



Ο Walter Benjamin στό σπίτι της Adrienne Monnier. Παρίσι, 1938

Susan Buck-Morss

## ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ - ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗ:

Μιά έπανεξέταση τοῦ δοκιμίου τοῦ Walter Benjamin γιά τὸ ἔργο τέχνης

Μετάφραση: Φώτης Τερζάκης καὶ Μάνος Σπυριδάκης

### I.

ΤΟ ΔΟΚΙΜΙΟ τοῦ Walter Benjamin, «Τὸ ἔργο Τέχνης στήν Ἐποχὴ τῆς Μηχανικῆς Ἀναπαραγωγῆς τού»<sup>1</sup>, θεωρεῖται ἐν γένει ως ἡ ἐπιβεβαίωση τῆς μαζικῆς κούλτουρας καὶ τῶν νέων τεχνολογιῶν διαμέσου τῶν ὅποιων αὐτή διαδίδεται. Καὶ ἔτοι ἀκριβῶς εἶναι. Ο Benjamin ἔξυπνει τὸ γνωστικό καὶ, ως ἐκ τούτου, πολιτικό δυναμικό τῆς τεχνολογικά διαμεσολαθμένης πολιτισμικῆς ἐμπειρίας (ό κινηματογράφος εἶναι ἴδιαίτερα προνομιούχος)<sup>2</sup>. Ωστόσο, τὸ τελευταῖο κομμάτι αὐτοῦ τοῦ δοκιμίου τοῦ 1936 ἀντιστρέφει τὸν αἰσιόδοξο τόνο. Ἡχεῖ σάν προειδοποίηση. Ό φασιμός εἶναι μιά «παραδίαση τοῦ τεχνικοῦ μηχανισμοῦ» πού μοιάζει μὲ τή βίαιη «προσπάθειά του νά δραγανώσει τίς νέες προλεταριοποιημένες μάζες» – χωρίς νά τους ἀποδίδει τά ὄφειλόμενα, ἀλλά «ἄφηνοντάς τες νά ἐκφραστοῦν»<sup>3</sup>. «Τὸ λογικό ἀποτέλεσμα τοῦ Φασισμοῦ εἶναι ή εἰσαγωγή τῆς αἰσθητικῆς στήν πολιτική ζωή<sup>4</sup>.

Ο Benjamin σπανίως προχωρεῖ σέ σαρωτικές κατηγορίες, ώστόσο ἐδῶ σημειώνει κατηγορηματικά: «Ολες οι προσπάθειες νά ἀποδώσει κανείς τήν αἰσθητική στήν πολιτική κορυφώνονται σέ ἓνα πράγμα: τόν πόλεμο.»<sup>5</sup> Γράφει κατά τήν πρώτη περίοδο τοῦ φασιστικοῦ στρατιωτικοῦ τυχοδιωκτισμοῦ – τοῦ ἀποικιακοῦ πολέμου τῆς Ἰταλίας στήν Αίθιοπία, τῆς ἐπέμβασης τῆς Γερμανίας στόν Ισπανικό Ἐμφύλιο Πόλεμο. «Ομως ο Benjamin ἀναγνωρίζει ὅτι ή αἰσθητική δικαίωση τῆς πολιτικῆς αὐτῆς εἶχε ἥδη πραγματοποιηθεῖ στίς ἀρχές τοῦ αὐτού.» Ήταν οἱ φοντουριστές πού, πρίν ἀκόμα τόν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ἔξεραν εὐκρινῶς τήν λατρεία τοῦ πολέμου ως μιά μορφή αἰσθητικῆς. Ο Benjamin παραθέτει τό μανιφέστο τους:

Ο πόλεμος εἶναι ὅμορφος διότι ἐγκαθιδρύει τήν ἀνθρώπινη κυριαρχία πάνω στήν ὑποταγμένη μηχανή, χάροι στίς ἀντιασφυξιογόνες μάσκες, τά φλογοβόλα, τά μικρά ἄρματα μάχης. Ο πόλεμος εἶναι ὅμορφος διότι ἐγκανιάζει τό ὄραμα τῆς μεταλλοποίησης τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Ο πόλεμος εἶναι ὅμορφος διότι ἐμπλουτίζει ἓνα ἀνθρισμένο λειβάδι μέ τίς πύρινες ὁρχιδέες τῶν πολυβόλων. Ο πόλεμος εἶναι ὅμορφος διότι συγχωνεύει πυροβολισμούς, κανονιοβολισμούς, παύσεις πυρός, τήν μυρωδιά καὶ τήν δυσωδία τῆς σήψης σέ μιά συμφωνία. Ο πόλεμος εἶναι ὅμορφος διότι δημιουργεῖ τήν νέα ἀρχιτεκτονική μορφή τῶν μεγάλων ἀρμάτων μάχης, γεωμετρικούς ἐναέριους σχηματισμούς, καπνούς σέ ἐλκοειδή μορφή ἀπό τά καμένα χωριά...<sup>6</sup>.

Ο Benjamin εἰκάζει:

«Fiat ars - pereat mundus» [ἄς γίνει τέχνη καὶ ἄς καταστραφεῖ

ό κόσμος]<sup>7</sup> λέει ό φασισμός και προσδοκά από τόν πόλεμο νά παράσχει, άκριδως ὅπως ό Martinetti όμοιογει δτι κάνει, τήν καλλιτεχνική ίκανοποίηση μιᾶς αισθητηριακῆς ἀντίληψης ή όποια ἔχει άλλοιωθεῖ από τήν τεχνολογία. Τούτο αποτελεῖ τήν φανερή όλουλήρωση τοῦ ἀξιώματος «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη». Ή ἀνθρωπότητα πού, σύμφωνα μέ τόν "Ομηρο, ήταν κάποτε ἀντικείμενο θέασης [Schauobjekt] γιά τούς Ὀλύμπιους θεούς, τώρα είναι ἀντικείμενο θέασης γιά τόν ἑαυτό της. Η αύτο-αποξένωσή της ἔχει φτάσει σέ τέτοιο βαθμό ὥστε είναι ίκανη νά διώνει [erleben] τήν ίδια τήν καταστροφή ώς ὕψιστη αισθητική ἀπόλαυση [Genuss]. Αύτό συμβαίνει μέ τήν αισθητικοποίηση τής πολιτικῆς τήν όποια διαχειρίζεται ό φασισμός. Ό κομμουνισμός ἀπαντά μέ τήν πολιτικοποίηση τής τέχνης.<sup>8</sup>

Η παράγραφος αύτή μέ διασάννισε γιά είκοσι παράξενα χρόνια πού μελετούσα τό δοκίμιο περὶ "Ἐργου Τέχνης – περίοδος ὅπου ή πολιτική ώς θέαμα (τοῦ αισθητικοποιούμενου πολεμικοῦ θεάματος συμπεριλαμβανομένου) ἔγινε κοινός τόπος στόν τηλεοπτικό μας κόσμο. Ό Benjamin λέει δτι ή αισθητηριακή ἀποξένωση δρίσκεται στίς φύσεις τής αισθητικοποίησης τής πολιτικῆς, πού δέν τήν δημιουργεῖ ό φασισμός, ἀλλά ἀπλά τή «διαχειρίζεται» [betreibt]. Πρέπει νά συμπεράνουμε δτι και ή ἀπομόνωση και ή αισθητικοποιημένη πολιτική ώς αισθητηριακή συνθήκη τοῦ μοντερνισμοῦ ἐπιζοῦν τοῦ φασισμοῦ – και συνεπώς τό ίδιο συμβαίνει μέ τήν ἀπόλαυση πού ἐνεργοποιεῖται ἀπό τήν παρατήρηση τής ίδιας μας τής καταστροφῆς.

Η κομμουνιστική ἀπάντηση στήν κρίση αύτή είναι «ἡ πολιτικοποίηση τής τέχνης», πού ὅμως τί συνεπάγεται; Ό Benjamin πρέπει σίγουρα νά ἐννοεῖ κάτι περισσότερο ἀπό τό νά γίνει ἀπλά ή κουλτούρα μέσο κομμουνιστικῆς προπαγάνδας<sup>9</sup>. Ἀπαιτεῖ ἀπό τήν τέχνη ἔναν στόχο πολύ πιό δύσκολο – τήν κατάργηση τής ἀπόξενωσης τοῦ σωματικοῦ αισθητηριακοῦ συστήματος ὥστε νά ἀποκαταστήσει τήν ἐνστικτώδη δύναμη τῶν ἀνθρώπινων σωματικῶν αἰσθήσεων χάριν τής αὐτοσυντήρησης τής ἀνθρωπότητας, και τούτο θά πραγματοποιηθεῖ, ὅχι μέ τήν ἀποφυγή τῶν νέων τεχνολογῶν, ἀλλά περνώντας μέσο ἀπό αύτές.

Τό πρόδρομα τής ἐρμηνείας τοῦ τελευταίου μέρους τοῦ κειμένου τοῦ Benjamin ἔγκειται στό γεγονός δτι μέσο ἀπό αύτές τίς καταληκτήριες σκέψεις (αισθητικοποιημένη πολιτική, πολιτικοποιημένη τέχνη), ό Benjamin ἀλλάζει τήν βάση πάνω στήν όποια ἀναπτύσσονται οἱ ἐννοιολογικοί του ὅροι (πολιτική, τέχνη, αισθητική) και ώς ἐκ τούτου τό νόημά τους. Έάν ἔπρεπε στ' ἀλήθεια νά πολιτικοποιήσουμε τήν τέχνη μέ τόν φύσισπαστικό τρόπο πού προτείνει, ή τέχνη θά ἔπαινε νά είναι τέχνη ὅπως τή γνωρίζουμε. Ἐπιπλέον, ό ὅρος-κλειδί «αισθητική» θά μετέστρεψε κατά 180 μοίρας τό νόημά του. Ή «αισθητική» θά μεταλασσόταν, στήν ούσια θά λυτρωνόταν, ἔτσι ὥστε, εἰρωνικά (ή διαλεκτικά), νά περιγράφει τό πεδίο μέσα στό ὅποιο τό ἀντίδοτο γιά τό φασισμό χρησιμοποιεῖται ώς πολιτική ἀπάντηση.

Τό σημεῖο αύτό ἵσως μοιάζει ἀπλοϊκό η ἀνώφελα σοφιστικό. Όστόσο, έάν δρεῖ ἐλεύθερο πεδίο ἀνάπτυξης ἀλλάζει τήν συνολική ἐννοιολο-

γική τάξη τής νεωτερικότητας. Αύτός είναι και ο διασικός ισχυρισμός μου. Ή κριτική κατανόηση τής μαξικῆς ποινωνίας ἀπό τόν Benjamin διακόπτει τήν παράδοση τοῦ μοντερνισμοῦ (πολύ πιό φιλικά, παρεπιμπτόντως, ἀπ' ὅτι ό σύγχρονός του Martin Heidegger) ἀνατινάζοντας τόν σχηματισμό τής τέχνης, τής πολιτικῆς και αισθητικῆς μέσα στόν ὅποιο, κατά τόν είκοστό αἰώνα, αύτή η παράδοση είχε κρυσταλλωθεῖ.

## II.

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΔΕΝ ΘΑ ΠΡΟΣΠΑΘΗΣΩ νά κάνω είναι νά σᾶς μεταφέρω σέ ὄλοκληρη τήν ιστορία τής δυτικῆς μεταφυσικῆς προκειμένου νά δείξω τίς ἀλλαγές αύτοῦ τοῦ σχηματισμοῦ μέ δρους τής ἐσωτερικῆς ιστορικῆς ἀνάπτυξης τής φιλοσοφίας, μιᾶς ἀποκομμένης ἀπό τόν ιστορικά συμφρασόμενα «ζωῆς τοῦ πνεύματος». Ἀλλοι τό ἔχουν κάνει μέ ἐπαρκή δύξιδερκεια γιά νά ξεκαθαρίσουν τή ματαιότητα τής προσέγγισης αύτῆς σχετικά μέ τό πρόδρομα πού ἀσχολούμαστε, ἀφοῦ προϋποθέτει ἀκριδῶς ἐκείνη τή συνοχή τής πολιτισμικῆς παράδοσης τήν όποια ό Benjamin θέλησε νά ἀνατινάξει<sup>10</sup>.

Ωστόσο, θά δοθούσε ἀρκετά ἀν θυμηθοῦμε τό πρωταρχικό ἐτυμολογικό νόημα τής λέξης «αισθητική», διότι σέ αύτήν ἀκριδῶς τήν προέλευση δρίσκουμε τόν ἑαυτό μας νά ἐπιστρέψει μέσο ἀπό τήν ἐπανάσταση τοῦ Benjamin. Αισθητικός είναι η ἀρχαία ἐλληνική λέξη γι' αύτό πού «γίνεται ἀντιληπτό μέ τήν αισθηση». Αισθησις είναι η αισθητηριακή ἐμπειρία τής ἀντίληψης. Τό πραγματικό πεδίο τής αισθητικῆς δέν είναι η τέχνη ἀλλά η πραγματικότητα – η σωματική ύλικη φύση. Ὁπως γράφει ό Terry Eagleton: «Η αισθητική γεννιέται ώς ὁ λόγος τοῦ σώματος».<sup>11</sup> Είναι μιᾶς μορφή γνώσης πού κατακτάται μέσο ἀπό τήν γεύση, ἀπό τήν ἀφή, τήν δραση, τήν ἀκοή, τήν ὄσφρηση – τό σύνολο τῶν αισθητηριακῶν λειτουργιῶν τοῦ σώματος. Οι ἀπολήξεις δόλων αύτῶν — μύτη, μάτια, αύτιά, στόμα, μερικές ἀπό τίς πιό εὐαίσθητες περιοχές τοῦ δέρματος — ἐντοπίζονται στήν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος, τό διαμεσολαβητικό δόριο μεταξύ εσωτερικοῦ - ἐξωτερικοῦ. Αύτός ό φυσικός γνωστικός μηχανισμός μέ τά ποιοτικά, αύτόνομα, ἀναντικατάστατα αισθητήρια δργανά, του (τά αύτιά δέν μποροῦν νά μυρίσουν, τό στόμα δέν μπορεῖ νά δεῖ) δρίσκεται «ξέω» ἀπό τή σκέψη, ἀντιμετωπίζοντας τόν κόσμο προγλωσσικά<sup>12</sup>, ώς ἐκ τούτου προηγεῖται ὅχι μόνο τής λογικῆς ἀλλά και τοῦ νοήματος ἐπίσης. Φυσικά δλες οι αισθήσεις μποροῦν νά ἐπιπολιτιστοῦν – αύτό είναι τό δόλο πρόδρομα τοῦ φιλοσοφικοῦ ἐνδιαφέροντος γιά τήν αισθητική στή σύγχρονη ἐποχή<sup>13</sup>. Όστόσο, όσο αύστηρά και ἐξαισκητοῦν οι αισθήσεις (ώς ήτηκή εὐαίσθησία, ἐκλέπτυνση τοῦ «γούστου», εὐαίσθησία στούς πολιτισμικῶν κανόνες ὄμορφιάς), δλα αύτά γίνονται a posteriori. Οι αισθήσεις διατηροῦν ἔνα τραχύ και μή δυνάμενο νά ἐκπολιτισθεῖ στοιχεῖο, ἔναν πυρήνα ἀντίστασης στήν πολιτισμική ἐξημέρωση<sup>14</sup>. Τούτο συμβαίνει διότι οι ἀμεσοί στόχοι τους ἀποσκοποῦν στό νά ἐξυπηρετήσουν τίς ἐνστικτώδεις ἀνάγκες — γιά θαλπωρή, τρο-

φή, άσφαλεια, έπικοινωνία<sup>15</sup> — έν συντομία, παραμένουν μέρος ένός βιολογικού μηχανισμού, άπαραίτητου γιά τήν αύτοσυντήρηση τόσο του άτομου όσο και της όμάδας.

### III.

ΤΟΣΟ ΛΙΓΟ ΕΝΔΟΓΕΝΗΣ είναι ή σχέση της αισθητικῆς μέ τήν φιλοσοφική τριάδα Τέχνη, Όμορφιά καὶ Ἀλήθεια, ώστε θά μπορούσε εύκολοτερα κανείς νά τήν έντάξει στό πεδίο τῶν ζωϊκῶν ἐνοτίκων<sup>16</sup>. Αύτό είναι άκριδως πού ἔκανε τούς φιλοσόφους καχύποπτους ἀπέναντι στήν «αισθητική». Άκομα καὶ δταν ὁ Alexander Baumgarten ξεχώρισε γιά πρώτη φορά τήν «αισθητική» ως αὐτόνομο πεδίο ἔρευνας, είχε ἐπίγνωση τοῦ ὅτι «θά μπορούσε κάποιος νά τόν κατηγορήσει ὅτι ἀσχολεῖται μέ πράγματα ἀνάξια γιά ἔναν φιλόσοφο»<sup>17</sup>.

Τό πῶς ἀκριδῶς συνέβη καὶ στή σύγχρονη ἐποχή, ὁ ὄρος «αἰσθητική» ὑπέστη τέτοια νοηματική μεταστροφή ώστε στά χρόνια πού ἔγινε ο Benjamin νά χρησιμοποιεῖται πρῶτα καὶ κύρια στήν τέχνη — σέ πολιτισμικές μορφές μᾶλλον παρά στήν αἰσθητή ἐμπειρία, στό φαντασιακό παρά στό ἐμπειρικό, στό ψευδαισθητικό παρά στό πραγματικό — δέν είναι αὐτόδηλο. Ἀπαιτεῖται μιά κριτική, ἔξωτερη τοῦ κοινωνικούνομικού καὶ πολιτικού πλαισίου μέσα στό ὅποιο ἀναπτύχθηκε ὁ λόγος τής αἰσθητικῆς, ὅπως πρόσφατα ἔχει δείξει ὁ Terry Eagleton στό *'Η Ιδεολογία τῆς Αἰσθητικῆς'*. Ο Eagleton ἀνιχνεύει τίς ἰδεολογικές ἐπιπτώσεις τής ἔννοιας αὐτῆς κατά τήν παρατηρημένη πορεία τής στήν σύγχρονη ἐποχή — πῶς ἀνατηδᾶ, σάν μιά μπάλα, ἀπό τή μία φιλοσοφική θέση στήν ἄλλη, ἀπό τίς κριτικές - ύλιστικές συνδηλώσεις πού είχε κατά τή διατύπωσή τής ἀπό τόν Baumgarten, στό ταξικά θεμελιωμένο τής νόημα μέσα στό ἔργο τῶν Shaftesbury καὶ Burke ως μιά αἰσθητική τής «αισθαντικότητας», ἔνα ἀριστοκρατικό ἡθικό στύλ, καὶ ἀπό ἔχει στή Γερμανία. Ἐκεῖ, σέ ὄλοκληρη τήν παράδοση τοῦ γερμανικοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἀναγνωρίστηκε μέ διάφορους βαθμούς ἐπιφύλαξης ως νόμιμο γνωστικό μέσο, ώστόσο παρέμενε πάντα μοιραία συνδεδεμένη μέ τό αἰσθησιακό, τό ἐτερόνομο, τό πλαισιατικό, γιά νά καταλήξει ἐντέλει στά νεοκαντιανά σχήματα τοῦ Habermas ως (γιά νά παραθέσουμε τόν Frederic Jameson) «ἔνα εἶδος παιδικοῦ πάρκου στό ὅποιο καταθέτει κανείς ὅλα αὐτά τά ἀδριστα πράγματα..., ὑπό τόν τίτλο τοῦ ἀνορθολογικοῦ... [ὅπου] είναι δυνατό νά ἐποπτεύονται καὶ, σέ περίπτωση ἀνάγκης, νά ἐλέγχονται (ἡ αἰσθητική ἐκλαμβάνεται σέ κάθε περίπτωση ως ἔνα εἶδος ἀσφαλιστικῆς δικλείδας γιά τίς ἀνορθολογικές παρορμήσεις)»<sup>18</sup>.

Ἡ ιστορία είναι δητώς ἀπίστευτη, ίδιατερα ἀν ἀναλογιστεῖ κανείς τό κυρίαρχο μοτίβο πού διατρέχει ὅλες αὐτές τίς ἀλλαγές, τήν δάση ἀπό τήν ὥποια ἡ «αισθητική» ἐφοδιάται παίρνοντας διάφορες μορφές. Πρόκειται γιά τό μοτίβο τής αὐτόγενεσης, ἀναμφίβολα ἔναν ἀπό τούς πιό ἰσχυρούς μύθους σέ ὄλοκληρη τήν ιστορία τοῦ μοντερνισμοῦ (καὶ πρίν ἀπ' αὐτήν, τής δυτικῆς πολιτικῆς σκέψης, θά μποροῦσε κάποιος νά προ-

σθέσει)<sup>19</sup>. Κάνοντας κάτι περισσότερο ἀπό παρθενογένεση, ὁ σύγχρονος ἀνθρωπος, ἔνας *homo autotelus*, κυριολεκτικά παράγει τόν ἐαυτό του, γεννώντας τον, γιά νά παραθέσουμε τόν Eagleton «ώς ἐκ θαύματος ἀπό τήν ἴδια του τήν ούσια»<sup>20</sup>.

Ἐκεῖνο πού φαίνεται νά γοητεύει τόν σύγχρονο «ἄνθρωπο» σέ αὐτόν τό μύθο είναι ἡ ναρκισσιστική αὐταπάτη τοῦ ὄλοκληρωτικοῦ ἐλέγχου. Τό γεγονός ὅτι κάποιος μπορεῖ νά φανταστεῖ κάτι πού δέν ὑπάρχει, ἐπεκτείνεται στή φαντασίαση ὅτι μπορεῖ ν' (ἀνα)δημιουργήσει τόν κόσμο σύμφωνα μέ ὄρισμένο σχέδιο (βαθμός ἐλέγχου ἀδύνατος, γιά παραδέιγμα, στή δημιουργία ἐνός ζωντανοῦ γεογέννητου πλάσματος). Πρόκειται γιά τήν ὑπόσχεση τοῦ παραμυθιοῦ ὅτι ὅλες οι εύχες ἐκπληρώνονται — δίχως τή σοφία τοῦ παραμυθιοῦ σχετικά μέ τό πόσο καταστροφικές μπορεῖ νά είναι οι συνέπειες. Ἐπιπλέον, αὐτός ὁ μύθος τής δημιουργικῆς φαντασίας είχε εὐεργετικά ἀποτελέσματα, καθώς είναι βαθιά συνδεδεμένος μέ τήν ιδέα τής ἐλευθερίας στήν δυτική ιστορία. Γιά τό λόγο αὐτό (ἔναν ἔξεχοντα λόγο), ἔχει ὑποστηριχτεῖ ἐπίμονα καὶ ἐγκωμιαστεῖ στόν ὑπέρτατο βαθμό<sup>21</sup>.

Ωστόσο, ἡ σύγχρονη φεμινιστική συνείδηση στήν ἐπιστημονική σκέψη ἀποκάλυψε πόσο φοβερή μπορεῖ νά είναι γιά τήν γυναικεία βιολογική δύναμη τό μυθικό αὐτό κατασκεύασμα<sup>22</sup>. Τό πραγματικά αὐτογενετικό ὃν είναι ἔξ ὄλοκλήρου αὐτο-περιεχόμενο. «Ἄν ἔχει κάποια ὑπόσταση αὐτή πρέπει νά είναι ἀπροστέλαστη ἀπό τίς αἰσθήσεις, καὶ ὡς ἐκ τούτου ἀσφαλής ἀπό τόν ἔξωτερικό ἐλέγχο. Ἡ δύναμή του δρίσκεται στήν ἔλλειψη σωματικῆς εύαισθησίας. Ἐγκαταλείποντας τίς αἰσθήσεις του, ἐγκαταλείπει φυσικά καὶ τό φύλο. Περιέργως, είναι μέσα σέ αὐτή ἀκριδῶς τήν εύνονυχισμένη μορφή πού τό ὃν ἀποκτά τό ἀρσενικό του γένος — ως ἔάν, μή ἔχοντας κάτι τόσο ἐνοχλητικά ἀπρόβλεπτο ἢ μή λογικά ἐλέγχιμο ὅπως τό αἰσθητό — εὐαίσθητο πέος, μπορεῖ τότε μέ σιγουριά νά ἰσχυριστεῖ ὅτι είναι ὁ φαλλός. «Ἐνα τέτοιο ἀναισθητικό ἐξόγκωμα είναι καὶ αὐτό τό κατασκεύασμα: ὁ σύγχρονος ἀνθρωπός.

«Ἄς δοῦμε τί λέει ὁ Kant γιά τό ὑψηλό. Γράφει ὅτι ἀπέναντι σέ μιά ἐπικίνδυνη καὶ ἀπειλητική φύση — ἀπόκρημνοι γκρεμοί, πύρινα ἥψατεια, ἀγριεμένη θάλασσα — ἡ πρώτη μας ἀντίδραση, συνδεδεμένη (καὶ κατανοητά) μέ τό αἰσθημα τής αὐτοσυντήρησης<sup>23</sup>, είναι ὁ φόδος. Οἱ αἰσθήσεις μᾶς λένε ὅτι ἀπέναντι στή δύναμη τής φύσης «ἡ ἵκανότητά μας γ' ἀντίσταση γίνεται ἔνα πράγμα ἀσήμαντο»<sup>24</sup>. Ἀλλά, λέει ὁ Kant, ὑπάρχει ἔνα διαφορετικό, πιό «εὐαίσθητο» (!) κριτήριο τό ὅποιο ἀποκτούμε ὅταν ἀντικρίζουμε τίς δυνάμεις αὐτές πού μᾶς προκαλοῦν δέος ἀπό μιά «ἀσφαλής θέση, ἀπό τήν σκοτιά τής ὅποιας ἡ φύση είναι μικρή καὶ ἡ ἀνωτερότητά μας τεράστια:

Μολονότι τό ἀκαταμάχητο τής δύναμης τής φύσης μᾶς κάνει νά ἀναγνωρίζουμε τή φυσική μας ἀδυναμία ως φυσικά ὄντα, μᾶς ἀποκαλύπτει συνάμα μιά δυνατότητα νά κρίνουμε τόν ἐαυτό μας ἀνεξάρτητα ἀπό τή φύση, καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει μιάν ἀνωτερότητα ἀπέναντι τής πού ἀποτελεῖ τή δάση μᾶς αὐτοσυντήρησης διαφορετικοῦ εἰδους...<sup>25</sup>

Σέ αυτό άκριδώς τό σημείο τοῦ κειμένου παγιώνεται ό μοντέρνος σχηματισμός τῆς αἰσθητικῆς, τῆς πολιτικῆς καὶ τοῦ πολέμου, συνδέοντας στενά τή μοίρα αὐτῶν τῶν τριῶν στοιχείων. Τό παράδειγμα τοῦ Kant γιά τόν ἄνθρωπο πού ἀξίζει τό μέγιστο σεβασμό εἶναι ό πολεμιστής, ἀδιαπέραστος ἀπό κάθε αἰσθητηριακή πληροφορία τοῦ κινδύνου. «Ἐτοι, ἀνεξαρτήτως τοῦ πόσο μπορεῖ οἱ ἄνθρωποι νά διαφωνοῦν, συγκρίνοντας τόν πολιτικό ἄνδρα μέ τόν στρατηγό, σχετικά μέ τό ποιός ἀπό τούς δύο ἀξίζει τόν ὑψιστο σεβασμό, ἔνα αἰσθητικό [sic] κριτήριο ἀποφασίζει ὑπέρ τοῦ στρατηγοῦ»<sup>26</sup>. Καί οι δύο, ό πολιτικός ἄνδρας καὶ ό στρατηγός, τοποθετοῦνται ἀπό τόν Kant σέ ὑψηλότερη «αἰσθητική» ἐκτίμηση ἀπό ό, τι ό καλλιτέχνης, καθώς καὶ οι δύο, διαμορφώνοντας μᾶλλον τήν πραγματικότητα παρά τίς ἀναπαραστάσεις της, μιμούνται τό αὐτογενετικό πρωτότυπο, τή φύση, καὶ τόν αὐτοαναπαραγόμενο Ίουδαιοχριστιανικό Θεό.

Ἄν στήν Τρίτη Κριτική ή «αἰσθητική» τῶν κρίσεων ἀποστερεῖται τῶν αἰσθήσεών της, στή Δεύτερη Κριτική αὐτές δέν παῖζουν κανένα δρόλο. Ή ήτική ὑπαρξη ἔχει ἀπό τήν ἀρχή ἀπονεκρωμένες τίς αἰσθήσεις. Γιά ἄλλη μιά φορά τό ἰδεῶδες τοῦ Kant εἶναι ή αὐτογένεση. Ή ήτική βούληση, ἀποκαθαριμένη ἀπό όποιαδήποτε μόλυνση τῶν αἰσθήσεων (οι όποιες στήν Πρώτη Κριτική εἶναι ή πηγή ὅλης τής νόησης) ὁργανώνει τό δικό της μέτρο ώς οἰκουμενικό κανόνα. Ό λόγος ἀναπαράγει τόν ἑαυτό του στήν ήτική τοῦ Kant — κατά πιό «ὑψηλό» τρόπο ὅσο περισσότερο θυσιάζει κανείς τή ζωή του στήν ἴδεα.

«Οσο περισσότερο προχωρεῖ ό Kant, γράφει ό Ernst Cassirer, «τόσο περισσότερο ἀπέλευθερώνεται... ἀπό τόν κυρίαρχο συναισθηματισμό» τῆς «ἐποχῆς τῆς αἰσθαντικότητας»<sup>27</sup>. Γιά νά είμαστε ίστορικά ἀκριβεῖς, θά ἔπειτε ν' ἀναγνωριστεῖ ότι αὐτή ή αἰσθαντικότητα, τρομακτικά ἐπηρεασμένη ἀπό τήν ἀντίληψη τοῦ Johann Winckelmann περί Ἑλληνισμοῦ, ηταν ὅμοφυλοφυλική. Πρῶτα καὶ κύρια, κατέφασκε τήν αἰσθητική ὅμορφιά τοῦ ἀνδρικοῦ σώματος. Πραγματικά, ή ὅμορφωτική αἰσθαντικότητα θά πρέπει νά ὑπῆρξε ἀκόμα πιό ἐπικινδυνή γιά τήν ἀναδύμενη μοντερνιστική ψυχή ἀπ' ό, τι ή ἀναπαραγωγική γυναικεία σεξουαλικότητα<sup>28</sup>. Τό ὑπερβατικό ὑποκείμενο τοῦ Kant ἀπέλευθερώνει τόν ἑαυτό του ἀπό τίς αἰσθήσεις πού θέτουν σέ κίνδυνο τήν αὐτονομία του όχι μόνο ἐπειδή ἀναπόφευκτα τό προσδένουν στόν κόσμο, ἀλλά, ἰδιαίτερα, ἐπειδή τό κάνουν παθητικό («νωθρό» [schmelzend] εἶναι ή λέξη τοῦ Kant) ἀντί ἐνεργητικό («ζωηρό» [wacker]),<sup>29</sup> ἐπιρρεπές, όπως οι «ἀνατολικοί ἡδονιστές»<sup>30</sup> στήν συμπόνοια καὶ τά δάκρυα. Ό Cassirer γράφει ότι αὐτό συνιστοῦν:

τήν ἀντίδραση τοῦ ὀλοκληρωτικά ωμαλέου τρόπου σκέψης τοῦ Kant ἀπέναντι στή θηλυπρέπεια καὶ ὑπερομαλθακότητα πού διαπίστωσε ἐλέγχοντας τόν γύρω του χῶρο. Στήν πραγματικότητα, μόνο μέ αὐτή τήν ἔννοια μπορεῖ νά γίνει κατανοητός... όχι μόνο ό Schiller, ό όποιος ἐμφανῶς ὀδυρόταν σέ μιά ἐπιστολή του πρός τοῦ Kant γιά τό ότι εἶχε πρός στιγμήν μετακινηθεῖ στή «Θέση τοῦ ἀντιπάλου», ἀλλά καὶ ό Wilhelm von Humboldt, ό Goethe καὶ ό Hölderlin οί

ὅποιοι συμπίπτουν στήν ἀποψη αὐτή. Ό Goethe ἐκθειάζει ώς «ἀθάνατη ὑπηρεσία» τοῦ Kant τό γεγονός ότι ἀπελευθέρωσε τήν ἡθικότητα ἀπό τήν ἀσθενική καὶ δουλική κατάσταση στήν όποια εἶχε περιέλθει, μέσα ἀπό τήν χοντροκομμένη λογιστική τῆς εύτυχίας, κι ἔτοι «μᾶς ἐπανέφερε ἀπό τή θηλυπρέπεια [Weichlichkeit] στήν όποια εἴχαμε κατρακυλήσει»<sup>31</sup>.

Τό θέμα τοῦ αὐτόνομου, αὐτοτελοῦς ὑποκείμενου ώς αἰσθητηριακά ἀπονεκρωμένου, καὶ γιά τό λόγο αὐτό ἀρρενωποῦ δημιουργοῦ, ἐνός αὐτο-εκκινούμενου, ἀνυπέρβλητα αὐτάρκους<sup>32</sup>, ἐμφανίζεται σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα — όπως γίνεται μέ τή σύνδεση τῆς «αἰσθητικῆς» αὐτοῦ τοῦ δημιουργοῦ μέ τόν πολεμιστή, καὶ συνεπῶς μέ τόν πόλεμο. Στά τέλη τοῦ αἰώνα, μέ τόν Nietzsche, ἐμφανίζεται μιά νέα ἐπιβεβαίωση τοῦ σώματος, τό όποιο όμως παραμένει αὐταρκες, ἀπολαμβάνοντας τήν ὑψηλότερη τῶν εὐχαριστήσεων μέσα στής δικές του βιοφυσικές ἐκροές. Τό ίδεωδες τοῦ Nietzsche περί καλλιτέχνη - φιλοσόφου, περί ἐνσωμάτωσης τῆς Βούλησης γιά Δύναμη, διαδηλώνει τής ἐλιτιστικές ἀξίες τοῦ πολεμιστῆ<sup>33</sup>, «τόσο ἀπόμακρον ἀπό τούς ἄλλους ἀνθρώπους ώστε νά μπορεῖ νά τούς διαμορφώνει»<sup>34</sup>. Αὐτός ό συνδυασμός αὐτοερωτικῆς σεξουαλικότητας καὶ διαχειριστικῆς δύναμης πάνω στούς ἄλλους εἶναι αὐτό πού ο Heidegger ὀνομάζει *Mannesaesthetik* τοῦ Nietzsche<sup>35</sup>. Άντικαθιστά ἐκεῖνο πού ο Ἰδιος ό Nietzsche ὀνόμαζε *Weibesaesthetik*<sup>36</sup> — «θηλυκή αἰσθητική» τῆς δεκτικότητας τῶν αἰσθήσεων ἀπό τά ἔξω.

Θά μποροῦσε νά συνεχίσει κανείς προσκομίζοντας τή σοιλικυτική — καὶ συχνά ὄντως βλακώδη — φαντασίωση τοῦ φαλλοῦ, αὐτό τό παραμύθι τῆς ἀποκλειστικά ἀρσενικής ἀναπαραγωγῆς, τή μαγική τέχνη τῆς *ex nihilo δημιουργίας*. «Ομως, μολονότι τό θέμα θά ξαναπαρασταῖ πιό κάτω, θά ηθελα ἀπό τώρα νά ύποστηριξώ τή φιλοσοφική γονιμότητα μιᾶς διαφορετικῆς προσέγγισης, συμπλέοντας γιά μιά ἀκόμη φορά μέ τή μέθοδο τοῦ Benjamin στό δοκίμιο του γιά τό «Ἐργο τέχνης. Καὶ αὐτή συνίσταται στήν ἀνίχνευση τῆς ἔξελιξης, όχι τοῦ νοήματος τῶν ὅρων ἀλλά τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπινου αἰσθητηριακοῦ μηχανισμοῦ.

## IV

ΟΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ νευρικοῦ συστήματος, ἀποτελούμενου ἀπό ἐκαποντάδες δισεκατομμύρια νεύρα πού ἐκτείνονται ἀπό τίς ἐπιφάνειες τοῦ σώματος διαμέσου τοῦ νωτιαίου μυελοῦ στόν ἐγκέφαλο. Ό ἐγκέφαλος, πρέπει νά τονιστεῖ, προσδίδει στό φιλοσοφικό στοχασμό τήν αἰσθηση τοῦ ἀλλόκοτον. Στής πιό ἐμπειριστικές μας στιγμές θά ἐπιθυμούσαμε νά ἐκλάδουμε τό υλικό τοῦ ἴδιου τοῦ ἐγκεφάλου ώς διάνοια. (Τί θά μποροῦσε νά είναι πιό ταιριαστό ἀπό ἔναν ἐγκέφαλο πού μελετᾶ τόν ἐγκέφαλο;) Φαίνεται ώστόσο νά ὑπάρχει μιά τέτοια ἀδυνασσος ἀνάμεσα σέ μᾶς, ἐν ζωῇ, καθώς βλέπουμε ἔξω τόν κόσμο, καὶ αὐτή τήν γκριζόλευκη ζελατινώδη μάζα μέ τίς ἀναδιπλώσεις ὅπως αὐτές τοῦ κουνουπιδοῦ πού ἀποτελοῦν τό μυαλό (ή βιοχημεία τοῦ όποιου δέν διαφέρει

ποιοτικά ἀπό αὐτή ἐνός θαλάσσιου σαλιγκαριοῦ) πού ἐνστικτωδῶς ἀρνούμαστε νά τίς θεωρήσουμε ταυτόσημες. Ἀν αὐτό τό «ἐγώ» πού ἔξετάξει τό μυαλό δέν ἡταν τίποτε ἄλλο παρά τό μυαλό τό ἵδιο, πῶς συμβαίνει αὐτό τό ἐγώ νά αἰσθάνεται τόσο ἔνο ἀπέναντι στήν παρουσία του;<sup>37</sup>

Ο Hegel συνεπῶς εἶχε δίκιο ἀπό τήν μεριά του ὅταν ἐπιτίθετο στούς μελετητές τοῦ ἐγκεφάλου. Ἀν θέλετε νά κατανοήσετε τήν ἀνθρώπινη σκέψη, γράφει στή Φαινομενολογία τοῦ Πνεύματος, μήν τοποθετεῖτε τόν ἐγκεφάλο στό τραπέζι γιά ἀνάλυση η μήν ψηλαφεῖτε τά κρανιακά ἔξογκώματα γιά φρενολογικές πληροφορίες. Ἀν θέλετε νά μάθετε τί σημαίνει σκέψη, ἔξετάστε τί κάνει αὐτή — μεταστρέφοντας ἔτσι τή φιλοσοφία ἀπό τή φυσική ἐπιστήμη πρός τή μελέτη τῆς ἀνθρώπινης κοινοτύρας κούνιτούρας κούνιοις. Οι δύο λόγοι ἀπό τό σημειού αὐτό καί μετά ἀκολούθησαν διαφορετικούς δρόμους: φιλοσοφία τῆς σκέψης καί φυσιολογία τοῦ ἐγκεφάλου παρέμειναν, ὡς ἐπί τό πλεῖστον, τόσο τυφλές η μία ἀπέναντι στίς δραστηριότητες τῆς ἄλλης ὅσο τά δύνημισφαίρια ἐνός ἀσθενοῦς μέ «δικασμένο» ἐγκεφάλο τά ὅποια συνεχῶς ἔχεινούν τό ἔνα τίς λειτουργίες τοῦ ἄλλου — ὁμοιογυμένως πρός ζημία καί τῶν δύο.<sup>38</sup>

Τό νευρικό σύστημα δέν ἐγκλείεται μέσα στά ὄρια τοῦ σώματος. Τό κύκλωμα ἀπό τήν αἰσθητηριακή ἀντίληψη ἔως τή μηχανική ἀντίδραση ἀρχίζει καί τελειώνει στόν κόσμο. Ο ἐγκέφαλος συνεπῶς δέν εἶναι ἔνα ἀπομονωμένο ἀνατομικό σῶμα, ἄλλα μέρος ἐνός συστήματος πού περνᾶ μέσ' ἀπό τό ἀτομο καί τό περιβάλλον του (ἰδιαίτερο πολιτισμικά, ιστορικά μεταβατικό). Ής πηγή ἐρεθισμάτων καί πεδίο μηχανικῆς ἀντίδρασεως, ὁ ἔξωτερικός κόσμος πρέπει νά συμπεριληφθεῖ ὥστε νά συμπληρώσει τό αἰσθητηριακό κύκλωμα (ή αἰσθητηριακή ἀπομόνωση ὅηγει στόν ἐκφυλισμό τῶν ἐσωτερικῶν συστατικῶν τοῦ συστήματος). Τό πεδίο συνεπῶς τοῦ αἰσθητηριακοῦ κυκλώματος ἀντιστοιχεῖ σε αὐτό τῆς «εμπειρίας» κατά τήν κλασική φιλοσοφική ἔννοια τῆς διαμεσολάθησης τοῦ ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου, ὡστόσο η ἴδια του η σύνθετη ὄχρηστεύει τόν ἀποκαλούμενο διαχωρισμό μεταξύ ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου (πού ὑπῆρξε η μόνιμη μάστιγα τῆς κλασικῆς φιλοσοφίας). Πιά νά διαφροποιήσουμε τήν περιγραφή μας ἀπό τήν πιό περιορισμένη, παραδοσιακή ἀντίληψη σχετικά μέ τό ἀνθρώπινο νευρικό σύστημα, η ὅποια τεχνητά ἀπομονώνει τήν ἀνθρώπινη βιολογία ἀπό τό περιβάλλον της, θά ὄνομασσομε αὐτό τό αἰσθητικό σύστημα τῆς αἰσθητηριακῆς συνείδησης, ἀποκεντρωμένο ἀπό τό κλασικό ὑποκειμένο, ὅπου οἱ ἔξωτερικές αἰσθητηριακές ἀντιλήψεις συντίθενται μέ τίς ἐσωτερικές εἰκόνες τῆς μνήμης καί τῆς προσδοκίας, «συναισθητικό σύστημα»<sup>39</sup>.

Τό συναισθητικό αὐτό σύστημα εἶναι «ἀνοιχτό» μέ τήν πιό ἀκραία ἔννοια. Δέν εἶναι μόνο ἀνοιχτό στόν κόσμο μέσ' ἀπό τά αἰσθητηρια ὅργανα, ἄλλα καί τά ἴδια τά νευρικά κύτταρα μέσα στό σῶμα διαμορφώνουν ἔνα δίκτυο πού εἶναι ἀφ' ἐαυτοῦ του ἀσυνεχές. Τελειώνουν σέ ἄλλα νευρικά κύτταρα σέ σημεῖα πού ὄνομάζονται συνάψεις, ὅπου ἥλεκτρικά φορτία περνοῦν ἀπό τά μεταξύ τους διαστήματα. Ἐνώ στά αἴμοφρα ἀγγεία μά διαρροή εἶναι δυστύχημα, στά δίκτυα μεταξύ τῶν νευ-

ρικῶν δεσμῶν τά πάντα «διαρρέουν». Κάθε διατομή τῶν ἐγκεφαλικῶν ἐπιπέδων παρουσιάζει τήν ἀρχιτεκτονική ἀσυνέχεια καί τήν δενδροειδή μορφολογία τῶν προεκτάσεων τους. Τό γιγαντιαῖο, πυραμιδοειδές στρώμα κυτάρων τοῦ φλοιοῦ τοῦ ἐγκεφάλου περιγράφηκε ἀρχικά τό 1874 ἀπό τόν Οὐκρανό ἀνατόμο Vladimir Betz<sup>40</sup>. Μιά δεκαετία ἀργότερα, συμπτωματικά, ο Vincent Van Gogh, ἐνῷ ἡταν διανοητικά ἀσθενής στό St. Remy, ἀνακάλυψε ὅτι η μορφή αὐτή ἐπαναλαμβανόταν καί στόν ἔξωτερικό κόσμο.

## V

«Ἄντισταθοῦμε πρός στιγμήν στήν ἐγελιανή ἐγκατάλειψη τῆς φυσιολογίας καί ἄς ἀκολουθήσουμε τή νευρολογική ἔρευνα ἐνός ἀπό τούς συγχρόνους του, τοῦ Σκάτου ἀνατόμου Sir Charles Bell. Ἐκπαιδευμένος στή ζωγραφική ὅσο καί στήν ιατρική χειρουργική, ο Bell μελέτησε συνεπαρομένος τό πέμπτο νεῦρο, τό «μεγάλο νεῦρο τῆς ἐκφραστής», ἔχοντας τήν πεποίθηση ὅτι «ἡ ἐκφραση εἶναι ὁ δείκτης τῆς σκέψης»<sup>41</sup>.

Η ἐκφραση τοῦ προσώπου ἀποτελεῖ πρόγραμμα μά θαυμαστή σύνθεση, τόσο ἔξατομικεμένη ὅσο κι ἔνα δακτυλικό ἀποτύπωμα, ὡστόσο συλλογικά ἀναγνώσιμη ἀπό τήν κοινή ἀντίληψη. Οι τρεῖς ὄψεις τοῦ συναισθητικοῦ συστήματος — φυσική αἰσθηση, κινητική ἀντίδραση καί ψυχικό νόημα — συναντώνται σ' αὐτήν μέ τή μορφή σημάτων καί κινήσεων τά ὅποια συγκροτοῦν μά μιμητική γλώσσα. Ή γλώσσα αὐτή μιλᾶ γιά τά πάντα ἐκτός ἀπό τίς ἔννοιες. Ή γλώσσα τοῦ συστήματος αὐτοῦ, γραμμένη καθώς εἶναι στήν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος ως συνισταμένη τῆς πίεσης τοῦ ἔξωτερικοῦ κόσμου καί τής ἐκφρασης τοῦ ὑποκειμενικοῦ αἰσθητήματος, ἀπειλεῖ νά διαψεύσει τή γλώσσα τοῦ ὁρθολογισμοῦ, ὑπονομεύει τή φιλοσοφική τῆς κυριαρχία.

Ο Hegel γράφοντας τή Φαινομενολογία τοῦ Πνεύματος κατά τήν περίοδο τῆς Ιένας τό 1806, ἐφόμηνε τήν ἔλευση τῆς στρατιᾶς τοῦ Ναπολέοντα (τά κανόνια τῆς ὁποίας ἀκούγε νά δρυχῶνται ἀπό μακριά) ως τήν ἀθέλητη πραγμάτωση τοῦ Λόγου. Ο Sir Charles Bell, ο ὁποῖος, ως στρατιωτικός γιατρός πού πραγματοποιοῦσε ἀκρωτηριασμούς μελῶν τοῦ σώματος, ἡταν παρών μά δεκαετία ἀργότερα στή μάχη τοῦ Βατερλώ, εἶχε μά πολὺ διαφορετική ἐρμηνεία:

Ἐίναι δυστυχία νά δρίσκονται τά συναισθητήματά μας σέ διάσταση μέ τό παγκόσμιο αἰσθημα. Ἀλλά, στά δικά μου μάτια, πρέπει πάντα νά συνδέουμε μέ τούς θριάμβους τοῦ Βατερλώ, τά συγκλονιστικά σημεῖα τῆς συμφορᾶς: φωνές ἀγωνίας, κατακραυγή ἀπό μυριάδες ἀνδρῶν στήνη, διακενομένες, βίαιες συσπάσεις ἐκείνων πού πέθαιναν — καί ἀπορρουστικές μυρωδιές. Πρέπει νά σᾶς δείξω τό σημειωματάριο μου (μέ σκίτσα τραυματισμένων), γιατί... μπορεῖ νά δικαιολογήσετε αὐτή μου τή συναισθητική ὑπερδολή<sup>42</sup>.

Η συναισθητική «κύπεροβολή» τοῦ Bell δέν πρόδιδε συναισθηματικό. Ἐνιαθε νά ἔχει «τό πνεῦμα του νηφάλιο μέσα σέ τόσες ἐκφάνσεις

πόνου»<sup>43</sup>. Θά ήταν χονδροειδές νά έρμηνεύσουμε τό «αισθημα» σέ αυτά τά συμφραζόμενα ώς κάτι πού είχε νά κάνει μέ τό «γοῦντο». Ή ύπερ-βολή άφορούσε στήν αντιληπτική οξύτητα, τήν υλική συνείδηση πού ξέφευγε από τόν ελεγχο τῆς συνείδητης βούλησης η διάνοιας. Δέν έπροκειτο γιά μιά ψυχολογική κατηγορία συμπάθειας η συμπόνοιας, κατανόηση τῆς όπτικης τοῦ ἄλλου ἀπό τή σκοπιά τοῦ ἐμπρόθετου νοήματος, ἀλλά μᾶλλον γιά μιά φυσιολογική – μιά αἰσθητηριακή μάμηη, μιά ἀντίδραση τοῦ νευρικοῦ συστήματος σέ εξωτερικά ἐρεθίσματα πού ήταν «ὑπερβολική» ἐπειδή αὐτό πού ἀντιλαμβανόταν ήταν μή σκόπιμο, μέ τήν εννοια ὅτι ἀνθίστατο στή διανοητική κατανόηση. Δέν μπορούσε νά τοῦ δοθεῖ νόημα. Ή κατηγορία τῆς ὁρθολογικότητας μπορούσε νά ἐφαρμοστεῖ σέ αὐτές τίς φυσιολογικές αντιλήψεις μόνο μέ τήν εννοια τῆς ἔκλογίκευσης<sup>44</sup>.

## VI

Η ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ τῆς σύγχρονης ἐμπειρίας ἀπό τόν W. Benjamin εἶναι νευρολογική. Ἐπικεντρώνεται στά σόκ. Ἐδῶ, μέ τρόπο πού σπάνια θά συναντήσουμε ἀλλοῦ, ὁ Benjamin διασύνεται σέ μιά ἰδιαίτερη φρούδική ἐνδραση, στήν ίδεα ὅτι η συνείδηση εἶναι ἔνα ἀνάχωμα πού προστατεύει τόν ὁργανισμό ἀπό τά ἐρεθίσματα — «ψυηλές ἐνέργειες»<sup>45</sup> — ἀπό τά εξω, ἀποτρέποντας τή διατήρησή τους, τήν ἀποτύπωσή τους ὡς μνήμη. Ὁ Benjamin γράφει: «Ἡ ἀπειλή ἀπό αὐτές τίς ἐνέργειες εἶναι τό σόκ. «Οσο πιό γρήγορα η συνείδηση καταγράφει αὐτά τά σόκ, τόσο λιγότερο εἶναι πιθανό νά εχουν τραυματικές συνέπειες»<sup>46</sup>. «Υπό ἀκραία πίεση, τό ἐγώ χρησιμοποιει τή συνείδηση ὡς προφυλακτήρα, ἐμποδίζοντας τό ἄνοιγμα τοῦ συναισθητικοῦ συστήματος»<sup>47</sup>, ἀπομονώνοντας ὡς ἐκ τούτου τήν παρούσα συνείδηση ἀπό τή μνήμη τοῦ παρελθόντος. Χωρίς τό βάθος τῆς μνήμης, η ἐμπειρία φτωχαίνει<sup>48</sup>. Τό πρόβλημα συνίσταται στό ὅτι ὑπό τίς συνθήκες τῶν σημερινῶν σόκ — τά καθημερινά σόκ τοῦ σύγχρονου κόσμου — η ἀνταπόκριση στά ἐρεθίσματα δίχως σκέψη ἔχει γίνει ἀπαραίτητη γιά τήν ἐπιδίωση.

Ὁ Benjamin ἥθελε νά διερευνήσει τήν «ἀποδοτικότητα» τῆς ὑπόθεσης τοῦ Freud, ὅτι η συνείδηση ἀποκρούνει τά σόκ ἐμποδίζοντάς τά νά εισχωρήσουν ἀρκετά διαθά ὥστε ν' ἀφήσουν ἔνα μόνιμο ἵχνος στή μνήμη, ἐφαρμόζοντάς την σέ «καταστάσεις κατά πολύ ἀπομακρυμένες ἀπό αὐτές πού είχε στό νοῦ του ὁ Freud»<sup>49</sup>. Ὁ Freud ἀσχολούντας μέ πολεμικές νευρώσεις, τό τραῦμα τοῦ «σόκ τοῦ κελύφους» καί τά καταστροφικά ἀτυχήματα πού μάστιξαν τούς στρατιώτες τοῦ Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Ὁ Benjamin ισχυρίζοταν ὅτι η ἐμπειρία αὐτή τοῦ σόκ στό στρατιωτικό πεδίο «έχει γίνει ὁ κανόνας» στή σύγχρονη ζωή<sup>50</sup>. Ἀντιλήψεις οἱ ὄποιες κάποτε προκαλούσαν συνείδητο ἀναλογισμό ἀποτελοῦν τώρα τήν πηγή παροιμητικῶν δονήσεων τίς ὄποιες η συνείδηση πρέπει ν' ἀποκρούνει. Τό σόκ εἶναι η πραγματική ούσια τῆς σημερινῆς ἐμπειρίας στήν βιομηχανική παραγωγή, στούς τρέχοντες ἀνταγωνισμούς, στούς

κατάμεστους δρόμους, στίς ἐρωτικές συναντήσεις, στά πάρκα ἀναψυχῆς καί στίς χαροπαίχτικές λέσχες. Τό τεχνολογικά ἀλλοιωμένο περιβάλλον ἐκθέτει τό ἀνθρώπινο αἰσθητήριο σέ φυσικά σόκ τά όποια ἀντιστοιχούν σέ ψυχικά σόκ, ὅπως μαρτυρεῖ η ποίηση τοῦ Baudelaire. «Ἀποστολή» τῆς ποίησης τοῦ Baudelaire ήταν νά καταγράψει «τήν κατάρρευση» τῆς ἐμπειρίας: «τοποθέτησε τήν ἐμπειρία τοῦ σόκ στό ἴδιο τό κέντρο τοῦ καλλιτεχνικοῦ του ἐργού»<sup>51</sup>.

Οι μηχανικές ἀντιδράσεις τῆς μεταβολῆς, τῆς αἰφνίδιας θραύσης, τό τράνταγμα στήν κίνηση μᾶς μηχανῆς ἔχουν τό ψυχικό τους ἀντίστοιχο στόν «κατακερματισμό τοῦ χρόνου»<sup>52</sup> σέ μιά ἀλληλουχία ἐπαναλαμβανόμενων στηγμῶν δίχως ἐξέλιξη. Ή ἐπίδραση στό συναισθητικό σύστημα<sup>53</sup> εἶναι ἀποκτηνωτική. Οι μιμητικές λειτουργίες, ἀντί νά ἐνσωματώνουν τόν ἐξωτερικό κόσμο ώς μօρφη ἐνδυνάμωσης, η «έμπλουτισμοῦ»<sup>54</sup>, χρησιμοποιούνται ώς ἐκτροπή του. Τό χαμόγελο πού ἐμφανίζεται αὐτόματα στούς διαβάτες καταργεῖ τήν ἐπαφή, εἶναι ἀντίδραση πού «λειτουργεῖ ώς ἀπορροφητήρας τοῦ μιμητικοῦ σόκ»<sup>55</sup>.

Πουθενά δέν εἶναι η μίμηση περισσότερο ἐμφανής ώς ἀμυντική ἀντίδραση ἀπ' ὅτι στό ἐργοστάσιο, ὅπου (ό Benjamin ἐδῶ παραθέτει τόν Marx) «οι ἐργάτες μαθαίνουν νά συντονίζουν τίς κινήσεις τους βάσει τῆς ἐνιαίας καί ἀσταμάτητης κίνησης ἐνός αὐτόματου»<sup>56</sup>. «Ἀνεξάρτητα ἀπό τή διύληση τοῦ ἐργάτη, τό ἀντικείμενο τῆς ἐνασχόλησής του ὑπεισέρχεται στό φάσμα τῆς δράσης του καί διγάίνει ἀπό αὐτό ἐξ Ἰσου αὐθαίρετα»<sup>57</sup>. Η ἐκμετάλλευση στό σημεῖο αὐτό πρέπει νά ἐννοηθεῖ ώς μιά γνωσιακή κατηγορία καί δχι ἀπλῶς οἰκονομική: τό ἐργοστασιακό σύστημα, τραυματίζοντας κάθε ἀνθρώπινη αἰσθητήριη, παραδίλει τήν φαντασία τοῦ ἐργάτη<sup>58</sup>. Η ἐργασία του, «ἀποκόβεται οιζικά ἀπό τήν ἐμπειρία» η μνήμη ἀντικαθίσταται ἀπό τήν ἐξαρτημένη ἀντίδραση, η μάθηση ἀπό τήν ἀσκηση, η ίκανότητα ἀπό τήν ἐπανάληψη: «ἡ πρακτική δέν ἔχει καμιά σημασία»<sup>59</sup>.

Η ἀντίληψη γίνεται ἐμπειρία μόνο ὅταν συνδέεται μέ αἰσθήσεις - μνήμες τοῦ παρελθόντος ἀλλά γιά τό «προστατευτικό μάτι» πού ἀποκρούνει τίς ἐντυπώσεις, δέν ὑπάρχει φαντασική ἀφεση σέ μακρινά πράγματα<sup>60</sup>. Τό νά «κέξαπατάται κανείς ἀπό τήν ἐμπειρία» ἔχει γίνει γενικός κανόνας<sup>61</sup>, καθώς τό συναισθητικό σύστημα παρατάσσεται γιά νά ἀποκρούνει τά τεχνολογικά ἐρεθίσματα ὥστε νά προστατεύεται τόσο τό σῶμα ἀπό τό τραῦμα τοῦ ἀτυχήματος, δσο καί τήν ψυχή ἀπό τό τραῦμα τοῦ ἀντιληπτικοῦ σόκ. Ως ἀποτέλεσμα, τό σύστημα ἀντιστρέφει τόν ρόλο του. Στόχος του γίνεται νά παραδίλει τόν ὁργανισμό, νά νεκρώσει τίς αἰσθήσεις, νά καταστείλει τή μνήμη: τό γνωσιακό σύστημα τῆς συναίσθησης ἔχει μᾶλλον γίνει ἔνα σύστημα ἀναισθητικῆς. Σέ αὐτή τήν κατάσταση «ἀντίληπτικής κρίσης», τό ζήτημα δέν εἶναι πλέον νά ἐκπαιδεύεται τό αὐτή ὥστε ν' ἀκούει μουσική, ἀλλά νά τοῦ ἐπιστραφεῖ η ἀκοή. Τό ζήτημα δέν εἶναι πλέον νά ἐκπαιδεύεται τό μάτι ὥστε νά βλέπει τήν όμορφιά, ἀλλά νά ξαναδρεῖ τήν «ἀντίληπτικότητά» του<sup>62</sup>.

Ο τεχνικός μηχανισμός τῆς κάμερας, ἀνίκανος νά μᾶς «ἐπιστρέψει τό βλέμμα μας», συλλαμβάνει τήν ἀπονέκρωση τῶν ματιῶν πού ἀντιμε-

τωπίζουν τήν μηχανή – μάτια πού «έχουν χάσει τήν ίκανότητα νά βλέπουν»<sup>63</sup>. Φυσικά τά μάτια βλέπουν άκομα. Βομβαρδισμένα μέ αποστασιακές έντυπωσεις βλέπουν πάρα πολλά – και δέν καταγράφουν τίποτα. Έτοι μέ παράλληλη υπαρξη ύπερδιέγερσης και παράλυσης είναι χαρακτηριστική τής νέας συναισθητικής όργάνωσης ώς άναισθητικής. Ή διαλεκτική άναισθροφή, μέσω τῆς οποίας ή αισθητική μεταβάλλεται από γνωστικό τρόπο έπαφης μέ τήν πραγματικότητα σε τρόπο αποκλεισμού τῆς πραγματικότητας, καταστρέφει τήν ίκανότητα τοῦ άνθρωπινου όργανισμου νά άνταποκρίνεται πολιτικά άκομα και δέν ή αύτοσυντηρησή του δρίσκεται σε κίνδυνο. Κάποιος πού έχει «ύπερθεεί τήν έμπειρια» δέν είναι «πλέον ίκανός νά ξεχωρίσει... τό δοκιμασμένο φίλο... από τό θανάσιμο έχθρο»<sup>64</sup>.

## VII.

Η ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗ έγινε μιά περίπλοκη τεχνική στό δεύτερο μισό τοῦ δέκατου ένατου αιώνα. Ένω οι αυτο-αναισθητοποιητικές άμυνες τοῦ σώματος είναι κατά μεγάλο μέρος άκουσιες, αύτές οι μέθοδοι προϋπέθεταιν συνειδητό, σκόπιμο χειρισμό τοῦ συναισθητικοῦ συστήματος. Στίς ήδη ύπαρχουσες τήν έποχή τοῦ Διαφωτισμοῦ ναρκωτικές ούσιες τοῦ καφέ, τοῦ καπνοῦ, τοῦ τσαγιοῦ και τῶν οίνοπνευματωδῶν προστέθηκε ένα τεράστιο όπλοστάσιο ναρκωτικῶν και θεραπευτικῶν πρακτικῶν, από τό δύπιο, τόν αιθέρα και τήν κοκαΐνη μέχρι τήν ύπνωση, τήν ύδροθεραπεία και τό ήλεκτροσόκ.

Οι άναισθητικές τεχνικές συνιστῶνταν από τούς γιατρούς γιά τήν «νευρασθένεια», ή όποια άναγνωρίστηκε τό 1869 ώς παθολογική όντότητα<sup>65</sup>. Χαρακτηριστικό στοιχείο στίς περιγραφές τοῦ δέκατου ένατου αιώνα γιά τίς έπιπτωσεις τῆς νευρασθένειας είναι ή διάλυση τής ίκανότητας γιά έμπειρια – δύπιος άκριδως στήν περιγραφή τοῦ Benjamin γιά τό σόκ. Οι έπικρατεστερες μεταφορές γιά τήν άρρωστια παρουσίαζαν «σπασμένα νεῦρα», «νευρική κατάρρευση», «ψυχικό κατακερματισμό». Ή διαταραχή προκαλεῖτο από τήν ύπερδολή διεγέρσεως (*sthenia*), και τήν άνικανότητα αντίδρασης σε αύτήν τήν ίδια (*asthenia*). Η νευρασθένεια μπορούσε νά προκληθεῖ από τήν ύπερδολική έργασία, τήν κόπωση και έξαντληση από τήν σύγχρονη ζωή, από τό φυσικό τραύμα ένός οιδηροδρομικοῦ άτυχματος, από τήν αυξανόμενη δοκιμασία τοῦ έγκεφάλου και τῶν λειτουργιῶν του, από τόν σύγχρονο πολιτισμό, από τίς «νοσηρές έπιπτωσεις πού προκαλούσε... ή έπικράτηση τοῦ έργοστασιακοῦ συστήματος»<sup>66</sup>.

Οι θεραπείες γιά τή νευρασθένεια μπορούσαν νά περιλαμβάνουν καντά μπάνια ή ένα ταξίδι στή Θάλασσα, ήλλα ή πιό κοινή θεραπεία ήταν οι φαρμακευτικές ούσιες. Τό «κυριότερο» φάρμακο γιά τή «νευρική έξαντληση» ήταν τό δύπιο, έξαιτίας τῆς διπλῆς του έπιδρασης: «διεγείρει και έρεθιζε γιά μικρό χρονικό διάστημα τά κύτταρα τοῦ έγκεφάλου και υστερα τά άφηνε σε κατάσταση ήρεμίας, δι, τι άκριδως χρειάζεται γιά τή

θρέψη και τήν άποκατάστασή τους»<sup>67</sup>. Τά ήπιούχα ήταν τό κατεξοχήν παιδικό φάρμακο σε όλοκληρο τόν δέκατο ένατο αιώνα<sup>68</sup>. Οι μητέρες πού έργαζονταν σε έργοστάσια χρηγούσαν στά παιδιά τους ναρκωτικά ώς μέρος τής καθημερινής τους φροντίδας. Τά άναισθητικά χρηγούνταν γιά διάνοητικά διαταραχμένους<sup>69</sup>. Ή προμήθεια τῶν ήπιούχων ήταν άνεξέλεγκτη. Τά καινούργια φάρμακα (νευροτονωτικά και παυσίπονα κάθε είδους) ήταν κερδοφόρα διεθνή έμπορεύματα πού κυκλοφορούσαν και πουλιούνταν έλευθερα χωρίς κυβερνητικό έλεγχο<sup>70</sup>. Η κοκαΐνη, πού έξηχθη από τήν περουβιανή κόκα γιά πρώτη φορά τό 1859 από τόν Albert Niemann, χρησιμοποιήθηκε εύρεως κατά τό τέλος τοῦ αιώνα<sup>71</sup>. Υποδερμικές σύριγγες διατίθεντο γιά ύποδροεις ένέσεις στίς άρχες τής δεκαετίας τοῦ 1860<sup>72</sup>.

Η χρήση τῶν άναισθητικῶν στή χειρουργική ίατρική άρχιζε νά χρονολογεῖται, και όχι τυχαῖα<sup>73</sup>, από αυτή τήν περίοδο τοῦ πειραματισμοῦ μέ τά στοιχεία τοῦ συναισθητικοῦ συστήματος. Τά «παιχνίδια» μέ τόν αιθέρα, πού ήταν τό άντιστοιχο τῆς είσπνοης κόλλας γιά τόν δέκατο δύρδο οιώνα, αποτελούσαν παιχνίδι γιά τά πάρτυ, διόπου εισέπνεαν νιτρικό ήξυ («Laughing Gas») προκαλώντας «ήδονικές αισθησίες», «μεθυστικές οπτικές εντυπώσεις», «μιά ίδιατερα εύχαριστη αισθηση άπτης έπεκτασης κάθε μέλους τοῦ σώματος», «δύπτασίες έκστασης», «έναν κόσμο νέων αισθήσεων», ένα νέο «κόμμπαν αποτελούμενο από έντυπώσεις, ίδεις, εύχαριστης και πόνο»<sup>74</sup>. Μετά τά μέσα τοῦ αιώνα άναπτυχθηκαν οι πρακτικές έφαρμογές τοῦ αιθέρα στήν χειρουργική. Αύτό συνέδη στίς ΗΠΑ ήταν φοιτητές τῆς ίατρικής στή Γεωργία και τή Μασσαχουσέττη έλαβαν άνεξάρτητα μέρος σε αύτά τά «παιχνίδια». Ένας χειρούργος από τή Γεωργία, ο Crawford W. Long, παρατήρησε ότι αυτοί πού είχαν άποκτήσει μώλωπες στή διάρκεια τοῦ πάρτυ δέν ένιωθαν πόνο. Σέ ένα πάρτυ στή Μασσαχουσέττη, φοιτητές ίατρικής χρηγίησαν μεγάλες δόσεις αιθέρα σε ποντίκια μέ σκοπό νά τά άκινητοποιήσουν, προκαλώντας τους έτοι απόλυτη άναισθησία. Ο Crawford Long χρησιμοποίησε μέ έπιτυχία τά άναισθητικά σε έγχειρισεις τό 1842. Τό 1844 ένας όδοντιατρος από τό Hartford τοῦ Κονέκτικατ, πραγματοποίησε έξαγωγές δοντιῶν μέ νιτρικό ήξυ. Τό 1846 σε μιά πιό σοδαρή, νομότυπη άτμοσφαιρα από έκεινή τῶν παιχνιδιῶν μέ τόν αιθέρα, πραγματοποιήθηκε ή πρώτη δημόσια έπιδειξη ήλικης άναισθησίας στό Γενικό Νοσοκομεῖο τῆς Μασσαχουσέττης<sup>75</sup>. Από έκει αύτή ή «ύπεροχη άνακαλύψη»<sup>76</sup> διαδόθηκε ταχύτατα στήν Εύρωπη.

## VIII.

ΔΕΝ ΉΤΑΝ ΑΣΥΝΗΘΙΣΤΟ γιά τούς χειρούργους τόν δέκατο ένατο αιώνα νά έθίζονταν στά ναρκωτικά<sup>77</sup>. Είναι καλά γνωστοί οι προσωπικοί πειραματισμοί τοῦ Freud μέ τήν κοκαΐνη. Η Elizabeth Barrett Browning ήταν έθισμένη στή μορφή από τά ύστερα νεανικά της χρό-

νια. Ό Samuel Coleridge άρχισε τήν εξάρτησή του από τήν ήλικια τῶν είκοσι τεσσάρων καί γιά όλη τή διάρκεια τῆς ζωῆς του. Ό Charles Baudelaire χρησιμοποιούσε όπιο. Μέχρι τά μέσα του δέκατου ένατου αιώνα ή συνήθεια λήψης ναρκωτικῶν ήταν «σέ εξαρση ἀνάμεσα στούς φτωχούς» καὶ «εξαπλωνόταν στούς πλουσίους, ἀκόμα καὶ στά μέλη του βασιλικοῦ οἴκου»<sup>78</sup>.

Ο ἔθισμός στά ναρκωτικά εἶναι χαρακτηριστικό τῆς νεωτερικότητας. Σχετίζεται μέ το σόκ καὶ ἀποτελεί σύστοιχό του. Πάντως τό κοινωνικό πρόδηλημα αὐτοῦ τοῦ ἔθισμοῦ δέν εἶναι τό ἴδιο μέ το νευροψυχολογικό πρόδηλημα, γιατί μία χωρίς ναρκωτικά, ἀποφούλακτη προσαρμογή στά σόκ μπορεῖ νά ἀποδειχθεῖ μοιραία<sup>79</sup>. "Ομως τό γνωστικό (καὶ ὡς ἐκ τούτου πολιτικοῦ) πρόδηλημα ἔγκειται ἀλλοῦ. Ή ἐμπειρία τῆς μέθης δέν περιορίζεται στούς διοχημικούς μετασχηματισμούς πού προκαλούνται ἀπό τά ναρκωτικά. Στίς ἀρχές του δέκατου ένατου αἰώνα, ἔνα ναρκωτικό κατασκευάστηκε ἀπό τήν ἴδια ὥρα τήν πραγματικότητα.

Η λέξη-κλειδί γ' αὐτή τήν εξέλιξη εἶναι ἡ φαντασμαγορία. Ό σόρος προϊόλθε ἀπό τήν Ἀγγλία τό 1802, σάν σόνομα μιᾶς ἔκθεσης ὀπτικῶν ψευδασθήσεων τίς ὅποιες δημιουργοῦσαν μαγικοί λύχνοι. Ή λέξη φαντασμαγορία περιγράφει ἔναν τρόπο παρουσίασης τῆς πραγματικότητας πού ἔχειλά τίς αἰσθήσεις μέσα ἀπό ἔνα ἐπιδέξιο τεχνικό χειρισμό. "Οσο πολλαπλασιάζονταν οι νέες τεχνολογίες τόν δέκατο ένατο αἰώνα τόσο αὐξάνονταν καὶ οι δυνατότητες γιά φαντασμαγορικά ἀποτελέσματα<sup>80</sup>.

Στό ἑσωτερικό τῶν ἀστικῶν σπιτιών τοῦ δέκατου ένατου αἰώνα, οἱ ἐπιπλώσεις πρόσφεραν μιᾶ φαντασμαγορία ὑφασμάτων, τόνων καὶ αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης, πού «βίθυνε» τόν κάτοικο τοῦ σπιτιοῦ σ' ἔνα καθολικό περιβάλλον, ἔναν προσωπικό κόσμο τῆς φαντασίας πού λειτουργοῦσε σάν μιά προστατευτική ἀσπίδα γιά τίς αἰσθήσεις καὶ τίς εὐαισθησίες αὐτῆς τῆς νέας ἀρχουσας τάξης. Στό *Passagen-werk*, ὁ Benjamin τεκμηριώνει τήν εξάπλωση τῶν φαντασμαγορικῶν μορφῶν στό δημόσιο χώρο: τίς στοές μέ τά καταστήματα τοῦ Παρισιοῦ, δόπου οι σειρές τῶν βιτρινῶν δημιουργοῦσαν μιὰ φαντασμαγορία τῶν ἀγαθῶν πού ἐκτίθονταν, τά πανοράματα καὶ τά διοράματα πού αἰχμαλώτιζαν τόν θεατή μέσα σ' ἔνα φεύγικο, καθολικό περιβάλλον-σέ-μνιατούρα, καὶ τίς Παγκόσμιες Ἐκθέσεις, πού ἐπεξέτειναν τήν ὀρχή τῆς φαντασμαγορίας σέ περιοχές πού εἶχαν τό μέγεθος μικρῆς πόλης. Αὐτές οἱ μορφές φαντασμαγορίας τοῦ δέκατου ένατου αἰώνα εἶναι οἱ προάγγελοι τῶν σημερινῶν ἐμπορικῶν κέντρων, τῶν πάρκων ψυχαγωγίας, τῶν σειρῶν βιντεοοικουμένων, δόπως καὶ τοῦ πλήρως ἐλεγχόμενου χώρου τῶν ἀεροπλάνων (ὅπου παραμένει κανείς καθηλωμένος μπροστά στό θέαμα, τόν ἥχο καὶ τήν παροχή φαγητοῦ), τοῦ φαινομένου τῆς «τουριστικῆς ψευδασθήσεως» (ὅπου ὅλες οἱ ἐμπειρίες τοῦ ταξιδιώτη κατευθύνονται καὶ ἐλέγχονται ἐκ τῶν προτέρων), τοῦ ἐξαπομικευμένου ἀκούστικο-αἰσθητηριακοῦ περιβάλλοντος ἐνός walkman, τῆς ὀπτικῆς φαντασμαγορίας τῆς διαφήμισης, τοῦ αἰσθητηρίου τῆς ἀφῆς πού ἀναπτύνεσται μέσο ἀπό μιά στολή καταδύσεων τύπου Nautilus.

Οι φαντασμαγορίες εἶναι μιά τεχνοαισθητική. Οι ἀντιλήψεις πού προ-

καλοῦν εἶναι σέ μεγάλο βαθμό πραγματικές – ἡ ἐπίδρασή τους πάνω στίς αἰσθήσεις καὶ τά νεῦρα εἶναι ἀκόμα «φυσική», ἀπό ἄποψη νευροφυσική. Ἀλλά ἡ κοινωνική τους λειτουργία εἶναι σέ κάθε περίπτωση ἀντισταθμιστική. Στόχος εἶναι ὁ χειρισμός τοῦ συναισθητικοῦ συστήματος μέσο ἀπό ἔλεγχο τῶν περιβαλλοντικῶν ἐρεθισμάτων. "Εχει τό ἀποτέλεσμα τῆς ἀναισθητοποίησης τοῦ ὄργανισμοῦ, ὥχι μέσο ἀπό μιά παράλυση τῶν αἰσθήσεων ἀλλά ἀπό ἔνα «ξεχείλισμά» τους. Αὐτές οι ψεύτικες αἰσθήσεις ἀλλάζουν τήν συνείδηση ὅπως κάνει κι ἔνα ναρκωτικό, ἀλλά αὐτό συμβαίνει μέσω ἐνός περισπασμοῦ τῶν αἰσθήσεων καὶ ὥχι μέσω μιᾶς χημικῆς μεταβολῆς, καὶ — τό σημαντικότερο — τά ἀποτελέσματά του διώνονται συλλογικά καὶ ὥχι ἀτομικά. Καθένας βλέπει τόν ἴδιο κόσμο καὶ διώνει τό ἴδιο καθολικό περιβάλλον. Αὐτό ἔχει ὡς συνέπεια, σέ ἀντίθεση μέ τά ναρκωτικά, ἡ φαντασμαγορία νά πάρει τή θέση ἐνός ἀντιεμενικοῦ γεγονότος. "Ἐνῶ οι ναρκομανεῖς ἀντιμετωπίζουν μιά κοινωνία πού ἀμφιβολεῖ τήν πραγματικότητα τῆς ἀλλοιωμένης ἀντίληψής τους, ἡ ἴδια ἡ «μέθη» τῆς φαντασμαγορίας γίνεται κοινωνική νόρμα. Ό ἔθισμός τῶν αἰσθήσεων σέ μιά ἀντισταθμιστική πραγματικότητα γίνεται ἔνα μέσο κοινωνικοῦ ἐλέγχου.

Ο ρόλος τῆς «τέχνης» σέ αὐτή τήν εξέλιξη εἶναι ἀντιφατικός γιατί κάτω ἀπό αὐτές τίς συνθήκες ὁ ὄρισμός τῆς «τέχνης» ὡς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας πού ὁριθετεῖται μέ ἀκρίβεια μέσω τοῦ δισχωρισμοῦ τῆς ἀπό τήν «πραγματικότητα», γίνεται δύσκολο νά συσταθεῖ. Μεγάλο μέρος τῆς τέχνης εισάγεται στό χώρο τῆς φαντασμαγορίας ὡς διασκέδαση, καθώς ἀποτελεῖ μέρος τοῦ κόσμου τῶν ἀγαθῶν. Τά ἀποτελέσματα τῆς φαντασμαγορίας ὑπάρχουν σέ πολλαπλά ἐπίπεδα ὅπως μπορεῖ νά δεῖ κανείς σ' ἔνα πίνακα τοῦ Franz Skarbina<sup>81</sup> τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα. Πρόκειται γιά μιάν ἀποψή τῆς παγκόσμιας «Ἐκθεσης» τοῦ 1901 στό Παρίσι πού ἀποτυπώθηκε κατά ἔνα τρόπο διτλῆς ψευδασθήσεως ἡ ὥποια προκαλεῖτο ἀπό τόν φωτισμό τήν νύχτα. Ό πίνακας εἶναι ἔνα *Stimmungsbild*, μιά «ζωγραφική διαθέσεων», ἔνα ψήφιο πού ἡταν τότε στή μόδα καὶ ἀποσκοπούσε περισσότερο στήν ἀποτύπωση μιᾶς ἀτμόσφαιρας ἡ «διάθεσης», παρά ἐνός θέματος. Παρόλο τό βάθος, τής ἀποψής, ἡ ὀπτική ἀπόλαυση παρέχεται ἀπό τήν φωτισμένη ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα πού λαμπτυρίζει πάνω ἀπό τή σκηνή σάν πέπλο. Ό John Czaplica γράφει: «Η πόλη ἀνάγεται στή διάθεση τοῦ παρατηρητή... Ό τρόπος πού διώνεται ὁ χώρος... εἶναι περισσότερο συναισθητικός παρά λογικός... Υπάρχει μιά λεπτή ἀρνηση τῆς πόλης ὡς κατασκευῆς... καὶ μιά διακριτική ἀπόσειση τῆς εὐθύνης τοῦ ἀνθρώπου γιά τήν κατασκευή αὐτοῦ τοῦ περιβάλλοντος»<sup>82</sup>.

Ο Benjamin περιγράφει τόν ἀργόσχολο ὡς αὐτο-εκπαιδευόμενο σέ αὐτή τήν ἰκανότητα νά ἀποστασιοποιεῖται, μετατρέποντας τήν πραγματικότητα σέ φαντασμαγορία: ἀντί νά ἐμπλακεῖ στό πλῆθος, χαλαρώνει τό ρυθμό του καὶ τό παρατηρεῖ, δημιουργώντας ἔνα πρότυπο ἀπό αὐτή τήν ἐπιφάνεια. Βλέπει τό πλῆθος ὡς ἀντικατοπτρισμό τῆς δικῆς του ὀνειρικῆς διάθεσης, ὡς μιά μέθη τῶν αἰσθήσεών του.

Η αἰσθηση τῆς ὁρασης ἡταν προνομιακή μέσα σέ αὐτό τό φαντα-

σημαντικό αίσθητηριακό σύμπαν τής νεωτερικότητας. Δέν έπηρεάστηκε δόμως μόνο ή όραση. Τά άρωματοπλεῖα ήταν σέ ανθιση τόν δέκατο ένατο αιώνα καθώς τά προϊόντα τους είχαν καταβάλει τό αιθητήριο τής δύσφορησης ένός πληθυσμού πού ήδη πολιορκούνταν ἀπό τίς μυρωδιές τής πόλης<sup>83</sup>. Τό μυθιστόρημα τοῦ Zola *Le Bonheur des Dames* περιγράφει τήν φαντασμαγορία τοῦ καταστήματος ώς ἔνα όργιο ἐρωτισμοῦ τῆς άφης, ὅπου οι γυναικες ἔδρισκαν τόν δρόμο τους ψηλαφώντας ἀνάμεσα στίς σειρές τῶν πάγκων ὅπου ήταν στοιβαγμένα ὑφάσματα καὶ δρῦνχα. "Οσον ἀφορᾶ τή γεύση οι παρισινές γευστικές ἐκλεπτύνσεις είχαν ήδη φτάσει σ' ἔνα ἔξαιρετο ἐπίπεδο τή μετεπαναστατική Γαλλία, καθώς οι πρώην μάγειροι τῆς ἀριστοκρατίας ἀναζητοῦσαν ἀπασχόληση στά ἐστιατόρια. Εἶναι σημαντικό γιά τίς ἀναισθητικές συνέπειες αὐτῶν τῶν ἐμπειριῶν τό ὅτι ή ἀπομόνωση ὡποιασδήποτε αἰσθητῆς προκειμένου νά δεχθεῖ ἔνα ἐντονο ἐρέθισμα είχε ως συνέπεια τήν παράλυση τῶν ύπολοι-πων<sup>84</sup>.

Η πιό μνημειώδης καλλιτεχνική προσπάθεια δημιουργίας ένός καθολικοῦ περιβάλλοντος ήταν τό σχέδιο τοῦ Richard Wagner γιά ἔνα μουσικό δράμα ώς *Gesamtkunstwerk* (καθολικό ἔργο τέχνης), στό ὁποῖο συνδυάζονταν ποίηση, μουσική καὶ θέατρο προκειμένου νά δημιουργηθεῖ, ὥπως γράφει ὁ Adorno, μιά «μεθυστική ζύμωση» (ή ὅποια ὑπεροικατήν ἄνιση ἀνάπτυξη τῶν αἰσθήσεων καὶ τίς ἐπανασυνδέει)<sup>85</sup>. Τό μουσικό δράμα τοῦ Wagner πληρωμούζει τίς αἰσθήσεις καὶ τίς συγχωνεύει ώς μια «παρογγορητική φαντασμαγορία», σέ μια «διαρκή πρόσκληση στή μέθη, σάν μιά μορφή ὠκεάνειας παλινδρόμησης»<sup>86</sup>. Εἶναι ή «τελειοποίηση τῆς ψευδαίσθησης πώς τό ἔργο τέχνης εἶναι πραγματικότητα sui generis»<sup>87</sup>.

«Ο Wagner, ὥπως ὁ Nietzsche καὶ ἀργότερα ή art nouveu, τήν ὅποια προοιωνίζει ἀπό πολλές ἀπόψεις, θά ἥθελε μόνος του καὶ διά μαγείας νά διαμορφώσει μιά αἰσθητική πληρότητα, ἀδιαφορώντας προκλητικά γιά τήν ἀπονοσία τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν πού θά ήταν ἀπαραίτητες γιά τήν ἐπιβίωσή τής»<sup>88</sup>. Αὐτή η ψεύτικη πληρότητα καθιστᾶ, σύμφωνα μέ τόν Adorno, τήν ὄπερα τοῦ Wagner μιά φαντασμαγορία. Ή ἐνότητά της τίθεται ὑπεράνω ὅλων. Ἐνῶ, «κάτω ἀπό τίς συνθήκες τῆς νεωτερικότητας», στό πλαίσιο τής «τυχαίας ὑπαρξής τοῦ ἀτόμου» ἔξω ἀπό τήν ὄπερα, οι «ξεχωριστές αἰσθήσεις δέν ἐνώνονται» σέ μια ἐνοποιημένη ἀντίληψη, ἐδῶ «σκόρπιες διαδικασίες ἀπλῶς ἀθροίζονται κατά τρόπον ὥστε νά φαίνονται ως συλλογικά δεσμευτικές»<sup>89</sup>. Αντί τής ἐσωτερικῆς μουσικῆς λογικῆς, ή ὄπερα τοῦ Wagner ἐπικαλεῖται μιά ἐπιφανειακή «ὑφολογική ἐνότητα», τέτοια πού κατακλύζει τόν ἀκροατή καὶ δέν τοῦ ἀφήνει χῶρο νά ἀναπνεύσει»<sup>90</sup>. Η ἐνότητα εἶναι ἀπλή ἀναπαραγωγή ή ὅποια «ὑποκαθιστᾶ τή διαμαρτυρία»<sup>91</sup>. «ἡ μουσική ἐπαναλαμβάνει αὐτά πού ἔχουν ήδη πεῖ οι λέξεις»: τά μουσικά μοτίβα ἐπαναλαμβάνονται ὥπως τό θέμα μιᾶς διαφήμισης: ή μέθη, ή ἔκσταση πού θά μποροῦσε νά ἔχει ἐπιβεβαώσει τήν αἰσθητικότητα, περιορίζεται σέ ἔνα ἐπιφανειακό αἰσθημα, ἐνῶ τό περιεχόμενο τῶν δραμάτων εἶναι ή ἀρνηση τῆς ζωῆς: «ἡ δράση κορυφώνεται στήν ἀπόφαση γιά θάνατο»<sup>92</sup>.

Τό καθολικό ἔργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*) τοῦ Wagner, τό ὁποῖο «σχετίζεται ἐσωτερικά μέ τήν ἀπομάγνευση τοῦ κόσμου»<sup>93</sup>, ἀποτελεῖ μία προσπάθεια νά παραχθεῖ μιά ὀλοποιητική μεταφυσική ἐργαλειακά, μέ τή μεσολάβηση κάθε τεχνολογικοῦ μέσου πού ἔχει στή διάθεσή του. Αὐτό ἀληθεύει τόσο γιά τή δραματική ἀναπαράσταση όσο καὶ γιά τό μουσικό ὑφος. Στό Μπαύρωντ ἡ ὁρχήστρα — τό μέσο γιά τήν παραγωγή τῶν μουσικῶν ἀποτελεσμάτων — εἶναι κρυμμένη ἀπό τό κοινό σέ μια κοιλότητα κατασκευασμένη ἐπί τούτου κάτω ἀπό τό ὄπτικό πεδίο τῶν θεατῶν. Ή παράσταση κάθε δύπερας τοῦ Wagner ἀν καὶ «ύποτιθεται πώς ἔνοποιει ὅλες τίς ἐπιμέρους τέχνες», «τελειώνει ἔχοντας ἐπιτύχει ἔναν καταμερισμό ἐργασίας ἀνεν προηγουμένου στήν ίστοριά τῆς μουσικῆς»<sup>94</sup>.

Ο Marx ἔκανε τόν ὅρο φαντασμαγορία διάσημο, χρησιμοποιώντας τον γιά νά περιγράφει τόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων τά ὅποια, στήν ἀπλή ὁρατή τους παρουσία, ἀποκρύπτουν κάθε ἔχοντος τῆς ἐργασίας πού τά παρηγάγε. Άποιωπον τήν διαδικασία παραγωγῆς καὶ — ὥπως ἡ ζωγραφική διαθέσεων — ἐνθαρρύνουν τούς παραπορηητές νά τά ταυτίσουν μέ ὑποκειμενικές τους φαντασιώσεις καὶ ὂνειρα. Ο Adorno σχολιάζει σχετικά μέ τήν ἐμπορευματική θεωρία τοῦ Marx πώς η φαντασμαγορία τους «ἀντικατοπτρίζει τήν ὑποκειμενικότητα, φέροντας ἀντιμέτωπο τό ὑποκείμενο μέ τό προϊόν τοῦ δικοῦ του μόχθου, ἀλλά κατά τέτοιο τρόπο ὥστε η ἐργασία πού ἔχει κρυσταλλωθεῖ στό προϊόν νά μήν μπορεῖ πλέον νά ἀναγνωριστεῖ» μᾶλλον «ο ὁνειρευόμενος στέκει ἀδύναμος ἀπέναντι στήν ίδια του τήν εικόνα»<sup>95</sup>. Ο Adorno ὑποστηρίζει πώς η ψευδαίσθηση τῆς τέχνης τοῦ Wagner εἶναι ἀνάλογη<sup>96</sup>. Προορισμός τῆς μουσικῆς του εἶναι νά κρύψει τήν ἀποξένωση καὶ τόν κατακερματισμό, τή μοναξία καὶ τήν αἰσθητική ἀποδυνάμωση τῆς σύγχρονης ὑπαρξῆς, πράγματα τά ὅποια ἀποτελοῦσαν τό ὑλικό ἀπό τό ὄποιο αὐτή συντέθηκε: «σκοπός [τῆς μουσικῆς τοῦ Wagner] εἶναι νά θερμάνει τίς ἀποξένωμένες καὶ πραγματοιημένες σχέσεις τοῦ ἀνθρώπου καὶ νά τίς κάνει νά ἀκούγονται σά νά ήταν ἀκόμη ἀνθρώπινες»<sup>97</sup>. Ο ίδιος ὁ Wagner μιλάει γιά «θεραπεία τῶν πληγῶν μαζί μέ τίς ὄποιες τό χειρουργικό νυστέρι ἔχει κρύψει βαθιά τό σῶμα τοῦ λόγου»<sup>98</sup>.

## IX.

ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ήταν τό ἀντίστοιχο τῆς ὄπερας στό χῶρο τῆς ἐργασίας — ἔνα εἶδος ἀντί-φαντασμαγορίας βασισμένης περισσότερο στήν ἀρχή τοῦ κατακερματισμοῦ παρά στήν ψευδαίσθηση τῆς διάλογης. Τό Κεφάλαιο τοῦ Marx (γραμμένο τή δεκαετία τοῦ 1860 καὶ ἐπομένως τμῆμα τῆς ίδιας περιόδου μέ αὐτό τής ὄπερας τοῦ Wagner) περιγράφει τό ἐργοστάσιο ώς καθολικό περιβάλλον:

Κάθε αἰσθητήριο ὄργανο τραυματίζεται στόν ίδιο βαθμό ἀπό τήν τεχνητή ἀνοδο τῆς θερμοκρασίας, ἀπό τή γεμάτη σκόνη ἀτμόσφαιρα, ἀπό τόν ἐκκωφαντικό θόρυβο, γιά νά μήν ἀναφέρουμε τόν κίνδυνο

γιά τή ζωή και τά μέλη τού σώματος έξειτίας τού πυκνοῦ μηχανικοῦ έξοπλισμοῦ, ό όποιος, μέ μια ἐποχιακή κανονικότητα ἐκδίδει τούς καταλόγους του μέ τούς νεκρούς και τούς τραυματίες τῆς διομηχανικῆς μάχης<sup>99</sup>.

«Ἐχουμε μάθει ἀπό πρόσφατη ἀναφορά στήν κοινωνική ἰστορία πώς οι γιατροί «ἡταν παντοῦ τρομοκρατημένοι ἀπό τό μακάδριο ἀπολογισμό τῆς διομηχανικῆς ἐπανάστασης»<sup>100</sup>. Τά ποσοστά τῶν ἐργατικῶν και σιδηροδρομικῶν ἀτυχημάτων τόν δέκατο ἔνατο αἰώνα ἔκαναν τούς χειρουργικούς θαλάμους νά μοιάζουν μέ στρατιωτικά νοσοκομεῖα. Στό Γενικό Νοσοκομεῖο τῆς Μασσαχουσέττης στά μέσα τοῦ αἰώνα (μετά τήν εἰσαγωγή τῆς γενικῆς ἀναισθησίας), ἔνα ποσοστό σχεδόν 7% τῶν ἀσθενῶν πού εἰσήχθησαν, ὑπέστη ἀκρωτηριασμούς<sup>101</sup>. Αὐτή ἡ ὁμάδα προεχόταν κυρίως ἀπό τίς κατώτερες τάξεις, μά και οι περισσότεροι ἀσθενεῖς τῶν νοσοκομείων ἥταν περιπτώσεις ὑποστηριζόμενες ἀπό τήν πρόνοια<sup>102</sup>. Σώματα κακοπαθημένα, τοσκιμένα ἄκρα, σωματικές καταστροφές — αὐτές οι πραγματικότητες τῆς νεωτερικότητας ἥταν ἡ πίσω ὅψη τῆς τεχνικῆς αἰσθητικῆς τῶν φαντασμαγορῶν ὡς καθολικῶν περιβαλλόντων τῆς σωματικῆς ἀνεσης. Ο χειρουργός, τοῦ ὅποιου τό καθήκον ἥταν κυριολεκτικά νά συγκολλᾶ τά κομμάτια ἀπό τίς ἀπώλειες τῆς ἐκδιομηχανίσης, ἐπέτυχε μιά νέα περιβλεπτή κοινωνική θέση. Ή ιατρική πρακτική ἔγινε ἐπάγγελμα στά μέσα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα<sup>103</sup>, και οι γιατροί ἔγιναν τό πρότυπο τῆς νέας ἐλίτ τῶν τεχνικῶν εἰδημόνων.

Η ἀναισθησία κατεῖχε κεντρική θέση σέ αὐτή τήν ἔξειλην. Γιατί δέν ἥταν μόνο ὡς ἀσθενής πού ἀνακουφίζοταν ἀπό τόν πόνο μέ τήν ἀναισθησία. Τό ἴδιο σημαντικό ἥταν τό ἀποτέλεσμα και γιά τόν χειρουργό. Μιά σκόπιμη προσπάθεια νά κάνει κανείς τόν ἔαυτό του ἀναίσθητο ἀπέναντι στήν ἐμπειρία τοῦ πόνου κάποιου ἄλλου δέν ἥταν πλέον ἀπαραίτητη. Ἐνῶ νωρίτερα οι χειρουργοί ἔπρεπε νά ἐκπαιδεύσουν τούς ἑαυτούς τους ὥστε νά καταστείλουν τό ἐνδεχόμενο μιᾶς ταύτισης μέ τόν ἀσθενή πού ὑποφέρει συμπάσχοντας μαζί του, τώρα είχαν ἀπλῶς νά ἀντιμετωπίσουν μιά ἀδρανή, ἀνάλγητη μάξα στήν ὅποια θά μποροῦσαν νά ἐπεμβαίνουν δίχως συναισθηματική ἐμπλοκή.

Αὐτές οι ἔξειλεις συνεπάγονταν ἔνα πολιτιστικό μετασχηματισμό τῆς ιατρικῆς — και τῶν λόγων γύρω ἀπό τό σώμα ἐν γένει — ὅπως φαίνεται καθαρά ἀπό τά παραδείγματα στίς περιπτώσεις ἀκρωτηριασμῶν τῶν ἄκρων. Τό 1639, ὁ Βρετανός ναυτικός χειρουργός John Woodall συνιστοῦσε προσευχή πρίν ἀπό τήν «οἰκτρήν» ἐπέμβαση ἀκρωτηριασμοῦ: «Γιατί δέν είναι μικρή ὑπόθεση ὡς διαμελισμός τῆς Εἰκόνας τοῦ Θεοῦ»<sup>104</sup>. Τό 1806 (τήν ἐποχή τοῦ Charles Bell) ἡ στάση τῶν χειρουργῶν ἐπικαλεῖτο στωῶκά μοτίβα τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἔξημνοῦσε τόν λόγο και τήν iερότητα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Μετά τήν εἰσαγωγή τῆς γενικῆς ἀναισθησίας, ἡ Ἀμερικανική Ἐπιθεώρηση τῶν Ιατρικῶν Ἐπιστημῶν μποροῦσε νά ἀναφέρει τό 1852 ὅτι «ἥταν πολύ ἱκανοποιητικό γιά τόν χειρουργό και τούς θεατές τό ὅτι ὡς ἀσθενής ἥταν ἔνα ἡρεμό, παθητικό ὑποκειμένο, ἀντί νά παλεύει και ἵσως νά βγάζει τρομακτικές κραυγές και μουγκρητά καθώς τό νυστέρι θά δουλεύει»<sup>105</sup>. Ο ἐλεγχος πού παρεχόταν

στόν χειρουργοῦ ἀπό ἔναν «ἡρεμο, εὐκολομεταχείριστο» ἀσθενή ἐπέτρεπε νά προχωρήσει ἡ ἐγχείριση μέ μιά χωρίς προηγούμενο τεχνική πληρότητα και «μέ τήν ἀπαραίτητη συγκέντρωση»<sup>106</sup>. Βέβαια, τό ζήτημα δέν είναι μέ κανένα τρόπο νά ἐπιχρίνουμε τά χειρουργικά ἐπιτεύγματα. Είναι μᾶλλον τό νά τεκμηριώσουμε ἔναν μετασχηματισμό στήν ἀντίληψη, οι ἐπιπτώσεις τοῦ ὅποιου ξεπέρασαν κατά πολύ τή σκηνή τῆς χειρουργικῆς ἐπέμβασης.

Ἡ φαινομενολογία χρησιμοποιεῖ τόν ὄρο ὥλη, ἀδιαφοροποίητη, ὀκατέργαστη οὐσία — γιά νά περιγράψει αύτό τό ὅποιο είναι ἀντιληπτό ἀλλά ὅχι σχεδιασμένο. Τό παράδειγμα τοῦ Husserl είναι τό χαρακτικό τοῦ Dürer σέ ἔνος ἵππη τάνω στό ἄλογο. Παρόλο πού τό ἔνος γίνεται ἀντιληπτό ταυτόχρονα μέ τή μορφή τοῦ ἵππη, δέν ἀποτελεῖ αύτό τό ἴδιο τό νόημα τῆς σύλληψης. Ἀν κάποιος ἐρωτηθεῖ, τί βλέπει; Θά πεῖ, ἔναν ἵππη (δηλαδή τήν ἐπιφανειακή εἰκόνα), ὅχι ἔνα κομμάτι ἔνολο. Τό ὑλικό ὑπόδαθρο ἐξαφανίζεται μπροστά στό σκοπό ἡ τό νόημα τῆς παράστασης<sup>107</sup>. Ὁ Husserl, ὁ ἰδρυτής τῆς σύγχρονης φαινομενολογίας, ἔγραψε στή μετάβαση τοῦ αἰώνα, τήν ἐποχή πού ὡς ἐπαγγελματισμός, ἡ τεχνική ἐξειδίκευση, ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας και ἐξοθυλογισμός τῶν διαδικασιῶν μετασχημάτιζαν τίς κοινωνικές πρακτικές. Οι ἀστικοί-διομηχανικοί πληθυσμοί ἀφήζουν νά φαίνονται σάν μιά «μάζα» — ἀδιαφοροποίητη, δυνάμει ἐπικύρωντας, ἔνα συλλογικό σῶμα τό ὅποιο ἔπρεπε νά ἐλεγχθεῖ και ν' ἀποκτήσει σημαίνουσα μορφή. Κατά μιά ἔννοια, ἐπόκειτο γιά συνέχεια τοῦ αὐτογενετικοῦ μύθου περὶ τῆς εχ οὐιλού δημιουργίας, στόν ὅποιον ὁ ἀνθρωπός μετασχηματίζει τήν ὑλική φύση, δίνοντάς της μορφή σύμφωνα μέ τήν ἐπιθυμία του. Καινούργια ἥταν τά θέματα κοινωνικῆς συλλογικότητας και τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας στά όποια τώρα ὑπόκειτο ἡ δημιουργική διαδικασία.

Γιά τόν Kant ἡ κυριάρχηση τῆς φύσης ἥταν ἐσωτερικευμένη: ἡ ὑποκειμενική βούληση, τό πειθαρχημένο, ὑλικό σῶμα και ὡς αὐτόνομος ἔαυτός πού παράγονταν ως ἀποτέλεσμα, δρίσκονταν ὅλα μέσα στό ἴδιο ἄποτο. Στήν πρώμη μοντέρνα αὐτογένεση τό αὐτόνομο ὑποκείμενο παρήγαγε τόν ἔαυτό του. Ἀλλά στό τέλος τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα αὐτές οι λειτουργίες μοιράστηκαν: ὁ «αὐτόδημούργητος ἀνθρωπός» ἥταν ὡς ἐπιχειρηματίας ἐνός μεγάλου ἐμπορικοῦ οἰκουν «πολεμιστής» ἥταν ὡς γενικός διευθυντής μιᾶς τεχνολογικής περιπλοκούς πολεμιστής μηχανῆς: ὁ κυρεόνων ἡγεμόνας ἥταν ὡς ἐπικεφαλῆς μιᾶς διογκούμενης γραφειοκρατίας ἀκόμα και ὡς κοινωνικός ἐπαναστάτης ἔχει γίνει ὡς ἡγέτης και διαμορφωτής ἐνός πειθαρχημένου, μαζικοῦ πολιτιστικοῦ κόμματος.

Ἡ τεχνολογία ἐπιφέρει τό κοινωνικό φαντασιακό. Οι νέες θεωρίες τοῦ Herbert Spencer και τοῦ Emile Durkheim συλλάμβαναν τήν κοινωνία ως ὄγκανισμό, κυριολεκτικά ἔνα πολιτικό σῶμα, στό ὅποιο οι κοινωνικές πρακτικές τῶν θεσμῶν (και ὅχι ἡ κοινωνική καταγωγή τῶν ἀτόμων ὡς στήν προ-μοντέρνα Εὐρώπη) ἐπιτελούσαν τίς λειτουργίες τῶν διαφόρων δργάνων<sup>108</sup>. Ἡ ἐργασιακή ἐξειδίκευση, ὡς ἐξορθολογισμός και ὡς ἐνοποίηση τῶν κοινωνικῶν λειτουργιῶν δημιουργήσεις ἔνα τεχνο-σῶμα τῆς κοινωνίας, και αὐτό θεωρήθηκε πώς ἥταν τόσο ἀναισθητο στόν πόνο

δόσο καί τό σῶμα τοῦ ἀτόμου κάτω ἀπό γενική ἀναισθησία, ἔτοι ὥστε μεγάλος ἀριθμός ἐγχειρίσεων νά μποροῦν νά ἐκτελεστοῦν πάνω στό κοινωνικό σῶμα, χωρίς νά χρειάζεται νά ἀπασχολήσει κανέναν μήπως ὁ ἀσθενής — ἡ ἴδια ἡ κοινωνία — «βγάλει τρομακτικές κραυγές καί μουγκροτά». Ἐκεῖνο πού συνέδη στήν ἀντίληψη κάτω ἀπό τέτοιες συνθῆκες ἥταν ἔνας τριμερής χωρισμός τοῦ βιώματος σέ δράση (ό χειροῦργος πού κάνει τήν ἐπέμβαση), σέ ἀντικείμενο-ώς-ἄλη (τό ύπακονο σῶμα τοῦ ὄσθενοῦ), καί σέ παρατηρητή (ό ὄποιος λαμβάνει καί ἀναγνωρίζει τό ἀποτέλεσμα πού ἔχει ἐπιτευχθεῖ). Αὐτές ἥταν διαφορές θέσης, ὅχι ὀντολογικές διαφορές, καί μετασχημάτιζαν τή φύση τῆς κοινωνικῆς ἀναπαράστασης. Ἀς ἀκούσουμε τήν περιγραφή τοῦ Husserl γιά τήν ἐμπειρία, στήν ὅποια αὐτή ἡ τριμερής διάίρεση εἶναι ἐμφανής ἀκόμα καί σ' ἔνα μοναδικό ἀτόμο, τόν ἴδιο τόν φιλόσοφο. Ὁ Husserl γράφει στό *Ideen II*:

Ἄν κόψω τό δάχτυλό μου μέ ἔνα μαχαίρι, τότε ἔνα φυσικό σῶμα σχίζεται ἀπό τήν εἰσοδο κάποιου αἴχμηροῦ ἀντικειμένου, τό ύγρο πού περιέχεται κυλάει πρός τά ἔξω, κτλ. Παρομοίως, τό φυσικό σῶμα, τό «Σῶμα μου», ζεοταίνεται ἡ δροσίζεται ἀπό τήν ἐπαφή του μέ ζεστά ἡ ψυχρό σώματα μπορεῖ νά φορτιστεῖ ἡλεκτρικά ἀπό τήν ἐπαφή του μέ ἡλεκτρικό ρεύμα· παίρνει διαφορετικά χρώματα κάτω ἀπό μεταβαλλόμενο φωτισμό· καί μπορεῖ κανείς νά ἀποσπάσει ἀπό αὐτό θορύβους χτυπώντας το<sup>109</sup>.

Αὐτός ὁ διαχωρισμός τῶν στοιχείων τῆς συναισθητικῆς ἐμπειρίας θά ἥταν ἀδιανόητος σέ ἔνα κείμενο τοῦ Kant. Ἡ περιγραφή τοῦ Husserl εἶναι μιά τεχνική παρατηρηση, στήν ὅποια ἡ σωματική ἐμπειρία εἶναι ἀποσχισμένη ἀπό τή γνωστική, καί τό βίωμα τῆς δράσης εἶναι, πάλι, σχισμένο καί ἀπό τά δύο. Μιά ἀλλόκοτη αἰσθηση αὐτοαποξένωσης πηγάζει ἀπό ἔναν τέτοιο κερματισμό τῆς ἀντίληψης. Κάτι παρόμοιο συνέβαινε ἐκείνη τήν ἐποχή καί στό χειρουργικό δωμάτιο.

Ἡ πρακτική τοῦ Διαφωτισμοῦ νά τελοῦνται οἱ χειρουργικές ἐπέμβασεις σέ ἀμφιθέατρο (ή μεγαλοπρέπεια τοῦ ὅποιου συναγωνιζόταν τή θεατρική σκηνή τοῦ Wagner) ὑπέστη μιά οιζική ἀλλαγή μέ τήν εἰσαγωγή τῆς γενικῆς ἀναισθησίας. Ἡ ἀρχική συνέπεια ἥταν νά αὐξηθεῖ τό θεατρικό στοιχεῖο δεδομένου ὅτι (ὅπως ἔχουμε πεῖ) οὔτε ὁ χειρουργός οὔτε τό ἀκροατήριο εἶχαν νά ἀσχοληθοῦν μέ τά αἰσθήματα τοῦ ἀναίσθητου ὄσθενη. Ἐδῶ εἶναι μιά περιγραφή ἐνός ἀπό τούς πρώτους ἀκρωτηριασμούς μέ γενική ἀναισθησία:

Τό μαχαίρι, ἀστράφοντας γιά μιά στιγμή πάνω ἀπό τό κεφάλι τοῦ χειρουργού, χώθηκε βαθιά στό μέλος καί μέ μια ἀστραπαία καλλιτεχνική κίνηση, ἀνεβοκατέβηκε καί ὀλοκλήρωσε μιά περιμετρική τομή. Μετά ἀπό μερικές περιστροφές στόν ἀέρα τό πριόνι ἔκουψε τό ὄστο σάν ὀδηγμένο ἀπό ἡλεκτρισμό. Ἡ πτώση τοῦ ἀκρωτηριασμένου μέλους χαιρετήθηκε μ' ἔνα ἡχηρό χειροκρότημα ἀπό τούς ἐνθουσιασμένους φοιτητές. Ὁ χειρουργός ἀποδέχθηκε τή φιλοφρόνηση μέ μιά τυπική ὑπόκλιση<sup>110</sup>.

Μιά οιζική ἀλλαγή συνέδη στό τέλος τοῦ αἰώνα ὅταν ἀνακαλύψεις

στή μικροβιακή θεωρία καί τήν ἀντισηψία μεταμόρφωσαν τό χειρουργικό δωμάτιο ἀπό θεατρική σκηνή σ' ἔνα καλογυαλισμένο, ἀποστειρωμένο περιβάλλον ἀπό πλακάκι καί μάρμαρο. Στό Δέκατο Διεθνές Ιατρικό Συνέδριο τό 1890, ὁ J. Baladın τοῦ St. Petersburg περιέγραψε τήν χρήση ἐνός γυάλινου χωρίσματος γιά ν' ἀπομονώσει φοιτητές καί ἐπισκέπτες ἀπό τόν χῶρο τῆς ἐγχειρίσιτης<sup>111</sup>. Τό γυάλινο παραθύρο ἔγινε ὅθόνη προσοβολῆς· μιά σειρά ἀπό καθρέφτες ἔδιναν μιά καταποιητική ἀποψή τῆς διαδικασίας. Ἐδῶ ὁ τριμερής διαχωρισμός τῆς προσπτικῆς — δράση, ὕλη καί παρατηρητής — μποροῦσαν νά παραλληλιστοῦν μέ τή νέα σύγχρονη ἐμπειρία τοῦ κινηματογράφου. Στήν πραγματεία του γιά τό ἔργο τέχνης ὁ Walter Benjamin συζητάει τήν περίπτωση τοῦ χειρουργού καί τοῦ φωτογράφου (σέ ἀντιταράθεση μέ τόν μάγο καί τόν ζωγράφο). Τά ἐγχειρίματα τόσο τοῦ χειρουργού ὃσο καί τοῦ φωτογράφου δέν τά χαρακτηρίζει κανενός εἰδους αὐρα· «διατρυποῦν» τήν ἀνθρώπην ὑπαρξή ἀντίθετα, ὁ μάγος καί ὁ ζωγράφος ἀντιμετωπίζουν τόν ἄλλον ἀνθρωπό διύποκειμενικά, ὅπως γράφει ὁ Benjamin, «πρόσωπο μέ πρόσωπο»<sup>112</sup>.

## X.

Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ Ernst Jünger, ἀρκετές φορές φραγμένος στόν Πρῶτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ἐγραψε ἀργότερα ὅτι οἱ «θυσίες» στήν τεχνολογική καταστροφή — ὅχι μόνο ἀπώλειες τοῦ πολέμου ἀλλά καί βιομηχανικά καί αὐτοκινητιστικά δυστυχήματα — τώρα ἐμφανίζονται μέ στατιστική προβλεψιμότητα<sup>113</sup>. Είχαν γίνει δεκτές ὡς αὐτονόητο χαρακτηριστικό τῆς ὑπαρξῆς, ἐπιβάλλοντας ὡς ἐκ τούτου στόν «Ἐργάτη», ὡς καινούργιο σύγχρονο τύπο, ν' ἀναπτύξει μιά «Δεύτερη Συνείδηση»: «Αὐτή ἡ δεύτερη καί ψυχρότερη Συνείδηση καταδεικνύεται μέσα στήν ὄλοενα διευρυνόμενη δυνατότητα νά βλέπει κανείς τόν ἐαυτό του σάν ἀντικείμενο»<sup>114</sup>. Εκεῖ πού ἡ «αὐτοανακόπτηση» ἡ ὅποια χαρακτηρίζει τήν ψυχολογία τοῦ «παλαιού στύλου» ἔπαιρνε ώς ἀντικείμενό της «τό αἰσθανόμενο ἀνθρώπινο ὄν», αὐτή ἡ Δεύτερη Συνείδηση «κατευθύνεται πρός ἔνα εἶναι πού στέκεται ἔξω ἀπό τή ζώνη τοῦ πόνου»<sup>115</sup>. Ὁ Jünger συνδέει αὐτή τήν ἀλλοιωμένη προσπτική μέ τή φωτογραφία, τό «τεχνητό μάτι», τό όποιο «συλλαμβάνει τή σφαίρα ἐν πτήσει ὅπως ἀκριδῶς καί τό ἀνθρώπινο σῶμα τή στιγμή πού τινάζεται κομμάτια ἀπό μιά ἐκρηκτή»<sup>116</sup>. Τά πανίσχυρα προσθετικά αἰσθητηριακά δργανα τῆς νέας τεχνολογίας εἶναι τό νέο «έγγω» ἐνός μεταμορφωμένου συναισθητικοῦ συστήματος. Τώρα αὐτά γίνονται ἡ πορώδης ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στό ἐσωτερικό καί τό ἔξωτερικό, ὅντας ταυτόχρονα ἀντιληπτικά δργανα καί μηχανισμοί ἀμυνας. Ἡ τεχνολογία ώς ἐργαλεῖο καί ὅπλο ἐπεκτείνει τήν ἀνθρώπινη ισχύ — ἐντείνοντας τήν ἴδια στιγμή τήν τρωτότητα αὐτοῦ πού ὁ Benjamin ἀποκαλούσε «τό μικρό, ενθραυστό ἀνθρώπινο σῶμα»<sup>117</sup> — καί ὡς ἐκ τούτου δημιουργεῖ μιά πρόσθετη ἀνάγκη, νά χρησιμοποιήσουμε τήν τεχνολογία ώς ἀσπίδα προστασίας ἀπέναντι στήν «ψυχρότε-

οη τάξη» πού αυτή δημιουργεῖ. Ό Jünger γράφει ότι οι στρατιωτικές στολές έχουν πάντα έναν προστατευτικό «χαρακτήρα ἀμυνας». άλλα τώρα, «ή τεχνολογία είναι ή στολή μας»:

Είναι αυτή καθαυτή ή τεχνολογική τάξη, ό μεγάλος καθόριζε της στόν όποιον έφαρμόζονται καθαρότερα οι αὐξανόμενες ἀντικευμενοποιήσεις τῆς ζωῆς μας, καὶ ο ὅποιος εἶναι σφραγισμένος ἀπέναντι στήν ἀρπάγη τοῦ πόνου κατά έναν εἰδικό τρόπο... Εμεῖς, ὡστόσο, εἴμαστε πολὺ μέσα στή διαδικασία γιά νά το δοῦμε αὐτό... Καὶ τόσο περισσότερο συμβαίνει αὐτό, ὅσο ο κομφορμιστικός χαρακτήρας [διάβαζε φαντασμαγορική λειτουργία] τῆς τεχνολογίας μας συμπλέκεται ἀκόμα πιό ἀναπόφευκτα μὲ τά χαρακτηριστικά τῆς τεχνικῆς ἴσχυος.<sup>118</sup>

Στό «μεγάλο καθόριζε της τεχνολογίας, ή εἰκόνα πού ἐπιστρέφει μετατοπίζεται, ἀνταγωνισταὶ σ' ἔνα διαφορετικό ἐπίπεδο, ὅπου βλέπει κανείς τόν ἑαυτό του ώς φυσικό σῶμα χωρισμένο ἀπό τήν αἰσθητηριακή εὐαισθησία — ἔνα στατιστικό σῶμα, ή συμπεριφορά τοῦ όποιου μπορεῖ νά ὑπολογιστεῖ ἔνα τελεσιουργό σῶμα, πράξεων ώς πρός τίς ὄποιες μπορεῖ νά προσμετρηθεῖ μέ βάση μιά «νόρμα». ἔνα πραγματικό σῶμα, τό όποιο μπορεῖ ν' ἀντέξει χωρίς πόνο τά σόκ τῆς νεωτερικότητας. "Οπως γράφει ο Jünger: «Μοιάζει σχεδόν σά νά ποθεῖ τό ἀνθρώπινο ὄν νά δημιουργήσει ἔνα χῶρο στόν όποιον ό πόνος... μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ως αὐταπάτη»<sup>119</sup>.

Έχουμε δεῖ ότι ο Adorno θεωρούσε τήν art nouveau μιά συνέχιση τῆς ἐμπορευματοειδούς φαντασμαγορίας τοῦ Wagner. Κι ἐδώ, η ἐπιφανειακή ἐνότητα ἥταν ἐκείνη πού ἔδινε τό φαντασμαγορικό ἀποτέλεσμα. Λίγο πρίν από τόν πόλεμο αὐτό τό κίνημα ἀρνιόταν τήν ἐμπειρία τοῦ κατακερματισμοῦ ἀναπαριστώντας τό σῶμα σάν μιά διακοσμητική ἐπιφάνεια, σάν νά ἀντανακλοῦσε πρός τά ἔξω τό ἐσωτερικό τῆς προστατευτικῆς ἀσπίδας τῆς τεχνολογίας. Τό ἔσπασμα τοῦ πολέμου ἔκανε ἀδύνατη πλέον μιά τέτοια ἀρνηση. Τό Ντανταϊστικό Μανιφέστο τοῦ Beorlínou τό 1918 ἀνακοίνωνε: «Ἡ ύψηλότερη τέχνη θά είναι ἐκείνη πού στό συνειδητό τῆς περιεχόμενο παρουσιάζει τά μυριάδες καθημερινά προδιλήματα, η τέχνη πού ἔχει ἐμφανῶς θυμματιστεῖ ἀπό τίς ἐκρήξεις τῆς τελευταίας ἔβδομας, πού θά προσπαθεῖ γιά πάντα νά μαζέψει τά μέλη τῆς μετά τή χτενή σύγκρουση»<sup>120</sup>. Είναι δυνατό νά διαβάσουμε τά πορτραϊτά τῶν Έξπρεσιονιστῶν καλλιτεχνῶν σά νά φέρονταν στήν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου, ἀθωράκιστη καὶ ἐκτεθειμένη, τήν ψυκή ἀποτύπωση αὐτοῦ τοῦ τεχνολογικοῦ θρυμματισμοῦ. (Αὐτό είναι ὀλότελα ἀντίθετο στή φασιστική ἐρμηνεία τοῦ ἔξπρεσιονισμοῦ ώς ἐκφυλισμένης τέχνης, η όποια ὄντολογικοποιεῖ τήν ἐπιφανειακή παρουσία καὶ ἀνάγει τήν ίστορία στή βιολογία.) Τό ζωηρό μεταπολεμικό κίνημα τοῦ φωτομοντάζ ἔκανε ἐπίσης ψυκή καὶ ὑπόσταση του τό κατακερματισμένο σῶμα<sup>121</sup>. Άλλα τό ἀποτέλεσμα ἥταν νά συναρμολογήσει καὶ πάλι τά κομμάτια σέ εἰκόνες πού φαντάζουν ἀδιαπέραστες ἀπό τόν πόνο. Πιά παραδειγμα, στό μοντάζ τῆς Hanna Höch τοῦ 1926 *Mnemēto II: Ματαιότητα* η εἰκόνα ἐνοποιεῖται μέ ἀκρίδεια δημιουργώντας μιά συνεκτική (ἄν

καὶ ἀνησυχητική) ἐπιφάνεια — ὅμως χωρίς τήν ἐπιβεβλημένη ἐνότητα τοῦ φαντασμαγορικοῦ.

Τήν ἴδια στιγμή, τό ἐπιφανειακό πρότυπο, ώς μιά ἀφροημένη ἀναπαράσταση τοῦ λόγου, τῆς συνοχῆς καὶ τῆς τάξης, γινόταν ἡ κυρίαρχη μοδφή ἀπεικόνισης τοῦ κοινωνικοῦ σώματος πού εἶχε δημιουργήσει η τεχνολογία — καὶ αὐτό δέν θά μπορούσε στήν πραγματικότητα νά παρουσιαστεῖ ἀλλιώς. Τό 1933 ο Jünger ἐγράφει μιά εἰσαγωγή γιά ἔνα βιδλίο φωτογραφιῶν, στό όποιο γεμισματικές πόλεις καὶ ἀγροί συγκροτούσαν ἔνα ἐπιφανειακό σχέδιο ἀφηρημένης τάξης πού εἶναι τό σῆμα κατατεθέν τῆς ἐργαλειακῆς τεχνολογίας. Ή ἴδια αἰσθητική ἐμφανίζεται στό σοβιετικό «σχέδιο» ο δραγανωτικός του χάρτης τοῦ 1924 δείχνει ὀλόκληρη τήν κοινωνία ὑπό τήν προοπτική μιᾶς κεντροποιημένης ἔξουσίας μέ τούς δρους τῶν παραγωγικῶν τῆς μονάδων — ἀπό τό ἀτούλι μέχρι τά σπίρτα.

Η αἰσθητική τῆς ἐπιφανείας σέ αὐτές τίς εἰκόνες δίνει πίσω στόν παρατηρητή μιά καθησυχαστική ἀντίληψη τῆς ὁρθολογικότητας τοῦ ὄλου τοῦ κοινωνικοῦ σώματος, τό όποιο ὅταν ἀντικρίζεται ἀπό τό δικό του/της συγκεκριμένο σῶμα προσλαμβάνεται ώς ἀπειλή γιά τήν ὄλοτητά του. Ήστοσό, ὅταν τό ἀτομο βρίσκει ὄντως μιά ὀπτική γωνία ὑπό τήν όποια μπορεῖ νά δεῖ τόν ἑαυτό του/της ώς ὄλον, τό κοινωνικό τεχνο-σῶμα ἔξαφανίζεται ἀπό τά μάτια του. Στό φασισμό (καὶ αὐτό εἶναι κλειδί γιά τή φασιστική αἰσθητική), τό δίλημμα τῆς προοπτικῆς ὑπερπρᾶται μέ μιά φαντασμαγορία τοῦ ἀτομικοῦ ώς μέρους ἐνός πλήθους τό όποιο ἀποτελεῖ ἀφεαυτοῦ του ἔνα συνεκτικό ὄλο — ἔνα «μαζικό διακομητικό», γιά νά χρησιμοποιήσουμε τόν όρο τοῦ Siegfried Kracauer, πού ίκανοποιεῖ ώς μιά αἰσθητική τῆς ἐπιφανείας, ἔνα ἀποεξαπομνένο, τυπικό καὶ κανονικό πρότυπο — πολύ παρόμοιο μέ τό σοβιετικό σχέδιο. Ή Πρωτομοδφή αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς είναι ἡδη παρούσα στίς ὀπερεσ τοῦ Wagner στόν τρόπο μέ τόν όποιον τοποθετεῖται στή σκηνή ή χορωδία πού προαναγγέλλει τόν χαιρετισμό τοῦ πλήθους πρός τόν Hitler. Άλλα δέν νά ἔχεναι ότι ο φασισμός δέν ἥταν ο ἴδιος ὑπεύθυνος γιά τή μεταμορφωμένη προοπτική: οι μουσικές παραγωγές τῆς δεκαετίας τοῦ 1930 χρησιμοποιούσαν αὐτό τό ἴδιο μορφικό μοτίβο (ό Hitler ἥταν λάτρης τῶν ἀμερικάνικων μιούζικαλ).

## XI.

ΕΙΜΑΣΤΕ καὶ πάλι — μετά ἀπό μιά μακριά περιφορά — στά ἐνδιαφέροντα τοῦ Benjamin στό τέλος τοῦ δοκιμίου του γιά τό "Εργο τέχνης: τήν κρίση τῆς γνωστικῆς ἐμπειρίας τήν όποια ἐπέφερε η ἀποξένωση τῶν αἰσθήσεων καὶ η όποια κάνει τήν ἀνθρωπότητα ἵκανη νά ἀπολαμβάνει τήν ἴδια τήν καταστροφή. Πρέπει νά θυμηθούμε ότι αὐτό τό δοκίμιο δημοσιεύθηκε γιά πρώτη φορά τό 1936. Έκεινο τόν ἴδιο χρόνο ό Jacques Lacan ταξίδεψε στό Μαργίνη παντ γιά νά παρουσιάσει ἔνα κείμενο στή Διεθνή Ψυχαναλυτική Έταιρία όπου διατύπωνε γιά πρώτη φορά τή θεωρία του περί τοῦ «σταδίου τοῦ καθόριζε της»<sup>122</sup>. Περιέγραφε τή

στιγμή κατά τήν όποια τό βρέφος τῶν ἔξι ἔως δεκαοχτώ μηνῶν ἀναγνωρίζει θριαμβευτικά τήν κατοπτρική του εἰκόνα καί τήν ταυτίζει μέ μιά φαντασιακή σωματική ἐνότητα. Αὐτή ή ναρκισσιστική ἐμπειρία τοῦ ἑαυτοῦ ὡς ὀπτικοῦ «ἀντικατοπτρισμοῦ» εἶναι μιά ἐμπειρία παρ(ανα)γνώρισης. Τό ύποκείμενο ταυτίζεται μέ τήν εἰκόνα ὡς «μορφή» (Gestalt) τοῦ ἐγώ, κατά τρόπο πού ἀποκύπτει τήν ἴδια του τήν ἔλλειψη. Τό ὄδηγετ, ἀναδρομικά, σέ μιά φαντασίωση τοῦ «κομματιασμένου σώματος» (corps morcelé). Ο Hal Foster ἐνέταξε αὐτή τή θεωρία στό ιστορικό πλαίσιο τῶν ἀπαρχῶν τοῦ φασισμοῦ, καί ἐπεσήμανε τίς προσωπικές σχέσεις ἀνάμεσα στόν Lacan καί τούς Σουρρεαλιστές καλλιτέχνες πού ἔκαναν θέμα τους τό κατακερματισμένο σῶμα<sup>123</sup>. Πιστεύω ὅτι μπορεῖ κανείς νά σπρωξει τή σημασία αὐτῆς τῆς σχέσης πολύ μακρύτερα, ὥστε τό στάδιο τοῦ καθρέφτη νά μπορεῖ νά διαβαστεῖ ὡς μιά θεωρία τοῦ φασισμοῦ.

Η ἐμπειρία τήν όποια περιγράφει ὁ Lacan ἐνδέχεται νά εἶναι (ἢ νά μήν εἶναι) ἕνα οἰκουμενικό στάδιο τῆς ἔξειλικτικῆς ψυχολογίας, ἀλλά ἡ σημασία του ἀπό ψυχαναλυτική ἀποφη ἀναφαίνεται ἐκ τῶν ὑστέρων, ὡς ἀναδεβλημένη δράση (Nachträglichkeit), ὅταν ἡ ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς παιδικῆς φαντασίωσης πυροδοτεῖται στή μνήμη τοῦ ἐνηλίκου ἀπό ἔνα γεγονός τῆς παρούσας του κατάστασης: ἔτσι ἡ σημασία τῆς θεωρίας τοῦ Lacan ἀναδεικνύεται μόνο στό ιστορικό πλαίσιο τῆς νεωτερικότητας ὅπως ἀκριβῶς καί ἡ ἐμπειρία τοῦ εὐπαθοῦς σώματος καί τῶν κινδύνων ἀκρωτριασμοῦ του πού ἀντιγράφει τό τραῦμα τοῦ πρωταρχικοῦ νηπιακοῦ συμβάντος (τή φαντασίωση τοῦ corps morcelé). Ο ἴδιος ὁ Lacan ἀναγνώριζε τό ιστορικά καθορισμένο τῶν ναρκισσιστικῶν διαταραχῶν, παρατηρώντας ὅτι τό μείζον κείμενο τοῦ Freud γιά τόν ναρκισσισμό, καθόλου συμπτωματικά, «χρονολογεῖται ἀπό τήν ἔναρξη τοῦ πολέμου τοῦ 1914, καί εἶναι ἀρκετά συγκινητικό νά σκεφτοῦμε ὅτι ἐκείνη ἀκριβῶς τή στιγμή ὁ Freud ἀνέπτυσσε μιά τέτοια κατασκευή»<sup>124</sup>.

Τήν ἐπόμενη ἡμέρα τῆς παρουσίασης τοῦ κειμένου του στό Μαρίενμπαντ, ὁ Lacan ἐγκατέλειψε τό Συνέδριο καί πήρε τό τραῦμα γιά τό Βερολίνο, γιά νά παρακολουθήσει τούς Όλυμπιακούς Ἀγῶνες πού γίνονταν ἐκεῖ<sup>125</sup>. Σέ μιά σημείωση τοῦ δοκιμίου του γιά τό «Ἐργο τέχνης, ὁ Benjamin σχολιάζει αὐτούς τούς σύγχρονους Όλυμπιακούς, οἱ ὄποιοι, λέει, διαφέρουν ἀπό τό ἀρχαῖο τους πρότυπο στό βαθμό πού ἡταν λιγότερο ἔνας ἀγώνας ἀτ' ὅ, τι μιά διαδικασία ἀκριβοῦς, τεχνολογικῆς καταμέτρησης, μιά μορφή ἐλέγχου μᾶλλον παρά ἔνας διαγωνισμός»<sup>126</sup>. Βασιζόμενος στόν Jünger, ὁ Foster δείχνει ὅτι ὁ φασισμός ἐπεδείκνυε τό φυσικό σῶμα ὡς ἔνα εἶδος πανοπλίας ἐνάντια στόν τεμαχισμό, κι ἐπίσης ἐνάντια στόν πόνο. Τό θωρακισμένο, μηχανοποιημένο σῶμα μέ τή γαλβανισμένη του ἐπιφάνεια καί τή μεταλλική, ὁξυγώνια κατατομή του δίνει τήν αὐταπάτη τοῦ ἀτρωτού. Εἶναι τό σῶμα ἰδωμένο ἀπό τήν ὀπτική γωνία τῆς «δεύτερης συνείδησης» τήν όποια περιγράφει ὁ Jünger ὡς «ναρκωμένη» ἀπέναντι στά αἰσθήματα. (Η λέξη ναρκισσισμός προέρχεται ἀπό τήν ἴδια ρίζα μέ τή νάρκωση!). Ἀλλά ἀν ὁ φασισμός ἐπέμεινε πολύ στήν ἀναπαράσταση τοῦ σώματος-ώς-πανοπλίας, δέν εἶναι αὐτή ἡ

μοναδική του αἰσθητική μορφή πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ.

## XII.

ΥΠΑΡΧΟΥΝ δύο αὐτοπροσδιορισμοί τοῦ φασισμοῦ τούς ὄποιους, καταλήγοντας, θά ἥθελα νά ἔξετάσω. Ό πρωτος εἶναι μιά περιγραφή τοῦ Goebbels σέ μιά ἐπιστολή του τοῦ 1933: «Ἐμεῖς πού διαμορφώνουμε τή σύγχρονη γερμανική πολιτική ἀντιλαμβανόμαστε τούς ἑαυτούς μας ὡς ἀνθρώπους μέ καλλιτεχνικό αἰσθητήριο, ἐπωμισμένοι τό μεγάλο καθῆκον νά διαμορφώσουμε ἀπό τό ἀκατέργαστο ὑλικό τῶν μαζῶν, τή στέρεη, καλοσχεδιασμένη δομή ἐνός Volk»<sup>127</sup>. Πρόκειται ἐδῶ γιά τήν τεχνολογικοποιημένη ἐκδοχή τοῦ μύθου τῆς αὐτογένεσης, μέ τό διαχωρισμό του ἀνάμεσα στόν ἐνεργό παράγοντα (ἐδῶ τούς φασίστες ἡγέτες) καί τίς μάζες (τήν ἀδιαφοροποίητη ὑλή, πού ὑφίσταται τήν ἐπίδραση). Πρέπει νά θυμόμαστε ὅτι αὐτή ἡ διαίρεση εἶναι τομείρης. Υπάρχει ἐπίσης ὁ παρατηρητής, πού «γνωρίζει» μέσω τῆς παρατηρησης. Ή εὐφύια τῆς φασιστικῆς προπαγάνδας ἔγκειτο στό ὅτι ἔδωσε στίς μάζες ἔνα διπλό ρόλο, τό νά εἶναι ταυτόχρονα ὁ παρατηρητής καί ἡ ἀδρανής μάζα πού πλάθεται καί διαμορφώνεται. Ωστόσο, χάρη σέ μιά μετατόπιση τῆς θέσης τοῦ πόνου, χάρη σέ μιά ἐπακόλουθη παρ(ανα)γνώριση, ἡ μάζα-ώς-ἀκροατήριο παραμένει κατά κάποιο τρόπο ἀνενόχλητη ἀπό τό θέαμα τῆς ἴδιας τῆς χειραγώγησής της - κατά τρόπο ὅμοιο μέ τόν Husserl πού κόβει τό δάχτυλό του. Στήν ταυτία τοῦ 1935 τῆς Leni Riefenstahl Ό Θρίαμβος τῆς Θέλησης (τήν όποια ὁ Benjamin πρέπει ὁπωδήποτε νά είχε ὑπόψιν του ὅταν ἔγραφε τό δοκίμιο του γιά τό «Ἐργο τέχνης», οἱ κινητοποιημένες μάζες γεμίζουν τό στάδιο τῆς Νυρεμβέργης καί τήν ὅθινη τοῦ κινηματογράφου, ἔτσι ὥστε τά ἐπιφανειακά πρότυπα νά δίνουν ἔνα ίκανοποιητικό σχέδιο τῆς ὄλης ἐπίδειξης, τή στρατιωτικοποίηση τῆς κοινωνίας μέ τελικό σκοπό τήν ικανότητά της νά κάνει πόλεμο. Ή αἰσθητική ἐπιτρέπει μιά ἀννισθητοποίηση τῆς ἀντίληψης, ἔνα κοίταγμα τῆς «σκηνῆς» μέ ἀνυστερόβουλη εὐχαριστηση, ἀκόμα καί ὅταν ἡ σκηνή εἶναι ἡ τελετουργική προετοιμασία μᾶς ὀλόκληρης κοινωνίας γιά τήν ἀπερίσκεπτη θυσία καί, τελικά, τήν καταστροφή, τό φόνο καί τό θάνατο.

Στό Θρίαμβο τῆς Θέλησης ὁ Rudolf Hess κραυγάζει πρός τό πλῆθος στήν ἀρένα: «Ἡ Γερμανία εἶναι ὁ Hitler καί ὁ Hitler εἶναι ἡ Γερμανία!». Κι ἔτοι ἐρχόμαστε στόν δεύτερο αὐτοπροσδιορισμό τοῦ φασισμοῦ. Τό προσθετικό νόημα εἶναι ὅτι ὁ Hitler ἐνσαρκώνει ὀλόκληρη τή δύναμη του γερμανικοῦ ἔθνους. Άλλα ἔάν στρέψουμε τήν κάμερα πρός τόν Hitler μέ τρόπο ἀπαλλαγμένο ἀπό κάθε αἰσθητή αὐρας, δηλαδή, ἀν χρησιμοποιήσουμε αὐτή τήν τεχνολογική συσκευή σάν βοήθεια γιά τήν αἰσθητηριακή πρόσληψη τοῦ ἔξειληρου κόσμου ἀντί γιά μιά φαντασμαγορική, ἡ ναρκισσιστική, ἀπόδραση ἀπό αὐτόν, βλέπουμε κάτι πολύ διαφορετικό.

Γνωρίζουμε ότι το 1932 (κάτω από τήν καθοδήγηση τοῦ τραγουδιστῆ τῆς ὥπερας Paul Devrient) ὁ Hitler δοκίμαζε τίς ἐκφράσεις τοῦ προσώπου του μπροστά σ' ἔναν καθέρετη<sup>128</sup> προκειμένου νά ἔχει τήν ἐπίδραση πού θεωροῦσε κατάλληλη. Υπάρχουν λόγοι νά πιστεύουμε ότι αὐτή ἡ ἐπίδραση δέν ἦταν ἐκφραστική, ἀλλά κατοπτρική, στέλνοντας πίσω στόν ἄνθρωπο-μέσα-στό-πληθος τή δική του εἰκόνα – τή ναρκισσιστική εἰκόνα τοῦ ἄθικτου ἑγώ, χτισμένη ἐνάντια στό φόβο τοῦ κομματισμένου σώματος<sup>129</sup>.

Τό 1872, ὁ Charles Darwin δημοσίευσε τό ἔργο *Η Ἐκφραση τῶν Συγκινήσεων στὸν Ἀνθρωπο καὶ στὰ Ζῶα*, ἀναγνωρίζοντας τό χρέος του στό ἔργο τοῦ Charles Bell. Τό βιβλίο τοῦ Darwin ἦταν ἀπό τά πρῶτα τοῦ ειδους του πού χρηματοποίησον φωτογραφίες ἀντί γιά σχέδια, πράγμα πού ἐπέτρεψε μεγαλύτερη ἀκρίβεια στίς ἀναλύσεις τῶν ἐκφράσεων τοῦ προσώπου πού συνοδεύουν τίς ἀνθρώπινες συγκινήσεις. Συγκρίνοντας τίς φωτογραφίες τῶν ἐκφράσεων τοῦ προσώπου τοῦ Hitler, ὅπως τίς ἀσκοῦσε μπροστά στόν καθέρετη μέ τίς φωτογραφίες ἀπό τό βιβλίο τοῦ Darwin, θά περίμενε κανείς νά δρεῖ διότι οἱ ἐκφράσεις του συνδηλώνουν ἐπιθετικές συγκινήσεις – θυμό καὶ ὁργή. Ή, θά μποροῦσε νά ὑπόθεσει διότι ὁ Hitler προσπαθοῦσε νά προσδάλει τό ἀδιαπέραστο, «θωρακισμένο» πρόσωπο πού περιγράφει ὁ Jünger καὶ πού ἦταν τόσο τυπικό στή ναζιστική τέχνη. Ἀλλά στήν πραγματικότητα οἱ δύο συγκινήσεις ἀπό αὐτές πού περιγράφει ὁ Darwin οἱ όποιες ταιριάζουν μέ τίς φωτογραφίες τοῦ Hitler εἶναι ἀρκετά διαφορετικές κι ἀπό τά δύο αὐτά.

Ἡ πρώτη συγκίνηση εἶναι ὁ φόβος. Ἡς ἀκούσουμε τήν περιγραφή τοῦ Darwin:

Καθώς ὁ φόβος αὐξάνεται σέ τρομώδη ἀγωνία.. τά πτερύγια τῶν ουρθουνιῶν διαστέλλονται... ὑπάρχει μιά λαχανιασμένη καὶ σπασμωδική ἐκφραση τῶν χειλιῶν, ἔνα τεμούλιασμα τῆς κούλης παρειᾶς... οἱ χάντρες τῶν ματιῶν εἶναι καρφωμένες στό ἀντικείμενο τοῦ τρόμου... οἱ μύες τοῦ σώματος γίνονται ἀκαμπτο... οἱ παλάμες σφίγγονται καὶ ἀνοίγουν διαδοχικά... τά χέρια μπορεῖ νά προτάσσονται, σάν γιά ν' ἀποτρέψουν κάποια τρομερή ἀπειλή ἡ μπορεῖ νά ωρίχνονται μέ ἀπόγνωση πίσω ἀπό τό κεφάλι<sup>130</sup>.

Υπάρχει μιά δεύτερη συγκίνηση πού μπορεῖ νά ταυτιστεῖ μέ τίς χειρονομίες τοῦ Hitler. Εἶναι αὐτό πού ὁ Darwin περιγράφει ως «օδύνη τοῦ σώματος καὶ τοῦ πνεύματος: κλάμα», καὶ οἱ σχετικές φωτογραφίες εἶναι, εἰδικά, πρόσωπα δρεφῶν πού κραυγάζουν καὶ κλαίνε. Ὁ Darwin γράφει:

Ἡ ἀνύψωση τοῦ ἄνω χείλους τραβάει πρός τά πάνω τή σάρκα τοῦ ἄνω μέρους τῆς παρειᾶς, καὶ παράγει μιά ἰσχυρά τονισμένη πτυχή σέ κάθε παρειά — τή ρινοχειλική πτυχή — ἡ όποια ἐκτείνεται ἀπό τά πτερύγια περίπου τῶν ουρθουνιῶν μέχρι τίς γωνίες τοῦ στόματος καὶ κάτω ἀπ' αὐτές. Αὐτή ἡ πτυχή ἡ αὐλακας μπορεῖ νά φανεῖ σέ δλες τίς φωτογραφίες, καὶ εἶναι πολύ χαρακτηριστική στήν ἐκφραση ἐνός παιδιοῦ πού κλαίει...<sup>131</sup>.

Ἡ κάμερα μπορεῖ νά μᾶς βοηθήσει στή γνώση τοῦ φασισμοῦ, ἐπειδή προσφέρει μιά αἰσθητική ἐμπειρία ἀπάλλαγμένη ἀπό κάθε ἔνος αὐδρας, κριτικά «ἐλεγκτική»<sup>132</sup>, ἡ όποια συλλαμβάνει μέ τήν «ἀσυνείδητη ὄροση» της<sup>133</sup> ἀκριβῶς τή δυναμική τοῦ ναρκισσισμοῦ ἀπό τόν ὅποιον ἔξαρταί ἡ πολιτική τοῦ φασισμοῦ, ἀλλά τήν όποια κρύβει ἡ ίδια του ἡ περιβελλημένη μέ αὐρα αἰσθητική. Μιά τέτοια γνώση δέν εἶναι ιστορικιστική. Ἡ ἀντιπαράθεση φωτογραφιῶν τοῦ προσώπου τοῦ Hitler μέ είκόνες τοῦ Darwin δέν ἀπαντάει στή συνθετότητα τοῦ ἐρωτήματος τοῦ von Ranke «πῶς πράγματι ἦταν στή Γερμανία», ἡ τί καθόρισε τή συγκεκριμένη ιστορία της. Μᾶλλον, μιά τέτοια ἀντιπαράθεση δημιουργεῖ μιά συνθετική ἐμπειρία ἡ όποια συνηχεῖ μέ τήν ἐποχή μας, παρέχοντάς μας, σήμερα, μιά διπλή ἀναγνώριση — πρῶτον, τής ἴδιας μας τῆς νηπιακότητας, στήν όποια, γιά τόσο πολλούς ἀπό μᾶς, τό πρόσωπο τοῦ Hitler παρουσιάστηκε ώς ἡ ἐνσάρκωση τοῦ κακοῦ, ὁ μπαμπούλας τῶν παιδιῶν μας τρόμων. Δεύτερον, μᾶς δόδηγει μέσ' ἀπό ἔνα σόκ νά συνειδητοποιήσουμε ὅτι ὁ ναρκισσισμός πού ἔχουμε ἀναπτύξει ώς ἐνήλικοι, ὁ όποιος λειτουργεῖ ώς ἀναισθητική τακτική ἀπέναντι στά σόκ της μοντέρνας ἐμπειρίας — καὶ κολακεύεται καθημερινά ἀπό τή φαντασμαγορία τῆς εἰκόνας τῆς μαζικῆς κοινωνίας — εἶναι τό ἐδαφος ἀπό τό όποιο μπορεῖ καὶ πάλι νά ἐφοδιάσει ὁ φασισμός. Γιά νά παραθέσω τόν Benjamin: «Κλείνοντας ἔξω τήν ἐμπειρία [τῆς ἀφιλόξενης, αἰμάσσουσας ἐποχῆς τῆς μεγάλης αὐλίμακας ἐκβιομηχανίσης], τό μάτι προσλαμβάνει μιά ἐμπειρία συμπληρωματικῆς φύσεως, στή μορφή τοῦ αὐθόρυμητου μετεικάσματος»<sup>134</sup>. Ὁ φασισμός εἶναι αὐτό τό μετείκασμα. Στόν καθρέφτη του ἀναγνωρίζουμε τόν ἔαυτό μας.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αὐτή εἶναι ἡ ἀγγλική μετάφραση πού ἔχει ἐπικρατήσει σήμερα (βλ. Harry Zohn, trans. *Illuminations*, ed. Hannah Arendt [New York: Schocken Books, 1969]). Ἡ κατά λέξη μετάφραση τοῦ γερμανικοῦ τίτλου εἶναι σημαντικά διαφορετική: «Τό ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς του ἀναπαραγωγμότητας (technischen Reproduzierbarkeit).» Παρέκαμψα τό πρόδηλημα χρησιμοποιώντας μία συντομευμένη μορφή: δοκίμιο γιά τό ἔργο τέχνης.

2. Ἡ καλύτερη ἀνάγνωση τοῦ δοκίμου γιά τό ἔργο τέχνης τοῦ Benjamin παραμένει τό δοκίμιο τῆς Miriam Hansen, «Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Technology», *New German Critique* 40 (Χειμώνας, 1987).

3. «Οι μᾶς ἔχουν τό δικαίωμα ἀλλαγῆς τῶν σχέσεων ἰδιοτήσιας ὁ φασισμός γνωρεῖ νά τούς δώσει ἐκφραση μέσα στή διατήρηση αὐτῶν τῶν σχέσεων» (Benjamin, *Illuminations*, σ. 241).

4. ὥ.π.

5. ὥ.π.

6. ὥ.π., σ. 242.

7. Παράφραση τῆς αὐθεντικῆς μπαρόκ ρήσης: «Fiat iustitia et pereant mundus», τῆς ἐλλογικῆς ύπόσχεσης τοῦ αὐτοκράτορα Φερδινάνδου Α'. βλ. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I:3, ἐκδ. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser) Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), σ. 1055.

8. Benjamin, *Illuminations*, σ. 242.

9. Διαφορετικά και οι δύο καταστάσεις, ή κρίση και ή άπαντηση σ' αυτήν, θά κατέληγαν νά είναι ίδιες. Άπ' τή στιγμή πού ή τέχνη θά είσχωρθεί στήν πολιτική (είτε αυτή είναι κομμονινιστική είτε φασιστική πολιτική) τί άλλο μπορεί νά κάνει παρά νά τεθεί στήν ύπτρεσία της και νά της παραδώσει τίς δικές της καλλιτεχνικές δυνάμεις, δηλαδή νά «αισθητικοποιήσει τήν πολιτική».

10. Τόν Heidegger άπασχόλησαν ιδιαίτερα οι φιλοσοφικές περιπλανήσεις τής ξενοιας κλειδιά «αισθητική» στή δυτική φιλοσοφία (βλ. π.χ., τίς παραδόσεις του άπό τό έτος 1936/37 — τήν ίδια έποχη μέ τό δοκίμιο τοῦ Benjamin — *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, τόμος 43 τοῦ Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II: Abteilung: Vorlesungen, 1923-76* [Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1985]. Γιά μιά προληπτικά κοριτική συγκειμενική έκθεση τού λόγου τής «αισθητικῆς» στό πλαίσιο τής νεότερης περιόδου τού δυτικού πολιτισμού, δλ. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (London: Basic Blackwell, 1990). Γιά μιά έξαιρετική πνευματική ιστορία τής σύνδεσης άναμεσα σέ αισθητική και πολιτική στή γερμανική σύγενη μέ έμφαση στή σημασία γενικά τού έλληνισμού και ειδικά σ' αυτήν τοῦ Winckelmann (πού παραλείπει ή έκθεση τοῦ Eagleton) και στήν είκονα τῶν Έλλήνων ως λαοῦ τής «αισθητικῆς» και τοῦ «πολιτισμού» σέ αντίθεση μέ τήν ύλιτική και αυτοχροτοική Ρώμη, δλ. Josef Chytry, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought* (Berkeley: University of California Press, 1989).

11. Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, σ. 13. Ο Eagleton πραγματεύεται τήν ιστορική γένεση τής αισθητικῆς ως μοντέρνου λόγου (είδικά στό έργο τοῦ γερμανού φιλόσοφου στά μέσα τοῦ δεκάτου όγδοου αιώνα Alexander Baumgarten) και περιγράφει τίς πολιτικές έπιπτώσεις αυτής τής άντι-καρτεσιανῆς δύτικῆς στήν «πυκνή, κατάμεστη περιοχή» έκτός τοῦ πνεύματος, ή όποια περιλαμβάνει «κάτι όχι λιγότερο άπό τό σύνολο τής αισθητηριακῆς μας ζωῆς», ώς τά «πρώτα σκιρτήματα ένός πρωτόγονου ύλισμού — τής γιά καρφό πολύ ανέκφραστης έξεγέρσης τού σώματος ένάντια στήν τυραννία τοῦ θεωρητικοῦ».

12. Αυτή ήταν η σημασία της γιά τόν Baumgarten, πού πρώτος άνέπτυξε τήν «αισθητική» ως αύτόνομη θεματική τής φιλοσοφίας. Παρ' όλα αυτά ο Eagleton έχει δίκαιο νά σημειώνει ότι ή κατάφαση τής αισθητηριακῆς έμπειρισίς είναι στή θεωρία τοῦ Baumgarten δραχύδια: «Ακόμα κι αν τά *Aesthetica* τοῦ (1750) άνοιγουν μέ ένα καινοτόμο νέυμα τό έδαφος τής έμπειρισάς στό σύνολο του, έκεινο γιά τό όποιο τό άνοιγουν είναι τελικά ή αποικιοποιήση του άπό τό λόγο» (Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, σ. 15).

13. Βλ., π.χ. τή συζήτηση τοῦ Rousseau γιά τήν έκπαίδευση τῶν αισθήσεων στόν Αἴμιλο.

14. Ο Baumgarten διακρίνει άναμεσα σέ *aesthetica artificialis* (στά όποια και άφερώνει τό μεγαλύτερο μέρος τού κειμένου του) και *aesthetica naturalis*, τά όποια παρατηρούμε στό παιχνίδι τῶν παιδιών.

15. Η κοινωνικότητα δέν είναι μόνο ίστορικο-πολιτισμική κατηγορία άλλα μέρος τής «φύσης» μας. Τήν άντιληψη αυτής οφείλουμε στήν κοινωνιολογία (και, δούν άφορδε τό συγχειρούμενο, στόν 'Αριστοτέλη και τό Marx). Τό σφάλμα είναι νά ύποθέσουμε ότι οι οιμερινές κοινωνίες έκφράζουν έπαρχους τό βιολογικό άντο ένστικτο. Θά μπορούσε, έπι παραδείγματι, νά υποστηριχθεῖ ότι ή ίδιωτικοποιημένη οίκογένεια είναι άκοινωνική άκριδως στήν πιό βιολογική πλευρά της (τήν άναπταραγωγή τού είδους).

16. Καί πάλι ή σχέση είναι διαλεκτική: έάν ούτε τό άτομικό ούτε τό κοινωνικό ύφιστανται ποτέ ως «φύση» άλλα πάντοτε ως «δεύτερη φύση» και μόνο (και άρα είναι πολιτισμικά συγκροτημένα), τότε ισχεί έξισον ότι ούτε τό «άτομικό» ούτε και τό «κοινωνικό» είσερχονται στόν πολιορκικά συγχροτημένο κόδιμο δίχως νά άφρηνουν ένα ηπόλευμα, ένα βιολογικό ύπόστρωμα τό όποιο ουνιστά τή βάση γιά άντισταση.

17. Benedetto Croce, παρατίθεται στό Hans Rudolf Schweizer, *Aesthetik als*

*Philosophie der Sinnlichen Erkenntnis* (Basil: Schwabe and Co., 1973), σ. 33. Ό Schweizer ύποστηρίζει, ένάντια στόν Croce, ότι ή Baumgarden δέν ύπηρε ιδιαίτερα άνηγνος γιά κάτι τέτοιο ή άπολογητικός και ότι ή πραγματική προκατάληψη έναντι του αισθητικοῦ άναπτυχθηρε άργοτερα.

18. Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of Dialectic* (New York: Verso, 1990), σ. 232.

19. Ή «γένεση» τής έλληνικής πόλης άποδιδεται σ' αυτήν άκριδως τή θαυμαστή ιδέα ότι ή ανθρωπος μπορεί νά παράγει τόν έαυτό του ex nihilo. Ή πάλη γίνεται τό κατασκεύασμα τού «άνθρωπου» μέσα στό όποιο μπορεί νά παράγει, σάν ύλικη πραγματικότητα, τή δική του υψηλότερη ούσια. Παρόμοια, ο Machiavelli έγραψε έπαινετικά γιά τόν Ήγεμόνα πού ίδρυε αυτο-δημιουργικά μά νέα ήγεμονία ένω συνδέει τήν αιτογενετική αυτή πράξη μέ τό άποκρούφωμα τού άνδρισμού.

20. Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, σ. 64.

21. Bl. Cornelius Castoriades, *The Imaginary Institution of Society*, trans. Kathleen Blamey (Cambridge: MIT Press, 1987).

22. Bl. γιά παράδειγμα, τό έργο τής Luce Irigaray. Γιά μιά έξαιρετική συζήτηση τῶν παρασέτων τής φεμινιστικῆς διαμάχης δι. τά άθρα τῶν Seyla Benhabib, Judith Butler και Nancy Frazer στό *Praxis International*, 2 (Ιούλιος 1991), σ. 137-177.

23. Αυτή ή «πρώτη άντιδραση» θά μπορούσε, στήν πραγματικότητα, νά θεωρηθεί άνωτερη. Όμως ο Kant μιλᾶ συγχαταβατικά γιά τό χωρικό τής Σαδούας πού σέ αντίθεση μέ τόν γοητευμένο άστο τουρίστα «δέν διστάζει νά άποκαλέσει τρελλό όποιον άρεσκεται στά παγωμένα βουνά» (Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. Werner S. Pluhar [Indianapolis: Hackett, 1987], σ. 124).

24. Kant, *Critique of Judgement*, σ. 120-21. Καί πάλι, άπό οικολογική άποψη, ή άντιδραση αυτή δέν είναι ήλιθια.

25. Όπ.

26. Όπ. σ. 121-22.

27. Ernst Cassirer, *Kant's Life and Thought*, trans. James Haden, intro. Stephan Körner (New Haven: Yale University Press, 1981), σ. 269.

28. Ήταν άπλως σύμπτωση ότι ή Kant έπαινεσε ως κάτι τό υψηλό έιδικά έκεινες τής έλετεικές Άλτεις, τό μέγεθος και ή άπολογημηνή όψη τῶν όποιων προκαλεσαν στόν Winckelmann μά τέτοια φρίκη, ώστε μόλις τίς άντιζουσε τό 1768 ματαίωσε τήν προγραμματισμένη έπιστροφή του στή Φερδινάνδα και γύρισε πίσω στήν Ιταλία;

29. Kant, *Critique of Judgement*, σ. 133.

30. Όπ., σ. 134.

31. Cassirer, *Kant's Life and Thought*, σ. 270. Ό Cassirer παραβέτει τό σχόλιο τοῦ Goethe πρός τόν Καγκελάριο von Müller, τόν 'Απριλίο τοῦ 1818. (Η μετάφραση στό βιβλίο τοῦ Cassirer είναι πιό έντονα χρωματισμένη δούν άφορδε τό στοιχείο τοῦ φύλου άτ' ότι τό κείμενο τοῦ Goethe. Εύχαριστώ τήν Alexandra Cook γιά αυτήν τής τόν ύπόδειξη.) Ή περίφημη μελέτη τοῦ Goethe γιά τόν Winckelmann (1805) τόν έπαινει γιατί έχησε μά ζωή κοντά στό άρχαιοελληνικό ίδεωδες, συμπεριλαμβανούμενων, σαφώς, και τῶν οαρικῶν του σχέσεων μέ δημοφους νεαρούς άντρες. Ή Κριτική τής Κρίσης, ωστόσο, ήταν τό έργο έκεινο πού «αίχμαλώτισε» μέ τή σαγήνη του τόν Goethe (Cassirer, σ. 273).

32. «Τό νά 'ναι κανείς αύτάρκης και συνεπῶς νά μή χρειάζεται τήν κοινωνία, χωρίς δώμας νά είναι και άκοινωνητος, δηλ., χωρίς νά τήν έγκαταλείπει, είναι κάτι πού προσεγγίζει τό ύψηλό, όπως κάθε ύπέρθαση τῶν άναγκῶν» (*Critique of Judgement*, σ. 136).

33. Τό έργο τῶν πολεμιστῶν «είναι μά ένοτικωδής δημιουργία και έπιβολή μορφῶν... δέν γνωρίζουν τί είναι ένοχη, εύθυνη ή σεβασμός... άποτελούν παραδείγματα έκεινου τού τρομεροῦ έγωμασμού τοῦ καλλιτέχνη πού θεωρεῖ τόν έαυτό του δικαιωμένο ως τήν αιώνιστητη μέσα στό «έργο» του, όπως ή μητέρα μέσα στό παιδί της»

(Nietzsche, παρατίθεται στόν Eagleton, σ. 237).

34. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Random House, 1967), σ. 419.

35. Heidegger, Nietzsche, σ. 91-92. Η διχοτόμηση των δύον δέν έμφανίζεται στο κείμενο τοῦ Nietzsche.

36. Nietzsche, *Will to Power*, σ. 429.

37. Οι νεότεροι φιλόσοφοι άρνηθκαν πεισματικά νά έξισώσουν τόν έγκεφαλο μέ τό «πνεύμα» (alias ego, απε, Seele, soul, subject, Geist). Ό Descartes προστάτευσε τήν ψυχή ἀπό τήν «οιωματική μηχανή» τοῦ έγκεφαλου, τῶν νεύρων καί τῶν μυῶν τοποθετώντας την μέσα σέ «έναν θισμένο έξισετικά μικρό άδενα» πού αἰωρεῖται στή μέση τοῦ έγκεφαλου (βλ. Τά Πάθη τῆς Ψυχῆς). Ή υπερβατική συνείδηση τοῦ έγώ τοῦ Kant κατορθώνει νά παραπάμψει τόν έγκεφαλο ἀπό τήν ἀρχή.

38. Η σύγχρονη ἔρευνα τοῦ έγκεφαλου, παρά τήν ἐντυπωσιακή ἐφαρμογή νέων τεχνολογιῶν πού μᾶς ἐπιτρέπουν νά «ολέπουμεν τόν έγκεφαλο μέ δόλο καί μεγαλύτερη λεπτομέρεια, πάσχει ὡς τώρα ἀπό μεγάλη ἔλλειψη φιλοσοφικοῦ καί θεωρητικοῦ ωζεστασιού», ἐνώ ή φιλοσοφία τολμάει νά μιλᾶ σέ μία γλώσσα τόσο ὄχιακή — δεδομένων τῶν ἐπιτειχικῶν ἀνακαλύψεων τῆς νευρο-επιστήμης — πού αὐτούποδιβάζεται σέ σχολαστική ἀσχετοσύνη — ή ἀπλῶς σέ μιθο.

Πρόσφατα, ὑπῆρξε κάποιο ἐνδιαφέρον νά ἐπανασυνδεθοῦν οἱ δύο λόγοι. Bl., π.χ., Patricia Smith Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain* (Cambridge: MIT Press, 1986), J. Z. Young, *Philosophy and the Brain* (New York: Oxford University Press, 1987) καθώς καί τήν πληθώρα τῶν διδιών τοῦ γόνυμου συγγραφέα R. M. Young.

39. «Ἄν το κέντρο αὐτοῦ τοῦ συστήματος δέν δρίσκεται στόν έγκεφαλο ἀλλά στήν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος, τότε ἡ ὑποκειμενικότητα δέν εἶναι διόλου περιορισμένη στό ἐσωτερικό τοῦ διοιλογικοῦ σώματος, ἀλλά, ἀντίθετα, παίζει τό δόλο τοῦ μεσάζοντα ἀνάμεσα στής ἐσωτερικές καί ἔξωτερικές αἰσθήσεις, στής παραστάσεις τῆς ἀντιλήψης καί αὐτές τῆς μνήμης. Γι' αὐτό τό λόγο ὁ Freud τοποθέτησε τήν συνείδηση στήν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος, μακριά ἀπό τό κέντρο τοῦ έγκεφαλου (τόν ὅποιον ἦθελε νά διέπει σάν τίποτε παραπάνω ἀπό ἔνα σύνολο μεγάλων καί ἔξελιγμένων νευρικῶν γαγγίλων).»

40. Ό Betz δέν ἀφριεις κάποια εἰκόνα τῶν κυττάρων πού περιέχει καί τά ὅποια πήραν τό δόνομά του.

41. Παρατίθεται στό Sir Gordon-Taylor and E. W. Walls, *Sir Charles Bell: His Life and Times* (London: E & S. Livingstone, 1958), σ. 116. Πάνω στόν ἐνθουσιασμό του μέ τίς φιλοσοφικές ἐπιπτώσεις τῆς ἀνακάλυψής του, ὁ Bell ἀμέλησε τίς φυσιολογικές τῆς συνέπειες, μέ ἀποτέλεσμα νά τόν προλάβει στήν ἐπιστημονική δημοσίευση ἔνας Γάλλος συναδέλφος του. Αὐτό ὅδηγησε σέ ἔναν δυσάρεστο ἀγώνα μεταξύ τους γύρω ἀπό τό ποιός ἔκανε τήν ἀνακάλυψη πρώτος. Bl. Paul F. Cranefield, *The Way In the Way Out: François Magendie, Charles Bell, and the Roots of Spinal Nerves* (Mt. Kisco, New York: Futura Publishing, 1974).

42. Sir Charles Bell, παρατίθεται στό Leo M. Zimmerman and Ilza Veith, *Great Ideas in the History of Surgery*, 2nd ed. rev. (New York: Dover, 1967), σ. 415.

43. «Ήταν παράξενο νά αἰσθάνομα τά ροῦχα μου πνιγμένα στό αἷμα καί τά χέρια μου ἀδύναμα ἀπό τήν πολλή χρήση τοῦ νυστεριοῦ καί ἀκόμη πιό περιέργο νά δρίσκω τό πνεῦμα μου νηφάλιο μέσα σέ τόσες ἐκφάνσεις πόνου. Ἀλλά τό νά 'δινε κανεῖς ἔστω καί σ' ἔνα ἀπό τά ἀντικείμενα αὐτά πρόσδοση στά αἰσθηματά του θά ἥταν σάν νά ἐπέτρεψε στόν ἔαυτον τήν πολυτέλεια νά ἔκεινήσει «δίχως ἐπάνδρωση» μιά ἀποστολή γιά τήν ἐκτέλεση ἔνός καθήκοντος. Ήταν λιγότερο ἐπάδυνο νά διέπει κανεῖς τό σύνολο παρά νά συγκεντρώνει τήν προσοχή του στό μεμονωμένο» (παρατίθεται στούς Zimmerman καί Veith, σ. 414).

44. Ἀργότερα, κατά τή διάρκεια τῆς ζωῆς του ὁ Bell ἐμέλλε νά ἀποδούσε στήν ἀντίσταση αὐτή τουλάχιστον ἔνα ἐλαφρύ θεολογικό νόημα, περιγράφοντας τήν ἀπο-

στροφή του γιά τή ζωτομία, μολονότι ἀναγνώριζε τή μεγάλη της ἀξία γιά τήν πρόοδο τῆς ιατρικής τέχνης καί τῆς χειρουργικῆς πρακτικῆς: «Θά πρεπε τώρα νά γράψω μιά τρίτη ἐργασία πάνω στά νεῦρα ἀλλά εἶναι ἀδύνατο νά συνεχίσω χωρίς κάποια πειράματα ἡ ἐκτέλεση τῶν ὅποιων εἶναι τόσο δυσάρεστη πού προτιμώ νά τά ἀναβάλλω. Μπορεῖ νά μέ νομίσετε γιά ἀνόητο ὅμως ἐγώ δέν μπορώ νά πείσω τελείως τόν ἔαυτο μου ὅτι ἔχω τήν ἔξουσία ἀπέναντι στή φύση ἡ τή θρησκεία νά διαπράξω αὐτές τίς ἀγριότητες — πρός τί; — ἀκόμη καί εἶναι γιά ὅτιδήποτε ἀλλο παρά γιά μιά τιποτένα ἐπαργή καί ὅμως, τί εἶναι τά δικά μου πειράματα σέ σύγχρονο μέ ἔκεινα πού γίνονται καθημερινά; Καί γίνονται καθημερινά γιά τό τίποτα» (Gordon-Taylor and Walls, *Sir Charles Bell*, σ. 111). Ας σημειωθεῖ ὅτι τό σχόλιο αὐτό ἔγινε ἀφότου εἶχε ἥδη κάνει ἀνατομία, π.χ. στά νεῦρα τοῦ προσώπου ἐνός ζωντανού γαϊδάρου.

45. Ο Benjamin παραθέτει τά λόγια τοῦ Freud: «Γιά ἔνα ζωντανό ὄγκανισμό ἡ προστασία ἀπό τά ἐρεθίσματα εἶναι μιά λειτουργία σχεδόν σημαντικότερη ἀπό τήν πρόσληψη τῶν ἐρεθίσματων ὁ προστατευτικός μηχανισμός εἶναι ἐφοδιασμένος μέ τό δικό του ἀπόθεμα ἐνέργειας... [καί λειτουργεῖ] ἐνάντια στήν ἐπίδραση τῶν ὑπέρεμπτων ποσῶν ἐνέργειας πού δρίσκονται σέ κίνηση στόν ἔξωτερικό κόσμο...» (Charles Baudelaire, trans. Harry John [London: Verso, 1983], σ. 115). Τό κείμενο τοῦ Freud εἶναι τό Πέρα ἀπό τήν Αρχή τῆς Ηδονῆς (1921), τό ὅποιο ἐπιστρέφει σ' ἔνα ἀπό τά παλαιότερα σχήματα τοῦ Freud γιά τήν ψυχή, τό πρόγραμμα τοῦ 1895 πού ὁ ίδιος περιέγραψε ώς «Ψυχολογία γιά Νευρολόγους» καί τό ὅποιο ἐκδόθηκε μετά τό θάνατο του μέ τόν τίτλο «Entwurf einer Psychologie». Τό δοκίμιο τοῦ 1921 εἶναι τό μόνο κείμενο τοῦ Freud πού λαμβάνει ἐδώ ὑπ' ὄψη του ὁ Benjamin.

46. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 115.

47. Αύτη ἡ σύλληψη τοῦ «συναισθητικοῦ συστήματος» εἶναι συμβατή μέ τήν ἀντίληψη τοῦ Freud γιά τό ἐγώ ως «έκπορευόμενο πρωτίστως ἀπό τίς σωματικές αἰσθήσεις, κυρίως δέ ἀπό ἔκεινες πού προέρχονται ἀπό τήν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος», ἀπό τό μέρος ἔκεινο ὅπου «ένδεχεται νά προέρχονται τόσο οι ἔξωτερικές ὅσο καί οι ἔσωτερικές μορφές αἰσθησης» τό ἐγώ «θά μπορούσε ἔτσι νά θεωρηθεῖ ώς πνευματική προδολή τῆς ἐπιφάνειας τοῦ σώματος» (Freud, *The Ego and the Id* [1923], trans. Joan Riviere [New York: W. W. Norton, 1960], σ. 15 καί 16 ὑποσημ.).

48. «Η ἀνάνυνηση εἶναι... ἔνα στοιχειώδες φαινόμενο καί ἔχει σάν στόχο νά μᾶς δώσει τό χρόνο νά ὄργανωσούμε τήν πρόσληψη τῶν ἐρεθίσματων πού ἀρχικῶς μᾶς ἐλείπει» (Paul Valéry, παρατίθεται στό Benjamin, *Baudelaire*, σ. 116).

49. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 114.

50. ὥ.π., σ. 116.

51. ὥ.π., σ. 139, 116-17. «Ο Baudelaire μιλᾶ γιά τόν ἀνθρωπο πού δυνάται στό πλήθος σάν σέ μια δεξιαμενή ἡλεκτρικής ἐνέργειας. Καί δίνονται τό περίγραμμα τῆς ἐμπειρίας τοῦ σάν τόν ὄνομάζει «καλειδοσκόπιο ἔξοπλισμένο μέ συνείδηση» (σ. 132).

52. ὥ.π., σ. 139.

53. Ο Benjamin πορθημοποιεῖ ἐδώ τόν ὄρο «συναισθητία» σέ συσχετισμό μέ τή θεωρία τῶν ἀνταποκρίσεων (ὥ.π., σ. 139). Πιθανῶς νά γνώριζε ὅτι ὁ δρός αὐτός χρησιμοποιεῖται στή φυσιολογία γιά τήν περιγραφή μιᾶς αἰσθησης στό ἔνα μέρος τοῦ σώματος ὅταν ἔνα ἀλλό μέρος δέχεται τό ἐρεθίσμα, καθώς καί στήν ψυχολογία, ὅταν ἔνα αἰσθητηριακό ἐρεθίσμα (π.χ. χρῶμα) κεντρίζει καί μιά ἄλλη αἰσθηση (π.χ. τή γεύση). Ή ἔννοια μέ τήν όποια χρησιμοποιῶν ἐγώ τόν ὄρο «συναισθητικό» εἶναι κοντά σ' αὐτές τίς δύο χρήσεις τοῦ ὄρου: ἀναγνωρίζει τή μιμητική συγχρονία ἀνάμεσα στό ἔξωτερικό ἐρεθίσμα (τήν ἀντιλήψη) καί τό ἔσωτεροκό ἐρεθίσμα (τίς σωματικές αἰσθήσεις, συμπειριαλισμόντας τής αἰσθητηριακής μνήμης) ώς τό καίριο στοιχεῖο τῆς αἰσθητηρικής γνώσης.

54. «Innervation» εἶναι ὁ δρός πού χρησιμοποιεῖται ὁ Benjamin γιά τή μιμητική πρόσληψη τοῦ ἔξωτερικοῦ κόσμου, πούν ἐνεργοποιεῖ τόν ὄγκανισμό, σέ ἀντίθεση μέ μια ἀμυντική μιμητική προσαρμογή ἡ όποια τόν προστατεύει ἀλλά σάν τύμπανα γι'

αὐτό τὸν παραλύει, στερώντας του τὴν δυνατότητα τῆς φαντασίας καὶ ὡς ἐκ τούτου καὶ τῆς ἐνεργητικῆς ἀντίδρασης.

55. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 133.

56. ὥ.π. Ὁ Benjamiν συνεχίζει (παραπέμποντας στὸ Κεφάλαιο) «Κάθε μορφή καπιταλιστικῆς παραγωγῆς... ἔχει τὸ κοινό, ὅτι δέν εἶναι ὁ ἐργάτης ποὺ χρησιμοποιεῖ τοὺς ὄρους τῆς ἐργασίας, ἀλλὰ ἀντίστροφα, οἱ δροὶ τῆς ἐργασίας τὸν ἐργάτη. Ἀλλὰ μονάχα μὲ τὴ μηχανοποίηση ἀποκτᾶ ἡ ἀντίστροφή αυτῇ γιὰ πρώτη φορά μιά τεχνικά χειροπιαστή πραγματικότητα», σ. 132.

57. ὥ.π., σ. 133.

58. Στά χειρόγραφα τοῦ 1844 ὁ Marx σημειώνει: «Ἡ διαιμόρφωση τῶν πέντε αἰσθήσεων εἶναι ἔργο ὀλόκληρης τῆς παγκόσμιας ιστορίας μέχρι σήμερα». Γιὰ τὸ Marx ἡ αἰσθητηριακὴ ζωὴ εἶναι «πραγματική» ὁ ἀνθρώπος πρέπει νά «πραγματωθεῖ στὸν κόσμο τῆς πράξης, ὅχι μόνο στὴν πράξη τῆς σκέψης, ἀλλὰ μὲ δόλες τοὺς τίς αἰσθήσεις». Εξιώνοντας πραγματικότητα καὶ αἰσθητηριακὴ ζωὴ ὁ ὑλιστής Marx «αἰσθητικοποιεῖ» τὴν πολιτική μὲ τὴν αὐθεντικὴν σημασία τοῦ ὄρου. Στό σημεῖο αὐτό ὁ Benjamiν δρίσκεται κοντά στὸ Marx.

59. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 133.

60. ὥ.π., σ. 151. Ἡ παρατήρηση τοῦ Benjamiν δρίσκεται σέ πλήρη συμφωνία μέ την νευρολογικὴ ἐρευνα. Ὁ νευρολόγος Frederick Mettler κάνει λόγο γιὰ «ἀντίφαση» ἀνάμεσα στὴ στοχαστικὴ ήρεμία ποὺ ἀπατεῖται γιὰ νά εἶναι κανεὶς δημιουργικός (καὶ νά ἐπινοεῖ μηχανές) καὶ τὴν καταστροφήν αὐτοῦ τοῦ ὄρεμου περιβάλλοντος «ἀπό ἐκείνες ἀπορίων τίς μηχανές καὶ τὴν αὐξημένην παραγωγικότητα πού δημιουργεῖ τὸ στοχαστικὸ πτεῦμα». Σημειώνει ὅτι γιὰ νά ὀδηγήσει κανεὶς ἔνα αὐτοκόντηνο χρειάζεται ἀπλῶς νά εἶναι συγκεντρωμένος, ἐνῶ ὁ δημιουργικός στοχασμός χαρακτηρίζεται ἀπό «ἀφηρημάδα» (*Culture and the Structural Evolution of the Neural System* [New York: The American Museum of Natural History, 1956], σ. 51).

61. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 137.

62. ὥ.π., σ. 147-48. Σ' αὐτὸν τὸ πλαίσιο ὁ κινηματογράφος ἀνασυγχροτεῖ τὴν ἐμπειρία, ἀναγορεύοντας τὴν «ἀντίληψη ὑπὸ τῆς μορφῆς τοῦ σόκου» σέ «μορφολογικὴ ἀρχή» του (σ. 132). Τὸ πῶς εἶναι φτιαγμένη μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία, ἀν διαρρογηνού τὴν μουδιασμένη ἀσπίδα τῆς συνείδησης ἡ ἀπλῶς ἀποτελεῖ μιὰ «ἄσκηση» ἰσχύος τῶν ἀμυνῶν τῆς, γίνεται ζήτημα μείζονος πολιτικῆς σημασίας.

63. ὥ.π., σ. 147-49.

64. ὥ.π., σ. 143.

65. Ὁ ὄρος «νευρασθένεια» ἔγινε γνωστός ἀπ' τὸ γιατρό George Miller Beard ἀπό τὴ Νέα Υόρκη. Γύρω στά 1880 εἶχε ἥδη καταλάβει ἔξεχουσα θέση στὶς εἰδωπαύσεις τοῦ Beard ὑπέρερεο ὁ δίος ἀπὸ νευρική καταβολή καὶ ἔκανε στὸν ἑαύτο τοῦ ἡλεκτροθεραπεία (ἡλεκτροσόκ) «γιὰ νά ἀνανεώσει τὰ ἔξαντλημένα ἀποθέματα νευρικῆς δύναμης» (Janet Oppenheim, *Shattered Nerves: Doctors, Patients and Depression in Victorian England* [New York: Oxford University Press, 1991], σ. 120).

66. Παρατίθεται στὸ Oppenheim, *Shattered Nerves*, σ. 44, 87, 95, 96, 101, 105.

67. Thomas Dowse (δεκαετία τοῦ 1880), παρατίθεται στὴν Oppenheim, σ. 114-15.

68. Oppenheim, *Shattered Nerves*, σ. 113.

69. Martin S. Pernick, *A Calculus of Suffering: Pain, Professionalism, and Anaesthesia in Nineteenth-Century America* (New York: Columbia University Press, 1985), σ. 83.

70. Κανένας ἔλεγχος (π.χ. ὁ ἀγγλικός νόμος φαρμάκων καὶ δηλητηρίων τοῦ 1908) δέν ἐπιβλήθηρε ἔως τὸν είκοστό αἰώνα.

71. Owen H. Wangensteen and Sarah D. Wangensteen, *The Rise of Surgery: From Empiric Craft to Scientific Discipline* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978).

72. Oppenheim, *Shattered Nerves*, σ. 114.

73. Δέ δρῆκα καμιά ἀναφορά στὴν τακτικὴ τοῦ Charles Bell κατά τὴ διάρκεια τῶν ἐγχειρίσεων, πάντως ὁ γάλλος ουνάδελφός του, Larry, χειρουργός στὸ στρατὸ τοῦ Ναπολέοντα ἔψυχε τὰ μέλη ποὺ ἦταν νά ἀκρωτηριάσει μέ πάγο ἡ χτυπούσε τὸν ἀσθενὴ ὥστε νά μείνει ἀναισθητος. Ὁ Larry ἦταν πρόσθυμος νά πειραματιστεῖ μὲ νιτρικό ὥξεν, τὸ ὅποιο ἦταν γνωστό ἐκείνη τὴν ἐποχή, ἀλλὰ ἡ πλειοψηφία τῆς Γαλλικῆς Βασιλικῆς Ακαδημίας θεώρησε τὴν πρότασή του στὰ ὅρια τοῦ ἐγληνατικοῦ (Frederick Prescott, *The Control of Pain* [London: The English Universities Press, 1964] σ. 18-28).

74. Ἀποτελέσματα ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ νιτρικοῦ ὥξεος πού ἀναφέρονται στὸν Prescott, σ. 19.

75. Bl. Wangensteen and Wangensteen, σ. 277-79.

76. Prescott, σ. 28. Τά ἀναισθητικά δέν ἔγιναν ἀποδεκτά χωρὶς ἀντίσταση. Ἡ πολιτισμικὴ κωδικοποίηση τοῦ νοήματος τοῦ πόνου περιλάμβανε μιὰ ἴσχυρη παράδοση πού θεωροῦσε ὅτι ὁ πόνος εἶναι «φυσικός» ἡ θεῖκά προορισμένος (ἰδιαίτερα κατὰ τὴ γέννηση τοῦ παιδιοῦ) καὶ ὀφέλιμος στὴ θεραπεία. Ἡ ἀντίδραση στὴ νάρκωση μὲ γενικά ἀναισθητικά ἦταν ἐπίσης καὶ πολιτική. Ἡ Elizabeth Cady Stanton «ἀντιτέθηκε στὸ νά παραδίδει μιὰ γυναίκα τὴν συνείδηση τῆς καὶ τὸ οῶμα τῆς σε ἔναν ἀντρα γιατρό» (Pernick, σ. 16-61). «Γιὰ ἀρκετό καιρὸ περὶ τὸ 1846, ἡ νάρκωση μὲ ἀλκοόλ παρέμεινε ἔνα ἀποδεκτό χειρουργικό πανσίτονο» (ὅ.π. σ. 178).

77. Wangensteen and Wangensteen, *The Rise of Surgery*, σ. 293.

78. Oppenheim, *Shattered Nerves*, σ. 113.

79. Bl. Hans Selye, *The Stress of Life*, 2nd ed., rev. (New York: McGraw-Hill, 1976), σ. 307. Σέ ἔνα ἀρρεφο τὸ ὅποιο τοῦ δομησιεύτηκε τὴν ἴδια χρονιά μὲ τὸ δοκίμιο τοῦ Benjamiν γιὰ τὸ ἔργο τέχνης (1936) ὁ Selye ὄφιε γιὰ πρώτη φορά τὸ «σύνδρομο τοῦ στρέση» ὡς «ἀσθένεια τῆς προσαρμογῆς», δηλαδή, ὡς ἀνύκαντότητα τοῦ ὄργανοιοῦ ἡ ἀνταποκριθεῖσα μιὰ (μή εἰδυκή) ἀπαίτηση ἀπ' αὐτὸν μὲ ἐπαρκεῖ προσαρμοστικές ἀντιδράσεις. Τό στρέσ εἶναι «ὁ κοινός παρονομαστής δῶλων τῶν προσαρμοστικῶν ἀντιδράσεων στὸ οῶμα». Σέ περιπτωση ποὺ ἡ ἔξωτερική ἀπαίτηση ἔξακολουθεῖ ἀδιάπτωτη τρεῖς φάσεις διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη: ἡ ἀντίδραση συναγερμοῦ (γενική ἀντίσταση στὴν ἀπαίτηση, προσαρμογή (μιὰ δραχυπρόθεσμα ἐπιτυχημένη ἀπόπειρα συνύπαρξης) καὶ τελικά, ἔξαντληση, ποὺ καταλήγει σέ παθητικότητα (ἔλλειψη ἀντίστασης καὶ πιθανώς θάνατο).

80. Ἐτοι ἡ τεχνολογία ἀναπτύσσεται μὲ μιὰ διπλή λειτουργία. Ἀπό τὴ μία, ἐπεκτείνει τὶς ἀνθρώπινες αἰσθήσεις, αἰνέαντας τὴν ὥξευτητα τῆς ἀντίληψης, καὶ ἀναγκάζει τὸν κόσμο νά ἀνοιχτεῖ στὴ διείσδωση τοῦ ἀνθρώπινου αἰσθητηριακοῦ μηχανισμοῦ. Ἀπό τὴν ἄλλη, ἀκριβῶς ἐπειδή αὐτὴ ἡ τεχνολογικὴ ἐπέκταση ἀφήνει τὶς αἰσθήσεις ἐκτεθεμένες, ἡ τεχνολογία ἐπιστρέφει στὶς αἰσθήσεις ὡς προστασία μὲ τὴ μορφή τῆς ψευδαίσθησης, ἀναλαμβάνοντας ἔνα τὸ φύλο τοῦ ἔγω μὲ στόχῳ νά παράσχει ἀμυντική μόνωση. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς μηχανῆς ὡς θωράκισης (βλ. παρακάτω). Συνεπώς, τὸ συναισθητικό σύστημα δέν εἶναι σταθερό στὴν ιστορία. Ἐπεκτείνει τὸ πεδίο δράσης του — μιὰ ἐπέκταση ποὺ πραγματοποιεῖται μεσω τῆς τεχνολογίας.

81. Bl. τὴ συζήτηση τοῦ John Czaplicka πάνω σέ αὐτὸν τὸν πίνακα στὸ «Pictures of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct», Berlin: Culture and Metropolis, eds. Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), σ. 12-16. Εἴμαι εὐγνώμων στὸ συγγραφέα γιὰ τὴν ὑπόδειξη τῆς σημασίας τοῦ *Stimmungsbild* γιὰ τὴν παρούσα συζήτηση.

82. ὥ.π., σ. 15.

83. Bl. Benjamin: «Ἡ ἀναγνώριση ἐνός ἀρώματος... ναρκώνει βαθιά τὴν αἰσθηση τοῦ χρόνου» (*Baudelaire*, σ. 143).

84. Bl. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*

(New York: McGraw-Hill, 1964), σ. 53. Αυτή η έξειδίκευση της διέγερσης των αισθήσεων έχει σάν άποτέλεσμα μιά άνιση άναπτυξή τους. Μέσα στίς βιομηχανικές κοινωνίες οι αισθήσεις μεταλλάσσονται ή καθεμία σέ διαφορετικό βαθμό.

85. Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London: NLB, 1981), σ. 100. Ο Adorno σημειώνει ότι στόν «άναυτημένο άστικό πολιτισμό κάθε αισθητήριο δργανο συλλαμβάνει... ένα διαφορετικό κόσμο» (σ. 104).

86. ö.p., σ. 87, 100.

87. ö.p., σ. 85.

88. ö.p., σ. 101. «Η δασική ίδεα είναι αυτή της όλότητας: τό Ring έπιχειρει, χωρίς πολύ φασαρία, κάτι όχι μικρότερο απ' τό νά περικλείσει τήν παγκόσμια διαδικασία στό σύνολό της» (ö.p.).

89. ö.p., σ. 102.

90. ö.p. «Τό στύλ γίνεται τό άθροισμα όλων των έρεθισμάτων πού καταγράφονται από τήν όλότητα τῶν αισθήσεων»

91. ö.p., σ. 112. «Η αισθητική τού άντιγράφου ύποκαθιστά τή διαμαρτυρία, εείναι άπλως και μόνο μά διεύρυνση τής ύποκειμενικής έκφρασης πού έκμηδενίζεται από τήν ίδια τής τή φλογερότητα.»

92. ö.p., σ. 102-103.

93. ö.p., σ. 107.

94. ö.p., σ. 109. Ο Adorno παραθέτει «μιά μαρτυρία από τό στενό κύκλο τού Wagner»: «Στίς 23 Μαρτίου 1890, δηλαδή, πολύ πριν απ' τήν έπινόηση τού κινηματογράφου, ο Chamberlain έγραψε στόν Cosima γιά τή συμφωνία τού Liszt Δάντης, ή όποια είναι χαρακτηριστική γιά τή συνολική τάση. «Παιξε αυτή τή συμφωνία σέ ένα δωμάτιο σκοτεινό μέ μιά όρχήστρα ύσθισμένη στό σκοτειδί καί δειξε εικόνες νά περνάνε γρήγορα στό βάθος – καί εύθυς θά δεις τό πως όλοι οi Lewis και όλοι οi ψυχοροί σημειωνοί συνάνθρωποι μας, πού ή άνασθητή τους φύση τόσο πόνο προκαλεῖ σέ μιά έσημη καρδιά, θά πέσουν όλοι τους σέ ξεταση»» (σ. 107).

95. ö.p., σ. 91.

96. Τό έργο τού Wagner έμοιαζε μέ «τά καταναλωτικά άγαθά τού δεκάτου ένάτου αιώνα, ή μεγαλύτερη φιλοδοξία τῶν όποιων ήταν νά άποκρύπτουν κάθε σημάδι τής έργασίας πού ένσωματώθηκε σ' αυτά, ίσως γιατί τέτοιου είδους ύχνη νά θύμιζεν στόν κόσμο έπικινδυνα έντονα τήν οίκειοποίηση τής έργασίας τῶν άλλων, μιά άδικη ή όποια μπορούσε άκόμη νά γίνεται αισθητή» (ö.p., σ. 83).

97. ö.p., σ. 100.

98. Παρατίθεται στό idio, σ. 89. Σ' αυτό τό πλαίσιο μπορεῖ νά γίνει κατανοητός και ο έπαινος τού Benjamin γιά τόν Baudelaire, ο όποιος άντιμετώπισε κατά μέτωπον τό μοντέρνο σόκ και στάθηκε ίκανός νά καταγράψει στήν ποίησή του αυτήν άκριδος τήν άποκαπασιτική, τραυταχτή, άκομη και άδυνηρή αισθητικότητα τής μοντέρνας έμπειριας μέ τόπο τέτοιου πού διαπερνά τό πέπλο τής φαντασμαγορίας. Γράφει ότι «ή πιθανή άποδείξη τού ίδιο ή ποίηση [τόν Baudelaire] μεταγράφει άρδαματα πού είδε κάτω απ' τήν έπιρροια τού χασίς δέν άκυρωνει μέ κανένα τόπο αυτήν τήν έμπτεια» (Das PassagenWerk τ.5, Gesammelte Schriften, έκδ. Rolf Tiedemann [Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992], σ. 71). (Γιά τόν πειραματισμούς τού ίδιου τού Benjamin μέ τό χασίς, bl. Gesammelte Schriften, τ. 6.) Στήν πραγματικότητα, σέ μια έποχη αισθητηριακής νάρκωσης ως γνωστικής άμυνας, ο Benjamin ίσχυρίστηκε ότι ή διερεύνηση τής άλιθειας τής μοντέρνας έμπειριας ήταν «κάτι πού σπάνια μπορούσε νά υπάρξει σέ ηντραλια κατάσταση»

99. Marx, Capital, τ. 1, κεφ. 15, παράγραφος 4.

100. Pernick, A Calculus of Suffering, σ. 218.

101. ö.p., σ. 211.

102. Μέχρι τήν άνακαλυψη τής σημασίας τῶν άντισητηκῶν οι έγχειρίσεις μελῶν τῆς άνωτερης τάξης έκτελούνταν στό σπίτι και τό άναισθητικό χρηγείτο μέ ένα «ψπουκάλι και ένα κουρελόπανο» (ö.p., σ. 223).

103. Η 'Αμερικανική Ιατρική Έταιρεία ίδρυθησε στά μέσα τού αιώνα. Πρωτύτερα, δέν ήπηρχε καμιά όμιμη γύρω απ' τό ποιός ήταν άρμόδιος νά κάνει μιά έγχειριση.

104. Παρατίθεται στό Wangensteen and Wangensteen, *The Rise of Surgery*, σ. 181.

105. Παρατίθεται στό Pernick, A Calculus of Suffering, σ. 83.

106. Παρατίθεται στό idio, σ. 83.

107. Μιά συζήτηση τής σχέσης άναιμεσα στήν άντιληψη τού Husserl και τής άπαρχες τού κινηματογράφου κάνω στό Anthony Vidler, ed., *Territorial Myths* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

108. Ο Spencer έγραψε τό 1851: «Αρκετά συχνά συγκρίνουμε ένα έθνος μέ ένα ζωντανό άργανισμό. Κάνουμε λόγο γιά τό «πολιτικό σώμα», γιά τής έπιμερους λειτουργίες τῶν μερῶν του, γιά τήν άναπτυξή του και γιά τήν παθολογία του σάν νά έπροκειτο γιά κάπιο πλάσμα. Συνήθως ίμως χρηματοποιούμε τής έντροποισεις αυτές ώς μεταφορές, δίχως νά ήντομιαζόμαστε στά σοδαρά πόσο στενή είναι ή άναλογία και πόσο μακριά μπορεῖ νά τραβήχτει. Άλλα τόσο πανομοιότυπο είναι τό σύστημα άργανων μιᾶς κοινωνίας μέ αυτό ένός μεμονωμένου ίδνος, ώστε σχεδόν θά ήταν έπιτρεπτό νά πούμε ότι ήπάρχει κάτι παραπάνω από άναλογία μεταξύ τους» (παρατίθεται στό Robert M. Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century*, 2nd ed. [New York: Oxford University Press, 1990], σ. 160).

109. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, vol. 1, trans. R. Rojewicz and A. Schuwer (Boston: Kluwer Academic Publishers, 1989), σ. 168.

110. Παρατίθεται στό Wangensteen και Wangensteen, *The Rise of Surgery*, σ. 462.

111. ö.p., σ. 466.

112. Benjamin, Illuminations, σ. 233.

113. Στό πλαίσιο τής «έπαγγελματοποίησης» τής ιατρικής και τής άποπροσωποπόίησης τού άσθενος, ή στατιστική έθεσε μέτρα χειρουργικής πρακτικής και, περι τά τέλη τού δεκάτου ένάτου αιώνα, χάροι σ' αυτές τής γνώσεις τής στατιστικής, οι έταιρεις άσφαλισης ήγιεις έγιναν πιά ιστορική δυνατότητα. Έπέτρεψαν τή μεταποπή τού άνθρωπου πόνου σέ άντικείμενο ύπολογισμῶν: «Τό ποιός πεθάνει είναι δίχως σημασία: έκεινο που μετρά είναι τό πηλίκο τῶν άτυχημάτων πρός τής οφειλές τής έταιρείας» (Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (London: Verso, 1979), σ. 84).

114. Ernst Jünger, «Über den Schmerz» (1932), *Sämtliche Werke*, τ. 7: *Essays I: Betrachtungen zur Zeit* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1980), σ. 181. Μιά τημηματική μετάφραση δρίσκεται στό Christopher Philips, ed., *Photography in the Modern Era* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989).

115. ö.p.

116. ö.p., σ. 182.

117. Στόν «Αφηγητή» γράφει γιά τό φτωχέμα τής έμπειριας πού μεταράσεις ό πρωτος παγκόσμιος πόλεμος: «Μιά γενιά πού είχε άκωμη πάει σχολείο μέ τήν άλογάμαξα στεκόταν τώρα κάτω απ' τόν άνοιχτο ούρανό σ' ένα τοπίο, όπου τίποτε δέν είχε μείνει ίδιο άλλο από τά σύννεφα και κάτω από αυτά, σέ ένα δυναμικό πεδίο καταστροφικών φευγάτων και έκρηξεων, τό μικροσκοπικό, έτοιμορρόπο άνθρωπινο σώμα.» (Benjamin, Illuminations, σ. 84).

118. ö.p., σ. 174.

119. Jünger, σ. 184.

120. Παρατίθεται στό Robert Hughes, *The Shock of the New*, rev. ed. (New York: Alfred A. Knopf, 1991), σ. 68.

121. Στό δοκίμιο γιά τόn Baudelaire ο Benjamin άναφρέται μέ τόπο θετικό στό κινηματογραφικό μοντάζ, τό όποιο μετατρέπει τή διάσπαση σέ δομική άρχη.

122. Στήν πραγματικότητα ή έργασία αύτή δέ δημοσιεύτηκε ποτέ. Μιά διαφορετική έκδοχή της, γιά την οποία και γίνεται έδω λόγος, έκδόθηκε τό 1949.

123. Bł. Foster, «Armor Fou», October 57 (Ανοιξη 1991). Τό περιεχόμενο αύτης της παραγράφου όφειλε πολλά στις ίδεες του Foster.

124. *The Seminars of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*, ed. Jacques-Alain Miller and trans. John Forrester (New York: W. W. Norton & Company, 1988), σ. 118.

125. Bł. David Macey, *Lacan in Contexts* (New York: Verso, 1988) γιά μία έξι-στροφή του ταξιδιού του Lacan στό Μαρίενπαταν και τό Βερολίνο.

126. Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, σ. 1039.

127. Παρατίθεται στό Rainer Stollmann, «Fascist Politics as a Total Work of Art», *New German Critique* 14 (Ανοιξη 1978), σ. 47.

128. Τό 1932 ό Xίτλερ είχε καταπονέσει τά φωνητικά του δργανα σέ τέτοιο βαθμό, ώστε ένας γιατρός του συνέστησε νά άσκησε τή φωνή του μέ τόν Devrient (ψευδώνυμο του Paul Steiber-Walter), κάτι πού ό Xίτλερ έκανε άνάμεσα στόν Άπριλιο και τό Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, κατά τή διάρκεια τής προεκλογικής περιοδείας του. (Bł. Werner Maser, *Adolf Hitler: Legende Mythos Wirklichkeit* [Munich: Bechtle Verlag, 1976], σ. 294, σημ.).

129. Ο Max Picard κάνει όποι άμεση έμπειρια λόγο γιά τήν άπολυτη «κενότητα» του προσώπου του Xίτλερ, «ένός προσώπου τό όποιο δέ θύμιζε άρχιγό, άλλα κάπιοι πού έχει τήν άνάγκη τής άρχηγείας» (Picard, *Hitler in Ourselves*, trans. Heinrich Hauser [Hinsdale, Ill.: Henry Regnery Company, 1947], σ. 78).

130. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, preface Konrad Lorenz (Chicago: University of Chicago Press, 1965), σ. 291.

131. ö.π., σ. 149.

132. Benjamin, *Illuminations*, σ. 229.

133. ö.π., σ. 237.

134. Benjamin, *Baudelaire*, σ. 111.



## Στάθης Γουργουρῆς

### ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΕΝΑ ΤΕΤΡΑΔΙΟ ΦΥΛΑΚΗΣ

[Μέ έναντιμα τήν άτερμονη έμπειρια άνάγνωσης τῶν *Minima Moralia* τοῦ T.W. Adorno.]

**Ένοχή** — 'Ο δρόμος τής ένοχής είναι πάντα δρόμος τής έπιστροφῆς. 'Αν όχι στόν τόπο του έγκλήματος, τότε στήν αύσθηη τής πληρότητας πρίν όποι τό έγκλημα. 'Η ένοχή τρέφεται όποι τόν πόθο γιά τήν πληρότητα τήν ίδια στιγμή πού ή παρουσία της καί μόνο διαμελίζει τήν πληρότητα σέ μύρια κλάσματα. 'Η παρουσία τής ένοχής σημαίνει έπισης τό ξήλωμα του χρόνου σέ μύρια νήματα, κυριολεκτικά τόν εύτελιμο του (*défilement*) καθότι τό κύρος του χρόνου ως δίκτυο δόμησης σκίζεται άνεπανόρθωτα. 'Η ένοχη συνείδηση άναζητά τόν χρόνο πρίν όποι τήν άρχη, ό όποιος δέν είναι παρά μία άτελειωτη σειρά όποι πρίν, κάθε ένα πιό άμετάκλητο όποι τό προηγούμενο άλλα συγχρόνως καί πιό έφήμερο. 'Η ένοχή δημιουργεῖ μία αύσθηη έπιστροφῆς άκριδῶς γιατί δηλώνει κάτι τό άνυποδιάίρετο καί τελεσίδικο. 'Ομως δέν ύπάρχει δρόμος πού νά ίκανοποιεῖ αύτόν τόν πόθο γιά έπιστροφή, δέν ύπάρχει τόπος πού νά δικαιολογεῖ τόν νόστο καί συνεπῶς ή ένοχή είναι μία άσθενεια πιό βαριά κι όποι τήν νοσταλγία. Τό βάρος τής ένοχης πράξης κόβει κάθε σύνδεσμο, συμπεριλαμβανομένης καί τής σύμπτωσης χρόνου καί κόσμου, τίς άτεγκτες περιπλανήσεις τους χεράκι χεράκι. 'Από τήν σκοπιά τής ένοχης συνείδησης ό κόσμος φαίνεται ξαφνικά νά σηκώνεται καί νά φεύγει. Τά πάντα περονούν δίπλα της στιγματικά, σάν νά τά φυσάει ένας άνεμος όποι τά πρίν, όποι τόν άνύπαρκτο πλέον χρόνο. 'Ο χρόνος τής ένοχής είναι χρόνος θρυμματισμού, γι' αύτό καί ή ένοχη συνείδηση σέ κάνει χίλια κομμάτια, διαρρηγνύει τήν ζωτική σύνδεση μεταξύ τής προσωπικής αύσθησης πού σοῦ παρέχει ή θνητότητα καί τού όπρόσωπου άθάνατου κόσμου. "Οταν κυθερονά ή ένοχή, ή ψυχή πεθάνει. Σκληρός, φτηνός θάνατος. 'Αντίθετα όπο οτι μᾶς διδάσκουν, ή ένοχη συνείδηση δέν ένέχει τήν τραγική άντιληψη τής ζωῆς γιατί όταν σέ κυθερονά ή ένοχή χάνεις κάθε έπαφή μέ τήν ψυστή μελαγχολία τής αύσθησης τού θνητού (αύτό τό γενναίο συναίσθημα πού συγκίνησε άκομη καί έναν Αχιλλέα). Πιά δόλους ζώσους κατατρέχονται όπο τήν ένοχή ή θνητότητα δέν είναι παρά ή τιμωρία πού τούς άξιζει. Πιάνει νά είναι πλέον ή άπλή αύσθηση τής άνθρωπινης φύσης γιατί ή φύση συλλαμβάνεται σάν μεταπρατική διαδικασία, ένα παξάρι μέ τήν άθανασία πού πάντα γίνεται κάτω όπο τήν αιγίδα κάποιου κυριαρχου, λυτρωτικοῦ, έσχατολογικοῦ κανόνα. Μέσω τής ένοχής, ή θνητότητα ύπεισέρχεται στό καθεστώς τού νόμου, καθεστώς τό όποιο καλύπτει τεράστια έκταση. 'Από τήν άπειλή τής έκτελεσης μέχρι τή μεταφυσική λύτρωση. "Οσο ύπάρχει ιστορία, διάφοροι προφήτες θά χρησιμοποιούν τό τέχνασμα τής ένοχής γιά νά μᾶς άφαιρέσουν τό δικαίωμα νά άψηφήσουμε τόν νόμο, ένα δικαίωμα τόσο θεμελιακά άνθρωπινο, όσο ή ίδια ή έννοια τού νόμου. 'Ο Κάφκα γνώριζε