

1. «Το ζήτημα της ενότητας στην αισθητική σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης», *Πλανόδιον*, αρ. τεύχους 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ. 326-347.

ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ. Λογοτεχνικό περιοδικό. Ίδιοκτησία - έκδοση - διεύθυνση: Γιάννης Πατίλης. Διάθεση, эмβάσματα, συνδρομές, συνεργασίες, έντυπα: Γ. Μιστριώτου 23, 112 55 ΑΘΗΝΑ, τηλ./FAX: 22.84.403 και 38.04.138. Νομικός Σύμβουλος: Κώστας Σοφιανός. *Τό Μέγα Πανελλήνιον*: τίτλος και ιδέα Θανάση Παπαθανασόπουλου. Ηλεκτρονική παραγωγή: ΓΑΛΑΖΙΟΣ ΠΛΑΝΗΤΗΣ. Υποστήριξη: Πρόγραμμα - Νίκος Καμπύλης, Παρνασιίδος 55, Κάτω Χαλάνδρι, τηλ.:

64.78.192. Έκτύπωση: Έκτυπωτική Άττικής Α.Ε., Αγίου Αθανασίου, Άνοιξη Άττικής, τηλ. 62.19.027. Βιβλιοδεσία: Έμμανουήλ Λυράκης, Κεραμεικού 51, τηλ.: 52.45.658. Συνδρομή για τέσσερα τεύχη: έσωτερικού δρχ. 5.000, έξωτερικού δρχ. 7.000. Για σπουδαστές, μαθητές δρχ. 4.000. Δημόσιο, Όργανισμοί, Νομικά Πρόσωπα, συνδρομές ένίσχυσης δρχ. 10.000. Προηγούμενα τεύχη, τόμοι και οι εκδόσεις του Πλανόδιου στην διεύθυνση του περιοδικού.

ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ ❁ ΤΕΥΧΟΣ 23 ❁ ΤΟΜΟΣ Ε΄ ❁ ΑΘΗΝΑ ❁ ΙΟΥΝΙΟΣ 1996

#### Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- 179 \* Για τό τεύχος αυτό.
- 181 \* THEODOR W. ADORNO: *Αίνιγματικός χαρακτήρας* \* Περιεχόμενο αλήθειας \* *Μεταφυσική* [Άπόσπασμα από την *Αίσθητική Θεωρία*]. Μετάφραση: Γιώργος Σαγκριώτης.
- 208 \* THEODOR W. ADORNO: *Περί λυρικής ποιήσεως και κοινωνίας*. Μετάφραση: Γιώργος Σαγκριώτης και Φώτης Τερζάκης.
- 228 \* WALTER BENJAMIN: *Οί πηγές του γερμανικού δράματος* [Άποσπάσματα]. Μετάφραση: Φώτης Τερζάκης και Γιώργος Σαγκριώτης.
- 268 \* WALTER BENJAMIN: *Τό έργο του μεταφραστή*. Μετάφραση: Φώτης Τερζάκης και Γιώργος Σαγκριώτης.
- 280 \* LEO LÖWENTHAL: *Σκέψεις μέ άφορμή μιá βιογραφία του Strindberg*. Μετάφραση: Γιώργος Σαγκριώτης.
- 289 \* THEODOR W. ADORNO: *Μουσική και γλώσσα: Ένα άπόσπασμα*. Μετάφραση: Φώτης Τερζάκης.
- 296 \* THEODOR W. ADORNO: *Δταφάνειες σέ φίλμ*. Μετάφραση: Στάθης Γουργουρής.
- 304 \* ΦΩΤΗΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ: *Άπηχήσεις του ιερού στην αίσθητική του Βάλτερ Μπένγιαμιν*.
- 326 \* ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΓΚΡΙΩΤΗΣ: *Τό ζήτημα της ένότητας στην αίσθητική σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης*.
- 350 \* SUSAN BUCK-MORSS: *Αίσθητική-Άναισθητική: Μιά επανέξεταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για τό έργο τέχνης*. Μετάφραση: Φώτης Τερζάκης και Μάνος Σπυριδάκης.
- 385 \* ΣΤΑΘΗΣ ΓΟΥΡΓΟΥΡΗΣ: *Σχεδιάσματα για ένα τετράδιο φυλακής*.
- 404 \* ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ: *Γραφή και σιωπή στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Μέ άφορμή μιá αίσθητική προσέγγιση του Theodor Adorno*.
- 411 \* ΦΩΤΗΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ: *Ένα παράδειγμα: Τό περιοδικό Σημειώσεις στην Έλλάδα*.
- 418 \* *Συνέντευξη μέ τον Hermann Schweppenhäuser*. Ό γερμανός εκδότης των έργων του Βάλτερ Μπένγιαμιν μιλά στό Πλανόδιον.
- 429 \* ΦΩΤΗΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ: *Σχολή της Φρανκφούρτης. Πρόσωπα και πράγματα*.

- 437 \* **Μαρτυρίες και σχόλια.** Επιμέλεια: Στάθης Γουργουρής και Γιώργος Σαγκριώτης: **Walter Benjamin:** Φοβούμαι πώς έχουμε λιγότερο χρόνο απ' ό,τι νομίζουμε \* **Max Horkheimer:** Πεκσιμιστής στη θεωρία και αισιόδοξος στην πράξη \* Για την Σχολή της Φρανκφούρτης: **Βασίλης Λαμπρόπουλος:** Το στοιχείο που υπονομεύεται είναι το εβραϊκό πνεύμα \* Για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν: **Hugo von Hoffmansthal:** Μιά παραδειγματική διείσδυση στο μουσικό \* **Bertolt Brecht:** Περί της αυτοκτονίας του πρόσφυγος **W. B.** \* **Theodor W. Adorno:** Τό βλέμμα της φιλοσοφίας του είναι τό βλέμμα της Μέδουσας \* **Hannah Arendt:** Ήταν μάλλον ό πιο ιδιόρρυθμος μαρξιστής \* **Gesús Munárriz:** Ήταν φιλόσοφος κι Έβραϊός \* **Carolyn Forché:** Ό Άγγελος της Ιστορίας \* Για τον Theodor W. Adorno: **Georg Lukács:** Καθημερινή θέα του γκρεμού έν μέσω απολαυστικῶν γευμάτων \* **Thomas Mann:** Ένα από τά λεπτότερα, όξύτερα και κριτικά βαθύτερα μυαλά \* **Arnold Schönberg:** Έχει βαθύτατη γνώση της ιστορίας της τέχνης μας \* **Alban Berg:** Θά πρέπει νά διαλέξετε ανάμεσα στον Kant και τον Beethoven \* **Jürgen Habermas:** Τό μέτρο της ευαισθησίας και τῶν τραυμάτων... \* **Pierre Boulez:** T. W. Adorno \* **Howard Dickler:** Μετά τό Άουσβιτς \* **Fredric Jameson:** Ό μαρξισμός του Adorno είναι ό,τι χρειαζόμαστε σήμερα \* **Frank Zappa:** Σκέψου τα σαν Schönberg απολαυστικό \* **Edward Said:** Ήταν ή πεμπτουσία του διανοουμένου.
- 448 \* **Βιβλιογραφία για την Σχολή της Φρανκφούρτης.** I. Ξενόγλωσση (Επιμέλεια: Γιώργος Σαγκριώτης), II. Στα ελληνικά (Επιμέλεια: Φώτης Τερζάκης).
- 462 \* ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ



ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ  
 ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ  
 ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ  
 ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΑΝ  
 Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΓΚΡΙΩΤΗΣ  
 ΚΑΙ  
 Ο ΦΩΤΗΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

## ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ

**Η** ΕΥΚΟΛΙΑ μέ τήν όποία χρησιμοποιεΐται ό όρος «Σχολή τής Φρανκφούρτης» εΐναι συχνά παραπλανητική. Παραπέμποντας στήν ιδέα μίας αδιάρρηκτης θεωρητικής ένότητας, άν όχι και σ' αυτήν μίας ταυτότητας αντίληψεων, αποκρύπτει τίς σπουδαΐες διαφορές, άκόμα και αντιπαραθέσεις πού έκδηλώθηκαν στό πλαίσια τής ύποτιθέμενης αυτής κοινής θεώρησης. Ίδιαίτερα στό χώρο τής αισθητικής θεωρίας πολύ δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά συνοψΐσει τό έργο του Άντόρνο, του Μπένγιαμιν, του Μαρκοϋζε και του Λέβενταλ κάτω από έναν όρο δίχως παράλληλα νά ίσοπεδώσει κάθε διαφορά ως άπλό δείγμα μίας κατά βάση ενιαίας τοποθέτησης. Ήξΐσου όμως σφαλερή εΐναι και ή άποψη εκείνη πού θέλει νά βλέπει τό σύνολο του έργου τής «Σχολής» ως ένα φάσμα άγεφύρωτων αντιθέσεων. Τό λάθος της δέν εΐναι τόσο ότι παραβλέπει τήν προσωπική συνεργασία, τήν άμοιβαία έπιρροή ή άκόμη τή συσπειρωσή τους, για ένα έστω χρονικό διάστημα, γύρω από τό *Zeitschrift für Sozialforschung*. Ή θεωρητική άπόσταση ή συγγένεια δέν εΐναι κάτι πού μπορεί νά έπιβεβαιώσει από μόνη της ή σχέση των θεωρητικών ως προσώπων· άνήκει μάλλον στή δικαιοδοσία τής ίδιας τής θεωρίας. Ή άποψη αυτή εΐναι λανθασμένη επειδή, κυρίως, μεταφέρει στό αντικείμενό της, τή «Σχολή τής Φρανκφούρτης», μία αντίληψη ή όποία εΐναι έντελώς ξένη προς αυτήν: τήν εικόνα τής φιλοσοφικής σχολής ως ενός συνόλου άπόψεων πού χαρακτηρίζονται από τήν πίστη τους στό πρότυπο έργο κάποιου ιδρυτή και τήν προσπάθεια ανάπτυξης του, καθώς και τήν εικόνα τής ένότητας ως ταυτότητας και μονολιθικότητας. Τέτοιου είδους σχέσεις εΐναι πράγματι άδύνατον νά άνιχνευθούν άνάμεσα στους συγκεκριμένους στοχαστές και τίς ιδέες τους. Αυτό όμως καθόλου δέ σημαίνει ότι οί ιδέες αυτές εΐναι και ολοκληρωτικά έτερόκλητες, ότι ή συστέγασή τους σέ ένα κοινό χώρο ύπήρξε έντελώς εύκαιριακή. Τό θέμα δέν εΐναι ότι πλάι στίς διαφορές θά πρέπει νά άναγνωριστούν και οί συγκλίσεις, έτσι ώστε νά συγκροτηθεΐ μία γενική έννοια ή όποία θά έκφράζει τό μέσο όρο κάποιων ανεξάρτητων μεγεθών ή τό *minimum* τής σύμπτωσής τους. Για νά συλλάβει κανείς τήν ιδιαίτερη μορφή τής ένότητάς τους θά πρέπει νά κατανοήσει πρώτα τήν ιδιαιτερότητα τής σκέψης τής «Σχολής». Δέν εΐναι έδω ό χώρος για νά έπιχειρηθεΐ κάτι τέτοιο στήν πλήρη του ανάπτυξη. Έκείνο πού θά προσπαθήσω έδω νά δείξω εΐναι τό πώς οί διαφορές και οί αντιπαραθέσεις πού μπορεί κανείς νά έντοπίσει μπορούν, δίχως νά άναιρούνται ως τέτοιες, νά χρησιμεύσουν στή σκιαγράφηση ενός πνεύματος τό όποιο δέ θέλει νά κρύψει ούτε τίς έσωτερικές του συγκρούσεις ούτε τίς αντιφάσεις του.

Μιλώντας κανείς για διαφοροποιήσεις και αντιπαραθέσεις στό πλαι-

σιο τῆς «Σχολῆς τῆς Φρανκφούρτης», δέν μπορεῖ παρά νά ξεκινήσει ἀπό τήν πιό πολυσυζητημένη ἀπ' αὐτές, ἡ ὁποία ἔχει νά κάνει μέ τήν ἀμφιλεγόμενη σχέση τοῦ Β. Μπένγιαμιν πρὸς τοὺς ὑπολοίπους καί εἰδικά πρὸς τόν Ἀντόρνο. Ἀποτελεῖ λιγότερο ἢ περισσότερο συνήθεια τό πρόβλημα τῆς σχέσης ἀνάμεσα στόν Ἀντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν νά ἀντιμετωπίζεται ὡς προέκταση ἑνός ἄλλου, πιθανότατα ἀκόμη πιό δυσεπίλυτου προβλήματος, αὐτοῦ τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τοῦ Μπένγιαμιν. Ὁ λόγος δέν εἶναι ἀπλά ὅτι ὀφείλει κανεὶς νά γνωρίζει κάτι καλά πρὶν τό συγκρίνει μέ κάτι ἄλλο. Ἀντίθετα, ἔχει νά κάνει μέ τόν καθοριστικό ρόλο πού ἔπαιξε ὁ Ἀντόρνο στήν πρόσληψη τοῦ Μπένγιαμιν μετά τό θάνατο τοῦ τελευταίου. Εἶναι γνωστό ὅτι κατά τή διάρκεια τῆς ζωῆς του ὁ Μπένγιαμιν οὐδέποτε γνώρισε τή διασημότητα. Ἀποκλεισμένος ἀπό ὁποιαδήποτε ἀκαδημαϊκή σταδιοδρομία ἔπειτα ἀπό τήν ἀπόρριψη τῆς διατριβῆς του γιά τό γερμανικό δράμα, μία προοπτική πού ἄλλωστε δέν ταίριαζε καθόλου μέ τήν ἀχαλίνωτη πνευματική του φύση, καί ταυτόχρονα μόνιμα ἐξαρτημένος ἀπό τή στενοκεφαλιά τῶν ὑποψήφιων ἐκδοτῶν του, οἱ ὁποῖοι συχνά τοῦ ἐπέστρεφαν τά κείμενα ὡς ἀκατάλληλα ἢ ὡς ἀκατανόητα, ἔμεινε καταδικασμένος, ὄχι χωρίς τή συνυπευθυνότητα τῆς τρομερῆς ιδιοσυγκρασίας του, στήν ἀλαζονική καί συνάμα στό ὕψιστο δημιουργική μοναξιά του. Καί ἡ μοναξιά αὐτή συνόδευσε τό πνεῦμα του καιρό ἀκόμη μετά τό ὀδυνηρό τέλος πού ἀποφάσισε νά δώσει στή ζωή του. Σύμφωνα μέ τή μαρτυρία τοῦ G. Scholem, μέ τόν ὁποῖον ἀπό τό 1913 διατήρησε μιά ἰσόδια καί στενή φιλία, «ἡ ζωή αὐτή, τό ἔργο τῆς ὁποίας παίχτηκε ὀλοτέλα μακριά ἀπό τή δημόσια σκηνή, παρ' ὄλο πού ἐξαιτίας τῆς συγγραφικῆς του δραστηριότητας, ἦταν στενά μ' αὐτήν συνδεδεμένη, ξέπεσε στήν πλήρη λησμονιά — ἂν ἐξαίρεσει κανεὶς μιά χούφτα ἀνθρώπους, οἱ ὁποῖοι εἶχαν κρατήσει ἀπ' αὐτόν μιά ἀλησμόνη ἐντύπωση.»<sup>1</sup>

Τό χάσμα ἀνάμεσα στήν κατάσταση αὐτή καί τή σημερινή φήμη τοῦ Μπένγιαμιν ὡς μιᾶς ἀπό τίς πλέον ἐξέχουσες πνευματικές φυσιογνωμίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα — γιά ὅσους τουλάχιστον ἐνδιαφέρονται γιά τήν ἀληθινή ἱστορία τοῦ πνεύματος καί ὄχι γιά τή σωρεία τῶν σκουπιδιῶν ἑνός μεγάλου τμήματος τῆς ἀμερικανικῆς, καί δυστυχῶς ὄχι πιά μόνο, «ἐπιστήμης» — καλύφθηκε χάρη στή συστηματική προσπάθεια πού κατέβαλε μετά τόν πόλεμο ὁ Ἀντόρνο νά κάνει τό ἔργο του γνωστό. Ἡ συνδρομή του ἀναγνωρίστηκε ἀκόμη κι ἀπ' αὐτούς πού θά εἶχαν κάθε λόγο νά τήν ἀμφισβητοῦν<sup>2</sup>. Ἀπό τό 1932 ἤδη διηύθυνε ἕνα σεμινάριο μέ ἀντικείμενο τίς *Πηγές τοῦ Γερμανικοῦ Δράματος* ἐνῶ μετά τήν ἐπιστροφή του ἀπό τήν Ἀμερική κινητοποίησε τή διαδικασία δημοσίευσης τῶν ἔργων τοῦ Μπένγιαμιν. Ἡ ἐκδοτική αὐτή ἱστορία στάθηκε πρὸς ἔκπληξη τοῦ Ἀντόρνο ἡ πέτρα τοῦ σκανδάλου. Ἦδη τό 1957 ὁ G. Seidel ἀμφισβήτησε τήν ἐγκυρότητα τῆς ἔκδοσης τῶν δύο τόμων μέ ἐπιλογές κειμένων, πού ὁ Ἀντόρνο ἐπιμελήθηκε μαζί μέ τή σύζυγό του Gretel, μέ τήν κατηγορία τῆς μεροληπτικῆς ἀνεπάρκειας. Ἡ ἐπίθεση κορυφώθηκε μέ τήν ἔκδοση μιᾶς ἐκλογῆς ἀπό τήν ἀλληλογραφία τοῦ Μπένγιαμιν πού ἔκαναν ὁ Ἀντόρνο καί ὁ Scholem τό 1966. Τόσο ὁ Η.

Heißenbüttel, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε οὐσιαστικά ὁ πρῶτος πού ἔφερε τό ζήτημα στό φῶς, ὅσο καί τό περιοδικό *Alternative*, τό ὁποῖο ἀφιέρωσε δύο τεύχη του στόν Μπένγιαμιν, ἐπέρριψαν, ἀπό διαφορετική ἴσως ὁ καθένας σκοπιά, στόν Ἀντόρνο τήν κατηγορία ὅτι μέ τόν ἐπιλεκτικό τρόπο δημοσίευσης τῶν κειμένων, τά ὁποῖα εἶχε αὐτός στήν κατοχή του, καί σέ συνδυασμό μέ τή σειρά τῶν ἐρμηνευτικῶν σχολίων πού συνέθεσε ὁ ἴδιος (έννέα συνολικά στόν ἀριθμό), ἐπιχειροῦσε νά ἐπιβάλλει μιά κἀκόβουλα μονόπλευρη εἰκόνα, ἡ ὁποία, ἀποκρύπτοντας τήν ἰδιαιτερότητα τῆς τελευταίας φάσης τῆς συγγραφικῆς του ἐργασίας, ἔφτανε νά ταυτίζεται περισσότερο μέ τίς ἀπόψεις τοῦ Ἀντόρνο παρά μέ τήν ἀληθινή πνευματική φυσιογνωμία τοῦ Μπένγιαμιν. Ἄν στόν κατάλογο ἐκείνων πού ἀντέδρασαν αὐτομάτως προστεθεῖ καί ἡ H. Arendt, ἡ ὁποία στήν «ὀρθόδοξη» ἐρμηνεία τοῦ Ἀντόρνο ἀντέταξε τή σημασία τῆς ποιητικῆς καί μεταφορικῆς γραφῆς τοῦ Μπένγιαμιν, τή συγγένειά του μέ ἐξίσου ἐκκεντρικές μορφές ὅπως αὐτήν τοῦ Κάφκα, τότε εἶναι φανερό ὅτι στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '70 ὁ μέχρι τότε ἐλάχιστος γνωστός διανοητής μεταμορφώθηκε αἰφνιδιαστικά σέ πεδίο μάχης ὅπου συγκρούονταν ὄχι μόνο ἐναλλακτικές ἐρμηνεῖες ἀλλά καί ἀντιθετικές θεωρητικές τοποθετήσεις. Θά ἦταν ἄσκοπο νά ἀκολουθήσει κανεῖς τή σύγκρουση αὐτή, ὁ ἀπόηχος τῆς ὁποίας ἐπιζεῖ ὡς σήμερα, ὡς ἐκεῖ πού ἐκφεύγει τῆς θεωρίας γιά νά ἐπικεντρωθεῖ εἴτε στή φιλολογική ἀντιπαράθεση εἴτε, πολύ περισσότερο, σέ μιά διαμάχη γιά τήν πρόσβαση στά ἀρχεῖα, τά κληρονομικά καί τά ἐκδοτικά δικαιώματα. Καθώς ὅμως ἡ βασική κατηγορία πού ἀπευθύνεται στόν Ἀντόρνο δέν περιορίζεται στή μεταθανάτια διαχείριση τοῦ ὑλικοῦ πού βρέθηκε στά χέρια του, ἀλλά ἐπεκτείνεται καί στή στάση του ὡς μέλους τοῦ Ἰνστιτούτου ἀπέναντι στόν Μπένγιαμιν κατά τή διάρκεια τῆς ζωῆς τοῦ τελευταίου, θά ἦταν ὅπωςδήποτε χρήσιμο νά ἐπιχειρηθεῖ μιά σύντομη ἀναδρομή στήν προῖστορία τῆς ἀντιπαράθεσης, ζήτημα πού ἀσφαλῶς βρῖσκεται πολύ ἐγγύτερα σ' αὐτό τῆς ἐσωτερικῆς ἐνότητας τῆς «Σχολῆς».

Παρ' ὅλο πού ἡ συζήτηση ἀνάμεσα στούς δύο ἀρθρώνεται σέ διαδοχικά στάδια τά ὁποῖα ἀντιστοιχοῦν σέ ἀλεπάλληλες ἐργασίες πού ἔστελνε ὁ Μπένγιαμιν γιά ἔκδοση στό *Zeitschrift für Sozialforschung* (τό κύριο θεωρητικό βῆμα τῆς «Σχολῆς» πρῖν ἀπ' τόν πόλεμο, κάτω ἀπό τή διεύθυνση τοῦ Μάξ Χορκχάμερ) πρόκειται οὐσιαστικά γιά μιά συζήτηση ἐνιαία γύρω ἀπό τό φιλόδοξο ἔργο πού σχεδίαζε ὁ Μπένγιαμιν γιά τίς στοές τοῦ Παρισιοῦ (τό περίφημο *Passagen-werk*). Ὅλες σχεδόν οἱ ἐργασίες τοῦ Μπένγιαμιν αὐτῆς τῆς περιόδου ἀποτελοῦν κομμάτια πού ἀποσπάστηκαν ἀπό τό κυρίως σῶμα τῆς εὐρύτερης αὐτῆς δουλειᾶς, μιά πρώτη φάση τῆς ὁποίας εἶχε ξεκινήσει ἤδη τό 1927. Κάποιες συζητήσεις, τό 1929, ἀνάμεσα στόν Χορκχάμερ, τόν Ἀντόρνο, τήν Γκρέτελ Ἀντόρνο, τόν Μπένγιαμιν καί τήν Ἄσια Λάκισ γύρω ἀπό τήν ἐννοια τῆς διαλεκτικῆς εἰκόνας, τήν πιό σημαντική ἀπό τίς κατηγορίες τῆς σκέψης τοῦ Μπένγιαμιν, μοιάζουν νά ἔπαιξαν καθοριστικό ρόλο. Ὅχι μόνο γιατί ἀποτέλεσαν τό θεμέλιο τῆς μετέπειτα συνεργασίας του μέ τό Ἰνστιτούτο καί ἔδωσαν μιά νέα ὠθηση στίς ιδέες του ἀλλά καί γιατί ἔθεσαν

τίς βάσεις μιᾶς μακροχρόνιας ἐνασχόλησης τόσο τοῦ Μπένγιαμιν ὅσο καί τοῦ Ἀντόρνο γύρω ἀπό τό ἴδιο ἀντικείμενο, μέ ἀποτέλεσμα τήν πιό ἐκφραστική ἐκδίπλωση τῶν πνευματικῶν τους ἀποκλίσεων καί συγγενειῶν. Χωρίς ἀμφιβολία, ὁ Ἀντόρνο εἶδε ἀπό τήν ἀρχή — καί συνέχισε νά βλέπει ὡς τό τέλος — τήν προοπτική τῆς πραγματοποίησης μιᾶς τέτοιας ἐργασίας ἀπό τόν Μπένγιαμιν, γιά τή χρηματοδότηση τῆς ὁποίας ἀπ' τό Ἰνστιτούτο φρόντισε προσωπικῶς, μέ ἐνθουσιασμό. Ἀπό τήν πρώτη ὥστόσο ἔκθεση πού ἐτοίμασε ὁ Μπένγιαμιν μέ τίτλο «Παρίσι, ἡ Πρωτεύουσα τοῦ 19ου αἰώνα», τό 1935, τά σύννεφα τῶν διαφωνιῶν ἄρχισαν νά πυκνώνουν. Οἱ βασικές γραμμές τῶν μόνιμων ἐνστάσεων τοῦ Ἀντόρνο εἶναι ἐμφανεῖς ἀπό τήν ὑποδοχή πού ἐπιφύλαξε στήν πρώτη αὐτή ἔκθεση, ὅπου στήν ἀντίληψη τοῦ Μπένγιαμιν γιά τή διαλεκτική εἰκόνα ὡς συνειδησιακό γεγονός ἀντιπροβάλλει τήν κοινωνική ἀντικειμενικότητά της. Ἡ θεωρητική βαρύτητα τῆς παρατήρησης αὐτῆς μπορεῖ νά γίνει κατανοητή μόνο σέ σχέση μέ τή συνολική πνευματική πορεία τοῦ Μπένγιαμιν.

Ἀποφεύγοντας ἐδῶ μία ἐκτεταμένη ἀναφορά ἐκεῖνο πού θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὡς τό πιό σημαντικό εἶναι ὅτι ἀπό τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ εἴκοσι στή σκέψη τοῦ Μπένγιαμιν εἶχε ἀρχίσει νά συντελεῖται μιᾶ ἀξιοπρόσεκτη μεταστροφή στόν πυρήνα τῆς ὁποίας βρίσκεται ἡ ἐπαφή του μέ τό μαρξισμό καί τήν πολιτική. Θά ἦταν ἐντελῶς ἀδύνατο νά μιλήσει κανεῖς γιά μιᾶ πλήρη ἀπομάκρυνση ἀπό τήν προμαρξιστική πνευματική του φάση, πάντως τό ἀνοιχτά μεταφυσικό καί θεολογικό πάθος τῶν παλαιότερων του ἔργων διαδέχεται μιᾶ ἐπικάλυψή του ἀπό μαρξιστικοῦ χαρακτήρα μοτίβα. Ἡ κριτική τοῦ Ἀντόρνο ἔρχεται, φαινομενικά τουλάχιστον, νά ἐπιβεβαιώσει αὐτήν τήν μετατόπιση. Γιατί παρ' ὅλο πού καί ὁ ἴδιος καί ὁ Χορκχάμερ ἔπαιξαν καθοριστικό ρόλο σ' αὐτήν, ἀσπαζόμενοι σαφῶς ὑλιστικότερες ἀπόψεις ἀπό ἐκεῖνες τοῦ πρώιμου Μπένγιαμιν, ἡ ἀντίδραση στήν ἔκθεση τοῦ 1935 μοιάζει νά ἀφορμᾶται ἀπό τήν ἀντίθετη ἀκριβῶς ἀντίληψη. Στήν ἐπιστολή του πρὸς τόν Μπένγιαμιν στίς 5 Αὐγούστου τοῦ 1935 ὁ Ἀντόρνο δέν ζητᾶ μιᾶ ἀνοιχτότερη συστράτευση μέ τό μαρξισμό — αὐτήν τήν εἶχε ἔτσι κι ἄλλιως ἀνιχνεύσει ἀκόμη καί στά ἀπροκάλυπτα μεταφυσικά του κείμενα — ἀλλά μιᾶ «παλινόρθωση τῆς θεολογίας»<sup>3</sup>. Ἀρκετά ἀργότερα, ἀπορρίπτοντας τό ἄρθρο τοῦ Μπένγιαμιν «Τό Παρίσι τῆς Δεύτερης Αὐτοκρατορίας στόν Μπλωντλαίρ» πού προοριζόταν γιά ἔκδοση στό *Zeitschrift für Sozialforschung*, ὁ Ἀντόρνο θά ἐπαναλάβει τό ἴδιο αἶτημα πολύ πιό ἔντονα καί ἀφοριστικά: «Στό κάτω κάτω στή *Γενεαλογία τῆς Ἡθικῆς* τοῦ Νίτσε ὑπάρχει περισσότερη ἀπό αὐτή τή μιᾶ ἀλήθεια ἀπ' ὅ,τι στό *Ἀλφαβητάρι* τοῦ Μπουχάριν.»<sup>4</sup> Τό αἶνιγμα τῆς στάσης τοῦ Ἀντόρνο λύνεται μέ τή μεταφορά τῆς ἀντιπαράθεσης θεολογίας καί μαρξισμοῦ σέ ἀντιπαράθεση γύρω ἀπό τή διαλεκτική. Ἡ κριτική τοῦ Ἀντόρνο στή μαρξιστική στροφή τοῦ Μπένγιαμιν δέν ἔχει σάν κίνητρο τήν ἐπιθυμία γιά ἐξουδετέρωση κάθε πολιτικῆς αἰχμῆς. Ἄν προτιμᾶ τίς *Ἐκλεκτικές Συγγένειες τοῦ Γκαῖτε* καί τό βιβλίο γιά τό Μπαρόκ, δηλαδή ἀρκετά παλαιότερα ἔργα τοῦ Μπένγιαμιν, εἶναι γιατί, σύμφωνα μέ τά ἴδια του

τά λόγια, έντοπίζει σ' αυτά έναν «καλύτερο μαρξισμό»<sup>5</sup> απ' ό,τι στίς ρητά μαρξιστικές του εργασίες. Για νά έπιστρέψουμε όμως στην πρώτη έκθεση του 1935, όταν ο Άντόρνο βάλλει ενάντια στην ψυχολογική σύλληψη τής διαλεκτικής εικόνας ως όνειρικής εμφάνισης τής οικονομικής πραγματικότητας, του φετιχισμού του έμπορεύματος, στή συλλογική συνείδηση, στόχος τής κριτικής του είναι μιά όρισμένη μαρξιστική αντίληψη τής διαλεκτικής ως μηχανικής αιτιότητας, μιά αντίληψη τήν εκδήλωση τής οποίας στό έργο του Μπένγιαμιν έξηγει μέσω τής σχέσης του τελευταίου μέ τον Μπρέχτ. Για τον Άντόρνο μιά αυθεντική διαλεκτική μελέτη θά έπρεπε νά ξεπερνά τή θεωρία τής αντανάκλασης, νά αναδεικνύει τίς διαλεκτικές εικόνες ως «άντικειμενικούς άστερισμούς στους όποιους ή κοινωνική κατάσταση αναπαριστά τον έαυτό της»<sup>6</sup>, κι αυτό όχι για νά ακρωτηριάσει αλλά για νά γονιμοποιήσει τον ύλισμό μέ τό θαυμάσιο μεταφυσικό σπόρο μέ τον όποιο είναι προικισμένη ή πρώιμη μυστική σκέψη του Μπένγιαμιν. Δέν είναι έπομένως ό μαρξισμός ό άληθινός αντίπαλος αυτής τής κριτικής, αλλά ό θετικιστικός πυρήνας τής ψευδομαρξιστικής κοσμοαντίληψης, ενάντια στην όποια ή Σχολή τής Φρανκφούρτης διαχώρισε μέ κάθε δυνατή σαφήνεια τή θέση της. Ο παραλληλισμός μέ τή *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* προβάλλει έδώ άβίαστος και άποκαλυπτικός: μέ τήν ίδια έννοια πού ό διαφωτισμός αυτοαναίρεϊται μετατρεπόμενος σέ μύθο, έτσι και ή «ύλιστική» ψυχολογιοποίηση τής συνείδησης εκδιπλώνεται ως νέα μυθολογία. Διόλου τυχαία ό Άντόρνο συνδέει τήν κριτική του άπέναντι στην έπιρροή του Μπρέχτ μέ τήν αναβίωση αρχαϊστικών μοτίδων στην έκθεση του Μπένγιαμιν, όπως και μέ τά δάνεια από τήν ψυχολογία του Γιούνγκ. Μένει νά δοϋμε αν ή κριτική αυτή πού άφορā περισσότερο στή μαρξιστική «όρθοδοξία» παρά στην τολμηρή μοναδικότητα τής προσπάθειας του Μπένγιαμιν άπευθύνεται δικαιολογημένα στό δικό του έργο. Πατί αν κάπου άστοχει ή τοποθέτηση του Άντόρνο είναι μονάχα στό σημείο αυτό και όχι στην άδυσώπητη αντιπαράθεση μέ μιά αντίληψη πού συρρικνώνει τή διαλεκτική πολιτική αλλά και τήν αισθητική λογική σέ καλοζυγισμένη φόρμουλα.

ΑΠΟ ΠΟΛΛΟΥΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥΣ τό άρθρο του Μπένγιαμιν για «Τό έργο τέχνης στην έποχή τής τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» προβάλλεται ως τό κατ' έξοχήν δείγμα του συντονισμού του μέ τήν «όρθόδοξη» μαρξιστική πτέρυγα και τής άποστασιοποίησής του από τον ύποτιθέμενο μικροαστικό πεσσιμισμό τής Σχολής τής Φρανκφούρτης. Στην άπροβλημάτιστη αυτή θέση θά μπορούσε κανείς απλως νά αντιπαράθεσει τό τεκμήριο τής στάσης του ίδιου του Μπρέχτ άπέναντι στό άρθρο αυτό [βλ. «Μαρτυρίες και Σχόλια» σ' αυτό τό τεϋχος] ή ακόμη και τίς προσωπικές μαρτυρίες του Μπένγιαμιν απ' τίς έπιστολές του οι όποιες δέν παύουν νά τονίζουν τήν ένότητα των δικών του αναζητήσεων μέ τίς παράλληλες του Άντόρνο· αν βέβαια ό ίδιος ό Άντόρνο δέν είχε έπισημάνει τό διπλωματικό χαρακτήρα πού επιδείκνυε ό Μπένγιαμιν στην άλληλογραφία του. Μπορεί όμως κανείς και νά άποφύγει τήν άτελείωτη φιλο-



λογία γύρω ἀπό τί ἐννοοῦσε καί τί ὄχι στήν πραγματικότητα ὁ Μπένγιαμιν κάτω ἀπό καθεστῶς οἰκονομικῆς στενότητας καί ἐξάρτησης ἀπό τό Ἴνστιτούτο, ἄν λάβει ὑπ' ὄψιν του τό ἀπλό γεγονός ὅτι ἡ συγκεκριμένη ἐργασία, γραμμένη τό 1935-36 ἀποτελεῖ ὄργανικό τμήμα τῆς εὐρύτερης δουλειᾶς γιά τό *Passagen-werk*.

Ἡ ἀνοιχτή ἐμπιστοσύνη στό ἐπαναστατικό δυναμικό τῆς τέχνης κάτω ἀπό συνθήκες ἀναπαραγωγικότητας τῶν ἔργων τῆς, ὁ χαιρετισμός τῆς διάλυσης τῆς αὔρας ὡς τελευταίου προπύργιου τοῦ λατρευτικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης, τό ἐγκώμιο τοῦ κινηματογράφου — τοῦ μέσου δηλαδή πού ὁ Ἄντόρνο ἀπεχθανόταν μᾶλλον περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλο — ἡ ἀποποίηση ἀκόμη τῆς ὑψηλῆς τέχνης γιά τούς λίγους στό ὄνομα τῆς μαζικῆς ἀκρόασης ἢ θέασης, ὅσα στοιχεῖα δηλαδή — ἀπροκάλυπτα ἀντίθετα στίς μελέτες τῶν Χορκχάιμερ καί Ἄντόρνο ἀπό τά χρόνια τοῦ *Zeitschrift* ὡς τῆ *Διαλεκτική τοῦ Διαφωτισμοῦ* μέ τή συντριπτική της κριτική τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας — θεμελιώνουν τήν ἰδιαιτερότητα τῆς τοποθέτησης τοῦ Μπένγιαμιν, ἀποκτοῦν τό νόημά τους μόνο ἄν συσχετιστοῦν μέ τό συνολικό ἐγχείρημα τοῦ Μπένγιαμιν, ἄν νοηθοῦν ὡς τό σημεῖο τοῦ παρόντος ὅπου ἐνώνονται οἱ μακρινές γραμμές τῆς ιστορικῆς του κατασκευῆς — γιά νά χρησιμοποιήσουμε τά ἴδια περιπου λόγια μέ τό συγγραφέα<sup>7</sup>. Μέσα ἀπό τό πρίσμα αὐτό ἡ ἄρση τῆς αὔρας ἢ τῆς «αἴγλης» στό μαζικά ἀναπαραγόμενο ἔργο, τῆς ιδιότητος δηλαδή τοῦ ἔργου νά συνιστᾷ «τό ἀνεπανάληπτο ὄραμα ἐνός χώρου πού φαίνεται μακρινός, ὅσο κοντινός κι ἄν εἶναι»<sup>8</sup> δέν ἀποτελεῖ ὁμολογία πίστεως στήν πρόοδο (θά ἦταν κωμικό νά θέλει νά φορτώσει κανεῖς μιά τέτοια ἄποψη στόν ἄνθρωπο πού εἰσηγήθηκε τήν πιό ἀντιεξελικτική ἀντίληψη γιά τήν ἱστορία στίς *Θέσεις γιά τή φιλοσοφία τῆς Ἱστορίας*, τό τελευταῖο, περίφημο ἔργο του στό ὁποῖο καί βρῆκε ἀφοριστική ἔκφραση ἡ μεθοδολογία τοῦ *Passagen-werk*) πόσο μᾶλλον στήν τεχνολογική πρόοδο, ἀλλά θεωρητική δοκιμή σ' αὐτό πού ὁ ἴδιος ὀνομάζει «ξυπνημα» ἀπό τόν ὄνειρικό κόσμο τοῦ 19ου αἰῶνα καί ταυτόχρονα «κλύτρωση» τοῦ κόσμου αὐτοῦ. Ἡ μαζική ἀναπαραγωγικότητα ἔχει στόν Μπένγιαμιν πράγματι πολιτική σημασία, εἶναι ὁ ἀντίποδας τῆς φασιστικῆς αἰσθητικοποίησης τῆς πολιτικῆς, ὅμως ἡ ἐννοια τοῦ πολιτικοῦ στόν Μπένγιαμιν διαφέρει πολύ ἀπό τή συνηθισμένη. Ἀκόμα καί στά κείμενα ἐκεῖνα ὅπου ἡ συστράτευση μέ τόν Μπρέχτ εἶναι ρητή, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἐκφράζεται γίνεται πάνω σέ μοτίβα πού ὑπερβαίνουν κατά πολύ τά πλαίσια τῆς πρόθεσης τοῦ ὑποστηριζόμενου δημιουργοῦ. Ἐννοίες ὅπως «σόκ», «μοντάζ», «διαλεκτική σέ ἀκίνησια» ἀποτελοῦν δάνεια ἀπό τίς πιό βαθιές πνευματικές πηγές τῆς σκέψης τοῦ Μπένγιαμιν, «κλυτρώνουν» μᾶλλον ἐξωτερικά παρά ἐξηγοῦν ἐσωτερικά τό ἐπικό θέατρο. Στό «Ὁ συγγραφέας ὡς παραγωγός» τό πιό «ἀντι-αντορνικό» ἴσως ἀπ' τά κείμενα τοῦ Μπένγιαμιν, ἐξυμνεῖται ἡ πλήρης παράδοση τοῦ ἔργου τέχνης στήν παιδαγωγική του ἀποστολή, ἡ ὀλοσχερῆς κατάρρευση του ἀπό τό ὕψος τῆς αὐτονομίας του κι ὡστόσο ἀκόμη καί αὐτή ἢ θεώρηση τῆς τέχνης ὡς ἐργαλείου, ἡ καθολική ὑποταγή τῆς τέχνης σ' ἕναν ἐπαναστατικό πραγματισμό δέν εἶναι ταυτόσημη μέ τή θυσία τῆς

διαλεκτικῆς στό βωμό μιᾶς βάνουσα μηχανιστικῆς κοσμοαντίληψης καί δεοντολογίας. Ἐντελῶς ἀντίθετα, ἀποτελεῖ τήν ἀπελπισμένη ἴσως ἀπόπειρα νά ἀποσπαστεῖ μέσα ἀπό τόν πιό σκληρό πυρήνα τοῦ θετικισμοῦ ἡ μαγική δύναμη πού θά ἄρει τή μονολιθική του ἀγκύλωση — ὄχι μέ μία δυναμική ἐκδίπλωση, ὄχι μέ μία μάταιη ἐπιτάχυνση τοῦ αἰώνια παλινδρομικοῦ χρόνου τῆς ἱστορίας τῶν νικητῶν, ἀλλά μέ μία στιγμιαία ἀκινητοποίησή του, τή *διαλεκτική σέ ἀκίνησια*. Ἡ κρίσιμη διαφορὰ ἀνάμεσα στόν Ἄντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν δέν εἶναι ὅτι ὁ πρῶτος δέν ἀκολούθησε ἢ ὅτι δέ θέλησε νά συνειδητοποιήσει τήν ὑλιστική στροφή τοῦ τελευταίου, ἀλλά ὅτι κατά τήν κοινή τους ἐνασχόληση γύρω ἀπό τό σύμπλεγμα τοῦ μύθου καί τοῦ μοντέρνου ἀκολούθησαν ἀντίστροφες πορείες. Ὁ Ἄντόρνο ἀγωνίστηκε νά καταδείξει τήν παγίδευση τοῦ μοντέρνου στή μυθολογία, τό φαντασμαγορικό χαρακτήρα τοῦ διαφωτισμοῦ, ἐνῶ ὁ Μπένγιαμιν θέλησε νά φέρει στό φῶς τό οὐτοπικό ὄνειρο πού βρίσκεται κρυμμένο μέσα στή φαντασμαγορία.

Κατά τό ἐγχείρημα αὐτό, καί σέ ἀντίθεση μέ τούς δῆθεν κριτικούς, τούς ὑπερασπιστές τῶν ποιοτικῶν στιγμῶν τῆς βιομηχανικῆς κουλτούρας, ὁ Μπένγιαμιν δέν χώρισε τά καλά ἀπό τά κακά τοῦ πράγματος, δέν ὑποχώρησε στήν ἀναλυτική καταγραφή πλεονεκτημάτων καί μειονεκτημάτων ἀλλά ἐξώθησε τήν πραγματοποίηση ὡς τά ἄκρα της — ἔτσι θά πρέπει ἄλλωστε νά διαβαστεῖ καί ἡ μελέτη του γιά τόν Μπωντλαίρ — , ἕως ἐκεῖ ὅπου μέσα στήν παντοδυναμία τοῦ κακοῦ ἀστράφτει τό πρῶτο χαμόγελο μιᾶς μυστικῆς λύτρωσης τοῦ κόσμου. Ἡ ἰδέα ὡς μονάδα, τό γνωσιολογικό πρόταγμα τοῦ Μπένγιαμιν στίς *Πηγές τοῦ γερμανικοῦ Δράματος* σύμφωνα μέ τό ὁποῖο «ἡ παρουσίαση μιᾶς ἰδέας δέν μπορεῖ σέ καμία ἀπολύτως περίπτωση νά θεωρηθεῖ ἐπιτυχημένη, ὅσο δέν ἔχει δυνάμει καλυφθεῖ ἐξεταστικά ὁ κύκλος τῶν ὁρίων πού εἶναι δυνατό μέσα σ' αὐτήν»<sup>9</sup> μπορεῖ νά θεωρηθεῖ τό κλειδί γιά τήν ἐρμηνεία τῶν ἀντιστοιχιῶν τοῦ ἴδιου τοῦ Μπένγιαμιν μέ μορφές τόσο ξένες στή σχολή τῆς Φρανκφούρτης ὅπως αὐτή τοῦ Μπρέχτ. Δίχως νά παραγνωρίζει κανεῖς τή σημασία τῆς προσωπικῆς τους σχέσης<sup>10</sup> ἢ τό ρόλο τῆς ἀρχῆς τοῦ μοντάζ σέ σχέση τόσο μέ τόν Μπρέχτ, ὅσο καί μέ τόν ὑπερρεαλισμό ἢ τόν στρουκτουραλισμό<sup>11</sup> ἢ τέλος καί αὐτόν ἀκόμη τόν ἐνθουσιασμό τοῦ Μπένγιαμιν μέ τή «χοντροκομμένη σκέψη» στό *Μυθιστόρημα τῆς Πεντάρας*<sup>12</sup>, τόν ὁποῖο καί τόνισε ἡ Χάννα Ἄρεντ στό δοκίμιό της γιά τόν Μπένγιαμιν, εἶναι ἀναγκαῖο νά λάβει κανεῖς ὑπ' ὄψιν του τόν ἰδιαίτερο τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Μπένγιαμιν ἀφέθηκε στό ἔργο τοῦ Μπρέχτ καί στά ὑπόλοιπα ρεύματα τά ὁποῖα τόν συγκίνησαν. Θά πρέπει, ὅπως ὁ Μπένγιαμιν ἀνίχνευσε τή «φυσική ζωή» τῶν ἔργων καί τῶν μορφῶν τῆς τέχνης μέσα στά δυνατό τους ὄρια, νά ἀνιχνεύσουμε καί ἐμεῖς μέσα στά ὄριά της καί τή δική του πνευματική ζωή ὡς φυσική. Τό ἐρμηνευτικό αὐτό βῆμα, πού εἶναι ἓνα βῆμα πέρα ἀπό τήν ἐρμηνεία στή βάση τῶν προσωπικῶν του καταστάσεων — ἄλλωστε λέγεται ὅτι ὁ ἴδιος ἤθελε νά διαβάζεται ὡς κλασικός — τεκμηριώνεται καί ἀπό τά ἴδια τά προσωπικά του ντοκουμέντα. Τό πιό χαρακτηριστικό ἀπό αὐτά εἶναι ἓνα γράμμα πρὸς τή Γκρέτελ Ἄντόρνο ὅπου μεταξύ ἄλλων ἀναφέ-

ρει: «Στήν πραγματικότητα, στήν οἰκονομία τῆς ὑπαρξῆς μου παίζουν ἕναν ρόλο λίγες μετρημένες σχέσεις, σχέσεις οἱ ὁποῖες μοῦ ἐπιτρέπουν νά κρατῶ ἕναν πόλο ἀντίθετο σ' αὐτόν τοῦ πρωταρχικοῦ μου εἶναι. Αὐτές οἱ σχέσεις προκαλοῦσαν πάντοτε τίς λιγότερο ἢ περισσότερες ἐντονες διαμαρτυρίες τῶν κοντινῶν μου προσώπων, ὅπως τή στιγμή αὐτή ἡ σχέση πρός τόν Μπ[ρέχτ] καί πολύ λιγότερο προσεκτικά διατυπωμένες — αὐτές τοῦ Γκέρχαρντ Σόλεμ. Σέ μία τέτοια περίπτωση δέν μπορῶ νά κάνω τίποτε παραπάνω ἀπό τό νά ἐκλιπαρήσω τήν ἐμπιστοσύνη τῶν φίλων μου γιά τό ὅτι οἱ δεσμοί αὐτοί, πού οἱ κίνδυνοί τους εἶναι ὀλοφάνεροι, θά ἀποδείξουν τή γονιμότητά τους. Καί εἰδικά ἐσύ γνωρίζει πολύ καλά, ὅτι ἡ ζωή μου, ὅπως καί ἡ σκέψη μου, κινεῖται σέ ἀκραῖες θέσεις...»<sup>13</sup>. Αὐτή ἡ ἐπικίνδυνη ἀκροβασία δέν εἶναι στήν περίπτωση τοῦ Μπένγιαμιν ἕνα κενό σχῆμα λόγου πίσω ἀπό τό ὅποιο οἱ μέτριοι στοχαστές συνηθίζουν νά καλύπτουν μόνο γενικόλογες κοινοτοπίες — ἐδῶ πρόκειται γιά τήν ἀληθινή ζωή τοῦ πνεύματος.

ΑΝ ΟΜΩΣ ΕΧΟΥΝ ΕΤΣΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ, ἂν δηλαδή ἡ σχέση τοῦ Μπένγιαμιν πρός τόν Μπρέχτ εἶναι ἀδύνατο νά νοηθεῖ ὡς θυσία τοῦ μεταφυσικοῦ δυναμικοῦ τῆς σκέψης του σ' ἕναν ἀμφίβολο μαρξισμό, τότε γιατί ὁ Ἄντόρνο ἐπέμενε νά ἀπαλλάξει τόν Μπένγιαμιν ἀπό τήν ἐπιρροή αὐτή; Σύμφωνα μέ τούς περισσότερους θεωρητικούς οἱ ὁποῖοι δέ συμμερίζονται τήν ἀποψη τοῦ Ἄντόρνο, τουλάχιστον στό σύνολό της, πίσω ἀπ' τίς διαδοχικές του ἐνοστάσεις κρύβεται ἡ ἀνικανότητά του νά ἐννοήσει ἢ νά παραδεχτεῖ τήν ἰδιαιτερότητα τοῦ Μπένγιαμιν καί ἡ ἐπιμονή προσπάθεια νά τόν ἐπαναφέρει στούς κόλπους μιᾶς «ὀρθόδοξης» φρανκφουρτιανῆς θεώρησης. Τό δίχως ἄλλο στόν ἰσχυρισμό αὐτό ὑπάρχει μιᾶ δόση ἀλήθειας, καθώς οἱ κυρίως ἐκπρόσωποι τῆς κριτικῆς θεωρίας δέ φαίνεται νά στηρίζονται στήν ἴδια φιλοσοφική (ἢ γλωσσσοφιλοσοφική) ἀφετηρία ὅπου πιθανότατα ἐδράζεται ἡ σκέψη τοῦ Μπένγιαμιν ἀκόμη καί στίς ὑστερες φάσεις τῆς ἀνάπτυξής της. Ὁ Μπένγιαμιν δέν ὑπῆρξε σέ καμία περίπτωση συνεπῆς μαρξιστής ἀλλά οὔτε καί ἐγγελανός, ἀκόμα καί στά κατ' ἐξοχήν πολιτικο-ιστορικά του ἔργα, πόσο μάλλον στίς κυρίως αἰσθητικές μελέτες του. Οἱ πνευματικές του ρίζες θά πρέπει νά ἀναζητηθοῦν ἀλλοῦ· στή ρομαντική γλωσσσοθεωρία, στόν ἐδραϊκό μυστικισμό ἢ καί στή φυσική φιλοσοφία τοῦ Γκαῖτε. Μέ τήν ἐννοια αὐτή ἡ κριτική τοῦ Ἄντόρνο θά πρέπει νά ἀξιολογηθεῖ ὡς ἀσύμφωνη μέ τούς θεμέλιους λίθους τῆς πνευματικῆς φυσιογνωμίας τοῦ Μπένγιαμιν. Τήν ἐρμηνεία αὐτή, πού μέ κάποιες διαφοροποιήσεις θά ἦταν πρόθυμη νά δεχτεῖ καί ἡ πλευρά τῶν μεταμοντερνιστῶν, οἱ ὁποῖοι μέ τή σειρά τους διεκδικοῦν τόν Μπένγιαμιν γιά δικό τους λογαριασμό, διατύπωσε μέ καθαρότητα καί τράβηξε ὡς τά ἄκρα περιέργως καί ὁ Χάμπερμας σέ ἕνα κείμενό του πού θεωρεῖται γύρω ἀπό τό ζήτημα αὐτό κλασικό<sup>14</sup>. Σύμφωνα μέ αὐτήν τήν ἐκδοχή ἡ κυρίως Σχολή τῆς Φρανκφούρτης — καί σ' αὐτήν ὁ Χάμπερμας καταμετρᾷ καί συμψηφίζει τόν Ἄντόρνο, τόν Χορκχάμερ καί τόν Μαρκουῦζε — ἀκολούθησε στίς αἰσθητικές ἀναζητήσεις της καί κριτικές τό παραδοσιακό διαλεκτικό μοτίβο

τῆς κριτικῆς τῆς ιδεολογίας ὡς ψευδοῦς συνείδησης. Ἡ θέση τοῦ Μαρκοῦζε γιά τήν κατάργηση τοῦ καταφατικοῦ χαρακτήρα τῆς κουλτούρας καί ἡ υπεράσπιση τοῦ αὐτόνομου ἔργου τέχνης ἀπό τόν Ἀντόρνο συναντιοῦνται σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν πρόσδεση στή μαρξιστική ἢ ἔστω στήν ἐγελιανή λογική ἀκόμη καί ὁ ἴδιος ὁ Ἀντόρνο παραδέχτηκε ὅτι ἡ τέχνη ἐπιβιώνει κατά τόν ἴδιο τρόπο ὅπως καί ἡ φιλοσοφία ἡ ὁποία «ἐνῶ κάποτε φάνταζε ξεπερασμένη, κρατιέται στή ζωή γιατί ἡ στιγμή τῆς πραγματοποίησής της ἔχει ἀναβληθεῖ»<sup>15</sup>. Ἀντίθετα, στόν Μπένγιαμιν ἡ κριτική ἔχει τήν ἔννοια τῆς λύτρωσης, στοχεύει σέ μία «κοσμική φώτιση», ἀντικείμενο τῆς ὁποίας δέν εἶναι ἡ ἀναντιστοιχία ἰδανικοῦ καί πραγματικότητας, ἢ ἡ παρωδία τῆς συμφιλίωσης στήν ὁποία ἐπιτίθεται ὁ Ἀντόρνο ὅταν ἀποδοκιμάζει τή μαζική κουλτούρα, ἀλλά ἡ ἀπόπειρα διάσωσης τοῦ μιμητικοῦ δυναμικοῦ τοῦ μύθου μέσα ἀπ' τήν ἴδια τήν ἔξοδο ἀπ' αὐτόν, ἡ διάλυση τῆς αὔρας μέ τρόπο τέτοιο πού νά μὴν προδοθεῖ ἡ μεσσιανική ὑπόσχεση τῆς εὐτυχίας πού ζεῖ μέσα της. Μέσα ἀπό αὐτό τό πρίσμα, τή θεωρία δηλαδή τῆς ἐμπειρίας τοῦ Μπένγιαμιν, ὁ Χάμπερμας ἐρμηνεύει τόσο τή μοναδικότητα τῆς λογικῆς του γενικά, τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας του (ὡς σωτηρία τοῦ παρελθόντος στό παρόν μέ μία διαλεκτική ἀκινητοποίηση τοῦ χρόνου), τήν πολυσυζητημένη μεταφορική φύση τῆς γραφῆς του (ὡς ἔκφραση τῆς θεωρίας του γιά τή μετάφραση [βλ. «Τό ἔργο τοῦ μεταφραστῆ» στό τεῦχος αὐτό]), ὅσο καί τίς διχογνωμίες ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τόν Ἀντόρνο γύρω ἀπό τή διαλεκτική εἰκόνα καί τό ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγιότητάς του. Ὁ Ἀντόρνο ἐπιμένει στήν ἀντικειμενική ὑπόσταση τῆς διαλεκτικῆς εἰκόνας ἐπιθυμώντας νά δώσει μία ριζοσπαστική τροπή στή μαρξιστική θεωρία γιά τό φετιχισμό τοῦ ἐμπορεύματος. Ὁ Μπένγιαμιν, ἀντίθετα, στή βάση τῆς δικῆς του θεωρίας τῆς ἐμπειρίας δέν μπορεῖ παρά νά βλέπει τή διαλεκτική εἰκόνα ὡς γεγονός τῆς συνείδησης, ὡς ὄνειρο, καί τήν παράξενη διαλεκτική του ὡς ξύπνημα ἀπ' τό ὄνειρο αὐτό. Ἀκόμη παραπέρα, καί πάντοτε ἀπό τήν ὀπτική γωνία τοῦ Χάμπερμας, ἡ ὑποστήριξη τοῦ αὐτόνομου ἔργου τέχνης ἀπό τόν Ἀντόρνο εἶναι ἐμπνευσμένη, ἀκόμη κι ὅταν στρέφεται ἐναντία στά συμπεράσματα ἢ τίς ἀποφάνσεις τῆς ἐγελιανῆς αἰσθητικῆς, ἀπό μία θεμελιακά ἐγελιανή ἀντίληψη τῆς διαλεκτικῆς. Ἐντελῶς διαφορετικά, ὁ Μπένγιαμιν ὀδηγεῖται στόν ἀντίποδα τοῦ Ἀντόρνο, στό παιδαγωγικά προσανατολισμένο ἔργο τέχνης, τόσο ἐξαιτίας τῶν βασικῶν μεταφυσικῶν προϋποθέσεων τῆς σκέψης του ὅσο καί ἀπό τήν μοιραία ἀπόπειρά του νά καλύψει μέσω τῆς συστράτευσης μέ μονοδιάστατα ὑλιστικές ἀπόψεις, τό κενό πού χωρίζει τή δική του μεταφυσικά ἐφορμώμενη θεωρία ἀπό τή μαρξιστική πολιτική.

Ἐδῶ δέν εἶναι δυνατό νά ἐπιχειρηθεῖ μία συστηματική τεκμηρίωση τῆς συγγένειας τῶν μαρξιστικῶν ἐργασιῶν τοῦ Μπένγιαμιν μέ τή φιλοσοφία τῆς γλώσσας του ἢ μέ τή μιμητική θεωρία. Ἀρκεῖ νά ὑποδειχθοῦν δύο πολύ χαρακτηριστικά σημεῖα τοῦ ἔργου του πού μέ τόν πλέον σαφή τρόπο μαρτυροῦν γιά τήν ἀπόσταση πού τόν χωρίζει τόσο ἀπό τόν «ὀρθόδοξο» μαρξισμό, ὅσο καί ἀπό τήν ἐγελιανή παράδοση στή φιλοσο-

φία. Πρῶτον, ὁ Μπένγιαμιν οὐδέποτε ἐνέδωσε στή χυδαία λογική τῆς μηχανικά αἰτιακῆς σχέσης βάσης καί ἐποικοδομήματος, δέν ἀποπειράθηκε νά οἰκοδομήσει μία αἰσθητική θεωρία στή βάση τῆς ἀντανάκλασης τῆς ὑλικῆς βάσης πάνω στόν πολιτισμό. Δέ θέλησε ὅμως καί νά συσκοτίσει τό ζήτημα ἐπικαλούμενος μιά σχέση ἀλληλεπίδρασης ἢ ἕναν ἀμφίδρομο καθορισμό. Μήν ἔχοντας τήν παραμικρή πνευματική σχέση μέ τίς φιλοσοφίες ἐκεῖνες πού μεταχειρίζονται τήν ἔννοια τῆς διαλεκτικῆς ὡς ὑποκατάστατο περίπλοκων αἰτιακοῦ χαρακτήρα συμπλεγμάτων, ἐννόησε τή σχέση βάσης - ἐποικοδομήματος ὡς σχέση ἐκφραστική καί κατά τοῦτο καί μιμητική: «Ἄν ἡ βάση καθορίζει τρόπον τινά τό ἐποικοδόμημα στό ὑλικό τῆς σκέψης καί τῆς ἐμπειρίας, ἀλλά ὁ καθορισμός αὐτός δέν εἶναι μία ἀπλή ἀντανάκλαση, τότε πῶς θά πρέπει νά τόν χαρακτηρίσουμε, ἐξαιρώντας τήν αἰτία τῆς δημιουργίας του; Ὡς ἐκφραση τῆς βάσης. Τό ἐποικοδόμημα εἶναι ἡ ἐκφραση τῆς βάσης. Οἱ οἰκονομικές συνθήκες κάτω ἀπό τίς ὁποῖες ὑπάρχει ἡ κοινωνία, βρίσκουν στό ἐποικοδόμημα τήν ἐκφρασή τους»<sup>16</sup>. Ὅταν ὁ Ἄντόρνο βάλλει ἐναντίον τοῦ μεταφορικοῦ χαρακτήρα πού παίρνουν οἱ μηχανικές ἀντιστοιχίες στόν Μπένγιαμιν<sup>17</sup> εἶναι φανερό ὅτι στρέφεται ἐναντία σ' ἕναν καιριο πυρήνα τῆς συνολικῆς ἀντίληψής του. Δεύτερον — καί τό σημεῖο αὐτό ἀφορᾷ πιά πολύ στή γενική του στάση ἀπέναντι στόν Χέγκελ — στόν Μπένγιαμιν, ὁ ὁποῖος ἐλάχιστα ἀσχολήθηκε μ' αὐτόν πού οἱ Ἄντόρνο καί Χορκχάμερ ἐπανειλημμένα χαρακτήρισαν ὡς «τόν μεγαλύτερο τῶν φιλοσόφων», βρίσκει κανεῖς μιά ἀπό τίς πιά ἀντιεγελιανές συλλήψεις τῆς ἱστορίας. Γιά τόν Μπένγιαμιν ἡ ἱστορία τῆς ἐλευθερίας δέν εἶναι αὐτή τῶν νικητῶν ἀλλά τῶν ἡττημένων, δέν βρίσκεται μέσα στά λαμπρά μνημεῖα ἀλλά στά ἐρείπια. Ἀντίστοιχα, ἡ λύτρωση δέν συγκροτεῖται στό πέρας μίας ἀένας προόδου πρὸς τήν αὐτογνωσία τοῦ πνεύματος ἀλλά, ἐντελῶς ἀντίστροφα, στό πεῖσμα αὐτῆς τῆς ὀδυνηρῆς πορείας, πού ὁ ἴδιος βλέπει μόνο ὡς καταστροφή, μέσα ἀπό ἕνα ἱστορικό μοντάζ πού ἐνώνει τό παρελθόν μέ τό παρόν τῆς γνώσης. Γι' αὐτό καί ἡ ἱστορία δέν εἶναι ἐκείνη ἡ μία στιγμή στήν ὁποία συνοψίζεται ἡ διαδρομή τοῦ πνεύματος, τό ὁποῖο «δέ γνωρίζει μιά πραγματική διάρκεια»<sup>18</sup>, οὔτε ἔχει τίς ἐπαναστάσεις γιά ἀτμομηχανή τῆς. «Εἶναι ἴσως οἱ ἐπαναστάσεις τό τράβηγμα τοῦ φρένου ἀνάγκης ἀπό τό ἀνθρώπινο γένος, πού ταξιδεύει σ' αὐτό τό τραῖνο»<sup>19</sup>. Ἄν στό Μπένγιαμιν ὑπάρχει μιά οἰκονομία τῆς ἱστορίας αὐτή εἶναι μόνο ἀρνητική.

Ἡ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΧΑΜΠΕΡΜΑΣ εἶναι πράγματι ἐξαιρετικά διεισδυτική. Ὅσο ὅμως κι ἂν ἀποκαλύπτει μέ τόν πιά εὐκρινή τρόπο τήν ἰδιαιτερότητα τοῦ Μπένγιαμιν ἀπέναντι στή «Σχολή τῆς Φρανκφούρτης», ἀποτυγχάνει ἀπό τήν ἄλλη νά καταδείξει τό μέτρο τῆς ἀπόστασης τῆς ἴδιας τῆς «Σχολῆς» ἀπό τήν ἐγελιανο-μαρξιστική παράδοση ἢ μᾶλλον τό δημιουργικό τρόπο μέ τόν ὁποῖον ἡ παράδοση αὐτή μεταπλάθεται σύμφωνα μέ τή θεμελιώδη ἀρχή τῆς κριτικῆς θεωρίας σέ κάτι ὀλότελα καινούργιο. Καί προκειμένου νά ἐπιστρέψουμε γιά μιά φορά ἀκόμη στό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς, πιστεύω ὅτι σ' αὐτό ἀκριβῶς το πεδίο κρύβεται

ένα μέρος του μυστικού για τη συνολική έσωτερική σχέση της «Σχολής». Αν θέλουμε να δοῦμε τη βαθιά επικοινωνία — και πάλι ο ὅρος δέν αναφέρεται στα πρόσωπα αλλά στίς ιδέες — ανάμεσα στον Ἀντόρνο και τόν Μπένγιαμιν θά πρέπει να στρέψουμε τήν προσοχή μας στον τρόπο μέσα από τόν ὁποῖον ἡ αισθητική θεωρία του Ἀντόρνο ἀπομυζᾷ ὅ,τι πιό καίριο από τή φιλοσοφία του Μπένγιαμιν. Ἡ ἄποψη ὅτι θά πρέπει να δοῦμε τόν Ἀντόρνο πιό πολύ σάν μαθητή του Μπένγιαμιν εἶναι παλιά· τό θέμα ὅμως δέν εἶναι μόνο αὐτό. Θά πρέπει μάλλον να δεῖ κανείς τό πῶς ὁ Ἀντόρνο, προερχόμενος σαφῶς ἀπό μιά διαφορετική παράδοση, οἰκειοποιεῖται τή μυστική λογική του Μπένγιαμιν για να οικοδομήσει μιά διαλεκτική θεωρία τῆς τέχνης, ἀκόμα κι ἂν πολλές φορές στρέφεται ἐνάντια σ' ἐκεῖνα πού ὁ ἴδιος ὁ Μπένγιαμιν ὑποστήριξε.

Υπάρχει στήν ἀλληλογραφία ανάμεσα στον Μπένγιαμιν και τόν Χορκχάιμερ ἕνα σημεῖο ιδιαίτερα κρίσιμο, ἡ σημασία του ὁποῖου ἔχει μάλλον παραγνωριστει ὅσον ἀφορᾷ τήν ἀντανάκλασή του στήν αισθητική προβληματική. Σχολιάζοντας τήν ἄποψη του Μπένγιαμιν ὅτι «[για τόν ιστορικό ὑλισμό] τό ἔργο του παρελθόντος δέν εἶναι τετελεσμένο»<sup>20</sup> — ἄποψη πού ἀσφαλῶς συνδέεται στενά μέ τήν ιδέα τῆς λύτρωσης μέσω τῆς κριτικῆς και παραπέμπει σέ μιά ιδιόρρυθμη και κεντρική στό Μπένγιαμιν μεσσιανική σύλληψη τῆς ιστορίας — ὁ Χορκχάιμερ ἀπαντᾷ: «Γύρω ἀπ' τό ἐρώτημα του κατά πόσο εἶναι τό ἔργο του παρελθόντος τετελεσμένο ἔχω σκεφτει ἐδῶ και καιρό... Ἡ διαπίστωση του μή τετελεσμένου εἶναι ιδεαλιστική, ἂν σ' αὐτήν δέν περιλαμβάνεται και ἡ ἔννοια του τετελεσμένου. Ἡ ἀδικία του παρελθόντος εἶναι γεγονός τετελεσμένο. Οἱ σκοτωμένοι σκοτώθηκαν πραγματικά. Σέ τελική ἀνάλυση ἡ πρότασή σας εἶναι θεολογική. Ἄν πάρει κανείς τό μή τετελεσμένο τελείως στα σοβαρά, τότε θά πρέπει να πιστεύει στή Δευτέρα Παρουσία. Ἄλλά για κάτι τέτοιο ἡ σκέψη μου εἶναι πολύ μολυσμένη ἀπό τόν ὑλισμό.»<sup>21</sup> Τό ἀγεφύρωτο ανάμεσα στήν τυπική ὑλιστική προσέγγιση του χρόνου και τή μεταφυσική του Μπένγιαμιν διαγράφεται ἐδῶ μέ πλήρη καθαρότητα και τό ἀπόσπασμα θά μπορούσε να χρησιμεύσει ἀρχικῶς ὡς ἐπιβεβαίωση τῆς ἄποψης πού δέν ἐντάσσει τό Μπένγιαμιν στό ἴδιο ρεῦμα μέ τούς ὑπολοίπους. Γιατί ἡ διαφορά ανάμεσα σέ ἕναν ιστορικό ρεαλισμό πού εἶναι στραμμένος στή διάσωση του παρόντος και του μέλλοντος και σέ μιά μεταφυσική πού ἀποσκοπεῖ στή λύτρωση του παρελθόντος κάθε ἄλλο εἶναι παρά ἀμελητέα. Ὅμως αὐτό πού τά βασικότερα μέλη τῆς «Σχολῆς» ἀρνοῦνται να δεχτοῦν στό ἐπίπεδο τῆς ιστορίας και τῆς πολιτικῆς ὁ Ἀντόρνο εἶναι πρόθυμος να τό συμπεριλάβει στήν αισθητική του θεωρία. Οἱ νεκροί δέ γυρίζουν πίσω, ἡ συσσωρευμένη ὀδύνη τῆς ἀνθρωπότητας δέν εξαργυρώνεται, τό ιστορικό παρελθόν εἶναι χαμένο ὀριστικά. Ὡστόσο, αὐτό πού εἶναι ἀδύνατο στήν ιστορία εἶναι δυνατό στήν τέχνη, πού παραμένει ὁ μοναδικός ἴσως θεματοφύλακας μιᾶς ιστορικῆς εὐτυχίας. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Ἀντόρνο ἔμεινε ἀπόλυτα ικανοποιημένος ἀπό τίς «Πηγές του Γερμανικοῦ Δράματος» ὄχι ὅμως τόσο ἀπό τά μετέπειτα κείμενα του Μπένγιαμιν, μολονότι τά διατρέχει μιά ἐνιαία, ὡς ἕνα βαθμό, λογική. Ὁ Ἀντόρνο εἶδε τή λύτρωση ὡς φαινό-

μενο αἰσθητικό. Γι' αὐτό καί ἀνάμεσα στή διατριβή τοῦ Μπένγιαμιν γιά τό Μπαρόκ καί τήν «Αἰσθητική Θεωρία» τοῦ Ἀντόρνο παρουσιάζονται οἱ πιό ὀφθαλμοφανεῖς ἀντιστοιχίες. Ἡ διαφορὰ πρόθεσης καί ἀλήθειας, ἡ μιμητική φύση τοῦ ἔργου τέχνης, ἡ διάκριση συμβόλου καί ἀλληγορίας ἀποτελοῦν μοτίβα μιᾶς κοινῆς αἰσθητικῆς λογικῆς τῶν δύο στοχαστῶν. Εἶναι ἐντυπωσιακό ὅτι οἱ σκέψεις τους διασταυρῶνονται καί ἐκεῖ ἀκόμη ὅπου ἀπό πολλούς ὑποτίθεται ὅτι ἀπλά διαφωνοῦν. Γιὰ παράδειγμα, ἡ ἄποψη ὅτι ἡ φιλοσοφία ἀτονεῖ πρὸς ὄφελος τῆς τέχνης καθ' ἑαυτῆς, μιά ἄποψη πού εἶναι ὀλοφάνερα ἄστοχη στήν περίπτωση τοῦ Ἀντόρνο, ὁ ὁποῖος κάθε ἄλλο παρά ὑπαινίχθηκε ποτέ κάτι τέτοιο, εἶναι ἐντελῶς ἐσφαλμένη καί γιά τήν ἀντίληψη τοῦ Μπένγιαμιν. Πράγματι καί οἱ δύο τους ἀρνήθηκαν ἐμφατικά τό δικαίωμα τῆς θετικιστικῆς ἐπιστήμης νά διεισδύσει στόν καλλιτεχνικό κόσμο πνίγοντας μέσα στήν πεζή ἀναλυτική της λογική τό μαγικό (ὁ Ἀντόρνο τό ὀνόμασε αἰγυπτιακό) στοιχεῖο μέ τό ὅποιο εἶναι ἡ τέχνη ἀναπόσπαστα συνδεδεμένη. Ὅχι ὅμως καί τήν αἰσθητική ἀρμοδιότητα τῆς φιλοσοφίας. Ἡ τέχνη δέν ἐξαντλεῖται στόν ἀπατηλό της χαρακτήρα, εἶναι ταυτόχρονα φορέας μιᾶς ἀλήθειας – καί αὐτό διακρίνει τήν κριτική αἰσθητική θεωρία ἀπό τόν θετικιστικό της ἀντίποδα. Ἀκριβῶς ὅμως ἐπειδή ἡ τέχνη ἔχει ἕνα περιεχόμενο ἀλήθειας εἶναι ἀναγκαστικά καί συγγενῆς πρὸς τή φιλοσοφία. «Τά ἔργα... περιμένουν τήν ἐρμηνεία τους» γράφει ὁ Ἀντόρνο [βλ. Ἀπόσπασμα ἀπό τήν «Αἰσθητική Θεωρία» σέ αὐτό τό τεῦχος], ἐνῶ γιά τόν Μπένγιαμιν ἡ ἀλήθεια εἶναι τό καταφύγιο τῆς ὁμορφιάς μέσα στό ὅποιο τό ἔργο ὄχι μόνο δέν ἀπογυμνώνεται ἀπό τόν καλλιτεχνικό του χαρακτήρα ἀλλά καί κατακτᾷ τήν ὑψηλότερή του ἔκφραση. Ἡ σχέση τέχνης καί φιλοσοφίας, ὁμορφιάς καί ἀλήθειας εἶναι ἀναγκαῖα ὄχι ὅμως καί ταυτοτική. Τό νά ἀμφισβητεῖ κανεῖς τό φιλοσοφικό χαρακτήρα τῆς αἰσθητικῆς φιλοσοφίας εἶναι ἐξίσου λάθος μέ τό νά ἀμφισβητεῖ τόν αἰσθητικό χαρακτήρα τῶν ἔργων τέχνης μόνο καί μόνο γιατί «περιμένουν τήν ἐρμηνεία τους»· ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἀπώλεια μιᾶς διαλεκτικῆς μέ καθοριστική σημασία ὅσον ἀφορᾷ τήν κατανόηση τῆς αἰσθητικῆς προβληματικῆς τῆς «Σχολῆς». Ἴσως σέ μιά τέτοια παρεξήγηση νά ἔχει τίς ρίζες της καί ἡ ἄποψη πού θέλει τόν Μπένγιαμιν περισσότερο λογοτέχνη παρά φιλόσοφο, ὅσο κι ἂν ἀπέχει το δικό του ἔργο ἀπό τήν παραδοσιακή φιλοσοφία.

Οἱ ἀντιστοιχίες αὐτές ἀνάμεσα στόν Ἀντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν δέν πρέπει νά γίνουν ἡ αἰτία μιᾶς παρανόησης. Αὐτό πού τούς ἐνώνει δέν εἶναι ὅτι μοιράζονται τήν ἴδια αἰσθητική ἀντίληψη. Πιθανόν, μέ τό κριτήριο αὐτό νά ἔβρισκε κανεῖς ἄλλες τόσες διαφωνίες καί διαφοροποιήσεις – ἀλλά τό ζήτημα δέν πρέπει νά κριθεῖ στό ἐπίπεδο αὐτό. Τό εἶδος τῆς συγγένειάς τους ἔχει μέσα του κάτι ἀτόφια «μπενγιαμινικό». Ὅχι ἡ ταυτότητα, ἡ ὁμοφωνία ἀλλά ἡ μεταφορὰ εἶναι ἐκείνη πού ὀρίζει τήν ἀναμεταξύ τους σχέση, μιά μεταφορὰ τῆς γνωσιοθεωρητικῆς ἀντίληψης τοῦ Μπένγιαμιν στό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς, μιά μετάφραση, τολμᾷ κανεῖς νά πεῖ, τῆς μπενγιαμινικῆς μεταφυσικῆς στήν ἀντορνική φιλοσοφία τῆς τέχνης. Ἡ πιό χαρακτηριστική ἀπόδειξη γι' αὐτό εἶναι ἴσως ἡ ἀφομοί-

ωση τῆς μοναδολογίας τοῦ Λάμπνιτς, ἡ ὁποία στίς *Πηγές τοῦ Γερμανικοῦ Δράματος* ἀποτελεῖ τό θεμέλιο λίθο ὁλόκληρου τοῦ γνωσιοκριτικοῦ ἐγχειρήματος τοῦ Μπένγιαμιν, ἀπό τή θεωρία τοῦ ἔργου τέχνης στόν Ἀντόρνο. Στήν αἰσθητική θεωρία τοῦ τελευταίου μονάδες δέν ἀποτελοῦν πιά οἱ ιδέες ἀλλά τά ἴδια τά ἔργα: «Ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου τέχνης ὡς μίας αὐτοακινήτοποιημένης, ἀποκρυσταλλωμένης, ἐμμενοῦς διαδικασίας πλησιάζει στήν ἔννοια τῆς μονάδας»<sup>22</sup>.

Ὁ κατάλογος τῶν ἀντιστοιχιῶν θά μπορούσε νά συνεχιστεῖ ἀκόμη γιά πολύ, περιλαμβάνοντας τίς ἔννοιες τοῦ φετιχισμού, τῆς φαντασμαγορίας, τῆς ἀσυνέχειας, ὅλες ἐκεῖνες τίς ἀθηντικές κατηγορίες τῆς σκέψης τοῦ Μπένγιαμιν πού βρίσκουν τήν ἀξιοποίησή τους στό αἰσθητικοφιλοσοφικό ἔργο τοῦ Ἀντόρνο· κάτι τέτοιο ὅμως θά ἀπαιτοῦσε μία ιδιαίτερη πραγμάτευση πού ξεπερνᾶ τούς στόχους τοῦ γενικοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ παρόντος κεμένου. Στό πλαίσιο τοῦ ζητήματος πού ἐξετάζεται ἐδῶ τό πιό ἀξιοπρόσεκτο εἶναι ὅτι ἡ ὑποτιθέμενη ἀνεπανόρθωτη διάσταση ἀνάμεσα στούς δύο διανοητές ἔχει μονάχα περιορισμένη ἰσχὺ καί σημασία. Μπορεῖ νά ἀναιρεθεῖ ὄχι μέσα ἀπό μία βεβιασμένη ἐκτίμηση τῶν πραγματολογικῶν συγκλίσεων τους ἀλλά μέσα ἀπο μία ιδέα τῆς ἐνότητας — πολύ πιστότερη στό πνεῦμα τῆς «Σχολῆς» — ὅπου οἱ ἐσωτερικές σχέσεις μπορούν νά νοηθοῦν μόνο ὡς σχέσεις ἀντιστοιχίας, μία ιδέα τῆς ἐνότητας ὡς ἀστερισμοῦ. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, ὅ,τι ὀρίζει ἕναν σύνδεσμο ἀνάμεσα στίς ριψοκίνδυνες πνευματικές ἀκροθασίες τοῦ Μπένγιαμιν καί τή ριζοσπαστική φιλοσοφία τοῦ Ἀντόρνο δέν εἶναι ἡ ταυτότητα τῶν ἀπόψεων πού ἀσφαλῶς ὑπάρχει καί αὐτή σέ ἀναρίθμητα σημεία, δέν εἶναι ἡ ἐνασχόληση μέ μία ἐνιαία θεματολογία παρ' ὅλο πού κι αὐτή εἶναι ἐνδεικτική, ἀλλά αὐτή ἡ «ἀναπόφευκτη κίνηση πρὸς τά ἄκρα», τόσο μέ τήν ἔννοια μίας μοναδολογίας μέ τήν ὁποία ὁ Ἀντόρνο ἀναζωογόνησε τή διαλεκτική αἰσθητική προβληματική — καί ἐδῶ φαίνεται πόσο ἐλάχιστα ἱκανοποιητική εἶναι ἡ φορμαλιστικοῦ χαρακτήρα ἀναζήτηση ὁμοιοτήτων — ὅσο καί μέ τήν ἔννοια τῆς ἐναντίωσης στήν κυρίαρχη γνωσιοθεωρητική καί αἰσθητική ἀντίληψη τοῦ μέσου ὄρου. «Ποτέ μὰ ποτέ τό ἐνδιάμεσο μεταξύ τοῦ Σαϊνπεργκ καί τοῦ ἀμερικανικοῦ φίλμ»<sup>23</sup>. Ἡ παρατήρηση αὐτή τοῦ Ἀντόρνο πρὸς τόν Μπένγιαμιν συμπυκνώνει στό συγκεκριμένο αὐτό πού ἐνώνει τούς δύο στοχαστές γενικά. Γιατί ὅσο ἄτοπο θά ἦταν νά ὑποστηρίζεται ἡ πλήρης ὁμοφωνία μεταξύ τους γύρω ἀπό τά ζητήματα τῆς τέχνης, ἄλλο τόσο ἄτοπο θά ἦταν καί νά δεῖ κανεῖς στό πρόσωπο τοῦ Μπένγιαμιν τήν καθαρὴ ἀντίθεση στόν ὑποτιθέμενο ἐλιτισμό μέ τόν ὁποῖον οἱ Χορκχάμερ καί Ἀντόρνο καταδίκασαν τήν πολιτιστική βιομηχανία τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἀκόμη κι αὐτή ἡ ὑπεράσπιση τοῦ κοινῶν μέ τήν διασπασμένη προσοχή, στό «Ἔργο τέχνης τήν ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγιμότητάς του» δέν εἶναι τό ἄλλοθι τῆς κατευθυνόμενης αἰσθητικῆς παλινδρόμησης ἐνός ναρκωμένου ἀκροατηρίου. Ἀποκτᾶ τό νόημά της μόνο ὡς μέρος ἐκεῖνου τοῦ διανοητικοῦ πειράματος πού ὁ Μπένγιαμιν ἄφησε ἐν ἐξελίξει καί εἶχε σάν στόχο νά παρακολουθησθεῖ τήν προϊστορία καί μεταῖστορία ἐνός νέου τύπου ἐμπειρίας πού ἀναδύθηκε τόν 19ο αἰῶνα ὡς τά ἔσχατά του



ὄρια καί τήν ἐπαναστατική του μεταστροφή. Καί μολονότι εἶναι ἤδη ἀρκετά γόνιμο νά ὑποθέσουμε πῶς ὁ Ἄντόρνο διασώζει στήν αἰσθητική του θεωρία τόν πιό δυναμικό πυρήνα τῆς διδασκαλίας τοῦ Μπένγιαμιν, θά ἦταν λάθος νά θεωρηθεῖ ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕναν ἀπλό ἐκλεκτικισμό στήν πρόσληψη. Δέν εἶναι ἐπομένως παράδοξο ὅτι στά «*Minima Moralia*» θά ξαναβροῦμε ἀναδιατυπωμένη τήν ἴδια ἐκείνη θεμελιώδη ἀντίληψη τῆς μεταπολεμικῆς τουλάχιστον κριτικῆς θεωρίας πού φέρνει ἀβίαστα στό νοῦ τήν παλιά λογική τοῦ Μπένγιαμιν: «...ὁ περιορισμός καί ἡ ὑπαναχώρηση δέν ἀποτελοῦν μέσα παρουσίας γιά τή διαλεκτική. Μᾶλλον αὐτή προχωράει μέσω τῶν ἄκρων καί μέ ἀκρότατη συνέπεια ὀδηγεῖ τή σκέψη στή μεταστροφή ἀντί νά τή χαρακτηρίζει.»<sup>24</sup> Ἡ σκανδαλολογία στήν ὁποία ἐπιδόθηκε ἡ ἐπιπόλαιη φιλολογία γύρω ἀπό τή σχέση τοῦ Ἄντόρνο καί τοῦ Μπένγιαμιν ξεχνᾷ νά λάβει ὑπ' ὄψιν τῆς αὐτῆς τήν ἐνιαία φιλοσοφική ἀρχή.

Ἡ ΤΟΜΗ πού ἐπιχειρεῖ νά ὀρίσει ὁ Χάμπερμας ἀνάμεσα στόν Μπένγιαμιν ἀπό τή μία καί τά ὑπόλοιπα μέλη τῆς «Σχολῆς» ἀπό τήν ἄλλη θά ἔπρεπε κάτω ἀπό αὐτό τό σκεπτικό νά σχετικοποιηθεῖ ἢ ἴσως νά μεταφερθεῖ, ἐκφράζοντας τή φορά αὐτή μιᾶ οὐσιώδη διαφοροποίηση τῶν Ἄντόρνο καί Μπένγιαμιν ἀπό τούς παραδοσιακότερους αἰσθητικούς τοῦ *Zeitschrift*, τόν Μαρκούζε καί τόν Λέβενταλ. Γιατί ἂν εἶναι ὄντως δυνατό νά νοηθεῖ — ὄχι ἀσφαλῶς ἀνεπιφύλακτα — μία κοινότητα πνεύματος ἀνάμεσα στόν Μπένγιαμιν καί τόν Ἄντόρνο μέ βάση τήν ὑπερβάση τῆς συνηθισμένης μαρξιστικῆς κοινωνιολογίας τῆς τέχνης καί τῆς ιδεαλιστικῆς αἰσθητικῆς φιλοσοφίας, εἶναι πολύ δύσκολο νά πεῖ κανεῖς τό ἴδιο καί γιά τούς δύο ἄλλους θεωρητικούς τό ἔργο τῶν ὁποίων μοιάζει πολύ στερεότερα βασισμένο σ' αὐτά τά σχήματα.

Γιά τό Λέβενταλ τά πράγματα εἶναι λίγο ὡς πολύ ξεκάθαρα. Οἱ ἐργασίες του, καί μάλιστα οἱ πιό σημαντικές ὅπως αὐτές γιά τόν Χάμσον καί τόν Ντοστογιέβσκη, ἐπαναλαμβάνουν στό ἐπίπεδο τῆς αἰσθητικῆς κριτικῆς γενικότερα γνωστά μοτίβα τῆς κριτικῆς θεωρίας, καταδεικνύουν μέσα σέ συγκεκριμένα ἔργα τέχνης τήν ιδεολογική τομῆ ἀλλά καί τή συνέχεια ἀνάμεσα στή φιλελεύθερη καί τή φασιστική ἢ γενικά ὀλοκληρωτική περίοδο. Καί μολονότι οἱ ἀναλύσεις αὐτές πολύ ἀπέχουν ἀπό τήν «ὀρθόδοξη» μαρξιστική ὑποστήριξη μιᾶς προλεταριακῆς λογοτεχνίας — βρίσκονται ἄλλωστε πολύ κοντά στήν κριτική τοῦ πολιτισμοῦ τῆς «Σχολῆς» — ἀποτελοῦν, σέ ἀντίθεση μέ τά αἰσθητικά κείμενα τῶν Μπένγιαμιν καί Ἄντόρνο, παραδείγματα μίας ταξικῆς προσέγγισης τῆς λογοτεχνίας, ἡ ὁποία ἐκλαμβάνεται περισσότερο ὡς μέσο κριτικῆς τῆς ιδεολογίας παρά ὡς ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Μπένγιαμιν ἀντιμετώπισε ιδιαίτερα ἐπιφυλακτικά τό ἄρθρο τοῦ Λέβενταλ γιά τό Ντοστογιέβσκη καί τήν προπολεμική Γερμανία: «Σέ ποῖο βαθμό ἀνταποκρίθηκε στό ἔργο τοῦ Ντοστογιέβσκη ἡ γερμανική του πρόσληψη; Δέν ἐπιτρέπει αὐτό τό ἔργο καμία ἄλλη;... Γιά μένα πού ἐδῶ καί πολύ καιρό δέν ἔχω ἀνοίξει τόν Ντοστογιέβσκη τά ἐρωτήματα αὐτά εἶναι ἐπί τοῦ παρόντος πολύ πιό ἀνοιχτά ἀπ' ὅ,τι μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι

γιά σās. Θά μπορούσα νά υποθέσω, ότι ακριβώς μέσα στίς πτυχές του έργου στίς όποιες όδηγεϊ ή ψυχαναλυτική σας όπτική βρίσκονται κάποια συστατικά, τά όποϊα δέν υπήρξαν άφομοιώσιμα από τόν μικροαστικό τρόπο σκέψης. Μέ λίγα λόγια: ότι ή πρόσληψη του δημιουργού δέν ολοκληρώνεται μέ αυτήν τήν τάξη πού άργοπεθαίνει.»<sup>25</sup>

Παρόμοια ισχύουν καί γιά τό Μαρκουζε, τό άρθρο του όποίου γιά τόν καταφατικό χαρακτήρα τής κουλτούρας αναφέρει καί ο Χάμπερμας ως υπόδειγμα μαρξιστικής ιδεολογικής κριτικής, στον αντίποδα τής γλωσσολογικά έμπνευσμένης λυτρωτικής κριτικής του Μπένγιαμιν. Στο κείμενό του ο Μαρκουζε υποβάλλει σέ κριτική τήν παραδοσιακή άστική κουλτούρα ως φαινομενικότητα του ωραίου καί του άληθούς πού συγκαλύπτει μία όλέθρια πραγματικότητα: τής αναγνωρίζει ώστόσο τή δύναμη νά κρατά ζωντανή τήν εικόνα μιās ουτοπίας πού χάνεται μέ τήν ψευδή συμφιλίωση τήν όποια διατείνεται ή κυρίαρχη ιδεολογία τής εποχής. "Όταν έπομένως ο Μαρκουζε μιλάει γιά πραγμάτωση καί άρση του καταφατικού χαρακτήρα τής κουλτούρας τό κάνει μέ τήν έννοια τής μαρξικής κριτικής στή θρησκεία, μέ άλλα λόγια μένει πιστός όχι μόνο στο έγελιανό διαλεκτικό σχήμα του νεαρού Μάρξ αλλά καί στήν ίδια τήν ιδεαλιστική αισθητική. Γιατί, όπως καί ο Λέβενταλ, ασχολούμενος αποκλειστικά καί μόνο μέ τό συμβολικό έργο τέχνης, αφήνει έξω από τόν προβληματισμό του τήν προοπτική ή τήν πραγματικότητα μιās τέχνης αυτόνομης πού δέν καλύπτεται έπαρκώς, ή δέν προβλέπεται καν, από τήν κλασική φιλοσοφική αισθητική καί τό σχήμα ιδανικό-πραγματικότητα. «Πολύ θά ήθελα νά ξέρω πώς σκέφεται νά τά βγάλει πέρα μέ τίς *Liaisons dangereuses*, ή μέ τόν Μπωντλαίρ, ή άκόμη άκόμη μέ τό Σαινμπεργκ ή τόν Κάφκα»,<sup>26</sup> γράφει ο Αντόρνο, άγγίζοντας αυτήν ακριβώς τή διαφορά πού εκδηλώθηκε στους κόλπους τής «Σχολής». Η αντιπαράθεση αυτή, πού έχει τήν ιστορική τεκμηρίωσή της στο γεγονός πως μετά τό 1937, όποτε εκδόθηκαν τά άρθρα του Λέβενταλ γιά τό Χάμσουν καί του Μαρκουζε γιά τόν καταφατικό χαρακτήρα τής κουλτούρας, δέν υπάρχουν πιά από αυτούς άλλες δημοσιεύσεις στο *Zeitschrift* πάνω στα θέματα τής τέχνης, τά όποια μονοπωλούνται στο έξής απ' τόν Αντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν, είναι πιθανώς ένδεικτική μιās γενικότερης μετατόπισης τής «Σχολής» από τό ριζοσπαστικό μαρξισμό των πρώτων χρόνων σέ μία όλοένα καί περισσότερο αυτόνομη κριτική θεωρία. Μιά μετατόπιση στήν όποια ο Αντόρνο φαίνεται νά έπαιξε τόν κύριο ρόλο. Παρ' όλα αυτά ή άποψη ότι στο πλαίσιο τής «Σχολής τής Φρανκφούρτης» συνυπήρξαν, όσον άφορā τήν τέχνη καί τήν αισθητική, δύο άντιμαχόμενα στρατόπεδα είναι σωστή μόνο ως πρώτη προσέγγιση, τουλάχιστον γιά τήν περίπτωση του Μαρκουζε. Γιατί υπονοώντας καί πάλι μία σαφή τομή άγνοεί τόσο τήν εξέλιξη τής σκέψης του Μαρκουζε κατά τά τελευταία χρόνια τής ζωής του όσο καί τή σημασία τής αντίληψής του γιά τήν έρμηνεία τής σχέσης προς τόν Μπένγιαμιν.

Είναι πράγματι δύσκολο νά μιλήσει κανείς γιά μία αυθεντική αισθητική θεωρία στο Μαρκουζε. Αν καί δέν θά πάψει ποτέ νά θέτει προς

συζήτηση τά ζητήματα τῆς τέχνης, ἡ πραγμάτευσή τους ὑπακούει μόνιμα στίς ἀπαιτήσεις τοῦ εὐρύτερου πολιτικοφιλοσοφικοῦ του προγράμματος μέ τρόπο τέτοιο πού νά ἀποτελεῖ περισσότερο ἄμεση ἀντάκλαση τῆς προβληματικῆς τοῦ τελευταίου στό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς παρά αἰσθητική φιλοσοφία. Ἀφετηρία τῆς μεταπολεμικῆς σκέψης τοῦ Μαρκουῦζε εἶναι ἡ ἀναγνώριση τῆς θεωρητικῆς καί πρακτικῆς ἀποτυχίας τοῦ σοβιετικοῦ μαρξισμοῦ καί τῆς παγίδευσής του σέ μία μονοδιάστατη καί ὀλοκληρωτική λογική ἡ ὁποία μᾶλλον ἐπαναλαμβάνει παρά ὑπερβαίνει τίς δεσμεύσεις τοῦ ἀστικοῦ κόσμου. Σύμφωνα μέ τό Μαρκουῦζε ἡ ἀπελευθερωτική δυνατότητα δέν ἐντοπίζεται στήν πλήρη ἐκδίπλωση τῆς τεχνικῆς λογικῆς τῆς κυριαρχίας ἐπί τῆς φύσης, πού μεταφράζεται ἄμεσα καί σέ κυριαρχία ἐπί τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἀλλά ἀκριβῶς στήν ἀποτίναξη αὐτοῦ τοῦ ἐξουσιαστικοῦ πολιτισμοῦ μέσα ἀπό τή διαμεσολάβηση λόγου καί φύσης, ἠθικῆς καί ἐνστίκτων. Τό πλαίσιο αὐτό δέν καθορίζει τόσο τήν ἔκταση πού καταλαμβάνει ἡ αἰσθητική συζήτηση, γιατί ὅπως θά δοῦμε ἡ θέση τῆς σ' αὐτό εἶναι κεντρική, ὅσο τό ἴδιο τό περιεχόμενό τῆς. Καθώς ὁ Μαρκουῦζε ἀντιπροτείνει στό βιομηχανικό πολιτισμό τήν ὑποκατάσταση τῆς ἐργασίας ἀπό τό παιχνίδι ἐπανεκφράζει, σέ μία νέα ἀσφαλῶς ἱστορική συγκυρία, τό πρόταγμα τοῦ Σίλλερ: τήν ἄρση τοῦ χωρισμοῦ ἀνάμεσα στόν ἠθικό νόμο καί τή φυσική ἀνάγκη, στό λόγο καί τά ἐνστίκτα, μέσω τῆς τέχνης. «Ὁ Λόγος προστάζει: μέ τό ὠραῖο ὁ ἄνθρωπος πρέπει μόνο νά παίζει καί πρέπει νά παίζει μόνο μέ τό ὠραῖο. — Μέ δύο λόγια ὁ ἄνθρωπος παίζει μόνον ὅταν εἶναι ἄνθρωπος μέ ὅλη τή σημασία τῆς λέξης, καί εἶναι ὀλοκληρωμένος ἄνθρωπος μόνο ὅταν παίζει.»<sup>27</sup> Ἀπέναντι στό σοσιαλιστικό ρεαλισμό ἡ θέση τοῦ Μαρκουῦζε εἶναι ἀπόλυτα διακριτή: ἡ χρησιμοποίηση τῆς τέχνης ὡς μέσου ἀκριβοῦς περιγραφῆς ἢ ἄμεσης καταγγελίας τῆς πραγματικότητας, ἡ ὑποβάθμιση τοῦ ἔργου τέχνης σέ ὄργανο προπαγάνδας, εἶναι σέ κάθε περίπτωση ἀτυχῆς. Καταστρέφει τήν ἐξυψωτική τῆς λειτουργία. Ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ἀπό μόνο του ἀρκετό γιά νά μιλήσει κανεῖς γιά συμφωνία μέ τόν Ἀντόρνο. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ ἴδια ἄποψη ἀπαντᾶται ἤδη καί στόν Σίλλερ: «Ἐξίσου ἀντιφατική εἶναι καί ἡ ἐννοια μιᾶς ὠραίας διδασκτικῆς ἢ ἠθικοπλαστικῆς τέχνης: τίποτε δέν ἀντιμάχεται περισσότερο τήν ἐννοια τοῦ ὠραίου ἀπό τήν πρόθεση νά ἐπηρεάσει τήν ψυχή πρὸς ὀρισμένη κατεύθυνση.»<sup>28</sup> Τό ὠραῖο ὄχι ὡς μέσο ἀλλά ὡς σκοπός εἶναι ἡ πρόταση τοῦ Μαρκουῦζε· ἀλλά καί κάτι παραπάνω: ὡς θεματοφύλακας ἐνός κράτους τῶν σκοπῶν. Ὁ Κάντ, ἡ πρακτική φιλοσοφία τοῦ ὁποίου δέ γνωρίζει πιό ἀκραιφνή ἐπικριτή τῆς ἀπό τό νεοφροῦδιανό Μαρκουῦζε, τόν ἀμείλικτο ἐχθρό τοῦ πουριτανισμοῦ, θά βρεῖ καί πάλι στό πρόσωπο τοῦ Μαρκουῦζε τόν πιό πιστό του σύμμαχο, αὐτή ὅμως τή φορά στό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς. Στήν «Αἰσθητική Θεωρία» τοῦ Ἀντόρνο καντιανή καί φροῦδική θεωρία τῆς τέχνης ἀντιμετωπίζονται, ἔστω καί μέσα στήν πασιφανή ἀντιδιαστολή τους, ἀπό κοινού: «Ἡ ἀντιπαραβολή τῶν δύο ἐτερογενῶν στοχαστῶν... παρ' ὅλα αὐτά ἐπιτρέπεται χάρη σέ κάτι τό κοινό, τό ὁποῖο ἔχει μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπ' τή διαφορά ἀνάμεσα στή συγκρότηση τοῦ ὑπερβατικοῦ ὑποκειμένου στή μία περίπτωση καί τήν

προσφυγή σέ ένα εμπειρικό καί ψυχολογικό υποκειμένο στήν ἄλλη. Καί οἱ δύο τους εἶναι ἀπό ἀποψη ἀρχῆς υποκειμενικά προσανατολισμένοι μεταξύ ἀρνητικῆς καί θετικῆς ἀποτίμησης τοῦ πόθου.»<sup>29</sup> Καί ἐδῶ ἀκριβῶς, γύρω ἀπό τόν υποκειμενικό προσανατολισμό τῆς θεωρίας συγκεντρώνεται ὅλο τό φάσμα τῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στό Μαρκούζε καί τόν Ἀντόρνο, μέ συνέπειες οἱ ὁποῖες ἐκτυλίσσονται διαδοχικά σέ ὅλα τά ἔργα τοῦ Μαρκούζε, παρά τίς διαρκεῖς ἀνατοποθετήσεις τοῦ ζητήματος, παρά ἀκόμη καί τήν τελική ἐκ μέρους του ἀνάκληση τῶν θέσεών του στό δοκίμιο γιά τόν καταφατικό χαρακτήρα τῆς κουλτούρας, ὅπου ζητοῦσε τήν κατάργηση τῆς τέχνης. Τό «Ἔρως καί Πολιτισμός» εἶναι ἀπό πολλές ἀπόψεις χαρακτηριστικό. Στήν προσπάθειά του νά ἀντικρούσει ἀλλά καί νά ἀξιοποιήσει ριζοσπαστικά τήν ἀπαισιόδοξη θεωρία τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Φρόυντ ὁ Μαρκούζε ἀνατρέχει ἄμεσα στήν πιό κλασική παράδοση τῆς φιλοσοφικῆς αἰσθητικῆς, στό Σίλλερ καί τόν Κάντ. Καί ταυτόχρονα μέσα ἀπό μιᾶ συνειδητή σύγχυση τοῦ αἰσθητικοῦ μέ τό αἰσθησιακό, ἡ τέχνη καί ἡ ὁμορφιά ἐν γένει (εἶναι πράγματι χαρακτηριστικό ὅτι γιά τό Μαρκούζε δέ νοεῖται ἡ μή ταύτιση τῶν δύο ἐννοιῶν) ἐπιφορτίζονται μέ τήν ἀποστολή τῆς συμβολῆς στήν οἰκοδόμηση ἐνός μῆ ἀπωθητικοῦ πολιτισμοῦ.

Ἄν ὡς ἐδῶ ἐκλείπει κάθε προσπάθεια παρακολούθησης τῆς σύγχρονης αἰσθητικῆς καί καλλιτεχνικῆς πραγματικότητας δέν ἰσχύει τό ἴδιο καί γιά τή συνέχεια. Κάλως ἀργότερα, στό «Δοκίμιο γιά τήν Ἀπελευθέρωση», ὁ Μαρκούζε θά ἀλλάξει προσανατολισμό γιά νά στραφεῖ γιά πρώτη ἴσως φορά τόσο ἀποφασιστικά στή σύγχρονη τέχνη. Ἡ ἀλλαγὴ ἀντικειμένου δέ σημαίνει ἀναγκαστικά καί ἀλλαγὴ θεώρησης γιατί ὁ Μαρκούζε συνεχίζει νά ἀντικρίζει τά σύγχρονα αἰσθητικά φαινόμενα στό φῶς τῆς ιδεαλιστικῆς αἰσθητικῆς φιλοσοφίας. Ἡ ἀντι-τέχνη, στήν ὁποία συγκεντρώνει ὅλο του τό ἐνδιαφέρον, συλλαμβάνεται ὡς ἀπόπειρα ὑπέρβασης τοῦ ἀπατηλοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης, μιᾶ ἀπόπειρα μάταιη στό μέτρο πού παραμένει τέχνη ἀλλά καί ὑποσχόμενη στό μέτρο πού προεικονίζει τήν κατίσχυση μιᾶς αἰσθητικῆς τάξης τοῦ κόσμου μέσα ἀπ' τήν ἄρνηση τῆς ψεύτικης ὁμορφιάς. Ἡ σκέψη τοῦ Μαρκούζε μοιάζει ἐδῶ νά παίρνει μιᾶ καινούργια τροπή ἐνσωματώνοντας ἕνα ρόλο γιά τήν τέχνη πέρα ἀπό αὐτόν τῆς κατάργησής της, στήν πραγματικότητα ὁμως τό ὑπόβαθρο παραμένει κοινό: ἡ ἀποχή ἀπό τήν καθ' ἑαυτή αἰσθητική ἀνάλυση — μέ τίς ἀναπόφευκτες κοινωνικοπολιτικές της διαπλοκές — καί ἡ ἀντιμετώπιση τῆς τέχνης ὡς τμήματος τοῦ γενικότερου πολιτικοῦ προβλήματος. Ἡ διαφορὰ ἀπ' τόν Ἀντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν δέν εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι συνδέει τέχνη καί πολιτική ἀλλά ὅτι ἡ ἄμεση πολιτική λειτουργία τῆς τέχνης διατηρεῖ τό προβάδισμα ἐναντι τοῦ ἔργου τέχνης ὡς μονάδας καί ὅτι ὡς συνέπεια ἡ ἴδια ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἀπορροφᾶται ἐν τέλει ἀπ' τήν πολιτική διάσταση τοῦ οὐτοπικοῦ της χαρακτήρα. Γι' αὐτό καί ὁ Μαρκούζε δέν προχωρᾷ σέ διακρίσεις: ὑπερρεαλισμός, τζαζ, πόπ ἄρτ καί δωδεκαφθογγικό σύστημα δέν παρουσιάζονται παρά μόνο ὡς δείγματα μιᾶς ἐνιαίας κίνησης ἡ ὁποία εἴτε ἐνσωματώνεται στό κατεστημένο μέσω τῶν ἐμπορικῶν μηχανισμῶν, εἴτε

ὀρθώνεται ὡς ἀδιαπραγμάτευτη ἀντίδραση σ' αὐτούς, ἀνεξάρτητα πάντως ἀπό τήν ἐσωτερική αἰσθητική δομή τῶν ἔργων. Ἄν γιά τόν Ἀντόρνο μόνο ἡ ἐπίγνωση τοῦ μοντέρνου καθιστᾶ δυνατή τήν κατανόηση τοῦ παραδοσιακοῦ, γιά τό Μαρκουῆζε ἰσχύει ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Ἡ σύγχρονη τέχνη θά πρέπει νά κατανοηθεῖ μέσα ἀπό τήν ἀναδρομή, ὄχι μόνο στήν κλασική περίοδό της, ἀλλά στίς ἴδιες τίς ἀρχέγονες αἰσθητηριακές της καταβολές. Ἴσως γιά αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο καί ὁ Μαρκουῆζε δέν θά μοιραστεῖ τήν ἄποψη τοῦ Ἀντόρνο πῶς ἡ νέα ἀναδυόμενη μαζική κουλτούρα μέ τόν ἀδιαμεσολάβητο αἰσθησιασμό της συνιστᾶ παλινδρόμηση. Γι' αὐτόν εἶναι ὁ προάγγελος μιᾶς σοσιαλιστικῆς ἠθικῆς.

Στά τελευταῖα του ἔργα ὁ Μαρκουῆζε τοποθετεῖται πιά ξεκάθαρα ὑπέρ τῆς αὐτονομίας· φτάνει μάλιστα νά ἀμφισβητεῖ ὀλοκληρωτικά τήν πολιτική στράτευση τῆς τέχνης τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Στό «Ἀντεπανάσταση καί ἐξέγερση» διαβάζουμε γιά τήν ὑπαίθρια τέχνη τῆς δεκαετίας καί γιά τό κοινό της: «Μήπως τό ἀκροατήριό, ἀκόμα καί τό πιό "φυσικό" στούς δρόμους, δέν ἔχει πολύ καιρό πού ἐξοικειώθηκε μέ τούς βίαιους θορύβους, τίς κραυγές, πού εἶναι ὁ καθημερινός ἐξοπλισμός τῶν μέσων ἐπικοινωνίας, τῶν σπόρ, τῶν λεωφόρων, τῶν χώρων ἀναψυχῆς; Αὐτά δέν σπάζουν τήν καταπιεστική οἰκειότητα μέ τήν καταστροφή, τήν ἀναπαράγουν.»<sup>30</sup> Δεδομένης τῆς ἀμφίλογης σχέσης τοῦ Ἀντόρνο μέ τά κινήματα τοῦ '60 μία τέτοια τοποθέτηση θά μπορούσε νά ἐρμηνευτεῖ καί ὡς σύγκλιση ἀνάμεσα στούς δύο στοχαστές. Ὅμως ἀκόμη καί στό τελευταῖο αἰσθητικό βιβλίο τοῦ Μαρκουῆζε, «Ἡ αἰσθητική διάσταση», ὅπου ὁ συγγραφέας του ἐπικαλεῖται τό αὐτονόητο τῆς ἐπιρροῆς του ἀπ' τόν Ἀντόρνο, ὅπου ἡ προοπτική τῆς κατάργησης τῆς τέχνης ὡς φαινομενικότητας δίνει ὀριστικά τή θέση της στήν ὑποστήριξη τῆς διστορικῆς διάρκειας καί τῆς αὐτονομίας τοῦ αἰσθητικοῦ στοιχείου, οἱ διαφορές δέν παύουν νά εἶναι ἐμφανεῖς. Ἡ παλιά λογική ἀλυσίδα τέχνη-κάθαρση-συμφιλίωση δέ σπάει ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τήν κάθαρση ἀλλά ἀνάμεσα στήν κάθαρση καί τή συμφιλίωση. Μέ ἄλλα λόγια αὐτό πού ἀμφισβητεῖται εἶναι ὅτι ἡ κάθαρση ἀποκλείει τήν ἄρνηση, ἀλλά δέν ἀμφισβητεῖται ὅτι κάθαρση καί τέχνη ἀναγκαστικά ταυτίζονται οὔτε ὅτι ἡ παραδοσιακή ἔννοια τῆς κάθαρσης εἶναι κατάλληλη καί γιά τά μοντέρνα καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Ἡ θέση τοῦ Μαρκουῆζε ὑποστηρίζει ἀντίθετα ὅτι καί τά πιό κλασικά ἔργα εἶναι ἐπαναστατικά ἢ μᾶλλον ὅτι εἶναι ἐπαναστατικά κατά τόν ἴδιο τρόπο μέ τόν ὅποιον εἶναι καί τά σύγχρονα. Ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀπλῶς ἰδεολογία. Μέσα στήν ἀποξένωσή της ἀπό τόν πραγματικό κόσμο, τό ἀναγκαῖο ψεῦδος της, παραμένει φορέας μιᾶς ἀλήθειας ἄλλης τάξης, παρ' ὅλο πού ἡ πραγμάτωση τῆς τελευταίας ἐκφεύγει τῶν ὁρίων τῆς καλλιτεχνικῆς ἀρμοδιότητας. «Ὁ κόσμος τῆς τέχνης ὡς φαινομενικότητα τῆς ἀλήθειας, ἡ ἄμεσα δοσμένη πραγματικότητα ὡς ἀναλήθεια καί πλάνη: αὐτή ἡ θέση τῆς ἰδεαλιστικῆς αἰσθητικῆς παραμένει μιᾶ πρόκληση.»<sup>31</sup> Στό μέτρο πού ὁ Μαρκουῆζε ἐγκαταλείπει τήν ἄμεση σύνδεση τέχνης καί πολιτικῆς, τήν καταδίκη τοῦ φαινομενικοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου, μόνο καί μόνο γιά νά ἐπιστρέψει στήν ἐξύμνηση τῆς ἀρνητικότητας πού κρύβει μέσα της ἡ ἐξιδανίκευση,

έξακολουθεῖ νά βρίσκεται στό ἴδιο πλαίσιο. Δέν κινεῖται, ὅπως ὁ Ἀντόρνο, πέρα ἀπ' τό Χέγκελ ἀλλά πίσω ἀπ' αὐτόν. Ἡ συζήτηση γιά τήν «κατηγορική προσταγή τῆς τέχνης» παραπέμπει περισσότερο σ' ἕναν καντιανό φορμαλισμό τοῦ ὠραίου, στήν ἔννοια τοῦ ὁποῖου χωροῦν γιά τό Μαρκουῆζε τά πάντα, ἀπ' τήν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλῆ ὡς τό *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ*, παρά στήν ἀντορνική «ὑπόσχεση εὐτυχίας». Χάρη σ' αὐτόν τόν καντιανισμό, τέχνη καί πολιτική θά βρεθοῦν στό τέλος ξανά συνδεδεμένες: «Ὁ κόσμος δέν εἶναι φτιαγμένος γιά τόν ἄνθρωπο κι οὔτε ἔχει γίνει πιό ἀνθρώπινος. Καθώς ἡ τέχνη κρατᾶ γερά ἐτούτη τήν ἀλήθεια, καθώς μαζί μέ τήν ὑπόσχεση τῆς εὐτυχίας διατηρεῖ καί τούτη τήν ἐνθύμηση, μπορεῖ νά συμμετάσχει ὡς "ρυθμιστική ἰδέα" στόν ἀπελπισμένο ἀγώνα γιά τήν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου.»<sup>32</sup>

Αὐτή ἡ σύντομη ἀναδρομή στήν ἐξέλιξη τῆς αἰσθητικῆς σκέψης τοῦ Μαρκουῆζε ἐπιβεβαιώνει μᾶλλον παρά διαψεύδει τήν πνευματική του ἀπόσταση ἀπό αὐτό πού θά μπορούσε νά ὀνομαστεῖ φιλοσοφία τοῦ μοντέρνου στόν Ἀντόρνο καί στόν Μπένγιαμιν κι ὡστόσο πίσω ἀπό τίς χοντρές γραμμές τῶν διαφορῶν κρύβεται μιά λεπτότερη συγγένεια. Εἶτε ὡς κριτικός τῆς τέχνης καθ' ἑαυτῆς εἶτε ὡς ὑποστηρικτής τοῦ ἀρνητικοῦ καί ἀπελευθερωτικοῦ δυναμικοῦ της ὁ Μαρκουῆζε μένει δέσμιος τοῦ αἰσθητικοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἀκριβῶς ὅμως ἐπειδή αὐτή του ἡ ταλάντευση ἀπό τόν καταφατικό στόν ἀρνητικό χαρακτήρα τῆς κουλτούρας δέν εἶναι τό πέρασμα σ' ἕνα ἄλλο εἶδος ἀλλά ἡ κίνηση ἀπό τό ἕνα ἄκρο τοῦ ἴδιου χώρου στό ἄλλο, ἀπό τήν κατάφαση στήν ἀρνηση, εἶναι πολύ γνησιότερη κριτική ἀπ' ὅ,τι ὁποιαδήποτε ἐνδιάμεση τοποθέτηση. Κατά τή μετακίνηση ἀπό τό «θέλω νά καταργήσω τήν Ἐνάτη Συμφωνία»<sup>33</sup> ὡς τήν κατάφαση τῆς κλασικῆς φιλολογίας ὁ Μαρκουῆζε μπορεῖ νά μὴν συναντᾶ πουθενά τόν Ἀντόρνο καί τόν Μπένγιαμιν, διασταυρῶνεται ὅμως μέ τήν πνευματική οὐσία τοῦ δικοῦ τους ἔργου ἐκεῖ ὅπου διαμέσου ἑνός ἄλματος ἀπό τόν ἕναν πόλο στόν ἄλλο (ἕνα ἄλμα πού κάλλιστα μπορεῖ νά εἶναι καί ἐπιτόπιο) σαρώνει τό κριτικό προσωπεῖο τοῦ κομπορμιμοῦ: τό ὑποκριτικό «ναί μέν ἀλλά». Ἀκόμη πιό ἐνδεικτική γι' αὐτό εἶναι ἡ πολιτική του θεωρία. Ὅπως στήν περίπτωση τῆς αἰσθητικῆς δέν εἶναι τόσο ἡ ρομαντική ἀφετηρία τό κοινό στοιχεῖο μέ τόν Μπένγιαμιν, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ σύνδεσμος δέ βρίσκεται στήν ἀναρχιστικοῦ προσανατολισμοῦ παρέκκλιση ἀπό τή μαρξιστική ὀρθοδοξία πού διακρίνει καί τούς δύο. Εἶναι ἀλήθεια πῶς ὁ Μαρκουῆζε ὑπῆρξε ἀπό τούς πρώτους πού διεῖδαν τήν πολιτική αἰχμή τῶν θέσεων τοῦ Μπένγιαμιν γιά τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας, ἐνῶ ἐξέδωσε, καί μάλιστα μέ ἕναν ἐπαινετικό ἐπίλογο τό δοκίμιό του «Γιά τή βία», ἀλλά τή σημασία αὐτῆς τῆς ἐπαφῆς περιορίζει σίγουρα τόσο τό ὅτι τελικά τά πολιτικά προτάγματά τους διαφέρουν ὅσο καί τό ὅτι ὁ Μαρκουῆζε μᾶλλον ὑπερτόνισε τήν πολιτική διάσταση στό ἔργο τοῦ Μπένγιαμιν. Πιό σπουδαία εἶναι μιά σχέση ἐμμεσότερη. Ἡ κριτική τοῦ ρεφορμιμοῦ, τό διακριτικό γνώρισμα τῆς παθιασμένης πολιτικῆς τῆς «μεγάλης ἀρνήσης» τοῦ Μαρκουῆζε, εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό πολιτικό ἀντίστοιχο τῶν ἱστορικοφιλοσοφικῶν τοποθετήσεων τοῦ Μπένγιαμιν, εἶναι ἡ πολιτική ἔκφραση ἑνός πνεύματος

πού ἀπεχθάνεται σ' ὅλες του τίς διακηρύξεις τό μέσο ὄρο ἢ διαφορετικά τή θυσία τῶν ποιότητων στό βωμό τῆς ποσότητας. Ἡ βουδή γλώσσα τῆς φύσης ἀκούγεται μόνο σάν ἠχώ τῆς ἐπανάστασης ἀκόμα κι ἂν αὐτή δέν ἔγινε καί ἴσως οὔτε πρόκειται νά γίνει πιά ποτέ.

ΔΥΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ἀπό τήν ἀναγκαστικά διαστική αὐτή περιδιάβαση στά αἰσθητικά μοτίβα τῆς «Σχολῆς τῆς Φρανκφούρτης». Τό πρῶτο ἀφορᾷ στήν ἐσωτερική διασύνδεση τῆς σκέψης τῶν μελῶν της καί θά πρέπει ἤδη νά ἔχει καταστεῖ σαφές. Τό νά ἐπιχειρεῖ κανείς νά θεμελιώσει τήν ἐνότητα ἢ τήν ἀντιπαράθεση στό ἀπλό γεγονός τῆς συμφωνίας ἢ διαφωνίας γύρω ἀπό θέματα εἴτε ἐπιμέρους εἴτε καί γενικότερα εἶναι τουλάχιστον στά πλαίσια μιᾶς τέτοιας θεωρίας ἀκατάλληλο. Ἡ τυπική σύγκριση φέρει ἀναγκαῖα μέσα της κάτι ἀπό ἐκεῖνον τό φορμαλισμό τόν ὁποῖον ἡ Σχολή τῆς Φρανκφούρτης ἀνέκαθεν χτυποῦσε μέ τά πιό ἰσχυρά θεωρητικά της ἐργαλεῖα· διαστρεβλώνει μᾶλλον παρά ἐπιτυγχάνει νά ἀποκρυπτογραφήσει τό αἶνιγμα πού ἔχει μπροστά της, δίνει τή λύση ἀλλάζοντας τούς ὅρους τοῦ προβλήματος. Μ' αὐτήν τήν ἐννοια ἢ ἐνότητα στήν αἰσθητική προβληματική τῶν διανοητῶν τῆς Σχολῆς θά πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στό ἀκριβῶς ἀντίθετό της: τήν ἑτερότητά τους. Ὅχι ἢ ταυτότητα τῶν ἀντιλήψεων, ἢ ὀλόπλευρη ὁμοφωνία — ἢ ὁποῖα συχνά εἶναι τό ἄλλο πρόσωπο τῆς δίχως ἔμπνευσης ἐπανάληψης καί ταυτολογίας — ἀλλά ἢ κοινότητα τοῦ πνεύματος πού ἀντλεῖ τή γονιμότητα καί τή ζωή του ἀπό τήν ἀντίθεση· αὐτό εἶναι ὅ,τι συγκροτεῖ μιᾶ ἐνότητα στό πλαίσιο τῆς Σχολῆς.

Ἦδη ἐδῶ διαγράφεται ὁ σκελετός τοῦ δεύτερου τῶν συμπερασμάτων. Ἡ ἀντίθεση καί ἡ διαφορά ὄχι μόνο σά μορφή ἀλλά καί σάν περιεχόμενο αὐτῆς τῆς ἐνότητας. Τί ἄλλο ἐνώνει τή μεταφυσική τοῦ Μπένγιαμιν, τήν ἀνεπτυγμένη διαλεκτική θεωρία τῆς τέχνης τοῦ Ἀντόρνο καί τόν πολιτικό ριζοσπαστισμό τοῦ Μαρκοῦζε ἂν ὄχι ἡ ἀμετάκλητη ἐπιμονή σέ μιᾶ λογική ἢ ὁποῖα ἔλκεται πάντα ἀπό τά ἄκρα. Οἱ διαφορές καί ἀντιπαράθεσεις στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἴσως ἓνα ἀπό τά καλύτερα παραδείγματα μιᾶς συγκεκριμένης ἐννοιας τῆς κριτικῆς ἢ ὁποῖα συνιστᾷ καί τήν ἀληθινή ἰδιαιτερότητα, ἐνότητα καί δύναμη τῆς κριτικῆς θεωρίας. Αὐτή ἡ κριτική δέ μοιάζει οὔτε μέ τίς βάνουσες, βαρβαρικές κραυγές τῶν τηρητῶν τῆς «θαυμαστῆς» μας παράδοσης, ἢ ἀποφασιστικότητα τῶν ὁποίων ἀναδιώνει τό ἄκουσμα τῆς φασιστικῆς μπότας, οὔτε μέ τά συνετά λόγια τῶν φιλελεύθερων καί «προοδευτικῶν» στοχαστῶν, ὅπου κάθε ἴχνος κριτικῆς παλινδρομεῖ στά ἀσφαλῆ ὕδατα τοῦ αὐτονόητου καί χιλιοειπωμένου. Δέν εἶναι ἡ λατρεία τοῦ μέσου ἀλλά τό πέταγμα πρὸς τά ἄκρα ἐκεῖνο πού τή διακρίνει. Ἡ μελαγχολική ἀδυναμία τοῦ πνεύματος εἶναι τό ἀντίτιμο πού πρέπει νά πληρώσει γιά τήν συνειδητή ἀναποτελεσματικότητά της σ' ἓναν κόσμο ὅπου κάθε ἀποτελεσματισμός τσακίζεται ἀνάμεσα στίς συμπληγάδες τοῦ μύθου καί τῆς νεωτερικότητας, τῆς συντήρησης καί τῆς προόδου.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Gershom Scholem, "Walter Benjamin" στο G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, σ. 9.
2. Βλ. Hannah Arendt, "Walter Benjamin und das Institut für Sozialforschung - Noch einmal", στο *Merkur* 238/1968, σ. 968.
3. *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin, Briefwechsel 1928-1940*, hrsg. von Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, σ. 143.
4. Έπιστολή του Άντόρνο στον Μπένγιαμιν. Νέα Ύορκη, 10.11.1938, στο Walter Benjamin, *Σάρλ Μπωντλαίρ. Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994, σ. 239.
5. ό.π. σ. 240.
6. *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, ό.π., σ. 145.
7. Βλ. Walter Benjamin, *Abhandlungen G.S. I, 3*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, σ. 983.
8. Walter Benjamin, «Τό έργο τέχνης στην εποχή τής μαζικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο Walter Benjamin, *Δοκίμια για τήν Τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 17.
9. Walter Benjamin, *Abhandlungen G.S. I, 1*, ό.π. σ. 227.
10. Ο R. Tiedemann υποστηρίζει ότι οι εργασίες του Μπένγιαμιν για τον Μπρέχτ «άποτελούν... μία από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις όπου ένα μέρος τής προσωπικής ιστορίας έγινε ουσιαστικό για τή θεωρία», βλ. "*Brecht oder Die Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken*", στο Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, σ. 45.
11. Βλ. Susan Buck-Morss, «Άλληγορία/Μοντάζ/Μεσσιανισμός», στο Walter Benjamin, *Σάρλ Μπωντλαίρ κ.τ.λ.*, ό.π. σ. 302/303.
12. Βλ. Walter Benjamin, *Illuminations*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1968, σ. 15. Είναι πάντως ένδεικτικό τής ανεπάρκειας μιās τέτοιας έρμηνείας ότι ή Χάννα Άρεντ παραλείπει μέσω άποσιωπητικῶν κατά τήν παράθεση του κειμένου του Μπένγιαμιν τό πιό άποκαλυπτικό άπόσπασμα: «Καί είναι τρομερά σημαντικό, ότι ο Μπρέχτ αναφέρεται στη "χοντροκομμένη σκέψη", τήν όποία ή διαλεκτική παράγει σάν αντίθεσή της, τήν κλείνει μέσα της και από τήν όποία έχει ανάγκη» (Walter Benjamin, *Kritiken und Rezensionen*, G.S. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, σ. 446). Η «χοντροκομμένη σκέψη» δέν είναι ή άπαλλαγή από τις διαλεκτικές λεπτότητες τής Σχολής τής Φρανκφούρτης, όπως θεωρεί ο Μπρέχτ, αλλά τό όριακό διαλεκτικό τους συμπλήρωμα. Άξίζει έδώ επίσης νά σημειωθεί ή παρατήρηση του R. Tiedemann ότι στο μυθιστόρημα του Μπρέχτ ή «χοντροκομμένη σκέψη» χαρακτηρίζει τους μεγάλους καπιταλιστές ένῶ στην περίπτωση του Μπένγιαμιν τον κομμουνιστή κριτικό (βλ. R. Tiedemann ό.π. σ. 71).
13. Walter Benjamin, *Aufsätze, Essays, Vortäge*, G.S. II, 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, σ. 1369.
14. Πρόκειται για τή διάλεξη του Χάμπερμας στο Πανεπιστήμιο τής Φρανκφούρτης μέ τήν εύκαιρία τής συμπλήρωσης 80 χρόνων άπ' τή γέννηση του Μπένγιαμιν ή όποία πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Kultur und Kritik* τό 1973 μέ τίτλο: «Βάλτερ Μπένγιαμιν. Κριτική μέ στόχο τή συνειδητοποίηση ή τή λύτρωση».
15. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, σ. 15.
16. Βλ. Jürgen Habermas, "Walter Benjamin. Bewußtmachende oder rettende Kritik", στο Jürgen Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, σ. 367.
17. «Η αίσθηση ότι πρόκειται για κάτι τεχνητό μέ καταλαμβάνει κάθε φορά εκεί όπου ή εργασία στη θέση τής δεσμευτικής άπόφανσης θέτει τή μεταφορική». Επι-



- στολή τοῦ Ἀντόρνο στὸν Μπένγιαμιν, Ν. Ὑόρκη, 10/11/1938, ὅ.π. σ. 236.
18. Βλ. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, σ. 141.
19. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις γιὰ τὴ Φιλοσοφία τῆς Ἱστορίας κ.τ.λ.*, Οὐτοπία, Ἀθήνα, 1983, σ. 30.
20. Walter Benjamin, *Aufsätze, Essays, Vorträge*, G.S. II, 2, ὅ.π. σ. 477.
21. *Max Horkheimer. Briefwechsel 1937-1940*, G.S. 16, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1995, σ. 89.
22. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, σ. 268.
23. *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin. Briefwechsel 1928-1940*, ὅ.π. σ. 171.
24. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Ἀλεξάνδρεια, Ἀθήνα, 1990, §51, σ. 163.
25. Ἐπιστολή τοῦ Μπένγιαμιν στὸν Λέβενταλ. 1/7/1934, στὸ R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, D.T.V., 1991, σ. 247/248.
26. Ἐπιστολή τοῦ Ἀντόρνο στὸν Χορκχάιμερ 12/5/1937, στὸ R. Wiggershaus, ὅ.π., σ. 249.
27. Φρῆντριχ Σίλλερ, *Γιὰ τὴν Αἰσθητικὴ Παιδεία τοῦ Ἀνθρώπου*, Ὀδυσσεύς, Ἀθήνα, 1990, σ. 122.
28. ὅ.π. σ. 142.
29. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ὅ.π. σ. 24.
30. Herbert Marcuse, *Ἀντεπανάσταση καὶ Ἐξέγερση*, Παπαζήσης, Ἀθήνα, 1974, σ. 105.
31. Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik/Ein Essay*, Hanser, München-Wien, 1977, σ. 61.
32. ὅ.π. σ. 74
33. Βλ. Χέρμπερτ Μαρκουῆζε, *Γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση*, Δοκίμο, Διογένης, Ἀθήνα, 1971, σ. 72.

