

Prijevod  
UDK 130.2“19”  
Primljeno: 17. listopada 2009.

---

## Moderna – nedovršen projekt\*

---

JÜRGEN HABERMAS

*Sažetak*

Kakvo je danas stanje svijesti moderne? Je li moderna tako zastarjela, kako to tvrdi novi konzervativizam općenito, a postmodernisti posebice? Neokonzervativci optužuju modernu kulturu da podriva čudoredne temelje društvenog života. Autor pokazuje da neokonzervativizam ne razumije odnos kulture i društva, da kulturnoj moderni pripisuje patološki sindrome (hedonizam, narcizam, gubitak identiteta) koji su zapravo proizvod kapitalističke modernizacije ekonomije i društva. Sistemski imperativi tržišne ekonomije i birokratske države posredstvom novca i vlasti duboko ugrožavaju svijet života te proces kulturne reprodukcije i društvene integracije. Tek se razlikovanjem društvene i kulturne modernizacije mogu razumjeti i patološki učinci koji proistječu iz same sfere kulture. Dok društvenu modernizaciju karakterizira rastuća autonomija ciljno racionalnog djelovanja (u tržišnoj ekonomiji i upravnom aparatu), koja vodi kolonizaciji svijeta života, dotle kulturnu modernizaciju obilježava rastuća diferencijacija kulturnih vrijednosnih sfera (znanost, moral, umjetnost), zasnovanih na raznorodnim pretenzijama na važnje (istina, ispravnost, autentičnost) i diferenciranje struktura racionalnosti (kognitivno-instrumentalni, moralno-praktički, estetski). Konzervativni kritičari aporija moderne kulture odbacuju cijeli projekt moderne, zagovarajući bilo povratak predmodernizmu, bilo iskorak u postmodernu, bilo pak puku protumodernu (filozofi kao što su Nietzsche, Heidegger, Bataille, Foucault, Derrida). Nasuprot njima, autor potencijale moderne vidi u zaštiti i razvijanju sfere komunikacijske racionalnosti protiv sistemskih imperativa ekonomije i države, u ponovnom povezivanju područja znanosti, morala i umjetnosti te u povezivanju njima odgovarajućih ekspertskih kultura s komunikacijskom praksom svijeta života. Tako pojmljena, moderna je još nedovršen projekt koji sadrži povijesne emancipacijske potencijale samo kao diferencirano povratno vezanje moderne kulture sa svakodnevnom praksom, samo ako se i društvena

\* Habermasovo izlaganje prilikom primanja “Nagrade Theodor W. Adorno”, koju mu je grad Frankfurt dodijelio u rujnu 1980. Izlaganje je potom objavljeno pod naslovom “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt” u knjizi: J. Habermas, *Kleine Politische Schriften I-IV*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981, str. 444-464. V. Passerin d’Entrèves, Maurizio/Benhabib, Seyla (ur.), 1996: *Habermas and Unfinished Project of Modernity*, Polity Press, Oxford.

modernizacija može upraviti prema drugim, ne-kapitalističkim stazama, ako svijet života može iz sebe razviti institucije koje ograničava dinamika gospodarskoga i administrativnoga sistema.

*Ključne riječi:* kulturna i društvena moderna, diferencirana racionalnost, sistemski imperativi, svijet života, konzervativizam, postmoderna, Adorno, Kant

Nakon slikara i filmskih autora sada su i arhitekti pripušteni Venecijanskome bijenalu. Ali razočarao je odjek tog njihova prvog nastupa. Izlagači u Veneciji predstavljaju avangardu s preokrenutim frontama. Pod krilaticom “sadašnjost prošlosti” žrtvovali su tradiciju moderne koja otvara mjesto novome historizmu: “Prešućuje se činjenica da se moderna hranila raspravom s prošlošću, da Frank Lloyd Wright ne bi bio moguć bez Japana, Le Corbusier bez antike i mediteranskoga graditeljstva, Mies van der Rohe bez Schinkela i Behrensa.” Tim komentarom kritičar iz *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>1</sup> obrazlaže svoju postavku koja svojom dijagnozom vremena premašuje povod: “Postmoderna se odlučno nadaže kao antimoderna”.

Ta se rečenica odnosi na afektivno strujanje koje je prodrlo u pore svih intelektualnih područja i koje je izazvalo teorije postprosvjetiteljstva, postmoderne, postpovijesti itd., ukratko, novi konzervativizam. Tome protuslovi Adorno i njegovo djelo.

Adorno je tako bezrezervno prihvatio duh moderne da već u pokušaju razlikovanja autentične moderne od pukoga modernizma naslućuje one afekte koji odgovaraju na napadanje moderne. Zato nije posve neprimjereno da zahvalim na Adornovoj nagradi tako što ću se posvetiti pitanju kakvo je danas stanje svijesti moderne. Je li moderna tako zastarjela kako to tvrde postmodernisti? Ili je mnogoglasno proklamirana postmoderna, sa svoje strane, samo *phony*? Je li “postmoderno” fraza pod kojom se neupadljivo daju naslijediti ona raspoloženja koja je od polovice 19. stoljeća kulturna moderna izazvala protiv sebe?

Tko kao Adorno početak “moderne” smješta u 1850. godinu, vidi je očima Baudelairea i avangardne umjetnosti. Dopustite da taj pojam kulturne moderne objasnim kratkim osvrtom na dugu pretpovijest,<sup>2</sup> koju je osvijetlio Hans Robert Jauss. Riječ “moderan” prvi se put pojavljuje u kasnome 5. stoljeću da bi se razgraničila upravo službeno priznata kršćanska sadašnjost od pogansko-rimske prošlosti. Promjenljivim sadržajima “modernost” stalno iznova izražava svijest epohe koja uspostavlja odnos s prošlošću antike kako bi sebe samu pojmila kao rezultat prijelaza

<sup>1</sup> Pehnt, W., Die Postmoderne als Lunapark, u: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. 8. 1980, str. 17.

<sup>2</sup> Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne, u: H. R. Jauss, 1970: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M., 11 i d.

od staroga k novome. To ne vrijedi samo za renesansu, s kojom *za nas* počinje novovjekovlje. “Modernim” su se shvaćali i u vrijeme Karla Velikoga u 12. stoljeću i u vrijeme prosvjetiteljstva – dakle uvijek kada se u Europi formirala svijest nove epohe obnovljenim odnosom prema antici. Pritom je *antiquitas* bila normativnim i preporučljivim uzorom do čuvenoga spora modernih sa starima, odnosno s pristašama klasicističkoga ukusa u Francuskoj kasnoga 17. stoljeća. Tek se s perfekcijskim idealima francuskoga prosvjetiteljstva, s modernom znanošću nadahnutom predodžbom o beskrajnome napretku spoznaje i razvoja k društveno i moralno boljemu pogled postupno oslobađa općinjenosti kojom su klasična djela antičkoga svijeta djelovala na duh *odnosnih* modernih. Konačno, suprotstavljajući klasičnome romantičko, moderna svoju vlastitu prošlost traži u idealiziranome srednjem vijeku. Tijekom 19. stoljeća *taj* romantizam otpušta iz sebe onu radikaliziranu svijest modernosti, koja se oslobađa svih historijskih relacija i zadržava još samo apstraktno suprotstavljanje tradiciji, povijesti sveukupno.

Sada vrijedi kao moderno ono što pomaže da se objektivno izrazi aktualnost duha vremena koja se spontano obnavlja. Signatura je takvih djela ono novo, koje biva prevladano i obezvrijeđeno novošću sljedećega stila. Ali dok puko modno, stavljeno u prošlost, postaje staromodnim, moderno zadržava tajnu relaciju prema klasičnome. Oduvijek je vrijedilo kao klasično ono što nadživljava vremena; tu snagu u emfatičkome smislu moderno svjedočanstvo više ne pozajmljuje, dakako, od autoriteta neke prošle epohe, nego jedino od autentičnosti neke prošle aktualnosti. To prebacivanje današnje aktualnosti u jučerašnju istodobno je iscrpljujuće i produktivno; ono je, kao što to Jauss opaža, sama moderna koja stvara svoju klasičnost – samorazumljivo, govorimo u međuvremenu o klasičnoj modernosti. Adorno se protiviti onome razlikovanju moderne i modernizma, “jer bez subjektivnoga uvjerenja, koje biva nadraženo novim, ne kristalizira se ni objektivna moderna” (*Ästhetische Theorie*, 45).

### **Uvjerenje estetičke moderne**

To uvjerenje estetičke moderne poprima jasnije obrise s Baudelaireom, ali i s njegovom teorijom umjetnosti na koju je utjecao E. A. Poe. Ono se razvija u avangardnim strujanjima i egzaltira, na koncu, u Café Voltaire dadaista i u nadrealizmu. Može se obilježiti stajalištima koja nastaju oko fokusa izmijenjene svijesti o vremenu. Ona se izražava u prostornoj metafori izvidnice, dakle avangarde, koja se poput izvidača probija u nepoznato područje, izlažući se rizicima naglih, šokantnih susreta, koja osvaja još nepoznatu budućnost, koja se mora orijentirati, dakle naći pravac na još neizmjerenu terenu. Međutim orijentacija prema naprijed, anticipacija neodređene, kontingentne budućnosti, kult novoga znače, zapravo, veličanje aktualnosti, koja stalno iznova rađa subjektivno postavljene prošlosti. Nova svijest o vremenu, koja

s Bergsonom prodire i u filozofiju, ne izražava samo iskustvo mobiliziranoga društva, ubrzane povijesti, diskontinuiranoga svakodnevlja. Revalvacijom tranzitornoga, letimičnoga, efemernoga, slavljenjem dinamizma, upravo se izražava čežnja za neumrljanom sadašnjošću koja zastaje. Kao pokret vlastite negacije modernizam je “čežnja za istinskom prisutnošću”. To je, kako misli Octavio Paz, “tajna tema najboljih modernističkih pjesnika”.<sup>3</sup>

To objašnjava i apstraktnu opreku naspram povijesti, koja time gubi ustrojstvo raščlanjenoga događanja predaje što jamči kontinuitet. Pojedinačne epohe gube svoj lik u korist herojskoga afiniteta sadašnjosti s najudaljenijim i najbližim: dekadentno se neočekivano prepoznaje u barbarskomu, divljemu, primitivnomu. Anarhistička nakana da se razbije kontinuum povijesti objašnjava subverzivnu snagu estetičke svijesti, koja se protivi normalizirajućim postignućima tradicije, koja živi od iskustva pobune protiv svega normativnoga te neutralizira i moralno dobro i praktično korisno, koja neprekidno inscenira dijalektiku tajne i skandala, žudeći za fascinacijom prepadanjem što proizlazi iz čina profaniranja – te istodobno bježeći pred njegovim trivijalnim rezultatima. Tako su, prema Adornu, “obilježja raspada pečat izvornosti moderne; ono čime ona očajno negira monolitnost svagda jednakoga; eksplozija je jedna od njezinih invarijanata. Antitradicionalistička energija postaje vrtlogom koji guta. Utoliko je moderna mit usmjeren protiv sebe samoga; njegova bezvremenost postaje katastrofom trenutka koji razbija vremenski kontinuitet” (*Ästhetische Theorie*, 41).

Naravno da svijest o vremenu, koja se artikulira u avangardnoj umjetnosti, nije naprosto antihistorijska; ona se upravlja samo protiv pogrešne normativnosti razumijevanja povijesti, koje se crpi iz oponašanja uzora, a čiji tragovi nisu izbrisani ni u Gadamerovoj filozofijskoj hermeneutici. Ona se služi objektiviranim prošlostima koje je historizam učinio raspoloživim, ali se istodobno buni protiv neutralizacije mjerila kojima se bavi historizam kada povijest zatvara u muzej. Iz toga duha Walter Benjamin konstruira odnos moderne prema povijesti *posthistorijski*. On podsjeća na samorazumijevanje Francuske revolucije: “Ona je citirala prošli Rim isto kao što i moda citira prošlu nošnju. Moda ima njuh za aktualno gdje god se ono kreće u gustišu nekadašnjega.” I kao što je Robespierreu antički Rim bio prošlost napunjena sadašnjicom, tako historičar treba shvatiti konstelaciju “u koju je njegova vlastita epoha ušla s posve određenom ranijom”. Tako on utemeljuje pojam “suvremenosti kao sadašnjice koju su probile krhotine mesijanske” (*Gesammelte Schriften*, sv. I, 2, str. 701 sl.).

To je uvjerenje estetičke moderne u međuvremenu zastarjelo. Doduše, šezdesetih je godina još jednom recitirano. Danas ipak moramo priznati da nakon sedam-

<sup>3</sup> Essays, 2. sv., Frankfurt/M., 159.

desetih godina modernizam jedva još nailazi na odjek. Octavio Paz, pristaša moderne, tada je zabilježio, ne bez melankolije: “Avangarda iz 1967. ponavlja djela i geste one iz 1917. Doživljavamo kraj ideje moderne umjetnosti”.<sup>4</sup> Nadovezujući se na istraživanja Petera Bürgera, u međuvremenu govorimo o postavangardnoj umjetnosti, koja više ne taji neuspjeh nadrealističke pobune: Ali što znači taj neuspjeh? Naznačuje li rastanak s modernom? Znači li postavangarda već prijelaz u postmodernu?

Tako to doista shvaća Daniel Bell, poznati društveni teoretičar i najbriljantiji među američkim neokonzervativcima. U svojoj zanimljivoj knjizi<sup>5</sup> razvija tezu da se krizne pojave u razvijenim zapadnim društvima mogu svesti na lom između kulture i društva, između kulturne moderne i zahtjeva ekonomskoga i upravnoga sustava. Avangardna umjetnost prodire u vrijednosne orijentacije svakodnevnoga života i inficira svijet života uvjerenjem modernizma. On je veliki zavodnik, koji donosi vladavinu načela neograničenoga samoozbiljenja, zahtjeva za autentičnim samiskustvom, subjektivizma prenadražene senzibilnosti i time oslobađa hedonističke motive, koji su nespojivi s disciplinom profesionalnoga života, uopće s moralnim osnovama svrhovitoga življenja. Time Bell, kao u nas Arnold Gehlen, pripisuje rastakanje protestantske etike, koja je uznemiravala Maxa Webera, “adversary culture”, dakle kulturi čiji modernizam raspiruje neprijateljstvo protiv konvencija i vrli na svakodnevice racionalizirane privredom i upravom.

S druge strane, impuls moderne je, prema tome tumačenju, definitivno iscrpljen, a avangarda je na svome kraju: iako se još uvijek širi, ona ipak više nije kreativna. Time se za neokonzervativizam postavlja pitanje kako mogu postati valjane norme koje postavljaju granice libertinizmu, koje opet uspostavljaju disciplinu i radnu etiku, koje socijalnodržavnome niveliranju suprotstavljaju vrline individualne učinkovite konkurencije. Jedino rješenje Bell vidi u religioznoj obnovi, u priključivanju izvornim tradicijama koje su otporne na kritiku, koje omogućuju jasno određene identitete i pojedincu stvaraju egzistencijalnu sigurnost.

### **Kulturna moderna i društvena modernizacija**

Vjerske moći koje se odlikuju autoritetom ne mogu se, dakako, stvarati ni iz čega. Zato se iz takvih analiza nadaje jedina uputa za djelovanje, postulat koji je prihvaćen i u nas: duhovna i politička rasprava s intelektualnim nositeljima kulturne moderne. Navodim razboritoga promatrača novoga stila koji su šezdesetih godina neokonzervativci nametnuli intelektualnoj sceni: “Rasprava poprima takav oblik da se sve što se može shvatiti kao izraz opozicijskoga mentaliteta postavlja tako da se u

<sup>4</sup> *Essays*, 2. sv., nav. dj., 329.

<sup>5</sup> Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, 1976.

svojim konzekvencama može povezati s ovom ili onom vrstom ekstremizma: tako se uspostavlja veza između modernizma i nihilizma, između humanitarnih programa i pljačkanja, između državnih zahvata i totalitarizama, između kritike izdataka za naoružanje i suradnje s komunizmom, između feminizma i borbe za prava homoseksualaca, s jedne strane, i razbijanja obitelji, s druge strane, između ljevice uopće i terorizma, antisemitizma ili, čak, fašizma.” Ta se primjedba Petera Steinfelsa<sup>6</sup> odnosi samo na Ameriku, ali paralele su očite. Pritom se personalizacija i ogorčenost zbog grdnje intelektualaca koju i u nas izazivaju protuprosvjeteljski intelektualci mogu objasniti manje psihološki nego, naprotiv, analitičkom slabošću samih neokonzervativnih učenja.

Neokonzervativizam naime prebacuje neugodne posljedice više ili manje uspješne kapitalističke modernizacije privrede i društva na kulturnu modernu. Budući da isključuje konstelacije između dobrodošlih procesa društvene modernizacije, s jedne strane, i katonski optužene motivacijske krize, s druge strane te da ne otkriva socijalnostrukturne uzroke izmijenjenih stajališta prema radu, potrošačkih navika, razina zahtjeva i orijentacija na slobodno vrijeme, može ono što se pojavljuje kao hedonizam, nedostatna spremnost za identifikaciju i sljedbu, kao narcizam, kao povlačenje iz statusne i efektivne konkurencije neposredno pripisati kulturi koja u te procese ipak zahvaća na veoma posredovan način. Poziciju neanaliziranih uzroka moraju, onda, zauzeti oni intelektualci koji se još uvijek osjećaju obvezatni prema projektu moderne. Daniel Bell vidi, zacijelo, još jednu povezanost između erozije građanskih vrijednosti i konzumerizma društva preorijentiranoga na masovnu proizvodnju. Međutim i on je malo impresioniran vlastitim argumentom i svodi novu permisivnost u prvome redu na širenje životnoga stila koji je nastao ponajprije u elitnim protukulturama umjetničke boeme. Time on, dakako, samo varira nesporazum čija je žrtva već bila avangarda – kao da je misija umjetnosti da svoje neizravno dano obećanje sreće ispuni socijalizacijom umjetničkih egzistencija stiliziranih u svoju suprotnost.

Osvrćući se na vrijeme nastanka estetičke moderne, Bell kaže: “Radikalan u pitanjima privrede, buržuj je postao konzervativan u pitanjima morala i ukusa.”<sup>7</sup> Kad bi to bilo točno, konzervativizam bi se mogao shvatiti kao povratak prokušanome *patternu* građanskoga uvjerenja. Ali to je prejednostavno. Jer stanje raspoloženja, na koje se neokonzervativizam može *danās* osloniti, nipošto ne proizlazi iz nelagode zbog antinomijskih posljedica kulture koja prelazi svoje granice i iz muzeja se probija u život kulture. Tu nelagodu nisu izazvali modernistički intelektualci, nego joj je korijen u dubljim reakcijama na društvenu modernizaciju, koja pod pritiskom

<sup>6</sup> *The Neoconservatives*, 1979, 65.

<sup>7</sup> Bell, D., nav. dj., 17.

imperativa gospodarskoga rasta i državnih organizacijskih postignuća sve dalje zahvaća u ekologiju izraslih oblika života, u komunikacijsku unutarnju strukturu društvenih svjetova života. Tako neopopulistički prosvjedi samo poantirano izražavaju široko raširene strahove od uništenja urbanih i prirodnih miljea, od razbijanja oblika humanoga suživota. Mnogoliki povodi za nelagodu i prosvjed nastaju svuda gdje jednostrana modernizacija, upravljana mjerilima ekonomske i administracijske racionalnosti, prodire u životna područja koja su usredotočena na zadatke kulturne predaje, socijalne integracije i odgoja, te stoga postavljena prema *drugim* mjerilima, naime prema mjerilima komunikativne racionalnosti. Neokonzervativna učenja odvlače pozornost upravo od tih društvenih procesa; ona projiciraju uzroke, koje ne osvjetljavaju, na razinu tvrdokorno subverzivne kulture i njezinih odvjetnika.

Kulturna moderna rađa, dakako, i svoje *vlastite* aporije. Na njih se pozivaju intelektualne pozicije, koje ili proglašavaju postmodernu ili preporučuju povratak predmoderni ili radikalno odbacuju modernu. Neovisno o problematičnim *društvenim posljedicama* modernizacije, *također* i iz *unutarnje perspektive* kulturnoga razvoja nastaju motivi za dvojbu i očajavanje glede projekta moderne.

### Projekt prosvjetiteljstva

Ideja moderne tijesno je srodna s razvojem europske umjetnosti; ali ono što sam nazvao projektom moderne postaje vidljivim tek ako napustimo dosadašnju uobičajenu usredotočenost na umjetnost. Max Weber kulturnu je modernu okarakterizirao time da se supstancijalni um izražen u religioznim i metafizičkim slikama svijeta razdvaja na tri elementa koja se samo još formalno drže zajedno (oblikom argumentacijskoga utemeljenja). Dok se slike svijeta raspadaju, te se naslijeđeni problemi mogu obrađivati odvojeno, sa specifičnih stajališta istine, normativne ispravnosti, autentičnosti ili ljepote, *kao* pitanja spoznaje, *kao* pitanja pravde, *kao* pitanja ukusa, u novovjekovlju se diferenciraju vrijednosne sfere znanosti, morala i umjetnosti. U odgovarajućim kulturnim sustavima djelovanja institucionaliziraju se znanstveni diskursi, moralnoteorijska i pravnoteorijska istraživanja, umjetnička proizvodnja i umjetnička kritika kao posao stručnjaka. Profesionalnom obradom kulturne predaje svagda s apstraktnoga aspekta valjanosti nastaju vlastite zakonitosti kognitivno-instrumentalnoga, moralno-praktičnoga i estetsko-ekspresivnoga kompleksa znanja. Odsada postoji i *interna* povijest znanosti, teorije morala i prava te umjetnosti – to zacijelo nisu linearni razvoji, ali su ipak procesi učenja. To je jedna strana.

Na drugoj strani povećava se udaljenost između ekspertnih kultura i široke publike. Ono što se u kulturi povećava specijalističkom obradom i refleksijom ne dopijeva *bez daljnje* u posjed svakodnevne prakse. S kulturnom racionalizacijom prijeto, naprotiv, *osiromašenje* svijeta života, obezvrijeđenoga u svojoj tradicijskoj supstanciji. Projekt moderne, koji su u 18. stoljeću formulirali filozofi prosvjetitelj-

stva, sastoji se u tome da se objektivirajuće znanosti, univerzalistički temelji morala i prava te autonomna umjetnost odlučno razviju u svojoj vlastitosti, ali da se istodobno i kognitivni potencijali, koji se tako akumuliraju, oslobode svojih visokih ezoteričkih oblika i iskoriste za praksu, tj. za umno oblikovanje životnih odnosa. Prosvjetitelji formata jednoga Condorceta još su zaneseno očekivali da će umjetnosti i znanosti unapređivati ne samo nadzor nad prirodnim snagama nego i tumačenje svijeta i samotumačenje, moralni napredak, pravednost društvenih institucija, čak i sreću ljudi.

Dvadeseto stoljeće nije mnogo ostavilo od toga optimizma. Ali problem je ostao te se umovi i dalje razilaze oko toga hoće li ustrajati na intencijama prosvjetiteljstva, koliko god one bile frakturirane, ili će odustati od projekta moderne, hoće li, primjerice, kognitivne potencijale, ukoliko se ne uljevaju u tehnički napredak, ekonomski rast i racionalnu upravu, vidjeti toliko zagrađenima da životna praksa upućena na oslijepjele tradicije ostaje time nedirnutu.

Projekt moderne zapravo je rascjepkan čak i među filozofima koji su danas neka vrsta *zaštitnika prosvjetiteljstva*. Oni imaju povjerenja u još samo jedan od elemenata u koje se um izdiferencirao. Popper, mislim na teoretičara otvorenoga društva kojega neokonzervativci još nisu prisvojili, ustraje na prosvjetiteljskoj, političkoj snazi znanstvene kritike; on zato plaća cijenu moralnoga skepticizma i dalekosežne indiferentnosti prema estetičkome. Paul Lorenzen računa na životnoreformsku djelotvornost metodičke izgradnje umjetnoga jezika u kojemu se afirmira praktični um; ali pritom kanalizira znanosti u uskim putanjama moralno analognih, praktičnih opravdanja i također zapušta estetičko. U Adorna se, obratno, emfatički zahtjev uma povukao u optužujuću gestu ezoteričkoga umjetničkog djela, moral više nije sposoban za utemeljenje, a filozofiji ostaje samo još zadatak da u indirektnom govoru upućuje na kritičke duhove zakukuljene u umjetnosti.

Diferenciranost znanosti, morala i umjetnosti, čime Max Weber obilježava racionalizam zapadne kulture, znači, *istodobno*, autonomizaciju specijalistički obrađenih sektora i njihovo odvajanje od tradicijske struje, koja se prirodno nastavlja u hermeneutici svakodnevne prakse. To je odvajanje problem koji nastaje iz vlastite zakonitosti diferenciranih vrijednosnih sfera; ono je izazvalo i propale pokušaje da se "dokine" ekspertna kultura. To se može najbolje vidjeti u umjetnosti.

### **Kant i samostalnost estetičkoga**

Iz razvoja moderne umjetnosti može se, grubo pojednostavljeno, izvući linija autonomizacije. Najprije se u renesansi konstituiralo ono predmetno područje koje pripada isključivo kategorijama lijepoga. U 18. stoljeću institucionalizirane su književnost, likovna umjetnost i glazba kao područje djelovanja koje se odvaja od sakralnog i dvorskog života. Konačno, sredinom 19. stoljeća nastalo je i esteticističko

shvaćanje umjetnosti koje od umjetnika traži da svoja djela proizvodi već sa sviješću *l'art pour l'arta*. Time samostalnost estetičkoga može postati programom.

U prvoj fazi toga procesa nastupaju kognitivne strukture novoga područja, koje se izdvaja iz kompleksa znanosti i morala. Kasnije postaje pitanjem filozofijske estetike da se te strukture razjasne. Kant odlučno izražuje vlastitost estetskoga predmetnog područja. On polazi od analize suda o ukusu, koji je, doduše, usmjeren na subjektivno, na slobodnu igru mašte, ali ipak ne očituje samo sklonosti, nego računa na intersubjektivni pristanak.

Premda estetski predmeti ne pripadaju ni sferi onih pojava koje se mogu spoznati uz pomoć kategorija razuma ni sferi slobodnih djelovanja koja podliježu zakonodavstvu praktičnoga uma, umjetnička djela (i djela prirodne ljepote) pristupačna su *objektivnoj prosudbi*. Pored sfere valjanosti istine te trebanja lijepo konstituira sljedeće područje valjanosti, ono koje utemeljuje povezanost *umjetnosti i umjetničke kritike*. “Govori se zatim o ljepoti kao da je ona svojstvo stvari” (*Kritika moći suđenja*, par. 7).

Naravno da ljepota prijanja samo uz *predodžbu* o stvari, kao što se sud o ukusu odnosi na relaciju predodžbe nekoga predmeta prema osjećaju užitka i neužitka. Jedino se u *mediju privida* neki predmet može opažati *kao* estetski; jedino kao fiktivan on može tako aficirati osjetilnost da uspije u predstavljanju onog što izmiče pojmovnoj naravi objektivirajućega mišljenja i moralnoga prosuđivanja. Duševno stanje, koje nastaje estetski pokrenutom igrom predodžbenih snaga, Kant karakterizira, k tome, kao ugodu *bez interesa*. Kvaliteta nekoga *djela* određuje se dakle neovisno o njegovim praktičnim životnim relacijama.

Dok spomenuti osnovni pojmovi klasične estetike, dakle ukus i kritika, lijepi privid, bezinteresnost i transcendentnost djela, poglavito služe razgraničavanju estetskoga od drugih vrijednosnih sfera i životne prakse, pozitivne odrednice sadrži pojam *genija*, koji je nužan za stvaranje umjetničkoga djela. Kant naziva genija “uzornom originalnošću prirodnoga dara nekoga subjekta u slobodnoj uporabi njegovih spoznajnih moći” (*Kritika moći suđenja*, par. 49). Ako pojam genija oslobodimo njegovih romantičkih ishodišta, možemo u slobodnome opisu reći: nadareni umjetnik u stanju je autentično izraziti ona iskustva što ih stječe u koncentriranome ophođenju s decentriranom subjektivnošću, koja je oslobođena prisila spoznavanja i djelovanja.

Ta vlastitost estetskoga, dakle objektiviranje decentrirane subjektivnosti, koja samu sebe iskušava, izlazak iz vremenskih i prostornih struktura, raskid s konvencijama opažanja i svrhovite djelatnosti, dijalektika razotkrivanja i šok, mogla je tek s gestom modernizma nastupiti kao svijest moderne, i to nakon što su ispunjena sljedeća dva uvjeta. To je, prvo, institucionalizacija o tržištu ovisne umjetničke produkcije i uživanje nesvrhovite umjetnosti, posredovane kritikom; i, drugo,

esteticističko samorazumijevanje umjetnika, pa i kritičara, koji se smatraju manje odvjetnicima publike nego tumačima, koji pripadaju samome procesu umjetničke produkcije. Sada u slikarstvu i književnosti može započeti pokret koji neki vide anticipiranim već u Baudelaireovim umjetničkim kritikama; boje, crte, glasovi, pokreti prestaju primarno služiti prikazivanju; mediji prikazivanja i tehnike stvaranja sami avansiraju u estetski predmet. A Adorno može svoju *Teoriju estetike* započeti rečenicom: “Samorazumljivo je postalo to da ništa što se odnosi na umjetnost više nije samorazumljivo, ni u njoj ni u odnosu prema cjelini, pa čak ni njezino pravo na postojanje”.

### Pogrešno dokidanje kulture

Dakako, nadrealizam ne bi umjetnosti osporio pravo na postojanje kada upravo moderna umjetnost ne bi u sebi nosila obećanje sreće koje se odnosi na njezin “odnos prema cjelini”. U Schillera obećanje, koje doduše pruža estetski nazor, ali ga ne ispunjava, još ima eksplicitan lik utopije koja nadilazi umjetnost. Ta linija estetske utopije seže sve do Marcuseove ideologijsko-kritički okrenute optužbe afirmativnoga karaktera kulture. Ali već se u Baudelairea, koji ponavlja *promesse de bonheur*, utopija pomirenja okreće ka kritičkom zrcaljenju nepomirljivosti socijalnoga svijeta. To postaje utoliko bolnijim što se umjetnost više udaljava od života te se povlači u nedodirljivost ispunjene autonomije. Ta se bol odražava u bezgraničnome *ennui* odbačenoga, koji se poistovjećuje s pariškim pmnjarima.

Na takvim se osjećajnim stazama sakupljaju eksplozivne energije, koje se, na koncu, ispražnjuju u pobuni, u nasilnome pokušaju da se samo prividno autarkična sfera umjetnosti razbije i tom žrtvom iznudi pomirenje. Adorno veoma točno vidi zašto nadrealistički program “otkazuje umjetnosti, ali je ipak ne može odbaciti” (*Ästhetische Theorie*, 52). Svi pokušaji da se premosti razmak između umjetnosti i života, fikcije i prakse, privida i zbilje; da se ukine razlika između artefakta i uporabnoga predmeta, između proizvedenoga i zatečenoga, između oblikovanja i spontanoga micanja; pokušaji da se sve proglasi umjetnošću i svatko umjetnikom; da se sva mjerila povuku, da se estetski sudovi prilagode očitovanju subjektivnih doživljaja – ti u međuvremenu dobro analizirani poduhvati danas se shvaćaju kao nonsens-eksperimenti, koji protiv volje utoliko blještavije osvjetljaju upravo one strukture umjetnosti koje bi trebalo povrijediti: medij privida, transcendenciju djela, koncentrirani i planski karakter umjetničke produkcije te kognitivni status suda o ukusu.<sup>8</sup> Radikalni pokušaj dokidanja umjetnosti daje pravo, ironijski, onim kategorijama kojima je klasična estetika okružila svoje predmetno područje; te su se kategorije pritom, dakako, i same promijenile.

<sup>8</sup> Wellershoff, D., *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt/M., 1976.

Neuspjeh nadrealističke pobune potvrđuje dvostruku zabunu pogrešnoga dokidanja. S jedne strane: ako se razbiju posude navlastito razvijene kulturne sfere, isteknu sadržaji; od desublimiranoga smisla i destrukturiranoga oblika ne preostaje ništa, ne proizlazi oslobađajuće djelovanje. Ali još je teža druga zabluda. U svakodnevnoj komunikacijskoj praksi kognitivna tumačenja, moralna očekivanja, ekspresije i vrednovanja moraju se međusobno prožimati. Procesima sporazumijevanja svijeta života potrebna je kulturna predaja *na širokoj osnovici*. Stoga se racionalizirana svakodnevica uopće ne bi mogla osloboditi ukočenosti kulturnoga osiromašenja time što bi se *jedno* kulturno područje, ovdje dakle umjetnost, nasilno otvorilo i uspostavilo priključak *s jednim* od specijaliziranih kompleksa znanja. Na tome bi se putu *jedna* jednostranost i *jedna* apstrakcija u najboljem slučaju mogla nadomjestiti nekom drugom.

I u drugim područjima teorijske spoznaje i morala postoje paralele s programom i neuspjehom praksom pogrešnoga dokidanja. One su međutim manje jasno obilježene. Zacijelo su znanosti s jedne strane te teorija morala i prava s druge postale autonomne na sličan način kao i umjetnost. Ali obje sfere ostaju povezane sa specijaliziranim oblicima prakse: jedna s oznanstvljenom tehnikom, druga sa u pravnom obliku organiziranom i u svojim temeljima na moralno opravdanje upućenom upravnim praksom. Ipak su se institucionalizirana znanost i u pravnome sustavu izdvojeno moralno-praktično raspravljanje toliko udaljili od životne prakse da bi se i ovdje program *prosvjetiteljstva* mogao pretvoriti u program *dokidanja*.

Od mladohegelovskih dana kruži krilatica o dokidanju filozofije, a od Marxovih je postavljeno pitanje odnosa teorije i prakse. Tu su se intelektualci, dakako, povezali s radničkim pokretom. Samo su na rubovima toga socijalnog pokreta sektaške skupine našle prostor za svoje pokušaje da program dokidanja filozofije odsviraju kao nadrealisti melodiju dokidanja umjetnosti. U posljedicama dogmatizma i moralnoga rigorizma ovdje se očituje ista pogreška kao i ondje: postvorena svakodnevna praksa, koja se temelji na neusiljenoj interakciji kognitivnoga s moralno-praktičnim i estetsko-ekspresivnim, ne može se liječiti priključivanjem *jednom* od nasilno otvorenih kulturnih područja. Osim toga, praktično odvajanje i institucijsko utjelovljenje znanja akumuliranoga u znanosti, moralu i umjetnosti ne smije se brkati s kopijom življenja nesvakodnevnih predstavnika tih vrijednosnih sfera – s poopćavanjem subverzivnih snaga, koje su u svojoj egzistenciji izrazili Nietzsche, Bakunjin, Baudelaire.

U određenim situacijama terorističke aktivnosti zacijelo mogu biti u vezi s prenatезanjem jednoga od kulturnih elemenata, dakle sa sklonošću da se politika estetizira, nadomjesti moralnim rigorizmom ili da se savije pod dogmatizam nekoga nauka.

No te teško dohvatljive konstelacije ne bi trebale dovesti do toga da se već intencije nepopustljivog prosvjetiteljstva difamiraju kao izrod “terorističkoga uma”. Tko projekt moderne povezuje sa stanjem svijesti i javno spektakularnim djelovanjima individualnih terorista, ne zaključuje manje pogrešno od nekoga tko bi neusporedivo stalniji i obimniji birokratski teror, koji se vrši u tami, u podrumima vojne i tajne policije, u logorima i psihijatrijskim ustanovama, proglasio kao *raison d'être* moderne države (i njezine pozitivistički iscrpljene legalne vladavine), samo zato što se taj teror služi sredstvima državnoga prisilnog aparata.

### Alternative pogrešnoga dokidanja kulture

Mislim da je bolje učiti iz zabluda koje su pratile projekt moderne, iz pogrešaka pretjeranih programa dokidanja, nego da proglasimo izgubljenim modernu i njezin projekt. Možda se na primjeru recepcije umjetnosti može barem *naznačiti* izlaz iz aporija kulturne moderne.

Od vremena u romantizmu razvijene umjetničke kritike postojale su suprotne tendencije koje se s pojavom avangardnih strujanja jače polariziraju: ta kritika jedan put zahtijeva ulogu produktivne dopune umjetničkome djelu, a drugi put ulogu odvjetnika interpretacijske potrebe široke publike. Građanska je umjetnost svojim adresatima upravila *oba* očekivanja: laik, prijatelj umjetnosti trebao se obrazovati u eksperta, ali smio se ponašati i kao poznavalac koji estetska iskustva primjenjuje na vlastite životne probleme. Možda je ovaj drugi, prividno bezazleniji način recepcije svoju radikalnost izgubio upravo time što je ostao nejasno spojen s prvim.

Naravno da umjetnička produkcija mora semantički zakržljati ako ne djeluje kao specijalizirana obrada vlastitih problema, kao domena eksperata bez obzira na egzoterične potrebe. Pritom se svi upuštaju u to (i kritičar kao stručno obrazovan recipijent) da se obrađeni problemi izdvajaju s točno jednoga apstraktnog aspekta valjanosti. Međutim to se oštro razgraničenje, ta usredotočenost isključivo na jednu dimenziju lomi čim se estetsko iskustvo unese u individualnu životnu povijest ili se inkorporira u kolektivni životni oblik. Recepcija sa strane laika ili, štoviše, eksperta svakodnevce dobiva *drukčiji pravac* nego percepcija profesionalnoga kritičara koji gleda na interni razvoj umjetnosti. Albrecht Wellmer upozorio me je kako estetsko iskustvo, koje se ne pretvara primarno u sudove o ukusu, mijenja svoju pozicijsku vrijednost. Čim se ono upotrebljava eksplorativno za osvjetljavanje životnopovijesne situacije, odnoseći se na životne probleme, ulazi u jezičnu igru koja više nije igra estetske kritike. Tada estetsko iskustvo ne obnavlja samo interpretacije potreba, u čijem svjetlu opažamo svijet; ono istodobno zahvaća u kognitivna tumačenja i normativna očekivanja te mijenja način na koji svi ti momenti *ukazuju* jedni na druge.

Primjer za tu eksplorativnu, na život orijentiranu snagu, koja može proizaći iz susreta s nekom umjetničkom slikom u trenutku kada se jedna biografija veže

u čvor, opisuje Peter Weiss kada svoga junaka, nakon očajnoga povratka iz španjolskoga građanskog rata, opisuje kako luta Parizom i imaginarno anticipira onaj susret koji će se, malo kasnije, dogoditi u Louvreu, pred Gericaultovom slikom brodolomaca. Način recepcije na koji mislim pokazuje se u određenoj inačici još primjerenije herojskim procesom usvajanja, koji isti autor prikazuje u prvome svesku svoje *Estetike otpora* na skupini politički motiviranih, znanja žednih radnika u Berlinu 1937, na mladim ljudima koji u večernjoj gimnaziji stječu sredstva kako bi prodrli u povijest, pa i u socijalnu povijest europskoga slikarstva. Oni iz otpornoga kamena toga objektivnoga duha klešu krhotine koje asimiliraju, unose u iskustveni obzor svoga miljea, jednako udaljenoga i od obrazovne tradicije i od postojećega režima, te ih okreću dok ne počnu svijetliti. “Naše shvaćanje kulture samo se rijetko poklapalo s onim što se prikazivalo kao golem rezervoar dobara, nakupljenih iskustava i prosvjetljenja. Kao bezvlasnici približavali smo se nakupljenome isprva uplašeno, s velikim strahopoštovanjem, dok nam nije postalo jasno da smo to sve imali napuniti svojim vlastitim vrednovanjima, da se ukupni pojam mogao koristiti tek onda kada je izricao nešto o našim životnim uvjetima te poteškoćama i svojstvenostima naših misaonih procesa.”<sup>9</sup>

U takvim primjerima *usvajanja ekspertne kulture iz perspektive svijeta života* spašava se nešto od intencije bezizglednih nadrealističkih pobuna, još više od Brechtovih, čak od Benjaminovih eksperimentalnih promišljanja o recepciji ne-auratskih umjetničkih djela. Slična se promišljanja mogu primijeniti na sfere znanosti i morala ako se ima na umu da duhovne, socijalne i etologijske znanosti još nipošto nisu *posve* odvojene od strukture znanja orijentiranoga na djelovanje, i da je zaoštavanje univerzalističkih etika na pitanja pravednosti otkupljeno apstrakcijom koja zahtijeva nadovezivanje na isprva izlučene probleme dobrog života.

Diferencirano povratno vezanje moderne kulture sa svakodnevnom praksom, upućenom na vitalne predaje, koje su osiromašene pukim tradicionalizmom, uspjet će međutim samo ako se *također* društvena modernizacija bude mogla upraviti prema *drugim*, ne-kapitalističkim stazama, ako svijet života iz sebe bude mogao razviti institucije koje ograničava sistematska vlastita dinamika gospodarskoga i administrativnoga sistema djelovanja.

### Tri konzervativizma

Za to su, ako se ne varam, loši izgledi. Tako je, više-manje u cijelome zapadnom svijetu, nastala klima koja potiče modernističkokritička strujanja. Kao izlika za konzervativne pozicije služi otrežnjenje koje su ostavili neuspjeli programi pogrešnoga dokidanja umjetnosti i filozofije te očevidne aporije kulturne moderne. Dopustite

<sup>9</sup> *Die Ästhetik des Widerstands*, 1. sv., Frankfurt/M., 54.

mi da ukratko prikažem razliku između antimodernizma mladih konzervativaca i predmodernizma starih konzervativaca te postmodernizma novih konzervativaca.

*Mladi konzervativci* usvajaju osnovno iskustvo estetske moderne, razotkrivaju nje decentrirane subjektivnosti oslobođene svih ograničenja kognitivnosti i svrhovite djelatnosti, svih imperativa rada i korisnosti – i istupaju s njom iz modernoga svijeta. S modernističkom atitudom utemeljuju nepomirljivi antimodernizam. Oni premještaju spontane snage imaginacije, samoiskustva, afektivnosti u daleko i arhaično te instrumentalnome umu manihejski suprotstavljaju samo još evokaciji pristupačno načelo, bilo volju za moć ili suverenost bilo bitak ili dionizijsku snagu poetičkoga. U Francuskoj ta linija vodi od Georgea Bataillea preko Foucaulta do Derridaa. Naravno da nad svima lebdi duh Nietzschea, oživljenoga sedamdesetih godina.

*Stari konzervativci* uopće se ne daju zaraziti kulturnom modernom. Oni nepovjerljivo prate raspad supstancijalnoga uma, diferencijaciju znanosti, morala i umjetnosti, moderno razumijevanje svijeta i njegovu samo još proceduralnu racionalnost te preporučuju (u čemu je Max Weber vidio povratak u materijalnu racionalnost) vraćanje na pozicije *prije* moderne. Stanovit uspjeh ima, prvenstveno, novi aristotelizam, što ga danas ekološka problematika potiče na obnavljanje kozmološkijske etike. Na toj su liniji, koja polazi od Lea Straussa, zanimljivi primjerice radovi Hansa Jonasa i Roberta Spaemanna.

*Novi se konzervativci* odnose prema stečevinama moderne još ponajprije afirmativno. Oni pozdravljaju razvoj moderne znanosti utoliko ukoliko ona svoju vlastitu sferu samo prekoračuje kako bi unaprijedila tehnički napredak, kapitalistički rast i racionalnu upravu. U ostalome preporučuju politiku ublažavanja eksplozivnih sadržaja kulturne moderne. Jedna im teza glasi da je znanost, ako se ispravno shvati, ionako postala beznačajna za orijentaciju u svijetu života. Druga je da politiku svakako valja osloboditi zahtjeva moralno-praktičkoga opravdavanja. A treća teza utvrđuje čistu imanentnost umjetnosti, osporava joj utopijski sadržaj, poziva se na njezin prividni karakter kako bi izolirala estetsko iskustvo u privatnome. Kao svjedoče mogli bismo navesti ranoga Wittgensteina, Carla Schmitta iz srednje dobi i kasnoga Gottfrieda Benna. Definitivnim ograničavanjem znanosti, morala i umjetnosti u autonomne, od svijeta života odvojene, specijalistički upravljane sfere, od kulturne moderne preostaje samo još ono što se od nje može imati odustajanjem od projekta moderne. Za oslobođeno mjesto predviđene su tradicije koje ostaju pošteđene zahtjeva za utemeljenjem; dakako, ne može se uvidjeti kako bi se one u modernome svijetu održale drukčije nego podrškom ministarstava kulture.

Ta je tipologija pojednostavljena kao i svaka druga; ali ipak bi mogla biti uporabiva za analizu duhovno-političkih rasprava. Kao što se bojim, ideje antimodernizma, s malenim dodatkom predmodernizma, šire se u okružju zelenih i alterna-

tivnih skupina. U promjeni svijesti političkih stranaka ocrta se, naprotiv, uspjeh tendencijskoga obrata, a to znači saveza postmodernih i predmodernih. Čini mi se da nijedna stranka nema monopol na grdnju intelektualaca i novoga konzervativizma. Stoga imam dobar razlog, a pogotovo nakon, gospodine gradonačelnice Wallmann, pojašnjavajućih tvrdnji u vašem uvodu, da budem zahvalan liberalnome duhu u kojemu mi grad Frankfurt dodjeljuje nagradu povezanu s imenom Adorna, imenom sina ovoga grada, koji je kao filozof i književnik, kao malo tko drugi u Saveznoj Republici Njemačkoj, obilježio lik intelektualca te postao uzor intelektualcima.

S njemačkoga preveo  
Tomislav Martinović

Jürgen Habermas

#### MODERNITY – AN UNFINISHED PROJECT

##### *Summary*

What is the state of consciousness of modernity presently like? Is modernity as out of date as is claimed by neoconservatism in general and the postmodernists in particular? Neoconservatists accuse modern culture of undermining the ethical foundations of social life. The author shows that neoconservatism does not understand the relation between culture and society, and that it ascribes to cultural modernity the pathological syndromes (hedonism, narcissism, loss of identity) which are, in fact, the product of capitalist modernisation of economy and society. Through money and power, the systemic imperatives of market economy and of the bureaucratic state gravely endanger the world of life and the process of cultural reproduction and social integration. Thus, it is solely through distinction between societal and cultural modernisation that one can also understand the pathological effects resulting from the sphere of culture itself. While societal modernisation is characterised by a growing autonomy of purposefully rational activity (in market economy and administration), which leads to colonisation of the world of life, cultural modernisation is marked by an increasing differentiation of cultural value spheres (science, morality, art) based on varied aspirations to validity (truth, rightness, authenticity) and by a differentiation of structures of rationality (cognitive-instrumental, moral-practical, aesthetic). Conservative critics of the aporiae of modern culture reject the entire project of modernity, advocating either a return to pre-modernism, or a step forward into postmodernity, or else mere anti-modernity (philosophers such as Nietzsche, Heidegger, Bataille, Foucault, Derrida). In contrast to them, the author sees the potentials of modernity in the protection and development of the sphere of communicational rationality

against the systemic imperatives of economy and of the state, in the reestablishment of links between the spheres of science, morality and art, and in connecting the corresponding expert cultures with the communicational practice of the world of life. Thus perceived, modernity is still an unfinished project, which encompasses historical emancipatory potentials only as a differentiated reactive linkage of modern culture with everyday practice, only if societal modernisation can also be steered down other non-capitalist paths, if the world of life can develop out of itself institutions limited by the dynamics of the economic and administrative system.

*Keywords:* cultural and social modernity, differentiated rationality, systemic imperatives, world of life, conservatism, postmodernity, Adorno, Kant