

Δεν έχει πλέον ισχύ από μόνος του, αλλά ως επιστέγασμα ενός είδους επιθεώρησης η οποία δεν λογαριάζει τους όρους ύπαρξής του. Το *δισδιάστατο* του κινηματογράφου παράγει το φαίνεσθαι ενός κόσμου σωμάτων χωρίς να χρειάζεται συμπλήρωση. Όταν, παρ' όλα αυτά, στο κινηματογραφικό θέαμα προστίθενται σκηνές πραγματικής σωματικότητας, το θέαμα αυτό γίνεται και πάλι μια επιφάνεια και η απάτη ξεσκεπάζεται. Η γειτονία γεγονότων που διαθέτουν βάθος χώρου καταστρέφει τη χωρικότητα αυτού που δείχνει η οθόνη. Ο κινηματογράφος απαιτεί από μόνος του ο κόσμος που καθρεφτίζει να είναι ο μοναδικός· αν δεν τον αποσπάσει κανείς από το οποιοδήποτε τρισδιάστατο περιβάλλον, αποτυγχάνει ως ψευδαίσθηση. Το ίδιο και ο πίνακας· όταν εμφανίζεται εν μέσω ζωντανών εικόνων, χάνει τη δύναμή του. Για να μην αναφέρουμε ότι οι καλλιτεχνικές φιλοδοξίες που οδηγούν στην ενσωμάτωση του κινηματογράφου στην ολότητα του φαίνεσθαι δεν έχουν θέση και μένουν αναγκαστικά ανεξαργύρωτες. Αυτό που προκύπτει είναι σε κάθε περίπτωση *χειροτεχνία*.

Ωστόσο, τα κινηματογραφικά μέγαρα έχουν πιο επείγοντα καθήκοντα να εκπληρώσουν από χειροτεχνικές προσπάθειες. Θα έχουν εκπληρώσει την αποστολή τους—η οποία είναι αισθητική μόνο στον βαθμό που θα βρίσκεται σε συμφωνία με την κοινωνική τους αποστολή—μόνο όταν πάψουν να ερωτοτροπούν με το θέατρο, προσπαθώντας φοβισμένα να αποκαταστήσουν μια κουλτούρα του παρελθόντος, και όταν θα απελευθερώσουν τα προϊόντα τους απ' όλα εκείνα τα συστατικά που στερούν τον κινηματογράφο απ' το δικαίωμά του, αποβλέποντας ριζικά σε μια περίσπαση η οποία θα ξεσκεπάζει τη διάλυση, δεν θα την κρύβει. Κάτι τέτοιο θα ήταν δυνατό στο Βερολίνο, όπου ζουν οι μάζες οι οποίες αναισθητοποιούνται τόσο εύκολα μόνο και μόνο επειδή είναι κοντά στην αλήθεια.

7.

Η μάζα ως διάκοσμος

«Οι γραμμές της ζωής διαφέρουν,
Σαν δρόμοι και σαν τα όρια των βουνών,
Ό,τι είμαστε εδώ ένας Θεός μπορεί εκεί
να συμπληρώσει
Με αρμονίες και αιώνιο μισθό και ειρήνη».
Χαίλντερλιν¹

Ι.

Η θέση που καταλαμβάνει μια εποχή στην ιστορική διαδικασία μπορεί να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια μέσα από την ανάλυση των αφανών επιφανειακών της εκδηλώσεων παρά με βάση τις κρίσεις της εποχής για τον εαυτό της. Οι τελευταίες, ως έκφραση των τάσεων των καιρών, δεν αποτελούν δεσμευτική μαρτυρία για τη συνολική σύνταξη της περιόδου. Οι επιφανειακές εκδηλώσεις παρέχουν, λόγω του ασυνείδητου χαρακτήρα τους, άμεση πρόσβαση στη βασική σύσταση του υπάρχοντος. Η ερμηνεία τους συνδέεται αντιστρόφως με τη γνώση αυτής της σύστασης. Η βασική σύσταση μιας εποχής και οι αδιόρατες δονήσεις της φωτίζονται αμοιβαία.

1. Το μότο προέρχεται από το ποίημα του Fredrich Hölderlin «Οι γραμμές της ζωής διαφέρουν...», στον ιδίου, *Sämtliche Werke und Briefe*, επιμ. Michael Knaupp, τόμ. 1, C. Hanser, Μόναχο και Βιέννη 1992, σ. 922.

II.

Στο πεδίο της κουλτούρας του σώματος, το οποίο καλύπτει και τον εικονογραφημένο τύπο, έχει συντελεστεί σιωπηρά μια μεταβολή του γούστου. Αυτή η μεταβολή ξεκίνησε με τα *tillergirls*.² Τα εν λόγω προϊόντα των αμερικανικών εργοστασίων διασκέδασης δεν είναι πλέον μεμονωμένα κορίτσια, αλλά αδιάσπαστα συμπλέγματα κοριτσιών, οι κινήσεις των οποίων αποτελούν μαθηματικές αποδείξεις. Την ίδια στιγμή που τα κορίτσια συγχωνεύονται σε σχηματισμούς στις επιθεωρήσεις, στο έδαφος της Αυστραλίας και της Ινδίας, για να μη μιλήσουμε για την Αμερική, προσφέρονται θεάματα παρόμοιας μαθηματικής ακρίβειας, στο ίδιο πάντα ασφυκτικό γεμάτο *γήπεδο*. Ακόμη και το πιο μικρό μέρος όπου τα συγκεκριμένα θεάματα δεν έχουν προφτάσει να διεισδύσουν, υπάρχει σχετική ενημέρωση μέσα από τις σελίδες του εβδομαδιαίου κινηματογραφικού προγράμματος. Μια ματιά στην οθόνη μάς διδάσκει ότι οι διακοσμητικές μορφές αποτελούνται από χιλιάδες σώματα, σώματα με μαγικό και χωρίς φύλο. Διατεταγμένο στις κερκίδες, το πλήθος επευφημεί την κανονικότητα των μοτίβων τους.

Εδώ και καιρό τα θεάματα αυτά, που δεν συντίθενται μόνο από *girls* και θαμώνες των γηπέδων, έχουν καταλήξει να αποτελούν μια σταθερή φόρμα. Έχουν αποκτήσει *διεθνή* ισχύ. Το αισθητικό ενδιαφέρον είναι στραμμένο πάνω τους.

Φορέας των διακοσμητικών μορφών είναι η μάζα. Όχι ο λαός, διότι κάθε φορά που ο τελευταίος δημιουργεί σχήματα, τα σχήματα αυτά δεν βρίσκονται στον αέρα, αλλά αναφύονται μέσα από την κοινότητα. Ένα ρεύμα οργανικής ζωής στροβιλίζεται μεταξύ των ομάδων, που τις συνδέει το πεπρωμένο, και των διακοσμητικών μορφών τους, οι οποίες εμφανίζονται ως μαγικός εξαναγκασμός και

2. Χορευτικός θίασος που πήρε το όνομά του από τον άγγλο αρχιχορευτή John Tiller (1854-1925) και έγινε γνωστός σ' ολόκληρη την Ευρώπη, ιδίως για την ακρίβεια των κινήσεων των ποδιών των χορευτριών του.

είναι έτσι φορτισμένες με σημασία η οποία δεν τους επιτρέπει να λάβουν την ισχνή μορφή καθαρών γραμμικών συνθέσεων. Ακόμη και οι άνθρωποι που έχουν απομακρυνθεί απ' την κοινότητα, που θεωρούν ο καθένας τον εαυτό του μοναδική προσωπικότητα με δική του ψυχή, δεν κατορθώνουν να σχηματίσουν νέα μοτίβα. Αν συμμετείχαν στον σχηματισμό, ο διάκοσμος δεν θα τους προσπερνούσε. Θα ήταν μια χρωματική σύνθεση που δεν μπόρεσε να υπολογιστεί μέχρι τέλους, καθώς τα άκρα της ήταν χωμένα, σαν τις μύτες μιας τσουγκράνας, στα ενδιάμεσα ψυχικά στρώματα που είχαν αφήσει ακόμη κάποιο υπόλοιπο. Τα μοτίβα των γηπέδων και των καμπαρέ δεν προδίδουν με κανένα τρόπο παρόμοια καταγωγή. Συντίθενται από στοιχεία που αποτελούν απλώς και μόνο ψηφίδες, και τίποτα παραπάνω. Για την ανέγερση του οικοδομήματος το ζήτημα είναι οι διαστάσεις που έχουν οι πέτρες και ο αριθμός τους. Αυτό που χρησιμοποιείται είναι το πλήθος. Οι άνθρωποι αποτελούν κλάσματα του σχήματος μόνο ως μέλη της μάζας, όχι ως άτομα που πιστεύουν πως έχουν διαμορφωθεί εκ των έσω.

Ο διάκοσμος συνιστά *αυτοσκοπό*. Το μπαλέτο του παρελθόντος δημιουργούσε κι αυτό διακοσμητικά σχήματα, τα οποία δονούνταν καλειδοσκοπικά. Ωστόσο, μετά την απαλοιφή του τελετουργικού τους χαρακτήρα εξακολουθούσαν να αποτελούν την πλαστική μορφοποίηση της ερωτικής ζωής που γεννούσε και καθόριζε τα χαρακτηριστικά τους. Αντίθετα, η μαζική κίνηση των girls στέκει στο κενό, είναι ένα γραμμικό σύστημα το οποίο δεν εννοεί πλέον τίποτα, παρά μόνο, το πολύ πολύ, δηλώνει τον τόπο του ερωτικού στοιχείου. Παρομοίως, τα ζωντανά αστέρια των γηπέδων δεν έχουν τη σημασία στρατιωτικών παρελάσεων. Όποια κι αν ήταν η εντύπωση της κανονικότητας που έδιναν οι τελευταίες, η κανονικότητά τους αυτή θεωρείτο μέσο για έναν σκοπό· τα πατριωτικά αισθήματα ήταν η πηγή της παρέλασης, η οποία με τη σειρά της ξυπνούσε αισθήματα στους στρατιώτες και στους υπηκόους. Τα αστέρια δεν εννοούν τίποτα, παρά μόνο τον εαυτό τους, ενώ το πλήθος πάνω απ' το οποίο ξεδιπλώ-

νονται δεν αποτελεί μια ηθική ενότητα όπως ο λόχος. Τα σχήματα δεν μπορούν ούτε να προσεγγιστούν ως διακοσμητικό πάρεργο της γυμναστικής πειθαρχίας. Οι μονάδες των girls γυμνάζονται για να παραγάγουν ένα τεράστιο πλήθος παράλληλων γραμμών, θα ήταν μάλιστα επιθυμητή η εκγύμναση ευρύτατων ανθρώπινων μαζών για την απόκτηση ενός σχεδίου ασύλληπτων διαστάσεων. Εντέλει, μένει ο διάκοσμος, χάριν της εσωστρέφειας της οποίας εκκενώθηκαν τα ουσιώδη μορφώματα.

Οι μάζες δεν σκέφτονται τον διάκοσμο που δημιουργήσαν. Όσο γραμμικός κι αν είναι, καμιά γραμμή δεν διεισδύει από τις ψηφίδες της μάζας στο συνολικό σχήμα. Κατά τούτο μοιάζει με τις *αεροφωτογραφίες* των τοπίων και των πόλεων, στο ότι δεν αναφύεται από το εσωτερικό των καταστάσεων, αλλά εμφανίζεται από πάνω τους. Ούτε οι ηθοποιοί παίρνουν μέρος στην εκτίμηση της σκηνηκής εικόνας, όμως συμμετέχουν συνειδητά στη συγκρότησή της, στις δε φιγούρες του μπαλέτου το σχήμα είναι ανοικτό έναντι εκείνων που το αναπαριστούν. Όσο περισσότερο η συνάρτησή του εκδηλώνεται ως απλώς γραμμική, τόσο πιο πολύ διαφεύγει από την εσωτερική συνείδηση των διαμορφωτών του. Αυτό δεν σημαίνει ότι συλλαμβάνεται από ένα βλέμμα πιο αποφασιστικό· αντίθετα, κανείς δεν θα το έβλεπε αν δεν καθόταν μπροστά του το πλήθος των θεατών, το οποίο σχετίζεται αισθητικά μαζί του και δεν εκπροσωπεί κανέναν.

Ο διάκοσμος που έχει αποσπαστεί από τους φορείς του θα πρέπει να συλληφθεί με *ορθολογικό* τρόπο. Αποτελείται από βαθμούς και κύκλους, όπως τους βρίσκουμε στα εγχειρίδια της ευκλείδειας γεωμετρίας, ενώ εμπλέκει επίσης τα στοιχειώδη μορφώματα της φυσικής, κύματα και σπείρες. Εκείνο που απορρίπτεται είναι οι διογκώσεις των οργανικών μορφών και οι ακτινοβολίες της ψυχικής ζωής. Τα *tillergirls* δεν μπορούν πλέον να συντεθούν εκ των υστέρων ως άνθρωποι, οι μαζικές ασκήσεις ελεύθερης γυμναστικής δεν εκτελούνται ποτέ από σώματα που έχουν διατηρηθεί ολόκληρα και στις καμπυλώσεις των οποίων δεν έχει πρόσβαση η

ορθολογική κατανόηση. Τα χέρια, οι μηροί και άλλα ευθύγραμμα τμήματα είναι τα ελάχιστα συστατικά της σύνθεσης.

Η δομή του διάκοσμου αντικατοπτρίζει τη δομή της συνολικής παρούσας κατάστασης. Καθώς η αρχή της *καπιταλιστικής διαδικασίας παραγωγής* δεν πηγάζει καθαρά από τη φύση, θα πρέπει να υπερβεί τους φυσικούς οργανισμούς, οι οποίοι αποτελούν γι' αυτήν μέσα και αντιστάσεις. Η κοινότητα του λαού και η προσωπικότητα παρέρχονται, όταν ζητούμενη είναι η υπολογισιμότητα· μόνο ως τμήμα της μάζας μπορεί ο άνθρωπος να αναρριχηθεί σε πίνακες και να χειριστεί μηχανές. Το σύστημα, που δεν ενδιαφέρεται για τις διαφορές της ουσιώδους μορφής, οδηγεί από μόνο του στην απαλοιφή των εθνικών ιδιαιτεροτήτων και στη βιομηχανική παραγωγή εργατικών μαζών, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν με τον ίδιο τρόπο σ' όλα τα σημεία της γης. Η ίδια η καπιταλιστική διαδικασία παραγωγής συνιστά αυτοσκοπό όπως και ο μαζικός διάκοσμος. Τα εμπορεύματα που γεννά δεν παράγονται ουσιαστικά για να γίνουν αντικείμενο κατοχής, αλλά χάριν του κέρδους, το οποίο θέλει τον εαυτό του απεριόριστα. Η αύξησή του συναρτάται με τη μεγέθυνση της επιχείρησης. Ο παραγωγός δεν εργάζεται για το προσωπικό του κέρδος, το οποίο ο ίδιος μπορεί να εκμεταλλευτεί μόνο σε περιορισμένο βαθμό—στην Αμερική τα πλεονάσματα μεταβιβάζονται σε πνευματικά ιδρύματα, όπως βιβλιοθήκες, πανεπιστήμια κ.λπ., τα οποία εκπαιδεύουν διανοούμενους, που θα ξεπληρώσουν το πρακαταβληθέν κεφάλαιο με τόκους επί τόκων—, ο παραγωγός εργάζεται για τη μεγέθυνση της επιχείρησης. Η παραγωγή αξιών δεν γίνεται χάριν των αξιών. Αν κατά το παρελθόν η εργασία αποσκοπούσε, ως έναν βαθμό, στην παραγωγή και στην κατανάλωση αξιών, τώρα οι τελευταίες έχουν γίνει παράπλευρες συνέπειες που υπηρετούν τη διαδικασία παραγωγής. Οι δραστηριότητες που ενσωματώνονται σ' αυτή έχουν απολέσει τα ουσιώδη τους περιεχόμενα. Η διαδικασία παραγωγής λαμβάνει χώρα δημοσίως στα κρυφά. Ο καθένας διεκπεραιώνει την παρέμβασή του

στον μάντα, ασκεί μια επιμέρους λειτουργία, χωρίς να γνωρίζει το όλο. Όπως και στο μοτίβο των γηπέδων, η οργάνωση στέκει πάνω απ' τις μάζες, είναι ένα τερατώδες σχήμα που ο πρωταίτιός του στερεί από τα βλέμματα των φορέων του, και το οποίο δεν έχει ως θεατή ούτε αυτόν τον ίδιο. Η οργάνωση σχεδιάζεται σύμφωνα με ορθολογικές αρχές, από τις οποίες το ταιπλορικό σύστημα αντλεί απλώς τις έσχατες συνέπειες. Στα πόδια των tillergirls αντιστοιχούν τα χέρια στο εργοστάσιο. Πέραν του χειρωνακτικού στοιχείου, αναζητείται επίσης ο υπολογισμός των ψυχικών προδιαθέσεων μέσα από εξετάσεις ψυχοτεχνικής καταλληλότητας. Ο μαζικός διάκοσμος είναι η αισθητική αντανάκλαση της ορθολογικότητας που επιδιώκει το κυρίαρχο οικονομικό σύστημα.

Οι μορφωμένοι —και δεν γίνονται όλοι τέτοιοι— έχουν σχολιάσει αρνητικά την εμφάνιση των tillergirls και των εικόνων στα γήπεδα. Καταδικάζουν ως περίσπαση της μάζας εκείνο που τη διασκεδάζει. Σε πείσμα της άποψής τους, η *αισθητική* ευαρέσκεια από τις διακοσμητικές μαζικές κινήσεις είναι *θεμιτή*, καθώς αυτές συγκαταλέγονται στις ξεχωριστές μορφοποιήσεις της εποχής, οι οποίες παρέχουν φόρμα σ' ένα εκ των προτέρων δεδομένο υλικό. Η μάζα που αρθρώνεται σ' αυτές έχει μεταφερθεί εκεί απ' τα γραφεία και τα εργοστάσια· η μορφολογική αρχή, σύμφωνα με το υπόδειγμα της οποίας έχει διαπλαστεί, την καθορίζει και στην πραγματικότητα. Αν σπουδαία συστατικά της πραγματικότητας έχουν αποσυρθεί απ' το ορατό πεδίο του κόσμου μας, τότε η τέχνη θα πρέπει να τα βγάλει πέρα με τα αποθέματα που έχουν απομείνει, διότι όσο λιγότερο μια αισθητική απεικόνιση στερείται πραγματικότητας εκτός της αισθητικής σφαίρας, τόσο πιο πραγματική είναι. Όσο λιγοστή κι αν εκτιμάται ότι είναι η αισθητική αξία του μαζικού διάκοσμου, όσον αφορά τον βαθμό πραγματικότητάς του, είναι ανώτερη των καλλιτεχνικών παραγωγών οι οποίες εκτρέφουν εκ νέου ξεχασμένα ανώτερα αισθήματα με φόρμες του παρελθόντος, ακόμη κι αν το ίδιο δεν σημαίνει τίποτα.

III.

Η διαδικασία της ιστορίας είναι μια μάχη που δίνεται από τον αδύναμο και απόμακρο Λόγο εναντίον των φυσικών δυνάμεων, οι οποίες στον μύθο κυριαρχούσαν στη γη και στον ουρανό. Οι θεοί δεν παραιτήθηκαν μετά το λυκόφως τους, η παλαιά φύση εντός και εκτός του ανθρώπου εξακολουθεί να επιβάλλεται. Απ' αυτή γεννήθηκαν οι μεγάλοι πολιτισμοί των λαών, που αναγκαστικά θα πεθάνουν όπως κάθε φυσικό μόρφωμα. Στο έδαφός τους αναφύονται τα εποικοδομήματα της μυθολογικής σκέψης, η οποία επιβεβαιώνει την παντοδυναμία της φύσης. Παρόλες τις διαφορές στη δομή της, η οποία μεταβάλλεται με τις εποχές, η σκέψη αυτή τηρεί πάντοτε τα όρια που έχει θέσει η φύση. Αναγνωρίζει ως αρχέγονο πρότυπο τον οργανισμό, προσκρούει στην ουσιώδη μορφή των όντων, υποκλίνεται στην κυριαρχία του πεπρωμένου· σ' όλες τις σφαίρες αντανakλά τα δεδομένα της φύσης, χωρίς να ξεγείρεται εναντίον της διατήρησής τους. Η οργανική θεωρία της κοινωνίας, που αναγορεύει τον φυσικό οργανισμό σε πρότυπο της κοινωνικής άρθρωσης, δεν είναι λιγότερο μυθολογική από τον εθνικισμό, ο οποίος δεν γνωρίζει ανώτερη ενότητα από εκείνη του εθνικού πεπρωμένου.

Ο Λόγος δεν κινείται εντός του κύκλου της φυσικής ζωής. Στόχος του είναι η εγκαθίδρυση της αλήθειας στον κόσμο. Το βασίλειό του προοιωνίζουν τα γνήσια παραμύθια, τα οποία δεν είναι ιστορίες θαυμάτων, αλλά η θαυμάσια έλευση της δικαιοσύνης. Το γεγονός ότι οι *Χίλιες και μια νύχτες* βρήκαν το δρόμο που οδηγούσε στη Γαλλία της εποχής του Διαφωτισμού, ότι ο Λόγος του 18ου αιώνα αναγνώρισε ως όμοιό του τον Λόγο των παραμυθιών, έχει το δικό του βαθύ ιστορικό νόημα. Ήδη στις απαρχές της ιστορίας η απλή φύση αίρεται χάριν της νίκης της αλήθειας. Η φυσική ισχύς κατατροπώνεται από το ανίσχυρο αγαθό, η πίστη θριαμβεύει επί των μαγικών τεχνών.

Στην υπηρεσία της κατίσχυσης της αλήθειας η ιστορική διαδι-

κασία μετατρέπεται σε *διαδικασία απομυθολογικοποίησης*, η οποία επιφέρει τη ριζική αποδόμηση των θέσεων που καταλαμβάνει δι-
 αρκώς εκ νέου το φυσικό στοιχείο. Ο γαλλικός Διαφωτισμός αποτε-
 λεί σπουδαίο παράδειγμα της διαμάχης μεταξύ Λόγου και μυθολογικών
 ψευδαισθήσεων, που φτάνει μέχρι το πεδίο της θρησκείας και της
 πολιτικής. Η διαμάχη αυτή συνεχίζεται, στη δε πορεία της ιστορι-
 κής εξέλιξης η φύση, που χάνει ολοένα περισσότερο τη μαγεία της,
 γίνεται ενδεχομένως ολοένα πιο διαπερατή απέναντι στον Λόγο.

IV.

Η εποχή του καπιταλισμού είναι ένα βήμα στο δρόμο προς την α-
 πομάγευση. Η σκέψη που αντιστοιχεί στο σημερινό οικονομικό
 σύστημα κατέστησε δυνατή μια κατακυριάρχηση και χρησιμοποίη-
 ση της αυτοτελούς φύσης, κάτι που δεν ήταν ακόμη γραφτό να
 γίνει σε καμιά προηγούμενη εποχή. Αποφασιστική σημασίας δεν εί-
 ναι όμως ότι η εν λόγω σκέψη παρέχει την ικανότητα εκμετάλλευ-
 σης της φύσης – αν οι άνθρωποι ήταν μόνο εκμεταλλευτές της φύσης,
 τότε η φύση θα είχε νικήσει τον εαυτό της –, αλλά το ότι προσφέ-
 ρει ολοένα μεγαλύτερη ανεξαρτησία από τους φυσικούς όρους, ανοί-
 γοντας έτσι χώρο για την επέμβαση του Λόγου. Οι αστικές επαναστάσεις
 των τελευταίων εκατό πενήντα χρόνων, οι οποίες αναμετρήθηκαν
 με τις φυσικές δυνάμεις της κοσμικά στραμμένης εκκλησίας, της μο-
 ναρχίας και της φεουδαρχίας, οφείλονται στην *ορθολογικότητα* αυ-
 τής της σκέψης, που προέρχεται εν μέρει από τον Λόγο του παραμυθιού,
 αν και όχι μόνο σ' αυτήν. Η ανεπίσχετη διάλυση του ενός ή του
 άλλου μυθολογικού δεσμού είναι η ευτυχία του Λόγου, καθώς το
 παραμύθι πραγματώνεται μόνο στα σημεία όπου οι φυσικές ενό-
 τητες έχουν καταρρεύσει.

Ωστόσο, η *ratio* του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος
 δεν είναι ο ίδιος ο Λόγος, αλλά ένας λόγος θολωμένος. Από ένα

σημείο κι έπειτα ο Λόγος του καπιταλισμού εγκαταλείπει την αλήθεια στην οποία μετέχει. *Ο Λόγος αυτός δεν συμπεριλαμβάνει τον άνθρωπο.* Ούτε η ροή της παραγωγικής διαδικασίας ρυθμίζεται στη βάση της μέριμνας για τον άνθρωπο, ούτε η οικονομική και κοινωνική οργάνωση βασίζεται σ' αυτόν, ούτε, τέλος, το θεμέλιο του ανθρώπου είναι από κάποια άποψη το θεμέλιο του συστήματος. Λέω το «θεμέλιο» του ανθρώπου, διότι το ζήτημα δεν είναι ότι η καπιταλιστική σκέψη οφείλει να μεριμνά για τον άνθρωπο ως ιστορικά αναπτυγμένο μόρφωμα, ότι πρέπει να τον αφήνει ανενόχλητο ως προσωπικότητα και να ικανοποιεί τις απαιτήσεις που εγείρει η φύση του. Οι εκπρόσωποι αυτής της αντίληψης κατηγορούν τον καπιταλισμό ότι ο ορθολογισμός του βιάζει τον άνθρωπο και νοσταλγούν την επανεμφάνιση μιας κοινότητας η οποία θα διαφυλάσσει το υποτιθέμενο ανθρώπινο στοιχείο καλύτερα απ' ό,τι η καπιταλιστική κοινωνία. Ακόμη κι αν παραβλέψουμε την καθυστέρηση που συνεπάγονται παρόμοια οπισθοδρομικά σχήματα, γεγονός είναι πως δεν αγγίζουν τον πυρήνα των ελαττωμάτων του καπιταλισμού. Ο καπιταλισμός δεν εξορθολογίζει περισσότερο, αλλά *λιγότερο* απ' ό,τι πρέπει. Η σκέψη της οποίας αποτελεί φορέα ανθίσταται στην ολοκλήρωση του Λόγου, που μιλά μέσα από το θεμέλιο του ανθρώπου.

Το χαρακτηριστικό του τόπου στον οποίο βρίσκεται η καπιταλιστική σκέψη είναι ο *αφηρημένος χαρακτήρας* της. Μέσω της σμερινής του πρωτοκαθεδρίας δημιουργείται ένας πνευματικός χώρος ο οποίος περιλαμβάνει όλες τις εκδηλώσεις. Η ένσταση εναντίον του αφηρημένου τρόπου σκέψης, ότι δεν μπορεί να συλλάβει τα πραγματικά περιεχόμενα της ζωής και για τον λόγο αυτό οφείλει να δώσει τη θέση του σε μια συγκεκριμένη θεώρηση των φαινομένων, υποδεικνύει βεβαίως τα όρια του αφηρημένου, εγείρεται όμως πολύ βιαστικά όταν διατυπώνεται προς όφελος εκείνου του ψευδούς, μυθολογικού συγκεκριμένου, το οποίο θεωρεί ως σκοπό τον οργανισμό και την ουσιαστική μορφή. Μέσω της επιστροφής σ' αυτή

τη μορφή θα θυσιαζόταν η ήδη κατακτημένη ικανότητα αφαίρεσης, δεν θα ξεπερνούσαν όμως ο αφηρημένος χαρακτήρας. Το αφηρημένο συνιστά έκφραση μιας πεισματώδους ορθολογικότητας. Οι προσδιορισμοί νοηματικών περιεχομένων με αφηρημένη γενικότητα—όπως οι προσδιορισμοί στο πεδίο της οικονομίας, της κοινωνίας, της πολιτικής, της ηθικής—δεν δίνουν στον Λόγο αυτό που του ανήκει. Με αυτόν τον τρόπο η εμπειρία δεν γίνεται αντικείμενο της σκέψης, και από τις χωρίς περιεχόμενο αφαιρέσεις μπορεί να αντληθεί η οποιαδήποτε χρήσιμη εφαρμογή. Πίσω από τα φράγματα των αφαιρέσεων βρίσκονται οι μεμονωμένες έλλογες γνώσεις, που αντιστοιχούν στην ιδιαιτερότητα της εκάστοτε εννοούμενης κατάστασης. Παρά την περιεχομενικότητα που απαιτείται απ' αυτές, οι έλλογες γνώσεις είναι συγκεκριμένες μόνο κατά συνεπαγωγή· σε κάθε περίπτωση, δεν είναι συγκεκριμένες με τη χυδαία έννοια η οποία χαρακτηρίζει ως συγκεκριμένες τις θεωρήσεις που μένουν δέσμιες της φυσικής ζωής. Ο αφηρημένος χαρακτήρας της σημερινής σκέψης είναι επομένως *αμφίσημος*. Κοιτώντας από την πλευρά των μυθολογικών διδασκαλιών, με τις οποίες η φύση επιβάλλεται με αφελέη τρόπο, η διαδικασία της αφαίρεσης, όπως αυτή ασκείται, για παράδειγμα, από τις φυσικές επιστήμες, συνιστά κέρδος ορθολογικότητας, που διαλύει τη λάμψη των φυσικών πραγμάτων. Από την οπτική γωνία του Λόγου, η ίδια διαδικασία αφαίρεσης εμφανίζεται υποκείμενη σε φυσικούς όρους· χάνεται μέσα σ' έναν κενό φορμαλισμό, ο οποίος παρέχει υπό τη σκέπη του ελεύθερο πεδίο δράσης στο φυσικό στοιχείο, καθώς δεν επιτρέπει την είσοδο στις έλλογες γνώσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να βάλουν στο στόχαστρο το στοιχείο της φύσης. Ο κυρίαρχος αφηρημένος χαρακτήρας υποδεικνύει ότι η διαδικασία της απομυθοποίησης δεν έχει οδηγηθεί στο τέλος της.

Η σημερινή σκέψη βρίσκεται μπροστά στο ερώτημα αν θα πρέπει να ανοιχτεί στον Λόγο ή να συνεχίσει την πορεία της μένοντας κλειστή σ' αυτόν. Χωρίς την ουσιαστική μεταβολή του οι-

κονομικού συστήματος, που αποτελεί τη βάση της, δεν μπορεί να υπερβεί το όριο που θέτει η ίδια· η διατήρηση του συστήματος επιφέρει τη διατήρηση της σκέψης. Η αδιάκοπη ανάπτυξη του καπιταλιστικού συστήματος έχει λοιπόν ως αποτέλεσμα την αδιάκοπη αύξηση της αφηρημένης σκέψης (ή αναγκάζει τη σκέψη να βυθιστεί στο ψευδές συγκεκριμένο). Όσο περισσότερο σταθεροποιείται όμως το αφηρημένο, τόσο *λιγότερο διεκπαιωμένος* μένει ο άνθρωπος από τον Λόγο. Όταν η σκέψη του, που έχει στραφεί στο αφηρημένο μένοντας στη μέση του δρόμου, αρνείται την κατίσχυση των γνήσιων γνωστικών περιεχομένων, ο άνθρωπος καθίσταται και πάλι υποτελής στην εξουσία των φυσικών δυνάμεων. Αντί να καθυποτάξει αυτές της δυνάμεις, η παραστρατημένη σκέψη προκαλεί την ίδια την εξέγερσή τους, καθώς παρακάμπτει τον Λόγο, που είναι ο μόνος ο οποίος θα μπορούσε να αντιπαρατεθεί σ' αυτές και να τις κάμψει. Δεν είναι παρά συνέπεια της ανεμπόδιστης διεύρυνσης της δύναμης του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος, το ότι η σκοτεινή φύση επαναστατεί όλο και πιο απειλητικά, αναστέλλοντας την έλευση του ανθρώπου που έχει την καταγωγή του στον Λόγο.

V.

Αμφίσημη όπως ο αφηρημένος χαρακτήρας είναι και ο *μαζικός διάκοσμος*. Από τη μια, η ορθολογικότητά της είναι μια αναγωγή του φυσικού η οποία δεν αφήνει τον άνθρωπο να ατροφήσει, αλλά αντίθετα, αν διεξαγόταν μέχρι τέλους, θα αντλούσε σε καθαρή μορφή αυτό που είναι ουσιώδες στον άνθρωπο. Ακριβώς επειδή ο φορέας του διάκοσμου δεν παρουσιάζεται ως συνολική προσωπικότητα, ως αρμονική ένωση φύσης και «πνεύματος», στην οποία η μεν παίρνει πάρα πολλά και το δε πολύ λίγα, γίνεται διαφανής έναντι του ανθρώπου τον οποίο προσδιορίζει ο Λόγος. Η ανθρώπινη μορφή

που χρησιμοποιείται στον μαζικό διάκοσμο έχει ξεκινήσει την έξοδο από τη διογκωμένη οργανική μεγαλοπρέπεια και την ατομική ουσιώδη μορφή προς εκείνη την ανωνυμία στην οποία εξωτερικεύεται όταν βρίσκεται μέσα στην αλήθεια και όταν οι γνώσεις που ακτινοβολούν μέσα από το ανθρώπινο θεμέλιο διαλύουν το περίγραμμα της ορατής ανθρώπινης μορφής. Το γεγονός ότι με τον μαζικό διάκοσμο η φύση χάνει την υπόστασή της αποτελεί μια υπόδειξη της κατάστασης στην οποία μόνο ό,τι απ' τη φύση δεν αντιστέκεται στη διαλεύκανση μέσω του Λόγου μπορεί να επιβιώσει. Με παρόμοιο τρόπο, στις παλαιές *κινεζικές* εικόνες τοπίων τα δέντρα, οι λίμνες, τα βουνά είναι σχεδιασμένα μόνο με μελάνι ως πενιχρά διακοσμητικά στοιχεία. Το οργανικό κέντρο έχει αφαιρεθεί, ενώ το αδέσμευτο υπόλοιπο συντίθεται σύμφωνα με τους νόμους που έχει θέσει μια επίγνωση της αλήθειας, όσο κι αν αυτή υπόκειται σε χρονικούς όρους, όχι σύμφωνα με τους νόμους της φύσης. Αντιστοίχως, μόνο τα υπολείμματα του ανθρώπινου συμπλέγματος περιλαμβάνονται στον μαζικό διάκοσμο. Η επιλογή και η συμπερίληψή τους στο αισθητικό μέσο πραγματοποιείται σύμφωνα με μια αρχή η οποία εκπροσωπεί, με καθαρότερο τρόπο απ' ό,τι οποιαδήποτε άλλη που διαφυλάσσει τον άνθρωπο ως οργανική ενότητα, τον Λόγο ο οποίος υπερβαίνει τα όρια της μορφής.

Θεωρούμενος από την πλευρά του Λόγου, ο μαζικός διάκοσμος αποκαλύπτεται ως μυθολογική λατρεία, την οποία καλύπτει ένα αφηρημένο ένδυμα. Η συμφωνία του μαζικού διάκοσμου με τον Λόγο είναι επομένως μια φαινομενικότητα, την οποία αυτός προσλαμβάνει κατά τη σύγκριση με σωματικές απεικονίσεις συγκεκριμένης αμεσότητας. Στην πραγματικότητα, είναι η ωμή εκδήλωση της πανάρχαιας φύσης. Η φύση αυτή μπορεί να δονείται με μεγαλύτερη ελευθερία όσο πιο αποφασιστικά η καπιταλιστική *ratio* αποκόπτεται από τον Λόγο και εξανεμίζεται στο κενό του αφηρημένου, προσπερνώντας τον άνθρωπο. Παρά την ορθολογικότητα του μαζικού μοτίβου, μαζί του ανυψώνεται το φυσικό στοιχείο με

όλο τον αδιαπέραστο χαρακτήρα του. Σίγουρα ο άνθρωπος έχει εξαναγκαστεί ως οργανικό ον από τις διακοσμητικές μορφές, όμως δεν έρχεται γι' αυτόν τον λόγο στην επιφάνεια το ανθρώπινο θεμέλιο· αντίθετα, το εναπομείναν τμήμα της μάζας οχυρώνεται απέναντί του όπως οποιαδήποτε τυπική γενική έννοια. Σίγουρα, είναι τα πόδια των tillergirls που ταλαντεύονται παράλληλα, όχι οι φυσικές ενότητες του σώματος, και σίγουρα οι χιλιάδες άνθρωποι στο γήπεδο αποτελούν ένα και μοναδικό αστέρι, όμως το αστέρι δεν έχει φως και τα πόδια των tillergirls είναι ο αφηρημένος χαρακτηρισμός των σωμάτων. Όταν ο Λόγος διασπά την οργανική συνάρτηση και διαρρηγνύει την οργανική επιφάνεια, όπως κι αν έχει αυτή καλλιεργηθεί, τότε μιλά, τότε ανατέμνει την ανθρώπινη μορφή, έτσι ώστε η αυθεντική αλήθεια να αποτελέσει από μόνη της το υπόδειγμα του ανθρώπου. Ο Λόγος δεν έχει διεισδύσει στον μαζικό διάκοσμο, τα μοτίβα της τελευταίας είναι βουβή. Η ratio την οποία παράγει είναι αρκετά μεγάλη ώστε να καλέσει τις μάζες και να σβήσει τη ζωή απ' τις μορφές. Είναι πολύ μικρή για να βρει μέσα στη μάζα τους ανθρώπους και να καταστήσει τις μορφές διάφανες απέναντι στη γνώση. Καθώς δραπετεύει απ' τον Λόγο προς το αφηρημένο, η ανεξέλεγκτη φύση υπερδιογκώνεται υπό τον μανδύα του ορθολογικού τρόπου έκφρασης και χρησιμοποιεί τα αφηρημένα στοιχεία για την παρουσίαση του εαυτού της. Δεν μπορεί πλέον, όπως στους πρωτόγονους λαούς και στις εποχές των θρησκευτικών τελετουργιών, να μετατρέψει τον εαυτό της σε ουσιώδεις μορφές που έχουν τη δύναμη συμβόλων. Ο διάκοσμος της μάζας έχει απολέσει αυτή τη δύναμη της γλώσσας των σημείων υπό την επιρροή της ίδιας εκείνης ορθολογικότητας η οποία αρνείται τη ρήξη της σιωπής της. Έτσι, εντός της δίνεται η απλή φύση, η φύση η οποία αντιστέκεται επίσης στην έκφραση και στη σύλληψη της ίδιας της σημασίας της. Αυτό που απεικονίζει ο μαζικός διάκοσμος είναι η *ορθολογική κενή φόρμα της λατρείας*, η οποία στερείται οποιουδήποτε νοήματος. Με αυτόν τον τρόπο ο μαζικός διάκοσμος απο-

δεικνύεται μια οπισθοδρόμηση στη μυθολογία, που μεγαλύτερή της δεν μπορεί διανοηθεί κανείς, μια οπισθοδρόμηση η οποία προδίδει με τη σειρά της την οχύρωση της καπιταλιστικής ratio έναντι του Λόγου.

Ο ρόλος που παίζει στην *κοινωνική ζωή* αποδεικνύει ότι πρόκειται για ένα εξάμβλωμα της απλής φύσης. Οι πνευματικά ευκατάστατοι, που δίχως να θέλουν να το παραδεχτούν αποτελούν παράρτημα του κυρίαρχου οικονομικού συστήματος, δεν έχουν καν διακρίνει τον μαζικό διάκοσμο ως σύμβολο αυτού του συστήματος. Αρνούνται το φαινόμενο προκειμένου να συνεχίσουν να ψυχαγωγούνται με καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που έχουν μείνει ανέπαφες από την πραγματικότητα που γίνεται παρούσα στο μοτίβο του σταδίου. Η μάζα, στην οποία το εν λόγω μοτίβο επιβλήθηκε αυθόρμητα, είναι ανώτερη εκείνων μεταξύ των μορφωμένων οι οποίοι την περιφρονούν, καθώς αναγνωρίζει τα ωμά γεγονότα χωρίς να τα συγκαλύπτει. Με την ίδια ορθολογικότητα με την οποία οι φορείς των μοτίβων διαφεντεύονται στην πραγματική ζωή, βυθίζονται και στο σωματικό στοιχείο, διαιωνίζοντας με αυτόν τον τρόπο την παρούσα πραγματικότητα. Σήμερα, δεν τραγουδά μόνος ένας Βάλτερ Στόλτσινγκ³ τραγούδια που εγκωμιάζουν την κουλτούρα του σώματος. Εύκολα μπορεί να διακρίνει κανείς πως πρόκειται για ιδεολογίες, έστω κι αν η έννοια της κουλτούρας του σώματος συνδέει απολύτως δικαίως μεταξύ τους δύο λέξεις οι οποίες ταιριάζουν νοηματικά. Η απεριόριστη σημασία που αποδίδεται στο σωματικό στοιχείο δεν μπορεί να συναχθεί από την περιορισμένη αξία που του αντιστοιχεί. Εξηγείται μόνο από τη συμμαχία που διατηρεί το σύστημα της σωματικής διάπλασης, εν μέρει χωρίς να το γνωρίζουν οι πρόμαχοί του, με το υπάρχον. Η σωματική εκγύμναση κατάσχει τις δυνάμεις, η

3. Στην όπερα του Richard Wagner *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* (1868) ο νεαρός ιππότης Walther von Stolzing (τενόρος) αναμετρείται σ' έναν διαγωνισμό τραγουδιού με τους αρχιτραγουδιστές, για να κερδίσει το χέρι της Εύας, της κόρης του χρυσοχού Veit Pogner.

παραγωγή και η αστόχαστη κατανάλωση των διακοσμητικών σχημάτων αποσπούν την προσοχή από την αλλαγή της ισχύουσας τάξης πραγμάτων. Η είσοδος του Λόγου δυσχεραίνεται όταν οι μάζες, στις οποίες ο Λόγος θα έπρεπε να εισχωρήσει, δίνονται στις συγκινήσεις που τους προσφέρει η μυθολογική λατρεία χωρίς θεό. Η σημασία αυτής της λατρείας δεν είναι ούτε κατ' ελάχιστον εκείνη των αθλοπαιδιών της ρωμαϊκής αρένας, που θεοπίσθηκαν από τους κατόχους της εξουσίας.

VI.

Χάριν της κατάκτησης μιας ανώτερης σφαίρας, πολυάριθμες είναι οι προσπάθειες εκ νέου παραίτησης από την ορθολογικότητα και τη βαθμίδα της πραγματικότητας που έχει πετύχει η μάζα ως διάκοσμος. Έτσι οι προσπάθειες της *ρυθμικής γυμναστικής* ως σωματικής κουλτούρας θέτουν ως στόχο, πέραν της ατομικής υγιεινής, να εκφράσουν κομψά ψυχικά περιεχόμενα, στα οποία οι λέκτορες της σωματικής κουλτούρας έρχονται συχνά να προσθέσουν κοσμοθεωρήσεις. Οι συγκεκριμένες εκδηλώσεις, το αισθητικό αδύνατο των οποίων μπορούμε να παραβλέψουμε εντελώς, επιδιώκουν να ανακτήσουν αυτό ακριβώς που η μάζα ως διάκοσμος άφησε χαρούμενη πίσω της, την οργανική σύνδεση της φύσης με κάτι το οποίο οι τόσο ταπεινές αυτές ψυχές θεωρούν ως ψυχή ή ως πνεύμα, δηλαδή την εξύψωση του σωματικού στοιχείου μέσω σημασιών οι οποίες πηγάζουν απ' αυτό και είναι ίσως ψυχικού χαρακτήρα, αλλά δεν φέρουν ούτε ίχνος Λόγου. Η μάζα ως διάκοσμος αναπαριστά τη βουβή φύση χωρίς οποιοδήποτε επικοινωνημα, η ρυθμική γυμναστική παίρνει υπό την κατοχή της κατά την άποψή της ακόμη και τα ανώτερα μυθολογικά στρώματα, σταθεροποιώντας έτσι ακόμη περισσότερο την κυριαρχία της επί της φύσης. Αποτελεί ένα παράδειγμα μεταξύ πολλών άλλων απέλπιδων προσπαθειών να φτάσει

κανείς μέσα από το μαζικό σύστημα στην ανώτερη ζωή. Για τις περισσότερες απ' αυτές τις προσπάθειες ισχύει ότι θυμούνται με πραγματικά ρομαντικό τρόπο μορφές και περιεχόμενα που έχουν από καιρό περιπέσει στην εν μέρει δίκαιη κριτική της καπιταλιστικής ratio. Θέλουν να προσδέσουν τον άνθρωπο στενότερα στη φύση απ' ό,τι αυτός της ανήκει σήμερα, δεν βρίσκουν τον σύνδεσμο με το ανώτερο μέσω της αναφοράς στον Λόγο, ο οποίος δεν έχει ακόμη πραγματωθεί στον κόσμο, αλλά μέσω της υποχώρησης σε μυθολογικά νοηματικά περιεχόμενα. Η μοίρα τους είναι η *μη πραγματικότητα*, διότι αν οι ακτίνες του Λόγου φτάσουν να φωτίσουν ένα σημείο του κόσμου, τότε παρέρχεται αναγκαστικά ακόμη και η πιο υψηλή μορφή που τις εμποδίζει να περάσουν. Εγχειρήματα τα οποία, αφηφώντας τον ιστορικό μας τόπο, ζητούν να ανακατασκευάσουν μια κρατική μορφή, μια κοινωνία, έναν καλλιτεχνικό τρόπο διαμόρφωσης, φορέας των οποίων είναι ένας άνθρωπος (άθικτος) από τη σημερινή σκέψη, ένας άνθρωπος που βάσει νόμου δεν υπάρχει πια, δεν έχουν τη δύναμη να αντισταθούν στη χαμηλότητα του μαζικού διάκοσμου, και η στροφή σ' αυτά δεν συνιστά ανύψωση υπεράνω της κενής και εξωτερικής του επιφανειακότητας, αλλά φυγή απ' την πραγματικότητά του. Η διαδικασία περνά μέσα από τη μάζα ως διάκοσμος, όχι απ' αυτήν προς τα πίσω. Μπορεί να σημειώσει πρόοδο μόνο εφόσον η σκέψη περιορίσει τη φύση και δημιουργήσει έναν άνθρωπο όπως αυτός είναι βάσει του Λόγου. Τότε η κοινωνία θα αλλάξει. Και τότε η μάζα ως διάκοσμος θα εξαφανιστεί, ενώ η ανθρώπινη ζωή θα προσλάβει η ίδια τα χαρακτηριστικά του διάκοσμου, με τα οποία αποτυπώνεται στα παραμύθια ενώπιον της αλήθειας.

8.

Η φωτογραφία

«Ήμουν στην εποχή του παραμυθιού και είδα τη Ρώμη και το Λατερανό να κρέμονται από μια μικρή μεταξένια κλωστή, έναν άνθρωπο χωρίς πόδια να ξεπερνά στο τρέξιμο ένα γρήγορο άλογο και ένα κοφτερό μαχαίρι να σχίζει μια γέφυρα στα δύο».

Παραμύθια των αδελφών Γκριμ¹

1.

Έτσι μοιάζει η *ντίβα του κινηματογράφου*. Είναι 24 ετών, βρίσκεται στο εξώφυλλο ενός περιοδικού μπροστά στο ξενοδοχείο Excelsior στο Λίντο. Διανύουμε τον Σεπτέμβρη. Αν κοιτάζες με τον φακό, θα διέκρινες το ράστερ, τα εκατομμύρια των ψηφίδων που συνθέτουν την ντίβα, τα κύματα και το ξενοδοχείο. Όμως η φωτογραφία δεν εννοεί το δίκτυο των ψηφίδων, αλλά τη ζωντανή ντίβα στο Λίντο. Χρόνος: παρόν. Το συνοδευτικό κείμενο την ονομάζει δαιμονική· η δαιμονική μας ντίβα. Ωστόσο, δεν της λείπει μια ορισμένη έκφραση. Το χτένισμα πόνυ, η αποπλανευτική στάση του κεφαλιού και τα δώδεκα ματόκλαδα δεξιά κι αριστερά, όλες αυτές οι λεπτομέρειες που καταμετρά ευσυνείδητα η κάμερα έχουν τη σωστή τους θέση

1. Το μότο προέρχεται από το «Παραμύθι της παραμυθένιας χώρας» [Märchen vom Schlauraffenland], στο Heinz Röleke (επιμ.), *Kinder-und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Deutscher Klassiker Verlag 1985, σ. 597.

στον χώρο· είναι μια άψογη εμφάνιση. Ο καθένας την αναγνωρίζει γοητευμένος, διότι ο καθένας έχει δει το πρωτότυπο στην κινηματογραφική οθόνη. Την έχουν πετύχει τόσο καλά ώστε δεν μπορείς να την μπερδέψεις με κάποια άλλη, έστω κι αν είναι μόνο το δωδέκατο κομμάτι μιας δωδεκάδας από tillergirls.² Στέκει με βλέμμα ονειροπόλο έξω απ' το ξενοδοχείο Excelsior, το οποίο λιάζεται στη δόξα της, ένα πλάσμα με σάρκα και οστά, η δαιμονική μας ντίβα, 24 ετών, στο Λίντο. Διανύουμε τον Σεπτέμβρη.

Έμοιαζε έτσι η γιαγιά; Η φωτογραφία, πάνω από 60 χρόνια παλαιά και ήδη μια φωτογραφία με τη σύγχρονη έννοια, τη δείχνει νεαρή κοπέλα στα 24 της χρόνια. Καθώς οι φωτογραφίες μοιάζουν, θα πρέπει κι εκείνη να ήταν παρόμοια. Τραβήχτηκε με περίσκεψη στο ατελιέ ενός φωτογράφου της αυλής. Ωστόσο, αν έλεπε η προφορική παράδοση, δεν θα μπορούσε να ανακατασκευάσει κανείς την εικόνα της γιαγιάς με βάση τη φωτογραφία. Τα εγγόνια ξέρουν ότι στα μετέπειτα χρόνια ζούσε σ' ένα μικρό δωματάκι με θέα στην παλαιά πόλη, ότι για χάρη των παιδιών έβαζε στρατιωτάκια να χορεύουν πάνω σ' ένα γυάλινο δίσκο, γνωρίζουν μάλιστα μια άσχημη ιστορία απ' τη ζωή της και δύο πιστοποιημένα ρητά, που παραλλάσσουν ελαφρώς από γενιά σε γενιά. Το ότι η φωτογραφία απεικονίζει την ίδια αυτή γιαγιά, από την οποία έχουν μείνει τα λίγα αυτά πράγματα, τα οποία ίσως και να ξεχαστούν, είναι κάτι για το οποίο πρέπει να πιστέψουν τους γονείς, που ισχυρίζονται ότι το έμαθαν από την ίδια τη μητέρα. Οι καταθέσεις των μαρτύρων είναι αβέβαιες. Τελικά, η φωτογραφία δεν δείχνει τη γιαγιά, αλλά τη φίλη της, που της έμοιαζε. Άνθρωποι από εκείνη την εποχή δεν ζουν πια. Το πρωτότυπο έχει σαπίσει από καιρό. Η μαυρισμένη εικόνα έχει τόσο λίγα κοινά με τα χαρακτηριστικά που συγκεραττήθηκαν στη μνήμη, που τα εγγόνια υποτάσσονται έκπληκτα στην πίεση να δουν στη φωτογραφία το πρόσωπο της προγόνου, για την οποία

2. Για τα trillergirls, βλ. «Η μάζα ως διάκοσμος», σημ. 3.

υπάρχουν μόνο αποσπασματικές πληροφορίες. Καλώς, λοιπόν, είναι η γιαγιά, ωστόσο στην πραγματικότητα είναι μια τυχαία νεαρή κοπέλα του 1864. Η κοπέλα χαμογελά συνεχώς, είναι πάντα το ίδιο χαμόγελο, το χαμόγελο παγώνει, χωρίς να παραπέμπει πλέον στη ζωή από την οποία έχει παρθεί. Η ομοιότητα δεν βοηθά πλέον σε τίποτα. Έτσι άκαμπτα και διαρκώς χαμογελούν οι κούκλες στα κομμωτήρια. Η κούκλα δεν είναι σημερινή, θα μπορούσε να βρίσκεται μαζί με άλλες όμοιές της στο μουσείο μέσα σ' ένα γυάλινο κουτί με την επιγραφή «Φορεσιές του 1864». Οι κούκλες βρίσκονται στο μουσείο για χάρη των ιστορικών ενδυμασιών, ακόμη και η γιαγιά της φωτογραφίας είναι ένα ιστορικό μανεκέν, το οποίο χρησιμεύει στην αναπαράσταση της ενδυμασίας της εποχής. Έτσι, λοιπόν, ντύνονταν τότε οι γυναίκες, με πλεξούδες, ζωσμένες σφιχτά στη μέση, με κρινολίνο και ζακέτα ζουάβου. Στα μάτια των εγγονών η εικόνα της γιαγιάς διαλύεται σε παλιομοδίτικες λεπτομέρειες της μόδας. Τα εγγόνια γελάνε με τα ρούχα, τα οποία, μετά την εξαφάνιση αυτής που τα φορούσε, είναι τα μόνα που έχουν μείνει στο πεδίο της μάχης —είναι ένας εξωτερικός διάκοσμος που έχει αυτονομηθεί—, είναι άσεμνα, και σήμερα οι νεαρές κοπέλες ντύνονται διαφορετικά. Τα εγγόνια γελάνε και ταυτόχρονα τα διαπερνά ένα ρίγος. Διότι μέσα απ' τα διακοσμητικά στοιχεία της στολής, απ' την οποία η γιαγιά έχει εξαφανιστεί, θαρρούν για μια στιγμή πως βλέπουν τον χρόνο που κύλησε, τον χρόνο που κυλά χωρίς επιστροφή. Βέβαια ο χρόνος δεν έχει φωτογραφηθεί όπως το χαμόγελο ή η πλεξούδες, ωστόσο η ίδια η φωτογραφία, έτσι τους φαίνεται, είναι μια αναπαράσταση του χρόνου. Αν μόνο η φωτογραφία κρατά αυτά τα πράγματα στη ζωή, τότε αυτά δεν διατηρούνται διόλου στο απλό πέρασμα του χρόνου, αλλά ο χρόνος φτιάχνει με αυτά εικόνες του εαυτού του.

II.

«Από τα πρώτα χρόνια της φιλίας του Γκαίτε με τον Κάρολο Αύγουστο». – «Ο Κάρολος Αύγουστος και η εκλογή επισκοπικού αντιπροσώπου στην Ερφούρτη το 1787». – «Επίσκεψη ενός Βοημού στην Ιένα και στη Βαϊμάρνη» (1818) – «Αναμνήσεις ενός γυμνασιόπαιδος στη Βαϊμάρνη» (1825 έως 1830) – «Μια αναφορά της εποχής για τη γιορτή του Γκαίτε στη Βαϊμάρνη, στις 7 Νοεμβρίου του 1825». – «Η επανεύρεση μια προτομής του Βίλαντ, φιλοτεχνημένης από τον Λούντβιχ Κλάουερ». – «Σχέδιο ενός εθνικού μνημείου για τον Γκαίτε στη Βαϊμάρνη».³ Το φυτολόγιο αυτών και άλλων ερευνών είναι οι τόμοι της επετηρίδας της Εταιρείας Γκαίτε, η σειρά των οποίων δεν είναι προγραμματισμένη να ολοκληρωθεί ποτέ. Θα ήταν άσκοπο να γελοιοποιήσει κανείς τη φιλολογία για τον Γκαίτε, η οποία αποθηκεύει σ' αυτούς τους τόμους τα παρασκευάσματά της, καθώς η ίδια ευλογεί τον χρόνο που τα σταχυολογεί, ενώ η απομνημνική λάμψη των πολυάριθμων μνημειωδών έργων για τη μορφή, την ύπαρξη, την προσωπικότητα του Γκαίτε κ.ο.κ. δεν έχει ακόμη γίνει κατανοητή. Η αρχή της φιλολογίας για τον Γκαίτε είναι αυτή της ιστορικής σκέψης, η οποία επιβλήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τη σύγχρονη φωτογραφική τεχνική. Οι εκπρόσωποί της –για παρά-

3. Ο Κρακάουερ παραθέτει τίτλους από το *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, και συγκεκριμένα: Hans Wahl, «Aus der Frühzeit der Freundschaft Goethes und Karl Augusts», τόμ. 1 (1925), σσ. 30-37· Kuno de Fours, «Karl August und die Erfurter Duadjutorwahl 1787», *ό.π.*, σσ. 142-150· Alois John, «Eines Deutsch-Böhmen Besuch in Jena und Weimar. Aus Anton Dittrichs Tagebuch», *ό.π.*, σσ. 302-309· Hans Wahl, «Aus den Erinnerungen eines weimarschen Gymnasiasten (1825-1830)», *ό.π.*, σσ. 310-322· Otto Fibeiger, «Ein zeitgenössischer Bericht über die Weimarer Goethe-Feier des 7. November 1825», *ό.π.*, σσ. 323-328· Eduard Scheidemantel, «Eine wiederaufgefundene Wielandbüste Ludwig Klauers», *ό.π.*, σσ. 298-301· Johannes Schultze, «Der Plan eines Goethe-Nationaldenkmals in Weimar. Der deutsche Bund und die Erben Goethes», τόμ. 12 (1926), σσ. 239-263.

δειγμα ο Ντιλτάυ— διατείνονται ότι μπορούν να εξηγήσουν ένα φαινόμενο καθαρά και μόνο με βάση τη γένεσή του, πιστεύουν δηλαδή σε κάθε περίπτωση ότι συλλαμβάνουν την ιστορική πραγματικότητα αποκαθιστώντας τα γεγονότα στην αδιάλειπτη χρονική διαδοχή τους. Η φωτογραφία προσφέρει ένα χωρικό συνεχές· ο ιστορισμός θέλει να πληρώσει το συνεχές του χρόνου. Το πλήρες καθρέφτισμα της ενδοχρονικής ροής εμπεριέχει ταυτόχρονα, όπως πιστεύει ο ιστορισμός, το νόημα των περιεχομένων που διαδραματίζονται στον χρόνο. Αν απουσίαζαν οι ενδιάμεσοι κρίκοι της εκλογής επισκοπικού αντιπροσώπου στην Ερφούρτη ή των αναμνήσεων του γυμνασιόπαιδος στη Βαϊμάρη, τότε το πορτρέτο θα στερείτο πραγματικότητας. Μέλημα του ιστορισμού είναι η φωτογραφία του χρόνου. Στη χρονική του φωτογραφία θα αντιστοιχούσε ένα γιγαντιαίο φιλμ, το οποίο θα απεικόνιζε απί' όλες τις πλευρές τις διαδικασίες που συνδέονται μέσω της φωτογραφίας.

III.

Η *μνήμη* δεν ενσωματώνει ούτε τη συνολική χωρική εμφάνιση ούτε τη συνολική χρονική ροή μιας κατάστασης πραγμάτων. Σε σύγκριση με τη φωτογραφία, οι καταγραφές της παρουσιάζουν κενά. Το γεγονός ότι η γιαγιά ήταν μπλεγμένη σε μια άσχημη ιστορία, την οποία αφηγείται κανείς ξανά και ξανά, δεν σημαίνει και πολλά από τη σκοπιά του φωτογράφου. Αυτός γνωρίζει τις πρώτες ρυτίδες στο πρόσωπό της, έχει σημειώσει όλες τις ημερομηνίες. Η *μνήμη* δεν προσέχει τις ημερομηνίες, υπερπηδά τα χρόνια ή διευρύνει τις χρονικές αποστάσεις. Η επιλογή των χαρακτηριστικών τα οποία ενώνει μεταξύ τους φαντάζει αναγκαστικά αυθαίρετη στον φωτογράφο. Μπορεί να γίνει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, διότι οι προδιαθέσεις και οι σκοποί απαιτούν την απόθνηση, την παραποίηση και τον τονισμό συγκεκριμένων μερών του αντικειμένου.

αναρίθμητοι λόγοι καθορίζουν τα υπολείμματα που θα φιλτραριστούν. Ανεξαρτήτως του ποιες σκηνές θυμάται ένας άνθρωπος, αυτές σημαίνουν κάτι το οποίο τον αφορά, δίχως να χρειάζεται να ξέρει τι σημαίνουν οι ίδιες. Οι σκηνές διατηρούνται στη μνήμη του με αναφορά σ' αυτό που σημαίνουν για τον ίδιο. Οργανώνονται, λοιπόν, σύμφωνα με μια αρχή η οποία διαφέρει στην ουσία της από εκείνη της φωτογραφίας. Η φωτογραφία συλλαμβάνει το δεδομένο ως χωρικό (ή χρονικό) συνεχές, ενώ οι εικόνες της μνήμης το συγκρατούν στον βαθμό που σημαίνει κάτι. Καθώς αυτό που εννοείται δεν εξαντλείται ούτε στη μόνο χωρική ούτε στη μόνο χρονική συνάφεια, οι μνημονικές εικόνες έρχονται σε αντίθεση με τη φωτογραφική αναπαραγωγή. Αν από τη σκοπιά της τελευταίας εμφανίζονται ως αποσπάσματα –ως αποσπάσματα διότι η φωτογραφία δεν συλλαμβάνει το νόημα στο οποίο αναφέρονται και στον ορίζοντα του οποίου παύουν να αποτελούν αποσπάσματα–, από τη δική τους σκοπιά η φωτογραφία παρουσιάζεται ως ένα συνονθύλευμα, το οποίο συντίθεται εν μέρει από περιττά πράγματα.

Η σημασία των μνημονικών εικόνων είναι προσαρτημένη στο περιεχόμενο αλήθειας τους. Στον βαθμό που είναι προσδεδμενές στην ανεξέλεγκτη ζωή των ορμών, ενέχουν μια δαιμονική αμφισημία· είναι θαμπές σαν το θολό γυαλί που δεν το διαπερνά ούτε μια ακτίνα φωτός. Η διαφάνειά τους αυξάνεται στον βαθμό που κάποιες γνώσεις θα φωτίσουν τη χλωρίδα της ψυχής και θα περιορίσουν τον φυσικό εξαναγκασμό. Την αλήθεια μπορεί να τη βρει μόνο η απελευθερωμένη συνείδηση, η οποία αποτιμά το εύρος της δαιμονικότητας των ορμών. Τα χαρακτηριστικά που θυμάται τελούν σε μια ορισμένη σχέση με αυτό που αναγνωρίζεται ως αληθές και μπορεί να γνωστοποιηθεί μέσα από τις εικόνες ή να αποκλειστεί απ' αυτές. Η εικόνα στην οποία συναντιούνται αυτά τα χαρακτηριστικά ξεχωρίζει απ' όλες τις άλλες μνημονικές εικόνες, διότι δεν συγκρατεί όπως αυτές ένα πλήθος από αδιαφανείς αναμνήσεις, αλλά περιεχόμενα τα οποία αφορούν αυτό που αναγνω-

ρίζεται ως αληθές. Όλες οι μνημονικές εικόνες θα πρέπει να συρρικνωθούν σ' αυτή την εικόνα, η οποία δικαίως μπορεί να ονομαστεί έσχατη, γιατί μόνο μέσα σ' αυτή διαρκεί το αλησμόνητο. Η έσχατη εικόνα ενός ανθρώπου είναι η πραγματική «ιστορία» του. Απ' αυτήν απορρίπτονται όλα τα χαρακτηριστικά και οι προσδιορισμοί που δεν τελούν σε σχέση σημαίνοντος νοήματος με την αλήθεια που εννοεί η απελευθερωμένη συνείδηση. Το πώς αυτή η ιστορία θα παρουσιαστεί για έναν άνθρωπο δεν εξαρτάται ούτε μόνο από το πώς είναι φυσικά πλασμένος, ούτε από τη φαινομενική συνάφεια της ατομικότητάς του· επομένως, μόνο θραύσματα αυτών των αποθεμάτων ενσωματώνονται στην ιστορία του. Μοιάζει με ένα *μονόγραμμα*, το οποίο συμπυκνώνει το όνομα σε μια γραμμική χάραξη, η οποία έχει σημασία ως διακοσμητικό στοιχείο. Το μονόγραμμα του Έκαρτ είναι η πίστη. Κάποια μεγάλα ιστορικά φαινόμενα επιζούν μέσα στον θρύλο τους, ο οποίος, όσο αφελής κι αν είναι, θέλει να διαφυλάξει την πραγματική ιστορία τους. Στα αυθεντικά παραμύθια η φαντασία έχει αποθέσει με διαισθητικό τρόπο χαρακτηριστικά μονογράμματα. Κάτω από τη φωτογραφία η ιστορία ενός ανθρώπου είναι θαμμένη σαν κάτω από ένα πάπλωμα χιονιού.

IV.

Ο Έκερμαν, περιγράφοντας ένα τοπίο του Ρούμπενς που του έδειξε ο Γκαίτε, διαπιστώνει προς έκπληξή του ότι το φως έρχεται από δύο αντίθετες κατευθύνσεις, «κάτι το οποίο έρχεται σε αντίθεση με κάθε έννοια φύσης». Ο Γκαίτε θα του απαντήσει:

Αυτό είναι το στοιχείο με το οποίο ο Ρούμπενς αποδεικνύεται μεγάλος και φανερώνει ότι βρίσκεται με το ελεύθερο πνεύμα του πάνω απ' τη φύση και την ταλαιπωρεί με τους ανώτερους σκοπούς του. Το διπλό φως είναι πάντως βίαιο και μπορείς σε κάθε περίπτωση

να πείτε ότι είναι αντίθετο στη φύση. Αλλά αν είναι αντίθετο στη φύση, λέω ταυτόχρονα πως είναι *ανώτερο* απ' τη φύση, λέω ότι είναι η τολμηρή παρέμβαση του μάστορα, με την οποία φανερώνει με ιδιοφυή τρόπο ότι η τέχνη δεν υποτάσσεται πλήρως στη φυσική αναγκαιότητα, αλλά έχει τους δικούς της νόμους.⁴

Ένας *προσωπογράφος* που θα υποτασσόταν στη «φυσική αναγκαιότητα» θα δημιουργούσε στην καλύτερη περίπτωση φωτογραφίες. Σε μια ορισμένη εποχή, η οποία ξεκίνησε με την Αναγέννηση και ίσως τώρα οδεύει προς το τέλος της, το «έργο τέχνης» έχει σίγουρα ως μέτρο τη φύση, το ιδιαίτερο Είναι της οποίας αποκαλύπτεται όλο και περισσότερο κατά την εν λόγω εποχή· ωστόσο, μέσω της φύσης το έργο τέχνης κατευθύνεται σε «ανώτερους σκοπούς». Είναι μια γνώση του υλικού των χρωμάτων και των περιγραμμάτων, και όσο μεγαλύτερη είναι, τόσο περισσότερο πλησιάζει στη διαφάνεια της έσχατης μνημονικής εικόνας, στην οποία ενοποιούνται τα χαρακτηριστικά της «ιστορίας». Ένας άντρας του οποίου φιλοτέχνησε το πορτρέτο ο Τρύμπνερ⁵ παρακάλεσε τον καλλιτέχνη να μην ξεχάσει τις ρυτίδες και τις ζάρες στο πρόσωπό του. Ο Τρύμπνερ έγνεψε προς το παράθυρο και είπε:

Εκεί απέναντι μένει ένας φωτογράφος. Αν θέλετε ρυτίδες και ζάρες, πείτε του να έρθει, θα σας τις κάνειι όλες μια χαρά· εγώ ζωγραφίζω ιστορία [...].

4. Βλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, 18-4-1827, στο *Goethes Werke* [έκδοση της Βαϊμάρης ή έκδοσης της Σοφίας], 143 τόμοι, Βαϊμάρη 1887-1919, Παράρτημα, Συζητήσεις, τόμ. 6, σσ. 110-112, εδώ σσ. 110-111 (τα πλάγια στοιχεία είναι του Κρακάουερ). Με τη συζήτηση αυτή ασχολήθηκε ο Κρακάουερ ήδη στην πραγματεία του «Περί εξπρεσιονισμού» [Über den Expressionismus] (1918). Βλ. *Werke*, ό.π., τόμ. 9.2, σ. 28).

5. Ο γερμανός ζωγράφος Wilhelm Trübner (1851-1917) ανήκε στον κύκλο των καλλιτεχνών γύρω από τον Wilhelm Leibl στο Μόναχο.

Για να παρασταθεί η ιστορία χρειάζεται να καταστραφεί η απλή επιφανειακή συνάφεια, την οποία προσφέρει η φωτογραφία. Και τούτο διότι στο έργο τέχνης η σημασία του αντικειμένου μετατρέπεται σε χωρικό φαινόμενο, ενώ στη φωτογραφία η χωρική εμφάνιση ενός αντικειμένου είναι η σημασία του. Οι δύο εμφανίσεις στον χώρο, η «φυσική» και εκείνη του αναγνωρισμένου αντικειμένου, δεν επικαλύπτονται. Καθώς το έργο τέχνης αίρει τη μεν προς όφελος της δε, αρνείται ταυτόχρονα την *ομοιότητα* στην οποία στοχεύει η φωτογραφία. Αυτή αναφέρεται στο πώς μοιάζει το αντικείμενο, κάτι που δεν προδίδει απαραίτητα τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στη γνώση. Το έργο τέχνης μεταδίδει όμως μόνο τη διαφάνεια του αντικειμένου. Μοιάζει κατά τούτο με τον μαγικό καθρέφτη, ο οποίος δεν αντανakλά τον άνθρωπο που τον ρωτά όπως αυτός φαίνεται, αλλά όπως επιθυμεί να είναι ή είναι στη βάση του. Το έργο τέχνης διαλύεται κι αυτό στον χρόνο· όμως μέσα απ' τα κατακερματισμένα στοιχεία του αναδύεται αυτό το οποίο εννοεί, ενώ η φωτογραφία στοιβάζει τα στοιχεία.

Μέχρι και το δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα η τεχνική της φωτογραφικής εικόνας ασκείτο συχνά από πρώην ζωγράφους. Στην όχι πλήρως αποπροσωποποιημένη τεχνική της μεταβατικής εκείνης εποχής αντιστοιχούσε ένα χωρικό περιβάλλον στο οποίο εγκλωβίζονταν ενδεχομένως ίχνη σημασίας. Με την αυξανόμενη απόσπαση της τεχνικής και την ταυτόχρονη αφαίρεση της σημασίας από τα αντικείμενα η *καλλιτεχνική φωτογραφία* χάνει το δικαίωμά της· δεν ευδοκίμει ως έργο τέχνης αλλά ως απομίμηση. Οι παιδικές εικόνες ανήκουν στον Τσούμπους,⁶ στην περίπτωση των εντυπώσεων από τοπία νονός ήταν ο Μονέ. Οι διευθετήσεις που δεν ξεπερνούν την επιδέξια στήριξη σε γνωστές μανιέρες αποτυγχάνουν

6. Ο ζωγράφος και εικονογράφος Ludwig von Zumbusch (1861-1927), μέλος της Σεισεσιόν του Μονάχου και ένας από τους πρώτους συνεργάτες του περιοδικού *Jugend*, είναι γνωστός για τις παιδικές του προσωπογραφίες.

ακριβώς στην αναπαράσταση του υπολοίπου φύσης η οποία θα ήταν σε κάποιον βαθμό δυνατή με την αναπτυγμένη τεχνολογία. Οι μοντέρνοι ζωγράφοι συνέθεσαν τις εικόνες τους από φωτογραφικά αποσπάσματα, για να υπογραμμίσουν την παράπλευρη συνύπαρξη πραγματοποιημένων εμφανίσεων, οι οποίες εξαντλούνται στις χωρικές σχέσεις. Σ' αυτή την καλλιτεχνική πρόθεση εναντιώνεται εκείνη της καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Δεν επεξεργάζεται το αντικείμενο που αντιστοιχεί στη φωτογραφική τεχνική, αλλά προσπαθεί να ντύσει κομψά το τεχνολογικό σύστημα. Ο καλλιτέχνης φωτογράφος είναι ένας ερασιτέχνης καλλιτέχνης που μιμείται μια μορφή τέχνης αφαιρώντας το περιεχόμενό της, αντί να στοχεύει στο άνευ περιεχομένου. Κατά τον ίδιο τρόπο η ρυθμική γυμναστική θέλει να συμπεριλάβει την ψυχή, για την οποία δεν έχει την παραμικρή ιδέα. Ταυτίζεται με την καλλιτεχνική φωτογραφία κατά το ότι προσπαθεί να κατασχέσει την ανώτερη ζωή, προκειμένου να ανυψώσει μια διαδικασία η οποία φτάνει στο ανώτατο σημείο της όταν καταφέρνει να βρει το αντικείμενο για την τεχνική της. Οι καλλιτέχνες της φωτογραφίας δρουν με τον τρόπο των κοινωνικών εκείνων δυνάμεων οι οποίες ενδιαφέρονται για το φαίνεσθαι του πνευματικού, διότι φοβούνται το πραγματικό πνεύμα, το οποίο θα μπορούσε να ανατινάξει το υπέδαφος, την εξιδανίκευση του οποίου υπηρετεί το φαίνεσθαι. Θα άξιζε τον κόπο να αποκαλύψει κανείς τις στενές σχέσεις ανάμεσα στην υφιστάμενη κοινωνική τάξη και την καλλιτεχνική φωτογραφία.

V.

Η φωτογραφία δεν διατηρεί τα διαφανή χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου, αλλά το συλλαμβάνει από τυχαίες οπτικές γωνίες ως χωρικό συνεχές. Η έσχατη μνημονική εικόνα επιβιώνει στον χρόνο εξαιτίας του αλησιμόντου χαρακτήρα της· η φωτογραφία,

που δεν στοχεύει σ' αυτή την εικόνα και δεν τη συλλαμβάνει, θα πρέπει να αντιστοιχηθεί κατ' ουσίαν στη χρονική στιγμή της λήψης της. «Η ουσία του φιλμ είναι μέχρι ενός ορισμένου βαθμού η ουσία του χρόνου», σημειώνει ο Ε. [βαλντ] Α. [ντρέ] Ντυπόν στο κινηματογραφικό του βιβλίο για τις ταινίες του μέσου όρου, θέμα του οποίου είναι το φωτογραφίσιμο φυσιολογικό περιβάλλον (παρά τίθεται από το βιβλίο του Ρούντολφ Χαρμ *Η φιλοσοφία του φιλμ*).⁷ Αν όμως η φωτογραφία είναι μια *λειτουργία του χρόνου που κυλά*, τότε η πραγματική σημασία της μεταβάλλεται αναλόγως με το αν κατατάσσεται στο πεδίο του παρόντος ή σε μια οποιαδήποτε περίοδο του παρελθόντος.

Η σημερινή φωτογραφία, η οποία απεικονίζει ένα φαινόμενο με το οποίο είναι εξοικειωμένη η παροντική συνείδηση, επιτρέπει μόνο σε περιορισμένο βαθμό πρόσβαση στη ζωή του πρωτοτύπου. Καταγράφει κάθε φορά μια εξωτερικότητα η οποία κατά την εποχή της κυριαρχίας της είναι ένα μέσο έκφρασης τόσο αυτονόητο όσο η γλώσσα. Ο άνθρωπος της εποχής πιστεύει ότι στη φωτογραφία βλέπει την ίδια την ντίβα του κινηματογράφου, όχι την κόμμωση πόνυ ή την πόζα του κεφαλιού της. Από τη φωτογραφία και μόνο δεν θα μπορούσε βέβαια να εκτιμήσει αυτά τα πράγματα. Ευτυχώς, όμως, η ντίβα βρίσκεται ακόμη εν ζωή, το δε εξώφυλλο του περιοδικού εκπληρώνει την αποστολή να μας θυμίζει τη σωματική πραγματικότητά της. Αυτό σημαίνει ότι η σημερινή φωτογραφία προσφέρει υπηρεσίες μεσολάβησης, είναι ένα οπτικό σημείο για την ντίβα, την αναγνώριση της οποίας εξυπηρετεί. Το αν το αποφασιστικό χαρακτηριστικό της είναι η δαιμονικότητα, είναι κάτι που μπορεί εντέλει να αμφισβητήσει κανείς. Ωστόσο, η

7. Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, F. Meiner, Λειψία 1926, σ. 142. Ο Κρακάουερ συζητά το βιβλίο στο *Werke, ό.π.*, τόμ. 6.1, αρ. 259. Το παράθεμα προέρχεται από το βιβλίο του Ewald André Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn bewertet*, 2η αναθεωρημένη έκδοση, A. Hennig, Βερολίνο 1926, σ. 15.

ίδια η δαιμονικότητα είναι λιγότερο ένα μήνυμα της φωτογραφίας και περισσότερο η εντύπωση των επισκεπτών του κινηματογράφου, οι οποίοι γνωρίζουν το αντικείμενο από την οθόνη. Το αναγνωρίζουν ως αναπαράσταση του δαιμονικού, άρα καλώς. Η εικόνα αποκηρύσσει τη δαιμονικότητα, όχι εξαιτίας της ομοιότητάς, αλλά *παρά* την ομοιότητά της. Η δαιμονικότητα ανήκει προς το παρόν στην ακόμη ασταθή μνημονική εικόνα της ντίβας, στην οποία αναφέρεται η φωτογραφική ομοιότητα. Η μνημονική εικόνα που έχει πλαστεί από τη θέαση της τιμώμενης ντίβας εισβάλλει μέσα από τον τοίχο της ομοιότητας στη φωτογραφία και της χαρίζει κάποια διαφάνεια.

Όταν η φωτογραφία παλιώσει, τότε η άμεση αναφορά στο πρωτότυπο δεν είναι πλέον εφικτή. Το σώμα ενός πεθαμένου μοιάζει μικρότερο από τη ζωντανή του μορφή. Η *παλαιά* φωτογραφία παρουσιάζεται κι αυτή ως σμίκρυνση της σημερινής. Η ζωή, η χωρική εμφάνιση της οποίας επικάλυπτε το απλό σχήμα στον χώρο, την έχει εγκαταλείψει. Αντίστροφα σε σχέση με τη φωτογραφία συμπεριφέρονται οι μνημονικές εικόνες, οι οποίες μεγθύνονται ως μονογράμματα της ζωής που έχει μείνει στη μνήμη. Η φωτογραφία είναι το ίζημα του μονογράμματος που έχει καταρρεύσει και χρόνο με το χρόνο η αξία της ως σημείο μειώνεται. Το περιεχόμενο αλήθειας του πρωτοτύπου μένει στην ιστορία του· η φωτογραφία συλλαμβάνει το υπόλοιπο που έχει αποβάλλει η ιστορία. Αν η γιαγιά δεν μπορεί να βρεθεί πλέον στη φωτογραφία, τότε η εικόνα απ' το οικογενειακό άλμπουμ διαλύεται υποχρεωτικά στις λεπτομέρειές της. Το βλέμμα μπορεί να μετακινηθεί απ' την κόμμωση πόνυ της ντίβας στη δαιμονικότητα· απ' το τίποτα της γιαγιάς το τραβούν πίσω οι πλεξούδες, οι λεπτομέρειες της μόδας το μαγνητίζουν. Η πρόοδος της φωτογραφίας στον χρόνο αντιστοιχεί ακριβώς στη *μόδα*. Καθότι αυτή δεν έχει άλλο νόημα από εκείνο του σημερινού ανθρώπινου κελύφους, η σύγχρονη φωτογραφία είναι διάφανη και η παλιά εγκαταλειμμένη. Στη φωτογραφία το φόρεμα

που είναι σφιχτά δεμένο στη μέση προεξέχει έως την εποχή μας, σαν ένα αριστοκρατικό κτίριο άλλης εποχής το οποίο είναι παραδομένο στην καταστροφή, γιατί το κέντρο έχει μεταφερθεί σε κάποια άλλη συνοικία της πόλης. Σε τέτοιου είδους κτίρια βρίσκουν συνήθως καταφύγιο μέλη των κατώτερων τάξεων. Την ομορφιά του ερειπίου αποκτά μόνο η πολύ παλιά φορεσιά που έχει χάσει κάθε επαφή με το παρόν. Η στολή που φοριόταν μέχρι προ ολίγου προκαλεί *κωμική* εντύπωση. Τα εγγόνια διασκεδάζουν με το κρινολίνο της γιαγιάς το 1864, το οποίο γεννά τη σκέψη ότι τα πόδια των σημερινών κοριτσιών θα χάνονταν μέσα του. Αυτό που παρήλθε πρόσφατα και αξιώνει ζωή είναι πιο ξεφτισμένο από εκείνο που υπήρχε πριν από πολύ καιρό και η σημασία του οποίου έχει μεταβληθεί. Τον κωμικό χαρακτήρα του κρινολίνου εξηγεί η αυνανία της αξίωσής του. Στη φωτογραφία η στολή της γιαγιάς αναγνωρίζεται σαν ένα πεταμένο υπόλειμμα, το οποίο θέλει να παρατείνει την ύπαρξή του. Εξαντλείται στο άθροισμα των λεπτομερειών του, σαν ένα πτώμα, και μεγαλοπιάνεται σαν να είχε ακόμη ζωή. Το τοπίο και κάθε άλλο αντικείμενο στην παλιά φωτογραφία είναι κι εκείνο μια στολή. Διότι αυτό που διατηρείται στην εικόνα δεν είναι τα χαρακτηριστικά που εννοεί η απελευθερωμένη συνείδηση. Η αναπαράσταση αφορά καταστάσεις πραγμάτων απ' τις οποίες η συνείδηση έχει εξέλθει, περιλαμβάνει, λοιπόν, αποθέματα που έχουν συρρικνωθεί και δεν θέλουν να το ομολογήσουν. Όσο περισσότερο η συνείδηση αποσύρεται απ' τους φυσικούς δεσμούς, τόσο η φύση σμικρύνεται. Στα παλιά χαρακτηριστικά, που έχουν φωτογραφική πιστότητα, οι λόφοι του Ρήνου μοιάζουν με βουνά. Χάρη στην τεχνολογική εξέλιξη έχουν υποβιβαστεί στο μεταξύ σε μικροσκοπικές πλαγιές και η μεγαλομανία των γκριζαρισμένων εκείνων εικόνων είναι κάπως γελοία.

Το φάντασμα είναι κωμικό και ταυτόχρονα τρομακτικό. Το γέλιο δεν είναι η μόνη αντίδραση στην φωτογραφία που έχει παλιώσει. Η φωτογραφία αυτή παριστά αυτό που έχει παρέλθει από-

λυτα, όμως αυτό το απόρριμμα ήταν κάποτε παρόν. Η γιαγιά υπήρξε άνθρωπος και στον άνθρωπο αυτόν ανήκαν οι πλεξούδες και ο κορσές, η ψηλή αναγεννησιακή πολυθρόνα με τους περιστρεφόμενους στύλους. Είναι σαβούρα που δεν βυθίστηκε αλλά συνέχισε να μεταφέρεται αστόχαστα. Τώρα η εικόνα στοιχειώνει το παρόν, σαν την *κυρά του κάστρου*. Μόνο σε μέρη όπου έχει διαπραχθεί κάτι κακό τριγυρνούν μορφές φαντασμάτων. Η φωτογραφία γίνεται φάντασμα, διότι η κούκλα με τη στολή ήταν κάποτε ζωντανή. Η εικόνα αποδεικνύει ότι τα ξένα ομοιώματα έχουν ενσωματωθεί στη ζωή σαν αυτονόητο αξεσουάρ. Τα ομοιώματα, την εμπειρία της ελλειπούς διαφάνειας των οποίων αποκτά κανείς με τη φωτογραφία, ήταν κάποτε αναμεμιγμένα με τα διαφανή χαρακτηριστικά. Η δυσάρεστη αυτή σύνδεση, που διαρκεί στη φωτογραφία, ξυπνά τη φρίκη. Το αίσθημα αυτό προκαλείται με δραστικό τρόπο από τις κινηματογραφικές σκηνές που παρουσιάζονται στο πρωτοποριακό κινηματογραφικό «Στούντιο των Ουρσουλινών»,⁸ στις οποίες τα χαρακτηριστικά που έχουν αποθηκευτεί στη μνημονική εικόνα περιβάλλονται ακόμη από μια πραγματικότητα που έχει χαθεί από καιρό. Το ίδιο και η αναπαραγωγή παλαιών μουσικών επιτυχιών ή η ανάγνωση επιστολών που γράφτηκαν κάποτε ανακαλούν, όπως το φωτογραφικό είδωλο, τη διαλυμένη ενότητα. Η φασματική αυτή πραγματικότητα είναι *αλύτρωτη*. Αποτελείται από κομμάτια στον χώρο, η συνάφεια των οποίων είναι τόσο λίγο αναγκαία ώστε θα μπορούσε να φανταστεί κανείς τα κομμάτια αυτά και σε διαφορετική διάταξη. Κάποτε όλα αυτά ήταν κολλημένα πάνω μας σαν το δέρμα μας, ενώ ακόμη και σήμερα είναι κολλημένα πάνω μας τα αντικείμενα της ιδιοκτησίας μας. Δεν περιεχόμαστε σε τίποτα και η φωτογραφία συλλέγει αποσπάσματα γύρω από ένα τίποτα. Όταν η γιαγιά στεκόταν μπροστά στο φακό, ήταν για ένα δευτερόλεπτο

8. Το Studio des Ursulines, στη Rue des Ursulines 10 στο Παρίσι, που ειδικεύεται σε πρωτοποριακά φιλμ, άνοιξε το 1926.

παρούσα στο χωροχρονικό συνεχές το οποίο προσφερόταν στον φακό. Δεν διαιωνίστηκε η γιαγιά, αλλά αυτή η όψη, η οποία κάνει τον θεατή παλαιών φωτογραφιών να παγώνει. Διότι οι παλαιές φωτογραφίες δεν δίνουν την εικόνα του πρωτοτύπου, αλλά τη χωρική συστοιχία μιας στιγμής· στη φωτογραφία δεν ξεχωρίζει ο άνθρωπος, αλλά το σύνολο όλων αυτών που μπορούν να αφαιρεθούν από πάνω του. Καθώς η φωτογραφία απεικονίζει τον άνθρωπο, τον αφανίζει, και αν ο άνθρωπος συνέπιπτε μαζί της, δεν θα υπήρχε. Πριν από λίγο καιρό ένα περιοδικό συνέκρινε νεανικές και γεροντικές φωτογραφίες γνωστών προσωπικοτήτων υπό τον τίτλο «Η όψη των διασημοτήτων. Έτσι ήταν κάποτε –και έτσι είναι σήμερα!»⁹ Ο Μαρξ νεαρός και ο Μαρξ ηγέτης του κέντρου,* ο Χίντεμπουργκ λοχίας και ο δικός μας Χίντεμπουργκ. Οι φωτογραφίες βρίσκονται η μία δίπλα στην άλλη, σαν στατιστικές αναφορές, και ούτε μπορείς να φανταστείς την πρόσφατη με αφορμή την παλαιότερη φωτογραφία, αλλά ούτε και να ανακατασκευάσεις την παλαιά με βάση τη νέα. Το ότι τα οπτικά απογραφικά δελτία συνδέονται το ένα με το άλλο θα πρέπει να το πιστέψουμε για να το αποδεχτούμε. Τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων διατηρούνται μόνο στην «ιστορία τους».

VI.

Οι εφημερίδες εικονογραφούν όλο και περισσότερο τα κείμενά τους· τι θα ήταν άλλωστε ένα περιοδικό έντυπο χωρίς οπτικό υλικό! Την αποφασιστική απόδειξη για την ξεχωριστή σημασία της φωτογραφίας σήμερα δίνει προ πάντων η αύξηση των *περιοδικών*. Σ' αυτά συγ-

9. Παραμένει άγνωστο ποιο είναι το περιοδικό στο οποίο αναφέρεται εδώ ο Κρακάουερ.

* Πρόκειται για τον Wilhelm Marx (1863-1946), ο οποίος διατέλεσε καγκελάριος στις περιόδους 1923-1924 και 1926-1928.

κεντρώνονται, ξεκινώντας απ' την ντίβα, όλα τα φαινόμενα στα οποία έχουν πρόσβαση η κάμερα και το κοινό. Τα νεογέννητα ενδιαφέρουν τις μητέρες, οι νεαροί κύριοι γοπεύονται από ομάδες όμορφων νεανικών γυναικείων ποδιών. Τα όμορφα κορίτσια αρέσκονται να βλέπουν αστέρες του αθλητισμού και της σκηνής που στέκουν πλάι στην καταπακτή του υπερωκεανίου, όταν ταξιδεύουν για μακρινές χώρες. Στις μακρινές χώρες διεξάγονται αγώνες συμφερόντων. Όμως το ενδιαφέρον δεν είναι στραμμένο μόνο σ' αυτούς, αλλά και στις πόλεις, στις φυσικές καταστροφές, στους πνευματικούς ήρωες και στους πολιτικούς. Στη Γενεύη συνεδριάζει η Κοινωνία των Εθνών. Η χρησιμότητά της είναι να δείχνει τους κυρίους Στρεζεμάν και Μπριάν να συζητούν μπροστά στην είσοδο του ξενοδοχείου. Οι καλλονές του κόσμου της μόδας συμμετέχουν μαζί με νεαρούς κυρίους σε κομψές εκδηλώσεις, σε μακρινές χώρες σημειώνονται σεισμοί, ο κύριος Στρεζεμάν κάθετα σε μια τάρατσα με φοίνικες, ενώ για τις μητέρες υπάρχουν τα μικρά μας.

Στόχος των περιοδικών είναι η πλήρης αναπαραγωγή του κόσμου στον οποίο έχει πρόσβαση η φωτογραφική συσκευή· καταγράφουν το χωρικό κακέκτυπο των προσώπων, των καταστάσεων και των γεγονότων απ' όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες. Στη λειτουργία τους αντιστοιχεί εκείνη της εβδομαδιαίας κινηματογραφικής επιθεώρησης,¹⁰ η οποία αποτελείται από ένα άθροισμα φωτογραφιών, ενώ στην πραγματικότητα η φωτογραφία υπηρετεί το φιλμ μόνο ως μέσο. Για πρώτη φορά μια εποχή γνωρίζει τόσο καλά τον εαυτό της, αν «γνωρίζω» σημαίνει ότι έχω μια εικόνα των πραγμάτων η οποία μοιάζει με αυτά κατά το πρότυπο της φωτογραφίας. Ως επίκαιρες, οι περισσότερες φωτογραφίες των περιοδικών αναφέρονται σ' αντικείμενα που υπάρχουν. Κατά βάση, λοιπόν, τα αντίγραφα είναι σημεία που υπενθυμίζουν το πρωτότυπο το οποίο πρέπει να

10. Για την κριτική του Κρακάουερ στην εβδομαδιαία επιθεώρηση ως είδος, βλ. το κείμενό του «Die Filmwochenschau», *Werke*, ό.π., τόμ. 6.2, αρ. 663.

αναγνωριστεί. Η δαιμονική ντίβα. Στην πραγματικότητα το εβδομαδιαίο φωτογραφικό συσσίτιο δεν έχει καθόλου ως στόχο να παραπέμψει στα πρωτότυπα. Αν υπηρετούσε ως στήριγμα τη μνήμη, τότε η μνήμη θα όριζε την επιλογή. Όμως η πλημμύρα των φωτογραφιών παρασύρει τα αναχώματα της μνήμης. Η ορμητικότητα των φωτογραφικών συλλογών είναι τόσο μεγάλη που απειλεί να εξαφανίσει την πιθανή συνείδηση των αποφασιστικών χαρακτηριστικών. Τα έργα τέχνης πλήττονται από το ίδιο πεπρωμένο μέσω της αναπαραγωγής τους. Για το πολλαπλασιασμένο πρωτότυπο ισχύει: όποιος ανακατεύεται με τα πύθουρα, τον τρώνε οι κότες· αντί να εμφανίζεται πίσω απ' τις αναπαραγωγές, τείνει να εξαφανίζεται μέσα στην πολλαπλότητά τους και να επιζεί ως καλλιτεχνική φωτογραφία. Στα περιοδικά το κοινό βλέπει τον κόσμο, την αντίληψη του οποίου αποτρέπουν αυτά τα ίδια. Από την οπτική γωνία του φακού το χωρικό συνεχές επισκιάζει την εμφάνιση του αναγνωρισμένου αντικειμένου στον χώρο, η ομοιότητα που έχει με αυτό σβήνει το περίγραμμα της «ιστορίας» του. Για πρώτη φορά μια εποχή γνωρίζει τόσο λίγο τον εαυτό της. Στα χέρια της κυρίαρχης κοινωνίας η θέσπιση των περιοδικών είναι ένα από τα ισχυρότερα απεργιακά μέτρα εναντίον της γνώσης. Στην επιτυχή διεξαγωγή της απεργίας συμβάλλει σημαντικά η πολύχρωμη διάταξη των εικόνων. Ο τρόπος με τον οποίο τακτοποιούνται *η μία δίπλα στην άλλη* αποκλείει συστηματικά τη συνάφεια που διανοίγεται στη συνείδηση. Η «ιδέα της εικόνας» εκδίδει την ιδέα, η χιονοθύελλα των φωτογραφιών προδίδει την αδιαφορία έναντι αυτού που εννοεί το πράγμα. Αυτό δεν ήταν υποχρεωτικό να συμβεί. Πάντως τα αμερικανικά περιοδικά, τα οποία τα αντιγράφουν με ζήλο εκείνα των άλλων χωρών, ταυτίζουν τον κόσμο με το σύνολο των φωτογραφιών. Η εν λόγω ταύτιση δεν πραγματοποιείται χωρίς βάση. Ο ίδιος ο κόσμος έχει φορέσει ένα «φωτογενές πρόσωπο»· μπορεί να φωτογραφηθεί, διότι τείνει να εξαντλείται στο χωρικό συνεχές που παράγει στιγμιότυπα. Το αν κάποιος αθλητής θα γίνει τόσο διάσημος ώστε

να τον αναδείξουν οι φωτογράφοι κατ' εντολήν των περιοδικών εξαρτάται από το κλάσμα του δευτερολέπτου που αρκεί για τον φωτισμό του αντικειμένου. Οι μορφές των ωραίων κοριτσιών και των νεαρών κυριών πρέπει κι αυτές να συλληφθούν απ' τον φακό. Το ότι ο φακός καταπίνει τον κόσμο είναι σημείο του *φόβου του θανάτου*. Οι φωτογραφίες θέλουν με τη συσσώρευσή τους να εξορίσουν την ανάμνηση του θανάτου, η οποία περιλαμβάνεται ως σκέψη σε κάθε μνημονική εικόνα. Στα περιοδικά ο κόσμος έχει γίνει φωτογραφίσιμο παρόν και το φωτογραφίσιμο παρόν διαιωνίζεται στο σύνολό του. Μοιάζει να έχει ξεφύγει απ' τον θάνατο· στην πραγματικότητα, είναι παραδομένο σ' αυτόν.

VII.

Η σειρά των εικονικών αναπαραστάσεων, το τελευταίο στάδιο της οποίας είναι η φωτογραφία, αρχίζει με το *σύμβολο*. Το σύμβολο ανατρέχει στη «φυσική κοινότητα», στην οποία η συνείδηση των ανθρώπων περικλείεται ακόμη πλήρως από τη φύση.

Όπως η ιστορία των μεμονωμένων λέξεων ξεκινά με την αισθητηριακή-φυσική σημασία και μόλις στη συνέχεια της πορείας της προχωρά σε αφηρημένες, μεταφορικές χρήσεις, όπως στη θρησκεία, στην εξέλιξη του μεμονωμένου ατόμου και της ανθρωπότητας εν γένει, παρατηρείται η ίδια πρόοδος από το υλικό και την ύλη στο ψυχικό και πνευματικό στοιχείο, έτσι και τα σύμβολα, με τα οποία οι πρώτοι άνθρωποι συνήθιζαν να καταγράφουν τις απόψεις τους για τη φύση του κόσμου που τους περιέβαλλε, έχουν μια καθαρά φυσική-υλική βασική σημασία.

Η διατύπωση προέρχεται από την πραγματεία του Μπαχόφεν για τον σκοινοπλέκτη Όκνο,¹¹ η οποία καταδεικνύει ότι το πλέξιμο που παριστάνεται στην εικόνα σήμαινε αρχικώς τη διαμορφωτική

11. Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter*, επιμ. Manfred Schröter, C. H. Beck, Μόναχο 1923, σ. 22.

δύναμη της φύσης. Στο μέτρο που η συνείδηση αποκτά συναίσθηση του εαυτού της και με τον τρόπο αυτό φθίνει η αρχική «ταυτότητα φύσης και ανθρώπου» (Μαρξ: *Γερμανική ιδεολογία*),¹² η εικόνα αποκτά μια ολοένα πιο αφηρημένη, μη υλική σημασία. Ακόμη κι αν, σύμφωνα με την έκφραση του Μπαχόφεν, η σημασία προχωρά στον χαρακτηρισμό του «ψυχικού και πνευματικού στοιχείου»,¹³ είναι ενσωματωμένη στην εικόνα με τέτοιον τρόπο ώστε δεν θα μπορούσε κανείς να την ξεχωρίσει απ' αυτήν. Για μια μεγάλη περίοδο της ιστορίας οι εικονικές παραστάσεις παραμένουν σύμβολα. Για όσο καιρό ο άνθρωπος χρειάζεται τα σύμβολα, τελεί σε μια πρακτική εξάρτηση από τις φυσικές συνθήκες, η οποία προσδιορίζει την ορατή-σωματική αναφορά της συνείδησης. Μόνο με την αύξηση της κυριαρχίας επί της φύσης χάνει η εικόνα τη συμβολική της δύναμη. Η συνείδηση που διαχωρίζεται από τη φύση κι έρχεται να σταθεί απέναντί της δεν καλύπτεται πλέον αφελώς από το μυθολογικό κέλυφος· σκέφτεται με έννοιες, οι οποίες μπορούν βέβαια κάλλιστα να χρησιμοποιηθούν με μυθολογική πρόθεση. Σε κάποιες εποχές η εικόνα δεν έχει χάσει ακόμη τη δύναμή της. Η συμβολική αναπαράσταση μετατρέπεται σε αλληγορία. «Η αλληγορία σημαίνει απλώς μια γενική έννοια ή ιδέα, η οποία είναι διαφορετική από την ίδια, η συμβολική αναπαράσταση είναι η ίδια η αισθητηριακοποιημένη, ενσαρκωμένη ιδέα», σύμφωνα με τον παλιό ορισμό του Κρόυτσερ¹⁴ σχετικά με τη διαφορά των δύο ειδών εικόνας. Στο επίπεδο του συμβόλου το εννοούμενο περιέχεται στην εικόνα, στο επίπεδο της αλληγορίας η σκέψη διατηρεί και χρησιμοποιεί την εικόνα, λες και η συνείδηση διστάζει να αποτινάξει το κέλυφος. Η σχηματοποίηση είναι χονδροειδής. Αρκεί να παρουσιάζει εποπτικά τη

12. Karl Marx & Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, τόμ. 1, I. Feuerbach, στων ιδίων, *Werke*, ό.π., τόμ. 3, Dietz, Βερολίνo 1969, σ. 31.

13. Bachofen, ό.π., σ. 22.

14. Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Sechs Teile*, τόμ. 1, K. W. Leske, Λειψία και Ντάρμστατ 1810, σ. 83.

μεταβολή των αναπαραστάσεων, η οποία σηματοδοτεί την έξοδο της συνείδησης απ' τη φυλακή της φύσης. Όσο πιο αποφασιστικά απελευθερώνεται η συνείδηση απ' τη φύση κατά τον ρου της ιστορικής διαδικασίας, τόσο πιο καθαρό εμφανίζεται σ' αυτήν το φυσικό της θεμέλιο. Και τούτο διότι το εννοούμενο δεν εμφανίζεται πλέον στη συνείδηση με τη μορφή εικόνων· αντίθετα, η εννόηση της συνείδησης προσεγγίζει και διαπερνά τη φύση. Η ευρωπαϊκή ζωγραφική των τελευταίων αιώνων απέδιδε σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό μια φύση απογυμνωμένη από τις συμβολικές και αλληγορικές σημασίες της. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά που αποδίδει στερούνται σημασίας. Έως και την εποχή των παλαιών νταγκεροτυπιών η συνείδηση είναι ακόμη τόσο προσδεμένη στη φύση, που τα πρόσωπα ανακαλούν περιεχόμενα τα οποία δεν μπορούν να αποσπαστούν απ' τη φυσική ζωή. Καθώς η φύση μεταβάλλεται σε ακριβή αντιστοιχία με το εκάστοτε επίπεδο της συνείδησης, το δίχως σημασία φυσικό θεμέλιο έρχεται στην επιφάνεια με τη σύγχρονη φωτογραφία. Όπως και οι παλαιότεροι τρόποι αναπαράστασης, η φωτογραφία αντιστοιχεί σε μια ορισμένη βαθμίδα εξέλιξης της πρακτικής-υλικής ζωής. Είναι γέννημα της καπιταλιστικής διαδικασίας παραγωγής. Η ίδια γυμνή φύση που εμφανίζεται στη φωτογραφία οργιάζει στην πραγματικότητα που δημιουργεί ο καπιταλισμός. Μπορεί κάλλιστα να φανταστεί κανείς μια κοινωνία που έχει περιπέσει στη βουβή φύση, με την οποία δεν εννοείται τίποτα, όσο αφηρημένη κι αν είναι η σιωπή της. Το περίγραμμά της εμφανίζεται στα περιοδικά. Αν αυτή η κοινωνία είχε διάρκεια, τότε η συνέπεια της χειραφέτησης της συνείδησης θα ήταν η διαγραφή της· η φύση την οποία έχει διαπεράσει θα έπαιρνε τη θέση που άφησε η συνείδηση. Αν όμως δεν έχει διάρκεια, τότε στην απελευθερωμένη συνείδηση δίνεται μια ανεπανάληπτη ευκαιρία. Για πρώτη φορά μη αναμεμυγμένη με τα φυσικά αποθέματα, θα μπορούσε να επιβεβαιώσει την εξουσία της πάνω σ' αυτά. Η στροφή στη φωτογραφία είναι το *στοίχημα* της ιστορίας.

VIII.

Η γιαγιά έχει χαθεί, όμως το κρινολίνο έχει μείνει. Η ολότητα της φωτογραφίας μπορεί να συλληφθεί ως το γενικό απογραφικό δελτίο της μη περαιτέρω αναγώγιμης φύσης, ο γενικός κατάλογος όλων των φαινομένων που παρουσιάζονται στον χώρο της, στον βαθμό που δεν έχουν κατασκευαστεί με βάση το μονόγραμμα αλλά δίνονται από μια φυσική προοπτική, η οποία δεν αποδίδεται με το μονόγραμμα. Στο χωρικό απογραφικό δελτίο αντιστοιχεί το χρονικό δελτίο του ιστορισμού. Ο ιστορισμός δεν διατηρεί την «ιστορία», την οποία αντλεί η συνείδηση από τη χρονική διαδοχή των συμβάντων, αλλά καταχωρεί τη χρονική διαδοχή των συμβάντων, η σύνδεση των οποίων δεν περιέχεται στη διαφάνεια της ιστορίας. Η γυμνή αυτοπαρουσίαση των χωρικών και χρονικών αποθεμάτων ανήκει σε μια κοινωνική τάξη πραγμάτων η οποία ρυθμίζεται σύμφωνα με οικονομικούς φυσικούς νόμους.

Η συνείδηση που είναι αιχμάλωτη της φύσης δεν έχει οπτική πρόσβαση στο υπόβαθρό της. Αποστολή της φωτογραφίας είναι να αναδείξει το έως τώρα αθέατο φυσικό θεμέλιο. Η φωτογραφία αφαιρεί για πρώτη φορά εντελώς το φυσικό κέλυφος, για πρώτη φορά μέσα απ' αυτήν ο κόσμος των νεκρών αποκτά συνείδηση του εαυτού του, ανεξάρτητα από τον άνθρωπο. Δείχνει τις πόλεις με αεροφωτογραφίες, κατεβάζει τα διακοσμητικά φυλλώματα και τις μορφές από τους καθεδρικούς ναούς· όλες οι χωρικές συστοιχίες ενσωματώνονται στο βασικό αρχείο με ασυνήθιστες επικαλύψεις, οι οποίες απομακρύνονται από τον άνθρωπο. Όταν η στολή της γιαγιάς θα έχει χάσει τη σχέση με το σήμερα, δεν θα είναι πλέον κωμική, αλλά παράξενη, όπως ένας υποθαλάσσιος πολύποδας. Κάποια μέρα η δαιμονικότητα θα εγκαταλείψει την ντίβα και η κόμμωση πόνυ θα μείνει πίσω μαζί με την πλεξούδα. Με αυτόν τον τρόπο τα αποθέματα θρυμματίζονται, καθώς δεν υπάρχει κάτι να τα συνέχει. Το φωτογραφικό αρχείο συλλέγει με τη μορφή

αντιγράφου τα έσχατα στοιχεία της φύσης η οποία έχει αποξενωθεί από το εννοούμενο.

Η ενσωμάτωση της φύσης στα περιοδικά προάγει την αναμέτρηση της συνειδησης μαζί της. Όπως η συνείδηση βρίσκεται ενώπιον της καλογουαλισμένης μηχανής της εκβιομηχανισμένης κοινωνίας, έτσι και χάρη στη φωτογραφική τεχνολογία βρίσκεται απέναντι στην αντανάκλαση της πραγματικότητας που έχει λειάνει η κοινωνία αυτή. Το στοίχημα της ιστορικής διαδικασίας είναι ότι διακινδυνεύει την αποφασιστική αναμέτρηση σ' όλα τα πεδία. Οι εικόνες του φυσικού αποθέματος που έχει διαλυθεί στα στοιχεία που το συνθέτουν είναι παραδομένες στη διάθεση της συνειδησης. Η πρωταρχική τους διάταξη αποτελεί παρελθόν, δεν είναι πλέον προσκολλημένες στη χωρική συνάφεια που τις συνέδεε με το πρωτότυπο και από την οποία έχει ξεδιαλεχτεί η μνημονική εικόνα. Αν όμως τα φυσικά κατάλοιπα δεν αποβλέπουν στη μνημονική εικόνα, τότε η διάταξή τους, όπως τη μεταδίδει η εικόνα, είναι αναγκαστικά κάτι το προσωρινό. Εναπόκειται, λοιπόν, στη συνείδηση να καταδείξει την *προσωρινότητα* όλων των δεδομένων σχηματισμών, αν όχι να εγείρει την αίσθηση της ορθής τάξης του φυσικού αποθέματος. Στα έργα του Φραντς Κάφκα¹⁵ η απελευθερωμένη συνείδηση απαλλάσσεται από αυτή την υποχρέωση· θρυμματίζει τη φυσική πραγματικότητα και ανταλλάσσει αμοιβαία τις θέσεις των θραυσμάτων. Τίποτα δεν καθιστά σαφέστερη την αταξία των απορριμμάτων που καθρεφτίζονται στη φωτογραφία όσο η άρση κάθε συνηθισμένης σχέσης μεταξύ των φυσικών στοιχείων. Η περιαγωγή τους είναι μία από τις δυνατότητες του κινηματογράφου. Την πραγματώνει κάθε φορά που συσχετίζει κομμάτια και αποσπάσματα σχηματίζοντας ξένα μορφώματα. Αν η αταξία των περιοδικών αποτελεί μια σύγχυση, τότε αυτό το παιχνίδι με την κατακερματισμένη φύση

15. Βλ. *Werke*, τόμ. 5.2, αρ. 255, 318, 386· τόμ. 5.3, αρ. 415, 588· τόμ. 5.4, αρ. 734, 748.

θυμίζει το *όνειρο*, στο οποίο τα αποσπάσματα από τη ζωή της ημέρας μπερδεύονται μεταξύ τους. Το παιχνίδι αυτό δείχνει ότι είναι άγνωστη η έγκυρη οργάνωση σύμφωνα με την οποία θα πρέπει μια ημέρα να παρουσιαστούν τα υπολείμματα της γιαγιάς και της κινηματογραφικής ντίβας που έχουν ενσωματωθεί στο γενικό απογραφικό δελτίο.