

МОДЕРНИЗЪМ И ПОСТМОДЕРНИЗЪМ

ЖИЛ ЛИПОВЕЦКИ

Истина е, че доста двусмисленото понятие постмодернизъм, което се появява в артистичния и интелектуален живот през последното десетилетие, е в известен смисъл свързано с модно течение. То е особено интересно в сравнение с претенциозните изявления за поредната новост, защото — тъкмо обратното, представлява апел към предпазливо завръщане към началото, към по-задълбочено тълкуване на нашето време, което вече почти сме изживели, но което в много отношения продължава своето дело напук на наивните привърженици на пълното скъсване с него.

Ако можем да говорим за началото на нова епоха в изкуството, познанието и културата, необходимо е да определим какво точно принадлежи на изминалия период и така новото ще придобие своя памет, хронология и генеалогия.

Въпреки всичко понятието «постмодерно» не е ясно и се свързва с нива и области на анализ, които понякога са трудно съизмерими. Дали става въпрос за хедонистична и авангардистка култура, или за появата на непонятната новаторска сила? Дали сме изправени пред упадък на една епоха, лишена от традиции или пред нова жителна струя, вливаща своята сила в настоящето посредством реабилитация на миналото? Дали може да се говори за по-различна приемственост, за продължение на модернизма, или връзката с миналото е напълно прекъсната? Дали това не е приключение в историята на изкуството, или е по-скоро обща съдба на демократичните общества? Ние не пожелахме да вместим постмодернизма в някаква регионална, естетическа, епистемологична или културна рамка. Ако действително можем да говорим за проявление на постмодерното, то би трябвало да се свързва с мощно и всеобхватно течение, проникващо във всички сфери на обществения живот. Вярно е, че живеем във време, в което острите противопоставяния се заличават, превъзходствата стават неясни, а духът на времето изисква да се подчертават корелациите и хомологиите.

Нашата цел беше да издигнем постмодернизма до нивото на глобална хипотеза, с която да обозначим бавния и сложен преход към нов тип общество, култура и личности, родени в съвременната епоха и в нейното продължение, да определим съдържанието на модернизма, неговите родови връзки и неговите основни исторически функции, да уловим нарушаване-

то на логическия ход, а това постепенно стана през XX век и то в полза на все по-определеното преимущество на гъвкавите и отворени системи. Анализите на Даниел Бел ни послужиха в тези търсения и бяха за нас като нишката на Ариадна. Неговият първи труд (1), преведен на френски език, притежава несравними достойнства, защото предлага глобална концепция за развитието на капитализма именно в светлината на модернизма и неговото продължение.

Тази книга, за разлика от предишната (2), не намери същия положителен отзвук във Франция. Несъмнено неоконсервативното и пуританско послание на книгата допринася за този хладен прием. Нещо повече, липсата на план, бързото изложение на аргументите, понякога хаотичното поднасяне на анализите безспорно предизвикват предимно раздражение, което в много отношения е основателно. Но каквито и да са неговите недостатъци, произведението внася свежа струя, поставя въпроса за ролята на културата и нейната връзка с икономиката и демокрацията, изважда тълкуването на културата от тясното пространство на лабораторната ерудиция, стреми се да създаде една теория, която да свърже изкуството с начина на живот в развитите капиталистически общества. Изправени пред сегментирането на социологическата наука и пред все по-ограниченото възприемане на съвременния свят, трябва много внимателно да анализираме тезите на Даниел Бел. Те трябва да получат своето заслужено развитие, дори и да трябва да се дистанцираме сериозно от някои негови позиции.

КУЛТУРА НА ПРОТИВОРЕЧИЯТА

От един век насам капитализмът е раздиран от дълбока криза в културата, която все още не е неразрешена и която можем да определим само с една дума — модернизъм — или ново художествено мислене, което се основава на отхвърляне на традициите и на култ към новото и към промените. Теоретичната формулировка на изискванията за новост и актуалност откриваме за първи път у Бодлер (3), за когото красивото и неразделно от съвременното, от модното, от случайното.

Между 1880 — 1930 г. модернизмът достига пълно развитие с нарушаването на пространството в класическата схема, с появата на нов начин на писане, освободен от ограниченията на правилата, и по-късно с шумната поява на кръжоците и на авангардистите. Оттогава хората на изкуството непрестанно разрушават установените правила и синтаксис, бунтуват се яростно срещу официалния ред и академизъм — изпитват ненавист към традициите и жажда за пълно обновление. Всички велики произведения от миналото в известен смисъл винаги са били новаторски, тъй като по мъничко са нарушавали прилаганите канони, но едва в края на настоящия век промените прерастват в революция и се изразяват в пълното наруша-

ване на последователността във времето, в разминаване между предходно и следващо и в утвърждаване на напълно нов ред. Модернизмът не се задоволява единствено с въвеждането на стилистични промени и свършено непознати теми. Той желае да прекъсне връзката си с миналото и да създаде напълно нови произведения. Но интересното е, че жаждата за модерно отхвърля с еднаква сила и съвременните произведения — едва появила се авангардна литература много скоро се превръща в «ариегардна» и потъва в добре познатото. Модернизмът не понася тъпченето на място, принуден е непрекъснато да търси откритието, да върви напред. Такова е иманентното «противоречие» на модернизма. «Модерното е един вид съзидателно саморазрушаване. Модерното изкуство е не само рожба на критичната епоха, то е и твърде самокритично.» (4) Адорно го е казал по друг начин: «Модернизмът характеризира себе си по-скоро като процес на неограничено отрицание, (5) отколкото като низ от декларации и манифести. От това можем да направим извода, че той не щади дори себе си: «Традиция в новото» (Х. Розенберг) — Парадоксално определение на модернизма, което разрушава и неизбежно лишава от стойност това, което тази формулировка постановява; новото много скоро се сблъсква със старото и никакво позитивно съдържание не се утвърждава. Единственият принцип, който ръководи изкуството, е самата промяна. Непознатото се е превърнало в категоричен императив на творческата свобода.

Динамичното противоречие на творческия модернизъм е последвано и от една не по-малко противоречива фаза, лишена от всякаква оригиналност. Схемата на модернизма, която намира бляскаво приложение в авангардистките произведения, сега изчерпва своите възможности, а според Даниел Бел това е така от половин век насам. Авангардното изкуство е напълно безпомощно и неспособно да създава сериозно художествено новаторство. Негацията е загубила творческите си способности. Хората на изкуството само възпроизвеждат и копират големите открития от първата третина на века и ние сме навлезли в това, което Д. Бел нарича постмодернизма — което е стадият на упадък на творчеството, чиято движеща сила е единствено прилагането на модернистичните принципи, доведено до крайност. Отгук произтича и противоречието на една култура, призвана да генерира непрекъснато абсолютно нови неща и която в края на своето развитие създава идентични, стереотипни образци и едно скучно повторение. По този въпрос Д. Бел възприема оценката на О. Пас, макар че той отдалява още повече във времето момента на настъпване на кризата. От много години насам отрицанието на модерното изкуство е «ритуално повторение» — бунтът се е превърнал в средство, критиката — в реторика, нарушението — в церемония. Отрицанието е загубило творческия си характер. Не казвам, че сме свидетели на края на изкуството, ние сме свидетели на края на понятието модернистично изкуство. (6) Това е изчерпване на

авангардното изкуство, което не може да се обясни нито чрез «забравения занаят», нито чрез «техническото общество»: културата на безсмислицата, на крясъците и шумовете не отговаря на техническото развитие, дори като негово двойно отрицание и не е отражение на империята на техниката, която сама по себе си лишава от смисъл. (7) И, като точно отбелязва Д. Бел, в нашите общества икономико-техническите промени не са определящи за културните промени, постмодернизмът не е отражение на постиндустриалното общество. Безизходицата, в която се намира авангардното изкуство се дължи на модернизма, на една напълно индивидуалистична култура, стигаща до крайности, на самоунищожителния си заряд, който утвърждава като стойностно единствено новото. Упадъкът на постмодернизма се дължи изключително на хипертрофията на една култура, чиято основна цел е отхвърлянето на всякакъв стабилен ред.

Модернизмът не е само бунт срещу самия себе си, той е едновременно възставане срещу всички норми и стойности в буржоазното общество. «Културната революция» започва тук, в края на XIX век и от XX век съвсем не пресъздават моралните стойности на господстващата икономическа класа, а започват да проповядват, като се вдъхновяват от романтизма, стойностна система, основана на възхвалата на Аз-а (отделната личност), на неподправеността и удоволствията — неща, които са определено несъвместими с нравите на буржоазията, която цени труда, пестеливостта, умереността и пуританските разбирания. От Бодлер до Рембо и Жари, от Уулф до Джойс, от дадаизма до сюрреализма, творците-новатори засилват критиките си към условностите и социалните институции и се превръщат в яростни отрицатели на буржоазния дух, ненавиждащи неговото преклонение пред парите и труда, неговия аскетизъм и тесногърд практицизъм. Да се живее максимално интензивно, «да се смесват всички усещания», да се следват собствените импулси и въображение, да се разгърне собствено поле за експерименти, «модернистичната култура е парекселанс култура на личността. Тя е изцяло насочена към «Аз-а». Култът към идеалното започва от Русо (стр. 141) и продължава с романтизма и неговия култ към чувствата. Но от втората половина на XIX век този процес придобива войнстващ характер. Нормите на буржоазен живот стават обект на все по-остри атаки от страна на едни разбунтували се бохеми. Така се появява един неограничен и хедонистичен индивидуализъм, осъществяващ това, което пазарните отношения бяха подтискали преди това: «И докато пазарното общество въвежда един радикален индивидуализъм в икономиката и е готово да премахне всякакви традиционни обществени връзки, то се страхува от опитите на съвременния индивидуализъм в областта на културата.» (стр. 28) Ако буржоазията осъществи революция в производството и търговията, тъкмо обратното — културната област, в която тя се развива, си остава подчинена на дисциплината, авторитарна по същност, и ако говорим за

САЩ — по-точно пуританска. Именно този пуританско-аскетичен морал през първите години на ХХ век е обект на нападки от страна на новаторите.

Но едва с появата на масовото потребление в САЩ през 20-те години хедонизмът, който дотогава е достояние на малка група творци или интелектуалци, се превръща в общоприет начин на поведение в ежедневието и в това именно се състои голямата културна революция в съвременното общество. Ако разгледаме културата като начин на живот, то самият капитализъм, а не художественият модернизъм, е основният двигател на хедонистичната култура. С масовото навлизане на предмети, считани дотогава за луксозни стоки, на рекламата, модата, медиите и най-вече на системата за прилагане на кредита, чието въвеждане е насочено пряко срещу принципа на спестовност, пуританският морал отстъпва пред хедонистичните стойности, подтикващи към пилеене на пари, към наслаждаване на живота, към задоволяване на собствените си желания. От 50-те години насам американското и даже европейското общество е обединено около култа на потреблението, към почивката и свободното време, към удоволствието.

«Протестантската етика е подкопана не от модернизма, а от самия капитализъм. Най-разрушителният инструмент на протестантската етика се оказва въвеждането на кредита. Преди това, за да можеш да си закупиш нещо, е трябвало най-напред да спестяваш. Но с една кредитна карта човек може веднага да задоволи своите желания.» (стр. 31) Съвременният стил на живот е продукт не само на промените в чувствителността, подтикнати от творците преди повече от век, но е още по-дълбоко повлиян от промените на капитализма, извършени преди 60 години.

Става въпрос, впрочем, за осъществяването на една култура, фокусирана към реализацията на Аз-а, към спонтанното и радостта от живота, с помощта на общите усилия на модернизма и на масовото потребление: Хедонизмът се превръща в «основен принцип» на съвременната култура и влиза още в противоречие с изискванията на икономиката и политиката—това е общата хипотеза, която ръководи анализите на Д. Бел.

Съвременното общество е разпокъсано. То вече няма еднороден характер и представлява сложно свързване на три различни компонента: технико-икономически, политически режим и култура, като всеки един от тях се подчинява на различен основен принцип, който дори може да противоречи на останалите. Тези области «не съществуват в хармония и притежават различен режим на промени. Те се ръководят от различни норми, определящи поведения, които са не само различни, но и противоположни. Именно несъответствията между тези сфери са причина за някои противоречия в обществото». (стр. 20-21) «Технико-икономическата» сфера или още «социалната структура» (включваща организация на производството, технологии, социопрофесионални връзки, разпределение на богатата и услугите) се

ръководи от функционалната рационалност, или с други думи — от ефективността, от степента на образование, от полезността, от производителността. В замяна на това основният принцип, който регламентира отношенията в сферата на властта и на социалното правосъдие, е равенството: като изискването за равнопоставеност непрекъснато се разширява (стр. 269-278) и не се отнася единствено вече до равнопоставеността пред законите, до всеобщото гласоподаване и до равенството в публичните свободи, но и до «равните възможности» (изисквания, насочени към изравняване на шансовете). До появата на нови социални права, засягащи здравеопазването, материалната сигурност и дори до «равенство в постигнатото» (специални изпити за представители на малцинствата, за да се коригират различията в постигнатите резултати), до искания за равно участие на всички при вземане на решения относно дейността на болничните заведения, университетите, вестниците или кварталите — това е векът на демократичното участие. От това произтича едно разпокъсване между отделните сфери, напрежение между три концепции, основани на противоречиви принципи: хедонизъм, ефективност, равенство. При тези условия трябва да се откажем от това да определяме съвременния капитализъм като едно единно цяло подобно на разпространените социологически анализи. От един век насам разминаването между отделните сфери се задълбочава, и още повече това между социалната структура и «противоречивата култура» (8) на разгръщане свободата на отделната личност. Докато капитализмът се е развивал под влиянието на протестантската етика, техникo-икономическата и културната сфера са образували едно еднородно цяло, допринасящо за натрупването на капитали, движещо обществото напред, спомагащо за установяването на обществения ред, но колкото повече хедонизмът се налага като единствена стойност и като етикет на капитализма, последният загубва своето органично единство, своя консенсус, своята воля. Кризата на съвременните общества е преди всичко криза в културата или в душевността.

Модернизъмът и демократичните стойности

Според Д. Бел анализът на модернизма трябва да се опира на два взаимосвързани принципа. От една страна модернистичното изкуство като израз на Аз-а и протест срещу всички утвърдени стилове, което влиза в противоречие с нормите на обществото, с ефективността и с равенството. От друга страна, поради същото това противопоставяне, е напълно излишно да се стремим да определим същността на модернизма като отражение на обществения или икономическия живот: «Идеите и формите се раждат от един своеобразен диалог с предходните идеи и форми, били те приети или отхвърлени.» (стр. 64) Враждебен към теориите на органицизма и марксизма, Д. Бел показва разнородното функциониране на демократичните общества, противоположните им стойности, които ги раздират, автоном-

ността и несъвместимостта между отделните структури. В това именно се състои приносът на този анализ, който увеличава измеренията и се отказва от опростените определения на модернистичното. Това е най-слабото му място, тъй като набляга прекалено много върху разрива и антагонизма. Да се основаваме в анализа си на подобни разминавания, които при това са по-скоро феноменологични, отколкото структурни — това означава да пропуснем историческата последователност, в която модернистичната култура се вписва, и по-точно връзките, които я свързват с равенството. Трябва да внимаваме с непримиримите противопоставяния, които правят социолозите. Само един по-широк исторически разрез може да ни даде възможност да определим точното измерение на разрива и прекъсването на връзките с предходното. Анализът на съвременното общество като «несъответствие между сферите» е само отчасти точен. Поради ограничения период, който се разглежда, често се забравя, че художественият модернизъм и равенство, без да си противоречат, са съставни елементи на една и съща демократична и индивидуалистична култура.

Модернизъмът не е непознат и несравним разрив с миналото. В своя луд стремеж да разруши традициите и да обнови радикално, модернизъмът продължава в културната област, с един век закъснение, собственото дело, започнато от съвременните общества, които се стремят да се установят върху демократичния ред. Модернизъмът е само част от широкото вековно развитие, водещо до утвърждаване на демократичните общества, основани на суверенитета на отделния човек и на народа, освободени от властта на боговете, от наследствената йерархия и от влиянието на традициите. Той е едно културно продължение на процесите, които са силно изразени в политическата и юридическа система в края на XVIII век и един завършек на революционните и демократични начинания, които имат за цел да установят едно общество без божествена намеса, чист израз на възделенията на хората, признати за равни. От този момент нататък обществото е призвано да твори своя образ в зависимост от човешкия разум, а не според наследеното общо минало. Повече нищо не е недосегаемо. Обществото си присвоява правото само да търси своя път. Без външна намеса, без модели, основаващи се на самовластието. Не е ли точно това разрушаване на водещата роля на миналото, което осъществяват в своето настъпление творците новатори? Така както демократичната революция освобождава обществото от силите на невидимото и от неговия корелат — йерархическото общество — така и художественият модернизъм освобождава изкуството и литературата от култа към традицията, от преклонението към големите майстори, от правилата на подражанието. Да освободиш обществото от властта на външните сили, на които то се основава, вместо на волята на хората, да откъснеш литературата от рамките на повествованието и описанието — това е един и същ подход, стремящ се към установяването на независим ред, в основата на който стои свободният човек. «Това, към което

се стреми новото, е разчупването на връзката между предмета и образа и определена зависимост на предмета от образа» — пише Марло след Морис Дени, който казва: целта на модернизма, това е чистата композиция (Кандински), проникването в един свят на формите, звуковете, сетивата, освободени, независими и неподчинени на външни правила, независимо от това дали са религиозни, обществени, свързани със светлината или стилистични. Непротиворечаш на принципа на равенството, модернизмът е продължение с други средства на демократичната революция и на нейния стремеж към разрушаване на хетерономните формации. Модернизмът утвърждава едно изкуство, откъснато от миналото, което е свой пълновластен господар. То е израз на равенството и първа проява на демократизацията на културата, макар че тя се явява с елитарните черти на изкуство, отделено от масите.

По този начин можем да открием разликата със социологическия подход, който анализира изкуството като «диференцираща дейност», като система, управлявана с помощта на механизъм за установяване на статуса и чрез разграничение: от XIX век насам модернистичният процес е този, който хвърля светлина върху истинските функции на изкуството, а не формалната обществена принуда на признанието по време на културното потребление на различни слоеве. От историческа гледна точка модерното изкуство не може да бъде сведено до заповед за раздаване на благороднически титли за заслуги в областта на културата. Той е средството за развитие на една свободна и експериментална култура с постоянно променливи граници, едно отворено и неограничено творчество, система от знаци, която се намира в постоянно движение, или с други думи — която е строго индивидуалистична, предстои да бъде открита, успоредно с една политическа система, основана единствено на независимата човешка воля. Модернизмът е носител на индивидуализацията и постоянен двигател на културата, средство за откриване на нови материали, значения и съчетания.

Така както модерното изкуство е продължител на демократичната революция, също така то продължава, въпреки подривната си същност, една индивидуалистична култура, присъстваща тук и там в поведението на много хора през втората половина на XIX век и началото на XX век: да посочим, без да ги изреждаме, стремежа към благополучие и удоволствия, забелязан вече от Токвил, увеличаване броя «браковете по привързаност», при които решаващ глас имат чувствата, проявяващия се вкус към спорта, стройното тяло и новите танци. Появата на бързо променяща се мода в облеклото, но също така и увеличаване броя на самоубийствата и намаляване на насилието. Художественият модернизъм въвежда пълно прекъсване с миналото в областта на културата, той с революционна страст усъвършенства закономерностите на индивидуалистичния свят.

Модернизмът има демократичен характер: той отделя изкуството от традицията и подражанието и едновременно с това започва да търси сред-

ства за признаване на всички теми. Но не отхвърля лиризма в изобразяване на моделите, както и театралния и величествен декор. Живописца няма вече предпочитани теми, не е длъжна да идеализира света. Моделът може да бъде слаб и възмутителен. Хората могат да бъдат рисувани накичени с черни жакети и рединготи. Натюрмортът има същата стойност както и портретът, а по-късно и една скицирана картина. По времето на импресионистите предишният блясък отстъпва пред познатата атмосфера на крайградските пейзажи и на простотата на овчарите от Ил дьо Франс, на кафенетата, улиците и гарите. Кубистите вмъкват в картините си числа, букви, колажи от хартия, стъкло или метал. При стила ready made най-важното е предметът да бъде абсолютно «безразличен», казва Дюшан. Писоарът, подложките за бутилки навлизат в атмосферата на музеите, дори и само за да подкопаят с малко ирония неговите основи. По-късно художниците и новите реалисти ще изберат като предмет на изображение вещи, знаци и отпадъци, свързани с масовото потребление. Модернистичното изкуство възприема постепенно всички предмети и материали и по този начин то се самоопределя чрез (9) десублимация на произведенията, което отговаря напълно на демократичната десакрализация на политическите институции, на отхвърлянето на показността на властта, на увековечаването на законите: същото разрушаване на йерархии и величия се извършва, всички обекти са поставени на една и съща плоскост, всякакъв вид елементи могат да бъдат употребени в изобразителните или литературните творби. У Джойс, Пруст и Фокнър няма вече привилегирани моменти. Всички факти са значими и достойни да бъдат описани. «Бих искал всичко да вкарам в този роман» — казвал Джойс по повод на «Одисей». Баналното, незначителното, тривиалното, различните видове асоциации се разказват без да се дава предимство на нищо, без дискриминация и наравно със съществените факти. Отхвърлянето на подреждането по значимост на фактите, въвеждането на всички видове теми, имагинерното звучене на съвременната равнопоставеност — всичко това се свързва с художествената концепция. Дори атаките срещу епохата на авангардисткото просветление представляват отзвук от демократичната култура. С появата на дадаизма самото изкуство се самокритикува и изисква своето собствено унищожение. Става въпрос за премахване на художествения фетишизъм, на йерархичното отделяне на изкуството и на живота в името на универсалния човек, от противоречията, от творческия процес, от действието, от случайното. Известно е, че сюрреалистите, Арто и по-късно хепънингс, както и действията на привържениците на антиизкуството, са насочени също така към преодоляване противопоставянето на изкуството на живота. Но трябва да бъдем много внимателни, защото този постоянен обект на модернизма, а не на постмодернизма, както твърди Д. Бел, не е бунт на желанията, реванш на импулсивното срещу рамките на съвременния свят. Културата на егали-

таризма е именно тази, която разрушава неизбежно сакралното в изкуството и възвръща стойността съответно на случайното, на шумовете, на виковете, на обикновеното ежедневие. В по-кратка или по-дългосрочна перспектива, всичко придобива достойнства, егалитарната култура дава свои плодове и води до всеобща преоценка на значенията и на незначителните теми. И наистина бунтът на сюрреалистите е доста прозаичен и се разглежда изцяло под знака на чудноватото, на един друг живот, но не можем да отминем факта, се «свръхреалното» не е равнозначно на въображаемото, нито на романтичното бягство в екзотични пътешествия: по улиците на Париж, на битпазара, или в дръзките сравнения и в случайните съвпадения от ежедневието, се търсят най-смушаващите чудатости. Изкуството и животът съществуват тук и сега. По-късно Ж. Каж ще ни призове да възприемаме като музика всички шумове на един концерт, а Бел достига до идеята за «тотално изкуство»: «Например скулптура на тоталното изкуство — повдигнете който и да е предмет, «картина на тоталното изкуство» — погледнете каквото си искате, музика на тоталното изкуство — слушайте каквото и да е. Това е край на превъзходството и на отдалечаването на изкуството, което сега се свързва с живота и излиза на улицата. Поезията трябва да се твори от всички, а не само от един човек.» Работата е по-интересна от резултатите от нея. Всичко е изкуство. Демократичните процеси разяждат йерархиите и привилегиите. Протестът срещу културата, независимо от неговия дълбок нихилизъм, бе възможен единствено благодарение на културата на равноправния човек.

Ако днес творците служат на демократичното общество, те го правят не с тихия труд, присъщ на управлението преди установяването на Републиката, а по пътя на коренни промени, чрез крайни мерки и на съвременните политически революции. Както и да интерпретираме намеренията на творците, модернизмът трябва да се разбира като навлизане на революционните промени в културната сфера. Връзката между революционните процеси и модернистичните процеси е очевидна: една и съща воля за грубо и необратимо прекъсване на нишката между минало и настояще, едно и също обезценяване на наследените традиции. «Искам да бъда като новородено, да не знам нищо, абсолютно нищо за Европа... Да бъда като първобитен човек.» (П. Клии) Това е същото преклонение или лаическа сакрализация на новото време в името на хората, на равенството и на нацията от една страна, и в името на самото изкуство или в името на «новия човек», от друга. Това е един и същ стремеж да стигнеш до края, едно и също явно превеличение в идеологически и терористичен план или в бесния стремеж постоянно да се тласкат напред творческите открития и нововъведения. Откриваме едно и също желание да бъдат пренебрегвани националните граници и да се говори за един нов общ свят (авангардното изкуство поражда един космополитичен стил). Наблюдаваме сформирание на «воде-

щи» групировки, като активистите и авангардните творци и същият манихейски подход целят отстраняването на приближените. Ако Революцията се нуждаеше от предатели, излезли от нейните редици, авангардното изкуство, от своя страна възприема своите предшественици, своите съвременници или изкуството като цяло — като измама или пречка за истинска изява. Ако, както казва Токвил, френската революция е действала подобно на религиозните революции, би трябвало да заявим, че съвременните творци действаха като революционерите.

Модернизмът, това е пренасяне на революционния модел в културната област. Ето защо не можем да се съгласим с Адорно, който като последовател на марксистката концепция в това отношение, вижда в модернизма един «абстрактен» процес, подобен на системата за разменната стойност, разпространена по времето на великия капитализъм. (10) Модернизмът не е повече възпроизвеждане на стоковите отношения, отколкото френската революция е била «буржоазна революция» (11): икономическият ред — дали ще го възприемем като класови интереси или стокови отношения — не е в състояние да направи разбираеми модернистичната възхвала, бунта срещу «фанатичното преклонение пред миналото», ентузиазма от «ослепителното великолепие на бъдещето» (футуристичен манифест) и желанието за коренно обновление. Развитието на авангардното изкуство следва същата схема, като тази на революцията, със своя манихейски подход към антиподите на системата, основана на стойността, на натрупването и на еквивалентите. С основание Д. Бел подчертава, че модернистичната култура е антибуржоазна. Нещо повече, тя има революционен характер, което означава демократична по своята същност. Тя е свързана и големите политически революции и е неразделна част от основното имагинерно звучене, присъщо на нашето общество, с освободената и самодоволна личност. Така както възхвалата на отделната личност обяви за незаконно политическото превъзходство, чийто произход няма хуманен характер, така и новото представяне на свободните и равни хора е в основата на големите революционни сътресения в културната област и в «традицията на новото».

Често, и при това доста неразумно, акцентът се поставя върху решаващата роля на философските промени (философията на Бергсон, У. Джеймс, Фройд), както и на научните (неевклидовите геометрии, теорията на относителността) за появата на модернистичното изкуство. Марксистките анализи естествено откриха в модернистичното изкуство отражение, пряко или не, на капиталистическата нация. Наскоро Ж. Елъл все още твърдеше, че «всички особености на модернистичното изкуство» се обясняват с техническата среда. (12) П. Франкестъл обясняваше изчезването на пластичното евклидово пространство с представянето по нов начин на взаимоотношенията между човек и Вселена, или с други думи — с появата на нови стойности, породени от науката и техниката, и даващи предимство на

скоростта, ритъма, движението. (13) Тези анализи, които са нееднакво задълбочени, не могат да бъдат поставяни на една и съща плоскост: освен това те в никакъв случай не обясняват специфичните черти и особености на модернизма, водещата роля на новото и традицията на скъсване с миналото. Защо съществуват толкова голям брой кръжоци и стилове, които взаимно се изключват? Защо е този поток от противоречия и иконоборства? Нито триумфът на техниката, нито съответстващите ѝ стойности могат да обяснят поредицата скъсвания, които характеризират модернистичното изкуство, появата на естетическа схема, която отхвърля законите на възприятието и на общуването и в този случай се получава същото, както и при научните теории. Промените не се налагат задължително, нови факти могат да се интерпретират в поредицата от установени системи с помощта на прибавянето на нови параметри. Светът на скоростите можеше да предостави нови теми — както и стана междувпрочем — той не изискваше творби, неспазващи хронологичния порядък, накъсани, абстрактни, незачитащи смисъла и още по-малко необходимостта от непрестанно разрушаване на правилата и прилагане на експериментите. В този случай социологическите изследвания са безпомощни: как да открием в модернистичното изкуство отражението на научните и техническите преобразования, след като изкуството, което се формира, отхвърля всякаква стабилност, отрича твърде скоро създаденото неотдавна и обединява както образни, така и абстрактни произведения, както съновидения, така и реалистични картини, както експресионистични изображения, така и геометрични, както формалистични творби, така и «нехудожествени» (Дюшам). Тогава, когато изкуството стане космополитично, то вече не е единно. В него съжителстват най-противоречиви тенденции. Не бихме могли да обясним невероятната разнопосоченост на модернистичното изкуство като изхождаме от научната техническа цялост на индустриалното общество. Модернизмът се появи едва когато обществената и идеологическа структура стана толкова гъвкава, че тя позволи създаването на противоречия, различия и контрасти. (Както вече направихме някои внушения, бунтът на отделната личност за първи път в историята позволил на отделния човек да бъде напълно равнопоставен и да смята себе си за крайна цел на всичко, разглежда себе си напълно самостоятелно и си извоювал правото да разполага сам със себе си, съставлява причина за появата на модернизма.) Токвил бе вече отбелязал, че отделната личност, обърната към самата себе си и считаща се за нещо отделно, разчупва веригата на поколенията и така миналото и традициите загубват своя престиж: освободеният човек не е длъжен повече да се прекланя пред предците си, които ограничават абсолютното му право да бъде такъв, какъвто е. Култът към новото и актуалното отговаря напълно на индивидуалистичното отхвърляне на миналото. Всеки университет, който налага свои строги правила, всякакви стилистични рамки, всякакви правила,

са подложени на критика и отхвърлени, като възтържествува идеалът за личната самостоятелност: обезстойностяване на наложените стилове, стремеж на творците да променят своите «възгледи», множество от школи, са неразделна част от културата на свободната личност, представляват чисто организационна дейност, чийто идеал е да се твори без учители и да се избегне статичното и тъпченето на едно място. Кодексът на новото е инструментът, с който се сдобива индивидуалистичното общество, за да заклейми установеното и неподвижното, повторението, единството, вярност към майсторите и към себе си — и всичко това с цел да се създаде свободна, подвижна и многостранна култура. Модернистичното новаторство е особено с това, че се свързва със скандалите и с отричането. Така се появяват произведения, които са в противоречие с хармонията и смисъла и не отговарят на познатото ни в областта на пространството и езика. В едно общество, основано на уникалната стойност на отделния човек, изкуството свързва накъсани, абстрактни и херметически фигури. То изглежда нечовешко. И този парадокс се дължи на нашата представа за човека, който се смята за нещо «полусвещено и уникално. Не съществува нищо извън неговите основателни изисквания. Неговите права се ограничават единствено от същите права, които притежават неговите себеподобни». (14) Модернистите откриват идеята за неограничената свобода, с което можем да обясним какво ни отделя от класическия хуманизъм. По време на Ренесанса се е смятало, че човек се движи в един неизменен свят на геометрични форми, с постоянни атрибути. Външният свят, макар и безкраен и открит за различни дейности, се подчинявал въпреки всичко на различни закони и при това вечни, които човекът е можел само да установява. (15) У модернистите схващането за един реален свят, който налага своите закони, е в противоречие с индивидуалната ценност, онтологично свободната личност. Свободата у модернистите не би могла да толерира граници при своята изява, тя хвърля предизвикателство към законите, към реалната действителност и към разума. Тя се проявява чрез хиперболизирана негация на хетерономните правила (16) и съответно чрез една независима креация, която създава свои собствени правила.

Всичко, което представлява неприкосновена независимост, всичко предполага подчинение а priori, не може да убегне от вниманието на свободната личност. «Исках да наложа правото всичко да опиташ», казваше Гоген. Свободата вече не е адаптация или форма на традицията. Тя изисква пълно скъсване и неподчинение, разрушаване на правилата и установените значения, висша креация, откритие, което няма пример за подражание. Така както съвременният човек си извоюва правото да разполага със своя личен живот, да говори свободно за характера на властта и законите, по същия начин той достига до творческата свобода да открива формите, съобразно с правилата, вътрешно присъщи на произведението му и неза-

висими от предходните дадености. «Творчеството ще се превърне в осъзната дейност.» (Кадински) Модернизмът не може да се залови отделно със свободния човек, който е и в основата на неговото възникване, тъй като той има задачата да измисли едно общество, да организира личния живот и да създаде и същевременно да дестабилизира една култура. Разрушаването на «цялостната» система, нарушаването на връзката между отделната личност и цялото общество в името на човека, считан за свободен и подобен на всички останали, направи възможна появата на изкуство, освободено от оптичните и лингвистични бариери, отърсило се от правилата за изложение, интрига, правдоподобно и хармония.

Несъмнено свободата изисква икономически и обществени условия, позволяващи на творците да се освободят от финансовата и естетическа зависимост, в която ги държаха църквата и аристокрацията още от Средновековието и Ренесанса. Това освобождаване се извършва, както знаете, с помощта на създаване на пазар на произведения на изкуството: Колкото повече творците се обръщали към по-широка публика и «клиентите» се увеличавали, колкото повече произведенията навлизали в обръщение на предлаганите посредством медиите стоки чрез специални институции за културно разпространение (театри, издателства, академии, салони, критика, галерии, изложби и др.), художественото творчество можело да се освободи от системата на меценатството, от външните критерии и да утвърждава своята върховна независимост. (17) Колкото и да е значима, тази материална база на модернизма не позволява детерминизъм, прикриващ силата на въображаемостта на свободата, без която модернизмът е немислим. Художествената дейност се вписва в общо социално движение и творците са заобиколени от стойности, които излизат извън художествената сфера: невъзможно е да разберем бунта на творците без да имаме предвид тези стойности, които структурират и направляват дейността на групи хора и отделни лица. Но единствено съществуването на пазар на литературните и художествени произведения не може да обясни жаждата за експерименти и за разрушаване у творците: пазарът осигуряваше свободното творчество, той не го правеше задължително, а просто обезсилваше аристократичните критерии, той не можеше сам по себе си да създава стойности, свързани с безконечното търсене на нововъведения. Защо някакъв друг стил не зае мястото на предишния? Откъде произтича преклонението пред новото и този взрив от течения? Пазарният механизъм може да доведе до нов вид конформизъм (киното, забавната музика например). Остава открит въпросът защо творците след като се освободиха от меценатството, влязоха в противоречие с критериите на публиката и приеха бедността и неразбирането в името на изкуството. За да се роди модернистичното увлечение по новото, трябваше да съществуват нови стойности, които творците не са открили, но имаха на свое разположение, тъй като те

принадлежаха на организацията на новия живот. Това бяха стойности, про-изтичащи от водещата роля, отредена на отделната личност в обществото, най-важната последица от което бе унищожаването на вече установеното и на принципа на подражанието. Това е една индивидуалистична идеология, която не може да бъде сведена до «борба за културна легитимност». Нито стремежът към оригиналност, нито принудата да се откриеш могат да обяснят тоталното разрушаване, извършено от модернистите, дори и да е вярно, че от един определен момент насетне творчеството се превръща в състезание с единствената цел да се разграничиш от друго течение или група. Индивидуалистичната идеология е оказала невероятно по-силно въздействие от борбата за признаване и утвърждаване на творчеството. Тя е онази сила, която лишава от стойност традицията и различните форми на хетеронимия, отхвърля принципа на подражанието и принуждава творците неуморно да проучват, да измислят комбинации, противоречащи на миналия опит. Модернистичното изкуство се свързва здраво с творчеството, обединяващо индивидуалистичните стойности, които той прокламира и които са свободата, равенството, революцията. (18)

Модернизъм и отворена култура

Въпреки липсата на единство и въпреки синкретизма в съвременното изкуство, откроява се тенденция, която е много силно изразена и която Д. Бел нарича «изчезване на дистанцията» (стр. 117-127), непознато определение, което обяснява новата структура, новите цели и новия начин на възприемане на произведенията. В пластичното изкуство изчезването на дистанцията отговоря на разрушаването на евклидовото пространство при изображението, което е еднородно, съставено от определени планове, със свое съдържание и свой носител на съдържанието, а на определено разстояние от него стои неподвижният зрител. «От сега нататък ние ще поставим зрителя в центъра на картината», заявяват футуристите. При модернистичните произведения вече не се наблюдава просто един отдалечен предмет. Наблюдателят влиза вътре в пространството и голям брой художници се стремят да свържат няколко открити пространства, линии или «многосетивни възприятия» (19), сред които се потапя наблюдаващият. В литературата се забелязва подобно раздвижване по отношение на единството и статичността. Книгата у Маларме, «Одисей» на Джойс, романът от 20-те години не се изгражда под влиянието на всезнаещия външен поглед на автора, който държи в ръцете си душите на своите герои. Последователността на разказа се нарушава, реалното и фантастичното се смесват. «Историята» като че ли сама се разказва на фона на субективни и случайни впечатления на героите.

Последица от това разрушаване на начина на представяне е «изчезването на дистанцията» между произведението и зрителя или с други думи из-

чезването на естетическото възприятие и на разумната интерпретация в полза на «усещането на синхронизацията, непосредственото възприятие и въздействието» (стр. 119), които представляват значимите стойности на модернизма. Подобно е и въздействието на музиката, което е директно, силно и стимулира движението и кълченето (суинга, рока). Въздействието се постига и посредством огромния екран в тъмния кинозалон, а непосредственото възприятие в романите на Уулф, Пруст, Джойс, Фокнър е насочено към вярно и точно разкриване на съзнанието, освободено от социалните условия и обърнато към една действителност, която също така е променлива, разпокъсана и изпълнена със случайности. При кубистите или у Аполинар имаме синхронно възприемане. При сюрреалистите цари култ към усещането и непосредственото чувство. Те отхвърлят чисто формалната поезия и признават красотата, «свързана изключително с чувствени стремежи» (Бретон). В търсенията си модернистите са имали за цел и са се стремили да постигнат потопяването на зрителя в един свят на усещания, на напрежение и объркване и по този начин действа правилото на изчезване на дистанцията и така се появява една култура, основана на драматичното, емоционалното и стимулиращото като постоянни величини. Всичко това кара Д. Бел да заяви: «Модернистичната култура разчита не на интелектуалното и познавателно възприемане и е насочена към преоткриване на инстинктивното начало на изразяване». (стр. 94)

Със сигурност можем да приемем изчезването на дистанцията като една от целите на модернистичното изкуство при условие, че не скриваме неговия точно обратен ефект, неговият затворен «интелектуален» и «непреклонен» характер, казваше Адорно. Би било прекалено опростяване, ако вземем под внимание единствено намеренията на творците. Важно е също така да говорим за приема на тези произведения — днес, както и преди, тъй като те сериозно нарушават процеса на общуване и оставят публиката най-малкото объркана. Как можем да говорим за изчезване на дистанцията по повод произведения, чиито необичайни, абстрактни или накъсани, изпълнени с дисонанс или твърде кратки съчинения, предизвикваха скандали, нарушават представата за общуване, объркват всеобщопризнатия ред за последователността във времето и пространството и поради това зрителят по-малко достига до емоционално възприемане на произведенията отколкото до критичното им разглеждане. Това, което Брехт е искал да осъществи от политическа и дидактическа гледна точка в своя театър, изобразителното изкуство, литературата и музиката го бяха постигнали без преди това да прибегват да материализма и педагогиката. В това отношение Брехт има право. Цялото модернистично изкуство поради своите експериментални произведения се основава на дистанцирането и предизвиква учудване, недоверие или невъзприемане и кара зрителя да си задава въпроси относно целите на произведението и на самото изкуство. На дистан-

цирането на зрителя отговаря нарастващото желание на творците да открият самата същност на изкуството: какво е това произведение, какво означава да рисуваш, защо пишем? «Нещо такова като литература съществува ли?» се пита Маларме. Модернистичното изкуство не тласка към една естетика на непосредственото усещане, то е неразделно свързано с търсене на първичното, с изследвания върху критериите, функциите, най-важните съставни елементи и художествената креация, като по този начин остава постоянно отворени границите на изкуството. Ето защо манифестите, посланията, позивите, предговорите ще се увеличават от началото на ХХ век. До този момент хората на изкуството се задоволявали да пишат романи и да рисуват картини. От този момент те започват да обясняват на публиката смисъла на техния труд, те се превръщат в теоретици на своята практическа дейност. Изкуството, което се стреми към спонтанността и непосредственото въздействие, твърде парадоксално се обвързва с разсъдък. Това всъщност не е противоречие, а точно съответствие на едно индивидуалистично изкуство, освободено от естетически условности и поради това търсещо нещо като шифър на разчитане, като притурка за начин на употреба.

Говорим за модернистична култура, за индивидуалистична култура, но това не ни дава право да оприличаваме произведението на лична изповед. Модернизмът «променя действителността или се оттегля в Аз-а, където лично преживяното се превръща в източник на вдъхновение и на естетически търсения». (стр. 119) Нима модернистичното изкуство не е стремеж към всичко, което скъсва с личния опит, с възприятията и с конвенционалните значения? Като експеримент, който се основава на надхвърляне на границите на Аз-а, на изследване на това, което излиза извън рамките на преднамереното и обсъжданото, модернистичното изкуство е завладяно от неподправения поглед и дух (автоматично писане, дрипинг кат ъп). Чрез утвърждаване на необичайното, чрез подчертаване значението на неконцентрираното и на ирационалното, демократичните усилия за равенство продължават интегрирането и всеобщото признаване, но вече под друга форма, открита, флуидна, «разтворима», казва Бретон. Модернистичната култура, която има универсален характер по своите намерения, едновременно с това се ръководи от процес на персонализация, което означава тенденция към ограничаване или премахване на стереотипа на Аз-а, на реалното и на логичното, чрез размиване на противоречията, а именно между обективно и субективно, между реално и въображаемо, между сън и будно състояние, между красиво и грозно, между разум и лудост и всичко това — за да освободи духа, за да избяга от принудата и табутата, за да даде простор на въображението и за да влее живец в съществуването и творчеството. Това не е толкова затваряне в собственото аз, колкото революционна цел, която иска да разруши тираничните бариери и деление от «живота

на кучетата», воля човекът да придобие своя самоличност, да се създаде новия човек и да му се открие пътя към истинския живот. Процесът на персонализация, чиято цел е да се смекчат грапавините и да се утвърди идиосинкразията на индивида, се проявява тук в своята начална революционна фаза.

Дори романът, който се появява в началото на века, не може да бъде тълкуван като точно пресъздаване на интимния живот, и още по-малко като отражение на психологическия субективизъм. Както показва Мишел Зерафа, новите романи от 20-те години със «силно изразено субективно начало» не са изповед на собственото аз, те са резултат от новото социално-историческо звучене на отделния човек, чието съществуване се свързва с краткотрайното и противоречиво естество на непосредствено преживяното. (20) Ето защо романите stream се появиха единствено като последица от подобно разглеждане на човека през призмата изключително на «конвулсивното, неясното, фрагментарното, пропуснатото.» (В. Уулф) Но трябва да бъдем много внимателни в преценките си: нито по-дълбокия психологически анализ, нито изоставането на буржоазните условия, нито дехуманизацията на индустриалното и урбанизирано общество не са могли да доведат до новото тълкуване на човешката личност. Несъмнено тези фактори са изиграли ролята на катализатор. Но ако спонтанността, случайните впечатления, достоверно са се превърнали в художествени стойности и в лични преживявания, това се дължи в много по-голяма степен на възприемането на отделната личност като напълно независима, а не като част от обществото. Как онтологически свободният човек би могъл с течение на времето да избегне едно неформално, неточно и хлъзгаво определение, как бихме могли да отделим крехката и разпиляна квалификация на субекта от него самия, тъй като тя е екзистенциалната и естетическа проява на самата свобода? Свободният за определено време човек е нещо подвижно, без точно определени контури, неговото съществуване е обречено на дадена неопределеност и противоречие. Освен това равенството подкопава йерархията при способностите и при събитията, то придава значимост на всеки миг, признава всяко изживяване. Поради това човекът придобива индивидуалност или се явява като нещо фрагментарно, накъсано и несвързано.

Романът у Джойс, Уулф, Пруст, Фокнър вече не съдържа герои обрусувани, характеризирани и направлявани от автора. От този момент насетне те по-скоро са оставени да реагират според своите собствени спонтанни реакции и по-малко се определят от обясненията на автора. Така строгите контури на романа се размиват, разказвателното отстъпва място на асоциативното, а обективното описание — на условната и променлива интерпретация, а последователното изложение се замества от грубо накъсване на епизодите. Нарушаване на разграничаването вътре-отвън, неспазването на точните изисквания, многообразието от гледни точки, много често неопре-

делими, пространството без край или център, ето как модернистичното литературно или пластично произведение се оказва «отворено». Романът вече няма нито действително начало, нито край. Героят е «незавършен» подобно интериор на Матис или лице на Модилиани. Незавършеното произведение е проява на дестабилизиращия процес на индивидуализация, който замества строгата организация, последователността и разказвателното начало в класическите произведения с разчупени конструкции с различни величини, неопределени, поради отсъствието на точни ориентири, и чужди на хронологическите рамки.

В своето неуморно търсене на нови материали, нови начини на свързване на звуковите и визуални знаци, модернизмът разрушава всички правила и стилистични условности. От това се раждат нестандартни произведения, индивидуалистични в смисъл, че «общуването» става все по-независимо от всякакви естетически правила, все едно дали става въпрос за музикални, лингвистични или оптически. Модернизмът индивидуализира повече художествената комуникация отколкото я разрушава, създава невероятни «послания», в които самата норма е почти странна. Изразните средства се създават без предварително установени правила, без определен език, съобразно с логиката на едно свободно и индивидуалистично време. Успоредно с това хуморът и иронията се превръщат в основни стойности за едно независимо изкуство, което вече няма какво да следва и което е отворено от сега нататък за обрати и игри. «Хуморът и смехът и не непременно унижителното усмиване, са моите главни инструменти.» (Дюшан) Обезсилването на нормите е съпроводено от освобождаване на смисъла, от изпълнена с въображение индивидуализация, което е връх на творческата свобода и на десублимацията на произведенията. Освежаващото въздействие на хумора се е превърнало във важен елемент на отвореното произведение. Дори авторите, които се надпреварват да заявят, че смисълът е нещо напразно, безполезно, че няма какво да се изразява освен самата празнота, ще вмъкнат все пак известен смисъл в лекото хумористично звучене. (Бекет, Йонеско). Модернистичното изкуство не премахва комуникативната функция, то я персонализира чрез десоциализация на творбите, като създава правила и послания, изработени за всеки отделен случай, като раздробява публиката на отделни елементи, която е вече разпиляна, несигурна и ограничена чрез заличаване с помощта на хумора на границата между смислено и безсмислено и между творчество и игра.

Самото възприемане на творбите се индивидуализира, то се превръща в едно «незакотвено» (Кандински), многостранно и раздвижено естетическо преживяване. В модернистичното изкуство вече няма привилегирован зрител, пластичното изкуство вече не се разглежда задължително от определен ъгъл, самият наблюдател става нещо подвижно, превръща се в подвижна отправна точка. Естетическото възприятие изисква от гледащия да

измине известно разстояние, едно реално или имагинерно преместване, чрез което творбата се пресъздава в зависимост от собствените референции и асоциации на наблюдаващия. Неопределено и изменчиво, модернистичното творение провокира по този начин за първи път участие, като зрителят е «призован да сътрудничи в известен смисъл при създаването на творбата от автора», той се превръща в «съсздател». (21) Модернистичното изкуство е открито, то изисква намесата на потребителя, мисловните реакции на читателя или на зрителя, комбинативните и случайни интерпретации на музикалния изпълнител. Дали това реално или въображаемо участие, превърнало се в съставна част на творбата, се дължи както твърди Умберто Еко (22) на това, че двусмислието, неопределеността и погрешното улавяне на смисъла са се превърнали в стойности, в нови естетически цели? «Трябва да избегнем да натрапваме на читателя еднозначното тълкуване на смисъла», пише Еко: ако всички художествени произведения се поддават на най-различни тълкувания, единствено модернистичното творение ще съдържа нарочно нееднозначни знаци и то единствено ще се стреми определено към неясното, смътното, внушението, двусмислието. И това ли е на-същественото? В действителност неопределеността е по-скоро резултат, отколкото осъзната цел. Модернистичната двусмислица е последица от новаторския подход, който включва възприемането на различни гледни точки, освобождаването от «ненужното тегло на предмета» (Малевич), утвърждаването на условното, случайното, автоматизма, хумора и каламбурите, отхвърлянето на класическото разделение, като това на изкуството от живота, на прозата от поезията, на лошия вкус от добрия вкус, на играта от творчеството, на ежедневните предмети от изкуството. Модернизмът освобождава зрителя или читателя от «целенасоченото внушение» в предходните творби, тъй като то най-вече заличава ориентирите, проучва всички възможности, разбива всички условности и по начало няма експериментални ограничения. «Ненасочената» естетика възниква с този взрив, с премахването на запазените територии от модернизма. Творбите са открити, защото и модернизмът е една отворена система, защото разрушава предишните рамки и критерии и завладява все по-непознати области. С намаляването на противоречията, с разчупването на рамките на романа, с комуникацията с твърде раздвижен код или безкодовото общуване, с активното участие на зрителите, модернизмът вече се подчинява на процес на индивидуализация във време, в което основната социална характеристика остава дисциплинатата. Същественото в модернистичното изкуство е това, че то установява в атмосферата на революционна треска и на края на нашия век, един вид култура, чиято идеология ще се наложи по-късно когато потреблението, възпитанието, разпределението, информацията ще бъдат насочени към една система, базираща се на участие, на търсене, на привилегироване на отделната личност, на комуникации. Д. Бел е открил

напредничавото в модернистичната култура. Той обаче не е разбрал, че същественото не се състои в появата на хедонистичното съдържание, а във възникването на нова непозната социална характеристика — процесът на индивидуализация, който непрекъснато ще завладява нови територии до такава степен, че ще се превърне в основна черта на сегашните и бъдещите общества, които ще бъдат общества от личности, подвижни и гъвкави. Модернистичното изкуство с най-важния елемент — дестабилизирано и индивидуализирано общество — е прототип на Open Society, дотолкова доколкото авангардното се подчинява на революционна или «гореща» логика, докато процесът на индивидуализация, който ще обедини обществения живот и живота на отделния човек, ще унищожи революционния порив и ще действа в спектъра на «хладно програмираното». При тези условия се налага да преразгледаме любимото кредо на 60-те години: модернистичното изкуство не е другата страна на обществото на организираното потребление. Макар и революционна, дълбоката същност на модернизма е много по-близка до тази на постмодернистичното общество, основана на действието, подвижността и на нарцисизма.

Индивидуализация, осъществявана в художествената сфера от авангардистите, напомня дейността на едно друго авангардно течение, с теоретична насоченост, което е това в психоанализата. Модернистично изкуство и психоанализа: в началото на XX век културата познава същия процес на индивидуализация, свързващ отворени системи. С въвеждането на правилото «всичко трябва да се казва» и на свободните асоциации, с мълчанието на психоаналитика и с трансфера като метод, клиничните взаимоотношения се либерализират и навлизат в гъвкавата орбита на индивидуализацията. Психоанализата става «безкрайна» и отговоря на съвременното схващане за личността като най-висша стойност. Направляваната диагностика се измества от вниманието, което също така е доста неопределено. Всичко се допуска, подреждането по степен на важност на значенията не е вече толкова строг, всяка представа има някакъв смисъл, включително и особено безсмислиците. Така както в модернистичното изкуство смисъла и смешното се възприемат по един и същ начин и всички теми са позволени, така и всички човешки обяснения намират място в антропологическите измерения. Всичко се изразява, смисълът и безсмислицата вече не се противопоставят и се подреждат по важност в името на равенството. Съставни елементи на модернистичната култура, подсъзнателното и подтиснатото, са водещи в процеса на индивидуализация и на разрушаване на делението на отделни части на нашата антропологическа представа: сън, лапсус, невроза, пропуснатата възможност, въображаемо, вече не произтичат от отделни сфери, те като че ли се сливат, направлявани от «формациите на подсъзнателното», които извикват тълкуване в «първо лице» на базата на асоциациите на субекта. Несъмнено детето, дивакът, жената, перверзният

човек, лудият, невротикът имат своите особености, но областите се доближават под влиянието на проблематика, която признава всемогъщото влияние на желанието, на подтиснатото, на първичното. Психоанализата индивидуализира представата за човека, като нарушава строгите противопоставяния в психологията или в симптоматологията и като въвежда в антропологическата характеристика отпадъците на разума и разчупва рамките и основите на достоверното.

Художествен авангардизъм — авангардизъм в психоанализата, открива ме в тях един и същ процес на индивидуализация, наистина придружен от процес на разногласия и йерархия, и на трудности, разкриващ връзките, които все още доближават откритата култура до заобикалящия ни авторитарен свят. От една страна авангардните творци се обособяват като елитен батальон, унищожаваш всякаква традиция и водещ историята на изкуството от революция към революция и от друга страна психоанализата вписва своята практическа дейност в строгия ритуал, основан на дистанцията между психоаналитика и този, който се подлага на психоанализа. Нещо повече — психоанализата има своя институция и това е Международна асоциация, която се води от безспорен авторитет, който изисква признание и вярност към теорията на Фройд и подчинение на догмите, и която отстранява предателите и еретиците, и чиято цел е печеленето на последователи. Авангардистките творци и психоаналитици са формации, които осъществяват своеобразен компромис между обществото от личности и авторитарната система, чието внимание главно е насочено към човешката личност, можеше да се осъществи само ако бе съпътствано от точно противоположна схема, основана на йерархия и на принуда, а тя е доминираща в обществото като цяло.

Потребление и хедонизъм — към постмодерното общество

Същинският период на модернизма, през който се развихриха скандалите около авангардизма, вече отмина. Днес авангардното изкуство е загубило своите качества да провокира, вече не съществува напрежение между новатори и зрители, защото вече никой не се застъпва за правилата и традициите. Културното общество институционализира бунта на модернистите, «в артистичния свят малцина са тези, които се противопоставят на пълната свобода, на неограничените възможности за експериментиране, на разюзданата чувственост, на инстинктивното, което стои над нормите, на въображението, което отхвърля критиката на разума». (стр. 63) Променя се и публиката, което се изразява с това, че хедонизмът, който в началото на променящата се епоха беше присъщ само на ограничен брой антибуржоазно настроени творци, подтикван от масовото потребление се превърна в най-важна стойност на нашата култура. «Либералният дух, който цари днес, открива своя културен идеал в модернистичното движение, чиято идейна насоченост води до откриване на импулсивното като неин начин

на поведение.» (стр. 32) Едва тогава навлизаме в постмодернистичната култура, като тази категория, според Д. Бел, се свързва с момента, в който авангардизмът не предизвиква повече възмущение и в който новаторските търсения са всеобщопризнати, където удоволствието и стимулирането на сетивата са превърнали във водещи стойности в ежедневието. В този смисъл постмодернизъмът се явява като демократизиране на хедонизма, като всеобщо налагане на новото, като победа на «антиморалното и антиинституционното» (стр. 63), край на разделението на стойностите от художествената сфера от тези, присъщи на ежедневието.

Но същевременно постмодернизъмът означава налагането на една крайна културна концепция, която довежда логиката на модернизма до крайности (стр. 61) През 60-те години постмодернизъмът разкрива своите главни характеристики чрез своя политически и културен радикализъм, чрез своя краен хедонизъм, с протестите на студентите, с антикултурата, с навлизането на марихуаната и ЛСД, със свободните сексуални отношения, а също така с появата на филми и издания порно-поп, със силното присъствие на насилието и жестокостта в представленията, ежедневието на култура се отваря за освобождаването, удоволствието и сексуалните преживявания. Тази масова хедонистична култура, свързана и с употребата на наркотици, има само привидно революционен дух, «всъщност тя представлява разпространение и развитие на хедонизма от 50-те години и демократизиране на една разпуснатост на нравите, която някои кръгове от висшето общество отдавна бяха възприели». (стр. 84) В това отношение привържениците на 60-те години поставят «начало и край». Край на модернизма — шейсетте години са последна проява на настъплението срещу пуританския утилитарен морал, последните опити за културни протести, но този път — масови. Същевременно, това е началото на постмодернистичната култура, без нововъведения и дързост, която се задоволява с разпространението на хедонистичното мислене, с налагането на тенденцията за признаване по-скоро на «най-ниските наклонности, отколкото на най-благородните». (стр. 130) Бихме могли да разберем защо. Едно неопуританско отклонение стои в основата на постмодернизма. Въпреки крайностите и слабостите Д. Бел все пак обръща внимание на същественото, като признава, че хедонизъмът и потреблението, което е последица от хедонизма, са в сърцевината на модернизма и постмодернизма. За да се характеризира обществото и съвременния човек, няма нищо по-определящо от потреблението: «Истинската революция в съвременното общество се извършва през 20-те години, когато масовото производство и засилената консумация започват да променят живота на средната класа.» (стр. 84) Каква революция? Д. Бел смята, че тя се отъждествява с хедонизма, с революция в системата на стойностите, която разтърсва единството на буржоазното общество. Можем все пак да си зададем въпроса дали историческия процес и значението на потребление-

то не се умаловажава като то се свързва с революция в идеологията, с противоречия в културния живот. Революцията в потреблението, която достига своя връх едва след Втората световна война, има, според нас, по-голямо влияние и значение: това е преди всичко осъществяването на вековните стремежи на нашите общества — установяване на пълен контрол върху обществото и от друга страна всеобщо либерализиране на частния сектор, отворен към самообслужването, към бързо променящата се мода, към неустановеността на принципите, ролите и статуса. Подтикващо отделния човек към преследване на все по-висок стандарт, утвърждаващо личната му изява, обсипващо го с картини, информация, култура, обществото на благоденствието предизвиква пълно разрушаване или пълна десоциализация, която не може да се сравни с тази, която осъществява задължителното образование, задължителното военно обучение, урбанизацията и индустриализацията през XIX век. Епохата на потреблението не само отхвърли протестантската етика, тя унищожил значението и прекрати съществуването на обичаите и традициите, тя създаде национална култура, но по същество интернационална поради еднаквите потребности и нужда от информация. Тя измъкна човека от мястото му на живеене и от сигурното му ежедневие, от вековната неизменност на връзките му със заобикалящите го предмети, останалите хора, с тялото и със самия себе си. Така постепенно се извършва революцията в ежедневния живот, след тази в икономиката и политиката през XVIII и XIX век и след революцията в художествения живот в началото на този век. Един съвременен човек вече може да възприеме новостите и е готов без да се съпротивлява да възприеме и нов начин на живот. Той е станал нещо подвижно, изменчиво: «Масовото потребление означава, че човек възприема във важната област, каквато е начинът на живот, идеята за социални изменения и лична промяна.» (стр. 76) С навлизането на предметите, рекламата, масмедиите, ежедневният живот и отделният човек вече нямат своя тежест, тъй като те са приобщени от модата и бързото остаряване на вещите: окончателната реализация на човека съвпада с неговата несубстанциализация, с появата на подвижни атоми, останали без съдържание поради употребата на едни и същи модели и поради това употребявани многократно. По този начин се разкрива и последната страна, която оставаше скрита за бюрократичните попълзновения, за научното и техническо проучване на поведението, за съвременните институции, които навсякъде премахват традиционните форми на общуване и впрягат всички усилия да организират и планират какъв трябва да бъде начинът на живот на групите и хората, като достигат до най-интимните подробности. Дали става въпрос за гъвкаво контролиране, немеханично или авторитарно? Потреблението е процес, който се осъществява чрез съблазняване. Хората приемат естествено предмети, мода, определен вид организация на свободното време, които са изработени от специализирани организации, но спо-

ред техните собствени желания — като приемат едно, а отхвърлят друго, и като съчетават свободно и предварително програмираните от други елементи. Общата организация на ежедневиия живот не бива да ни кара да забравяме и другата страна на процеса, а именно обособяването на сфера на частен живот — все по-индивидуална и по-независимо. Епохата на консумативното общество се вписва в контекста на еманципация на човека, от една страна, и подобреното и цялостно уреждане на социалните проблеми — от друга. Засилената роля на предметите и на информацията довежда до най-висок връх самоопределението на хората в техния частен живот, докато обществото губи от своята предишна автономия, която е обект на всеобщо бюрократично управление. Колкото повече ежедневието се планира от инженери и стратегии, толкова повече личният избор на отделните хора натезава и в това се състои парадоксалният ефект на времето на консумацията. Масово потребление: макар че терминът е абсолютно точен, той въпреки всичко съдържа известна двусмисленост. Дали все пак достъпът на всички до лекия автомобил или до телевизията, до джинсите или кокаколата и едновременното прекарване на почивните дни или на лятната отпуска показват уеднаквяване на поведението? Често забравяме да разгледаме допълнителната и обратна страна на явлението: засилването на индивидуалните особеност и безпрецедентната персонификация на хората. Предлагането като специфична черта на потреблението ограничава референциите и примерите, унищожава задължителните предписания, събужда у хората желанието да бъдат равноправни и да се възползват от удоволствието на живота, и ги кара постоянно да проявяват селективност и комбинативност, превръща се в мерило за диференциация на хората. Наблюдаваме едно невероятно разнообразие от поведения и вкусове, което се увеличава още повече от «сексуалната революция» и от разрушаването на социантропологическите прегради между пол и възраст. Епохата на потреблението се стреми да заличи установените завинаги различия между половете и поколенията в полза на една хипердиференциация в индивидуалното поведение, освободено днес от строгите влияния и условности. На тях се противопоставят: бунтът на жените, «кризата на поколенията», културата рок и поп, трагедията на третата и четвъртата възраст и всички проблеми, които ни карат да преосмислим нашето време под знака на изключението, на пропастта между отделните групи хора. На социолозите, впрочем, никак не им е трудно, подпомогнати от статистиките, да докажат емпирически подобни отклонения. Но твърде възможно е да пропуснем и най-интересното — процесът «melting pot», а именно постепенното изчезване на големите социални единици не в името на хомогенността, а за постигане на едно невероятно разнообразие. Постепенно присъщото на мъжа и на жената се сливат и изгубват някогашните резки различия. Хомосексуализмът, който става масово явление, вече не се счита за перверзия, всички или поч-

ти всички видове сексуално поведение се приемат, откриваме и невероятни съчетания в това отношение. Поведението на младите не се различава особено от това на по-възрастните и само за няколко десетилетия те с учудваща бързина възприемат култа към младежкото, индивидуализма, по-свободното възпитание, развода, небрежното облекло, банските костюми без горна част, игрите, спорта и хедонистичния морал. Несъмнено многобройните протестни движения в името на равенството допринесоха за това разместване на пластове, но особено изобилието от предмети за потребление и пораждането на различни потребности, хедонистичните възгледи и по-свободното поведение, прибавени към противозачатъчните средства и всъщност процесът на индивидуализация, доведоха до това разхлабване на социалните ориентири, до признаването на собствена самоличност и стремежът към идентифициране, достигащ до нарцисизъм.

Превод от френски: Невена Радонова

Бележки:

1. Les contradictions culturelles du capitalisme, преведен от M. Matignon, P.U.F., 1979. По-нататък в изложението цифрите в скоби отговарят на страници от тази книга.
2. Vers la societe post-industrielle, преведен от P. Andler, Laffont, 1976.
3. За Бодлер и модернистичното, виж H.R.Jauss, Pour une esthetique de la reception, Gallimard, 1978, pp. 197-209
4. O. Paz, Point de convergence, Gallimard, 1976, p. 16.
5. T.W. Adorno, Theorie esthetique, Klincksieck, 1974, p. 35.
6. O. Paz, op. cit., p. 190.
7. J. Ellul, L'Empire du non-sens, P.U.F., 1980, p. 96.
8. Vers la societe post-industrielle, op. cit., pp. 411-416.
9. Така, както ние разбираме процеса на отхвърляне на изискването за възвишеност не отговаря на онзи смисъл, който му придава Маркузе. В «Едноизмерния човек» отхвърляне на възвишеността означава въвеждане от висшата култура на противоречиво съдържание в ежедневието, асимилация и банализация на едно общество, което широко разпространява най-възвишени произведения: това е унищожаване на една дистанцираща се култура, намираща се в противоречие с действителността, което се извършва от обществото в супермаркетите, на телевизията и на грамофона. Всъщност този процес започва един век по-рано.
10. Adorno, op. cit., p. 36.
11. Тези редове дължат много на анализите на Fr. Furet, cf. Penser la Revolution francaise, Gallimard, 1978.
12. J. Ellul, op. cit., p. = 83.
13. P. Francastel, Peinture et societe, (Idee/Art) Gallimard, 1965, 3 partie. Виж също Art et Technique, «Mediation», по-точно pp. 170-179 et 210-216.
14. L. Dumont, Homo hierarchicus, Gallimard, 1966, p. 17.

15. P. Francastel, *Peinture et societe*.

16. При тези условия творчеството и проектът на Сад представляват първа проява на модернизъм: «това, което Сад е търсил, е независимост чрез отрицание, доведено до крайност. И за да провери това отрицание, той последователно си е послужил с хората, с Бога, с природата.» Cf. M. Blanchot, *Laureamont et Sade*, Ed. de Minuit, 1963, p. 42.

17. P. Bordieu, «*Champ intellectuel et projet createur*», *Les Temps modernes*, o 256, 1966.

18. Homo clausus, откъснат от обществото, освободен от задължителното изискване да следва колективните препоръки, съществуващ сам за себе си и равен на останалите, е този който «създава» или «разрушава» формите, а не първичното или желанието. Относно «либидната» интерпретация на модернизма виж J.-Fr. Loyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971 и *Derive a partir de Marx et Freud*, U.G.E., coll. «10/18», 1973.

19. P. Francastel, op. cit., p. 195-212.

20. Cf. M. Zeraffa, *La Revolution romanesque*, U.G.E., coll. «10/18», chap. II.

21. Liliane Brion-Guerry, «*L'evolution des formes structurales dans l'architecture des annees 1910-1914*», in *L'Annee 1913*, Klincksieck, 1971, t. I, p. 142.

22. U. Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Ed. du Seuil, 1965, p. 22.

23. По същия начин личната независимост се осъществява успоредно с нарастване ролята на съвременната държава. Виж M. Gauchet, «*Les droits de l'homme ne sont pas une politique*», *Le Debat*, o 3, 1980, pp. 16-21.