które rozładują się wreszcie w rewolcie, w gwałtownej próbie wysadzenia w powietrze pozornie samowystarczalnej sfery sztuki i wymuszenia tą ofiarą pojednania. Adorno bardzo dokładnie widzi, dlaczego surrealistyczny program „wyrzeka się sztuki, nie mogąc przecież od niej się uwolnić”¹⁵. Wszelkie próby zniwelowania przepaści między sztuką a życiem, fikcją a praktyką, pozorem a rzeczywistością; usunięcia różnicy między artefaktem a przedmiotem codziennego użytku, między tym, co produkowane, a tym, co znalezione, między tworzeniem a spontanicznym przyływem uczuć; próby ogłaszania, że wszystko jest sztuką i każdy jest artystą; skasowania wszystkich kryteriów, zrównania sądów estetycznych z wyrażaniem subiektywnych przeżyć – te dobrze tymczasem zanalizowane przedsięwzięcia można obecnie rozumieć jako eksperymenty – nonsensy, które mimo woli jeszcze

¹⁴ *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 3.

¹⁵ Tamże, s. 56.

jaskrawiej oświetlają struktury sztuki, które miały zostać naruszone: medium pozoru, transcendencję dzieła, skoncentrowany i planowy charakter produkcji sztuki, jak również kognitywny status sądu smaku¹⁶. Radykalna próba zniesienia sztuki ironicznie uprawomocnia takie kategorie, którymi objęła swój obszar przedmiotowy estetyka klasyczna. Naturalnie, zmieniły się przy tym także same te kategorie.

Fiasko surrealistycznej rewolty przypieczętowanie podwójny błąd pozornego (*falsche*) zniesienia. Gdy oto bowiem roztrzaska się naczynia rozwijającej się [z pretensją] do autonomii sfery kulturalnej, to wypłynie ich zawartość, nie pozostaje nic z odsublowanego sensu i pozbawionej struktury formy oraz z ich wyzwalającego oddziaływania. Bardziej doniosły w skutkach jest jednak inny błąd. W codziennej praktyce komunikowania się muszą nawzajem przenikać się interpretacje kognitywne, moralne oczekiwania, ekspresje i oceny. Procesy rozumienia świata życia codziennego potrzebują tradycji kulturalnej w całej jej różnorodności. Dlatego zracjonalizowana codzienność nie mogłaby zostać wyzwolona ze skostniałości kulturalnego zubożenia po prostu przez to, że jeden obszar kultury, a więc w tym przypadku sztuka, otworzyłyby się i gwałtownie wszedłby w styczność z jednym ze specjalistycznych kompleksów wiedzy. Tym sposobem jedna jednostronność i abstrakcja mogłaby co najwyżej zostać zastąpiona przez inną.

Także w dziedzinach teoretycznego poznania i etyki istnieją paralele z programem i nieudaną praktyką pozornego zniesienia. Zaznaczają się one naturalnie mniej wyraziście. Z pewnością nauka – z jednej, teorii etyczne i prawne z drugiej strony, stały się autonomiczne w podobny sposób co sztuka. Jednak obie te sfery nie tracą kontaktu z wyspecjalizowanymi formami praktyki – jedna z unaukowaną techniką, druga ze zorganizowaną według reguł prawnych, zdana w swych podstawach na etyczne usprawiedliwienia praktyką administracji. A jednak zinstytucjonalizowana nauka i wyalienowany (*abgespalten*) w systemie prawnym dyskurs (*Erörterung*) praktyczno-moralny oddaliły się od praktyki życiowej tak dalece, że także tutaj program Oświecenia mógłby się zmienić nagle w program zniesienia.

Od czasów młodoheglistów krąży hasła zniesienia filozofii, od czasów Marksa stawia się pytanie o stosunek teorii i praktyki. Tutaj, rzecz jasna, intelektualści sprzymierzyli się z ruchem robotniczym. Jedyne na obrzeżach tego ruchu społecznego sekciarskie grupy znalazły sobie miejsce dla prób przeciwienia programu zniesienia filozofii, w podobny sposób jak surrealiści [realizowali swoje hasło] zniesienia sztuki. W skutkach dogmatyzmu i etycznego rygoryzmu przejawia się tu ten sam, co tam, błąd: urzeczowiona praktyka życia codziennego, która zdana jest na dobrowolne współdziałanie sfery kognitywnej z praktyczno-moralną i estetyczno-ekspresywną, nie daje się wyleczyć za pomocą włączenia jej każdorazowo w jeden z otwartych siłą obszarów kultury. Poza tym nie wolno mieszać ze

¹⁶ D. Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt 1976.

sobą instytucjonalnego ucieleśnienia wiedzy nagromadzonej w nauce, etyce i sztuce oraz wyzwolenia [tego potencjału] w sferze *praxis* z kopiowaniem stylu życia niecodziennych reprezentantów tych sfer wartości – z uogólnieniem burzycielskich sił, które swą egzystencją wyrażali Nietzsche, Bakunin czy Baudelaire.

Z pewnością, w określonych sytuacjach działalność terrorystyczna może wiązać się z wyolbrzymieniem (*Überdehnung*) jednego z momentów kultury, a więc ze skłonnością do estetyzowania polityki, zastępowania jej przez etyczny rygorizm lub naginania do dogmatyzmu doktryny.

Te trudne do uchwycenia zależności nie powinny jednak skłaniać do tego, aby zniesławiać same intencje hardego Oświecenia jako wytwór „terrorystycznego rozumu”. Ten, kto kojarzy projekt moderny ze stanem świadomości i spektakularnymi działaniami publicznymi indywidualnych terrorystów, wyciąga nie mniej pochopne wnioski, niż ten, kto nieporównanie bardziej permanentny i wielowymiarowy terror biurokratyczny, uprawiany w ciemności, w kazamatkach żandarmerii i tajnych służb, w obozach i zakładach psychiatrycznych, tłumaczyłby jako rację bytu nowoczesnego państwa (i jego poddanej pozytywistycznej wiwisekcji [*ausgehöhlten*], legalnej władzy), tylko dlatego, iż ten terror posługuje się środkami państwowego aparatu przymusu.

Alternatywy wobec pozornego zniesienia kultury

Sądzę, że zamiast spisywać modernę i jej projekt na straty, powinniśmy raczej uczyć się z przypadków utraty orientacji, które towarzyszyły projektowi moderny i z błędów skrajnych programów likwidatorskich. Być może, na przykładzie recepcji sztuki można będzie przynajmniej w s k a z a ć wyjście z aporii kulturalnej moderny. Od czasu rozwiniętej w romantyzmie krytyki sztuki istniały przeciwne tendencje, które uległy dalszej polaryzacji wraz z wystąpieniem prądów awangardowych; krytyka sztuki raz rości pretensje do roli produktywnego uzupełnienia dzieła sztuki, innym razem – do roli rzecznika potrzeb interpretacyjnych szerokiej publiczności. Sztuka mieszczańska kierowała do swych odbiorców o b a oczekiwania: rozkoszujący się sztuką laik już to winien był wykształcić się na eksperta, już to miał zachowywać się jak znawca, który odnosi doświadczenia estetyczne do własnych problemów życiowych. Może dlatego właśnie ten drugi, pozornie niewinny sposób recepcji utracił swą radykalność, gdyż pozostawał w niejasnym związku z pierwszym.

Bez wątpienia, produkcja artystyczna musi semantycznie zmarnieć, jeśli nie jest uprawiana bez względu na egzoteryczne potrzeby jako specjalistyczne opracowywanie problemów (*sui generis*), jako sprawa ekspertów. Przy czym wszyscy (także krytyk jako fachowo wyszkolony odbiorca) przyjmują, że poddawane obróbce problemy wyselekcjonowywane są pod dokładnie jednym, abstrakcyjnym aspektem ważności. To ostre rozgraniczenie, ta koncentracja wyłącznie na jednym wymiarze załamuje się jednak, gdy tylko doświadczenie estetyczne wychodzi

naprzeciw historii indywidualnego życia lub ucieleśnia się w kolektywnej formie życia. Recepcja dokonywana przez laików, lub raczej przez ekspertów dnia codziennego, zyskuje inny kierunek, niż recepcja profesjonalnych krytyków, spoglądających na wewnętrzny rozwój sztuki. Albrecht Wellmer zwrócił mi uwagę na to, jak zmienia swoją rolę doświadczenie estetyczne, które nie jest pierwotnie przetworzone w sędzie smaku. Jeśli tylko wykorzystać je eksploracyjnie do wyjaśnienia sytuacji życiowej i odnieść do problemów życia, to staje się ono uczestnikiem gry językowej, która nie jest już grą krytyki artystycznej. Doświadczenie estetyczne odnawia w takim przypadku nie tylko interpretacje potrzeb, w których świetle postrzegamy świat, lecz wkracza jednocześnie w sferę kognitywnych znaczeń i normatywnych oczekiwań i zmienia sposób, w jaki wszystkie te momenty wskazują wzajemnie na siebie.

Przykład tej eksploracyjnej, służącej orientacji życiowej siły, której źródłem może być spotkanie z wielkim płótnem malarskim w momencie życiowego przełomu opisuje Peter Weiss, gdy każe swojemu bohaterowi, po desperackim powrocie z hiszpańskiej wojny domowej, błądzić po Paryżu i w wyobraźni antycypować owo spotkanie, które będzie miało miejsce trochę później w Luwrze przed obrazem rozbitków Géricaulta. Sposób recepcji, który mam tu na myśli, jeszcze lepiej ilustruje – w jego szczególnym wariacie – heroiczny proces przyswajania, który przedstawia ten sam autor w pierwszym tomie swej *Estetyki oporu* na przykładzie pewnej mającej polityczne motywacje grupy żądnych wiedzy robotników w Berlinie w roku 1937 – młodych ludzi, słuchaczy wieczorowego gimnazjum, którzy zdobywają środki, aby wniknąć w historię, także społeczną, malarstwa europejskiego. Wyrąbują odłamki z opornej skały tego obiektywnego ducha, asymilują je, ogarniają horyzontem doświadczenia swojego środowiska, któremu równie obce były tradycje humanistycznego wykształcenia, co aktualny reżim, i tak długo obracają je na wszystkie strony, aż zaczyna im świtać: „Nasze pojmowanie kultury tylko rzadko zgadzało się z tym, co ukazywało się nam jako ogromny rezerwuar dóbr, nagromadzonych wynalazków i oświeceń. Jako ludzie pozbawieni własności zrazu lekko, pełni czci, karmiliśmy się nagromadzonymi dobrami, dopóki nie stało się dla nas jasne, że mieliśmy to wszystko wypełnić naszymi własnymi ocenami, że pojęcie ogólne dopiero wtedy mogło być przydatne, gdy mówiło coś o naszych warunkach życia, jak również o trudnościach i osobliwościach naszego procesu myślenia”¹⁷.

Takie przykłady przyswajania kultury ekspertów pod kątem widzenia świata życia ratują coś z intencji beznadziejnej, surrealistycznej rewolty, jeszcze bardziej z Brechta, a nawet z Benjaminą eksperymentalnych rozważań na temat recepcji ogołoczonego z aury dzieła sztuki. Podobne rozważania można odnieść do sfer nauki i moralności, jeśli zważyć, że nauki humanistyczne, społeczne i nauki o zachowaniu w żadnym razie nie są

¹⁷ P. Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, t. 1, s. 54.

jeszcze całkowicie odseparowane od struktur [potocznej] wiedzy zorientowanej na działanie, i że nacisk, jaki etyki uniwersalistyczne kładą na kwestie sprawiedliwości, okupiony jest przez abstrakcję, która wymaga nawiązania do wyłączonych wcześniej problemów dobrego życia.

Wyważone sprzężenie zwrotne nowoczesnej kultury z praktyką życia codziennego zdana na witalne przekazy tradycji, aczkolwiek zubożoną przez czysty tradycjonalizm, uda się jednak tylko wtedy, gdy także modernizacja społeczeństwa będzie mogła być skierowana na inne, niekapitalistyczne tory, gdy świat życia codziennego będzie mógł wyłonić z siebie instytucje, które ograniczą systemową dynamikę własną gospodarczych i administracyjnych systemów działania.

Trzy konserwatyzmy

O ile się nie mylę, widoki na to nie są zbyt dobre. W mniejszym lub większym stopniu w całym świecie zachodnim powstał oto klimat, który sprzyja prądom krytycznym wobec modernizmu. Przy tym jako pretekst dla pozycji konserwatywnych służy otrzeźwienie, które zostawiła po sobie porażka programów pozornego zniesienia kultury i filozofii, służą ujawnione aporie moderny. Pozwolę sobie krótko odróżnić antymodernizm młodych konserwatystów od premodernizmu starych konserwatystów i postmodernizmu nowych konserwatystów.

Młodzi konserwatyści przyswajają sobie podstawowe doświadczenie estetycznej moderny, odślonięcie rozproszonej subiektywności, wyzwolonej z wszelkich ograniczeń poznania i celowej działalności, wszelkich imperatywów pracy i użyteczności – i wywędrują z nim z nowoczesnego świata. Za pomocą modernistycznej postawy uzasadniają nieprzejednany antymodernizm. Przenoszą w przeszłość i archaiczność spontaniczne siły wyobraźni, doświadczenia siebie, uczuciowości, i manicheistycznie przeciwstawiają instrumentalnemu rozumowi zasadę, dostępną już tylko ewokacji – czy to będzie woła mocy, czy suwerenność, [Heideggerowskie] bycie, dionizyjska moc tego, co poetyckie. We Francji linia ta prowadzi od George'a Bataille'a poprzez Foucaulta po Derridę. Nad nimi wszystkimi unosi się oczywiście duch Nietzschego, ponownie odkrytego w latach siedemdziesiątych.

Starzy konserwatyści nie dają się w ogóle zarazić kulturalną modą. Z nieufnością śledzą rozpad rozumu substancjalnego, wyodrębnienie się nauki, etyki i sztuki, nowoczesne rozumienie świata i jego już tylko proceduralną racjonalność i zalecają powrót na pozycje sprzed moderny (w czym Max Weber upatrywał powrót do racjonalności materialnej). Pewien sukces odnosi przede wszystkim neoarystotelizm, który obecnie, w obliczu problematyki ekologicznej, daje się zachęcić do odnowy kosmologicznej etyki. W tym nurcie, wywodzącym się już od Leo Straussa, sytuują się, na przykład, interesujące prace Hansa Jonasa i Roberta Spaemanna.

Nowi konserwatyści ustosunkowują się najbardziej chyba afirmatywnie do osiągnięć moderny. Pochwalają rozwój nowoczesnej nauki, o ile tylko przekracza ona swoją własną sferę, aby wspierać postęp techniczny, kapitalistyczny wzrost gospodarczy i racjonalne zarządzanie. W innych przypadkach zalecają politykę unieszkodliwiania wybuchowych treści moderny kulturalnej. Jedną z tez brzmi, że nauka, gdy się ją prawidłowo rozumie, i tak straciła znaczenie dla orientacji w świecie życia codziennego. Kolejną zakłada, że politykę trzeba za wszelką cenę chronić przed roszczeniami, jakie [powstają w sferze] legitymacji praktycznych i moralnych. Trzecia zaś teza głosi czystą immanencję sztuki, zaprzecza jej utopijnej zawartości, powołuje się na jej fikcyjny charakter, by estetyczne doświadczenie zamknąć w kapsule prywatności. Na świadków można by tu powołać wczesnego Wittgensteina, dojrzałego Carla Schmitta i późnego Gottfrieda Bennę. Wraz z definitywnym odizolowaniem nauki, etyki i sztuki w autonomicznych, odgrodzonych od świata życia codziennego, specjalistycznie zarządzanych sferach pozostaje z moderny kulturalnej już tylko to, co można w niej znaleźć po wyrzeczeniu się projektu moderny. Zwolnione miejsce przewidziane jest dla tradycji, których [racji bytu] się nie uzasadnia; co prawda, trudno się dopatrzeć, jak miałyby one przetrwać w nowoczesnym świecie, jeśli nie dzięki subsydiom ministerstw kultury.

Typologia ta, jak każda, jest uproszczeniem. Może być jednak obecnie dość przydatna do analizy dyskusji ideowo-politycznych. Obawiam się, że zyskiwać będą na znaczeniu idee antymodernizmu, ze szczyptą premodernizmu, w otoczeniu ekologizujących i innych grup alternatywnych. W przemianie świadomości partii politycznych zaznacza się natomiast wpływ sojuszu postmodernistów z premodernistami, który kryje się za odnoszącym dziś sukcesy [hasłem] politycznego przełomu (*Tendenzwende*). Żadna partia, jak mi się wydaje, nie ma dziś monopolu na karcenie intelektualistów i na neokonserwatyzm. Dlatego, i tak naprawdę dopiero po wyjaśniających stwierdzeniach, które pan, panie burmistrzu Wallmann, zechciał sformułować w swym przemówieniu powitalnym, mam dobry powód, by być wdzięcznym liberalnemu duchowi Frankfurtu za przyznanie mi nagrody związanej z nazwiskiem Adorna, nazwiskiem syna miasta, który jako filozof i pisarz, jak prawie nikt inny w Republice Federalnej, ukształtował wizerunek intelektualisty, i stał się dla intelektualistów wzorem do naśladowania.

Przekład *Dorota Domagała*

Przekład przejrzał *Stanisław Czerniak*