

ΑΔΟΣΝΟ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ, ΕΚΔ. ΛΑΡΣΑΝ

(ΑΠΟΣΤΡΑΦΗ)

Έχει γίνει αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της ούτε στή σχέση της πρό τό όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της. Η απώλεια όσων θά μπορούσαν να γίνονται χωρίς στοχασμό και προβληματισμό δεν αντισταθμίζεται από τόν ανοιχτό και απέραντο ορίζοντα τών νέων δυνατοτήτων πού έχει απέναντί του ο στοχασμός. Η διεύρυνση αποκαλύπτεται σέ πολλές διαστάσεις ως συρρίκνωση. Τά επαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα γύρω στό 1910 ανοίχθηκαν μέ τόλμη στό πέλαγος σέ αναζήτηση αφάνταστων θησαυρών, αλλά οί περιπέτειες δεν απέφεραν τήν εύτυχία πού επαγγέλλονταν. 'Αντ' αὐτοῦ τέθηκε τότε σέ κίνηση μιὰ διαδικασία πού διέβρωσε τίς ίδιες τίς κατηγορίες στίς όποιες στηριζόταν. Όλο και περισσότερα στοιχεία περιέρχονταν στή δίνη τών νέων ταμποῦ· οί καλλιτέχνες, αντί νά αισθάνονται χαρά στό διευρυμένο βασίλειο τῆς ἐλευθερίας, ἄρχισαν παντοῦ νά ἐπιδιώκουν πάλι μιὰ ὑποτιθέμενη τάξη, ἡ όποία δύσκολα θά μπορούσε ποτέ νά αποδειχθεῖ ἀνθεκτική, διότι ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία στήν τέχνη, ἕνα πεδίο πού ἐξακολουθεῖ νά ἔχει μερικό χαρακτήρα, ἔρχεται σέ ἀντίφαση πρός τή μόνιμη κατάσταση ἀνελευθερίας μέσα στό ὅλον. Η θέση τῆς τέχνης μέσα στό κοινωνικό ὅλον εἶναι πλέον ἀβέβαιη. Η ἀυτονομία πού κατέκτησε μετά τήν ἀποτίναξη τῆς λατρευτικῆς τῆς λειτουργίας καί τών ὁμοιωμάτων τῆς τρεφόταν ἀπό τήν ἰδέα τῆς ἀνθρωπιᾶς, ἀλλά ὅσο ἡ κοινωνία δεν γινόταν ἀνθρώπινη, τόσο περισσότερο ἄρχισε νά κλονίζεται. Τά συστατικά στοιχεία πού ἡ τέχνη ἀντλοῦσε ἀπό τό ἰδανικό τῆς ἀνθρωπιᾶς ἐξασθένησαν δυνάμει τοῦ ἐγγενοῦς τῆς νόμου κίνησης. Η ἀυτονομία τῆς παραμένει ἀσφαλῶς ἀμετάκλητη. Όλες οί ἀπόπειρες ὥστε μέσω τῆς κοινω-

νικῆς της λειτουργίας νά αποδοθοῦν στήν τέχνη ἐκεῖνα γιά τά ὁποῖα ἡ ἴδια διατηρεῖ καί ἐκφράζει τίς ἀμφιβολίες της ἔχουν ἀποτύχει. Ἀλλά ἡ αὐτονομία της ἀρχίζει νά ἐκδηλώνει ἕνα στοιχεῖο τυφλότητας, τό ὁποῖο ὥστόσο τή χαρακτηρίζει ἀνεκαθεν· τήν ἐποχή τῆς χειραφέτησής της αὐτό τό στοιχεῖο ἐπισκίαζε κάθε ἄλλο χαρακτηριστικό της παρά τή μὴ ἀφέλεια, ἄν ὄχι ἐξαιτίας της, τήν ὁποία σύμφωνα μέ τόν Hegel δέν ἐπιτρέπεται πιά νά στερηθεῖ. Αὐτή ἡ μὴ ἀφέλεια συνδέεται μέ μιά ἀφέλεια δευτέρου βαθμοῦ, τήν ἀβεβαιότητα γιά τό αἰσθητικό της πρὸς τί. Παραμένει ἀβέβαιο ἄν ἡ τέχνη εἶναι ἀκόμη γενικά δυνατή, ἄν μετά τήν πλήρη χειραφέτησή της δέν ἔχει ὑπονομεύσει καί χάσει τίς προϋποθέσεις της. Τό ἐρώτημα προκύπτει ἀπὸ αὐτό πού ἦταν ἄλλοτε ἡ τέχνη. Τά ἔργα τέχνης ἐγκαταλείπουν τόν ἐμπειρικό κόσμο καί παράγουν ἕναν ἀντίθετό του καί ἰδιότυπο κόσμο, ὁ ὁποῖος φέρεται σάν νά ἦταν ἐπίσης ὄντολογικά ὑπαρκτός. Ἔτσι τείνουν α ἰστορία, ὅσο τραγικά καί ἄν ἐμφανίζονται, πρὸς τήν κατάφαση. Τά στερεότυπα γιά τή συμφυλιωτική ἀνταύγεια πού ἀπὸ τήν τέχνη ἀπλώνεται πάνω στήν πραγματικότητα εἶναι ἀποκρουστικά, καί μάλιστα ὄχι μόνον ἐπειδὴ παρωδοῦν τήν τέχνη μέσω τοῦ ἀστικά μαγειρευμένου τύπου της καί τήν κατατάσσουν στίς κυριακάτικες ἐκδηλώσεις πού προσφέρουν παρηγοριά, ἀλλά ἐπειδὴ ξύνουν τήν πληγή τῆς ἴδιας τῆς τέχνης. Μέ τήν ἀναπόφευκτη ἀποκήρυξη τῆς θεολογίας, τήν παραίτηση ἀπὸ τήν πλήρη ἀξίωση γιά τήν ἀλήθεια τῆς λύτρωσης, μιά ἐκκοσμίκευση χωρὶς τήν ὁποία ἡ τέχνη ποτέ δέν θά εἶχε ἀναπτυχθεῖ, εἶναι καταδικασμένη νά προσφέρει στό ὑπάρχον καί κατεστημένο μιά ἐνθάρρυνση ἢ ὁποία, στερημένη ἀπὸ κάθε ἐλπίδα γιά κάτι ἄλλο, ἐνισχύει τή μαγική ἐπήρεια ἐκείνου ἀπὸ τό ὁποῖο ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἐπιθυμεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ. Ὑποπτη γιά μιά τέτοια ἐνθάρρυνση εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀρχή τῆς αὐτονομίας: καθώς ἔχει τό θράσος νά θέτει ἐξ ἑαυτῆς τήν ὀλότητα, ἕνα στρογγυλό, κλειστό καί ἐνιαῖο ὄλον, αὐτή ἡ εἰκόνα μεταφέρεται στόν κόσμο στόν ὁποῖο βρίσκεται ἡ τέχνη καί τόν ὁποῖο παράγει. Μέ τήν ἀποκήρυξη τῆς ἐμπειρίας –καί αὐτή ἐνυπάρχει στήν ἐννοιά της, δέν εἶναι ἀπλῶς μιά φυγή, εἶναι ἕνας ἐνυπάρχον νόμος της– καθαγιαίνει τήν ἐπικυριαρχία της. Σέ μιά μελέτη του ὁ Helmut Kuhn ἐξυμνεῖ τήν τέχνη πιστοποιώντας ὅτι κάθε ἔργο της εἶναι ἕνα ἐγκώμιο.¹ Ἡ θέση του θά ἦταν ἀληθινή, ἄν εἶχε κριτικό χαρακτήρα.

Μπροστά στίς διαστάσεις πού ἔχει λάβει ἡ πραγματικότητα, ὁ καταφατικός χαρακτήρας τῆς τέχνης, πού εἶναι γι' αὐτή ἀναπόφευκτος, τῆς ἔχει γίνει ἀφόρητος. Πρέπει νά στρέφεται ἐναντίον αὐτοῦ πού συνιστᾶ τήν ἐννοιά της, ὅποτε γίνεται ἀβέβαιη ὡς τόν ἐσώτατο ἰστό της. Δέν μπορεῖ ὅμως νά τήν ξεκαθαρίσει κανεὶς μέ τήν ἀφηρημένη ἄρνησή της. Προσβάλλοντας αὐτό πού μέσα ἀπὸ τή συνολική της παράδοση φαινόταν ἐγγυημένο ὡς βασικό της στρώμα, ἡ τέχνη ἀλλάζει ποιοτικά, γίνεται ἀπὸ τή μεριά της κάτι ἄλλο. Εἶναι σέ θέση νά τό πράξει, διότι μέσω ὄλων τῶν ἐποχῶν, βάσει τῆς μορφῆς της, στρεφόταν κατά τοῦ ἀπλῶς ὑπάρχοντος, τοῦ κατεστημένου, καί ταυτόχρονα ἐρχόταν ἀρωγός του καθώς διαμόρφωνε τά στοιχεῖα του. Δέν μπορεῖ ἀπλῶς νά ὑπαχθεῖ οὔτε στόν τύπο τῆς παρηγορητικῆς οὔτε στό ἀντίθετό του.

Ἡ τέχνη ἔχει τήν ἐννοιά της στόν ἱστορικά μεταβαλλόμενο ἀστερισμό στοιχείων· αὐτή ἡ ἐννοια ἀντιστέκεται σέ κάθε προσπάθεια ὀρισμοῦ. Ἡ οὐσία της δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ στίς ἀπαρχές της, σάν νά ὑπῆρχε ἕνα πρῶτο βασικό στρώμα πάνω στό ὁποῖο θά ἦταν θεμελιωμένα ὅλα τά ἐπακόλουθα στρώματα καί μέ τόν κλονισμό τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος θά ἀντατρέπονταν καί αὐτά. Ἡ πίστη ὅτι τά πρῶτα ἔργα τέχνης εἶναι τά πιό ὑψηλά καί πιό καθαρὰ εἶναι ὀψιμότερος ρομαντισμός· δέν θά ἦταν λιγότερο δικαιολογημένη ἢ πεποίθηση ὅτι τά πιό παλαιὰ ἐντεχνα μορφώματα, ἀδιαχώριστα ἀπὸ μαγικές πρακτικές, ἀπὸ ἱστορικές μαρτυρίες καί πρακτικούς σκοπούς, ὅπως ἡ ἀνάγκη νά γίνεται κανεὶς ἀκουστός ἀπὸ μεγάλες ἀποστάσεις μέ φωνές ἢ μέ ἤχους πνευστῶν, εἶναι θολὰ καί μὴ καθαρὰ· ὁ κλασικισμός κατέφευγε κατά προτίμηση σέ τέτοια ἐπιχειρήματα. Ἀπὸ μιά ἀδρῆ ἱστορική σκοπιά τά δεδομένα χάνονται μέσα στήν ἀοριστία.² Ἡ ἀπόπειρα νά ὑπαχθεῖ ἡ ἱστορική γένεση τῆς τέχνης ὄντολογικά σέ ἕνα ἀνώτατο κίνητρο θά χανόταν κατ' ἀνάγκη σέ πολλά καί παράταιρα σημεῖα καί ἡ θεωρία δέν θά εἶχε τίποτε στά χέρια της ἐκτός ἀπὸ τή σημαντική ἀσφαλῶς γνώση ὅτι οἱ τέχνες δέν μποροῦν νά ἐνταχθοῦν στήν τέχνη ὑπὸ τήν ἐννοια τῆς ἄρρηκτης ταυτότητας.³ Σέ θεωρήσεις ἀφιερωμένες στίς αἰσθητικές ἀρχές^{3α} ὀργιάζει ἡ θετικιστική συλλογή ὑλικῶν πλάι στή θεωρητική εἰκοτολογία, πού κατά τά ἄλλα εἶναι μισητή στίς ἐπιστῆμες· τό μεγαλύτερο παράδειγμα εἶναι ὁ Bachofen. Ἄν ἀντ' αὐτοῦ ἤθελε κανεὶς, σύμφωνα μέ τό φιλοσοφικό ἔθιμο, νά χωρίσει κατηγορηματι-

κά τό λεγόμενο ζήτημα τῆς προέλευσης, ὡς κάτι πού ἀφορᾷ τήν οὐσία, ἀπό τό γενετικό ζήτημα, ὡς κάτι πού ἀφορᾷ τήν πρωτοϊστορία, θά διέπρατε μία αὐθαιρεσία, διότι θά χρησιμοποιοῦσε τήν ἔννοια τῆς προέλευσης παραβιάζοντας τήν ἐναντιωνόμενη σημασία τῆς λέξης. Ὁ ὀρισμός τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης εἶναι πάντοτε προσημασμένος ἀπό αὐτό πού ἦταν κάποτε ἡ τέχνη, νομιμοποιεῖται ὁμως μόνον ἀπό αὐτό πού ἔχει γίνει καί παραμένει ἀνοιχτός σέ αὐτό πού θέλει καί ἴσως μπορεῖ νά γίνει. Ἐνῶ πρέπει νά τηρεῖται ἡ διαφορά τῆς ἀπό τήν ἀπλή ἐμπειρία, ἡ ἴδια ὑφίσταται μέσα τῆς ποιοτικές ἀλλαγές· πολλά μορφώματα, λόγου χάρι ἀντικείμενα λατρείας, μεταμορφώνονται στήν πορεία τῆς ἱστορίας σέ τέχνη, ἐνῶ ἄλλοτε δέν ἦταν· ἄλλα, πού ἦταν τέχνη, ἔπαψαν νά εἶναι. Τό ἐρώτημα πού τίθεται ἀπό τά πάνω, ἂν ἓνα φαινόμενο ὅπως ὁ κινηματογράφος εἶναι ἢ δέν εἶναι τέχνη, δέν ὀδηγεῖ πουθενά. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι προϊόν τοῦ ἱστορικοῦ γίνεσθαι παραπέμπει τήν ἔννοιά τῆς σέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν περιέχει. Ἡ διάσταση ἀνάμεσα σέ αὐτά πού στάθηκαν κίνητρα τῆς τέχνης, τό τεταμένο τόξο πρὸς τό παρελθόν τῆς, περιγράφει τά λεγόμενα αἰσθητικά ζητήματα τῆς σύστασής τῆς. Ἡ τέχνη μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ μόνο βάσει τοῦ νόμου κίνησής τῆς, ὄχι βάσει σταθερῶν παραμέτρων. Καθορίζεται σέ σχέση μέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν εἶναι. Τό εἰδικό στοιχείο πού κάνει τήν τέχνη τέχνη πρέπει νά συναχθεῖ βάσει τοῦ περιεχομένου τῆς: ἀπό τό "Ἄλλο τῆς· μόνον αὐτό θά ἱκανοποιοῦσε κάπως τήν ἀπαίτηση μιᾶς ὑλιστικῆς-διαλεκτικῆς αἰσθητικῆς. Προσδιορίζεται εἰδικότερα βάσει αὐτοῦ πού τῆ χωρίζει ἀπό αὐτό πού ἔγινε· ὁ νόμος κίνησής τῆς εἶναι ὁ ἴδιος ὁ νόμος τῆς μορφῆς τῆς. Ἡ τέχνη ὑπάρχει μόνο στή σχέση πρὸς τό "Ἄλλο τῆς, εἶναι ἡ διαδικασία πού τῆ συνδέει μέ αὐτό. Ἀξιωματικό χαρακτήρα γιά μιᾶ ἀναπροσανατολισμένη αἰσθητική ἔχει ἡ ἀντίληψη πού ἀνέπτυξε ὁ ὄψιμος Nietzsche κατά τῆς παραδοσιακῆς φιλοσοφίας, ὅτι καί τό προϊόν τοῦ γίνεσθαι μπορεῖ νά εἶναι ἀληθές. Πρέπει νά ἀντιστραφεῖ ἡ παραδοσιακή ἀντίληψη πού ὁ ἴδιος ἀνέτρεψε: ἀλήθεια εἶναι μόνο κάτι πού ἔχει γίνει. Τό στοιχείο πού ἐμφανίζεται ὡς νομοτέλεια τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἓνα ὄψιμο προϊόν τόσο τῆς ἐνδοτεχνικῆς ἐξέλιξης ὅσο καί τῆς θέσης τῆς τέχνης μέσα στήν προϊούσα ἐκκοσμίκευση· ἀναμφίβολα ὁμως τά ἔργα τέχνης ἔγιναν ἔργα τέχνης μόνον ἀρνούμενα τήν προέλευσή τους. Δέν πρέπει νά τούς καταλογίζεται

ὡς προπατορικό ἀμάρτημα τό ὄνειδος τῆς παλαιᾶς τους ἐξάρτησης ἀπό τήν ἀπατηλή μαγγανεία, τήν ἀγγαρεία καί τή διασκέδαση, ἀφοῦ πλέον ἔχουν καταργήσει ἀναδρομικά τίς πηγές ἀπό τίς ὁποῖες προήλθαν. Ἡ μουσική τῶν συνεστιάσεων δέν εἶναι ἀναπόφευκτη γιά τήν ἀπελευθερωμένη μουσική οὔτε ἦταν μιᾶ σεβαστή προσφορά ὑπηρεσίας στόν ἄνθρωπο τήν ὁποία ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀρνεῖται ἀνοσιουργώντας. Οἱ ἀξιοκαταφρόνητοι κροταλισμοί τῆς μουσικῆς τῶν συνεστιάσεων δέν γίνονται καλύτεροι ἀπό τό γεγονός ὅτι στή συντριπτική τους πλειονότητα τά προϊόντα πού φθάνουν σήμερα στοὺς ἀνθρώπους ὡς τέχνη πλατειάζουν τήν ἠχώ ἐκείνων τῶν κροταλισμῶν.

Ἡ ἐγγελιανή προοπτική μιᾶς πιθανῆς ἐξαφάνισης τῆς τέχνης συμφωνεῖ μέ τόν χαρακτήρα τῆς τέχνης ὡς ἑνός προϊόντος τοῦ γίνεσθαι. Τό γεγονός ὅτι ὁ Hegel φαντάσθηκε τήν τέχνη ὡς ἐφήμερη καί παρά ταῦτα τήν κατέταξε στό ἀπόλυτο πνεῦμα βρίσκεται σέ ἀρμονία μέ τόν διπλό χαρακτήρα τοῦ συστήματός του, ἀλλά δίνει τήν ἀφορμή γιά ἓνα συμπέρασμα πού ὁ ἴδιος δέν θά τό ἔβγαζε ποτέ: τό περιεχόμενο τῆς τέχνης, νοούμενο ὡς πνευματική ἀξία, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή του τό ἀπόλυτό τῆς, δέν χωράει στή διάσταση τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου τῆς. Τό περιεχόμενό τῆς, ἡ πνευματική τῆς ἀξία, θά μποροῦσε νά βρίσκεται στόν ἴδιο τόν ἐφήμερο χαρακτήρα τῆς. Νοητό καί ὄχι ἀπλῶς μιᾶ ἀφηρημένη δυνατότητα εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη μουσική—ἓνα ὄψιμο φαινόμενο— ἦταν δυνατή μόνο σέ μιᾶ σύντομη περίοδο τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ ἐξέγερση τῆς τέχνης, τελεολογικά προϋποτιθέμενη στή «θέση (τῆς) ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα», τόν ἱστορικό κόσμο, μετατράπηκε σέ ἐξέγερσή τῆς κατά τῆς τέχνης· θά ἦταν ἄσκοπο νά προβλέπει κανεῖς ἂν ἡ τέχνη θά ἀντέξει αὐτή τῆ δοκιμασία. Αὐτό πού ἄλλοτε ἔκανε τοὺς ἀντιδραστικούς καί ἀπαισιόδοξους ὅσον ἀφορᾷ τόν πολιτισμό νά θρηνοῦν καί νά κρούουν τόν κώδωνα τοῦ κινδύνου δέν πρέπει νά καταπνίγεται ἀπό τήν κριτική τοῦ πολιτισμοῦ: ὅτι, ὅπως ἐκτιμοῦσε πρὶν ἀπό ἑκατόν πενήντα χρόνια ὁ Hegel, ἡ τέχνη θά μποροῦσε νά ἔχει μπεῖ στήν ἐποχή τῆς παρακμῆς τῆς. Ὅπως ὁ φοβερός λόγος τοῦ Rimbaud πρὶν ἀπό ἑκατό χρόνια, προεξοφλώντας τήν ἱστορία τῆς νέας τέχνης, τήν πραγματοποίησε μέσα του ὡς τό ἀκρότατο ὄριο, ἡ σιωπή του, ἡ ἔνταξή του ὡς ὑπαλλήλου, προεξόφλησε αὐτή τήν τάση. Ἡ αἰσθητική σήμερα δέν ἔχει τήν ἐξουσία

νά ορίσει αν θά μετατραπεί σε νεκρολόγιο της τέχνης, αυτό όμως πού δεν επιτρέπεται νά κάνει είναι νά συντάξει και νά εκφωνήσει τόν επικήδειο λόγο για τόν θάνατό της και γενικά νά διαπιστώσει τό τέλος της, νά έντροφεί στό παρελθόν της και, αδιάφορο υπό ποιόν τίτλο, νά αυτομολήσει στή βαρβαρότητα, ή όποία δεν είναι καλύτερη από τόν πολιτισμό, πού του άξιζε ή βαρβαρότητα για τή βάρβαρη συμπεριφορά του. Τό ίδιο τό πνευματικό περιεχόμενο της τέχνης του παρελθόντος δεν είναι όμως ανάγκη νά καταπέσει, είτε ή ίδια ή τέχνη καταργηθεί, αυτοκαταργηθεί ή παρέλθει, είτε συνεχίσει άπεγνωσμένη τήν πορεία της. Θα μπορούσε νά επιζήσει και μετά τό τέλος της τέχνης σε μία κοινωνία πού θα είχε απαλλαγεί από τή βαρβαρότητα του πολιτισμού της. Αυτά πού έχουν ήδη νεκρωθεί δεν είναι απλώς μερικές μορφές, αλλά άμέτρητα θεματικά ύλικά: τή λογοτεχνία για τή μοιχεία, πού καλύπτει τή βικτωριανή περίοδο του δέκατου ένατου και των αρχών του είκοστού αιώνα, δύσκολα μπορεί κανείς πιά νά τήν παρακολουθήσει με άμεση κατανόηση μετά τή διάλυση της πυρηνικής οικογένειας, όπως ήταν στην άκμή της αστικής εποχής, και τή χαλάρωση της μονογαμίας· μόνο στή χυδαία λογοτεχνία των είκονογραφημένων περιοδικών επιβιώνει πενιχρά και άνάποδα. Από τήν άλλη μεριά όμως ή αυθεντικότητα της *Μαντάμ Μποβαρύ*, πού άλλοτε είχε έντυπωθεί στό θεματικό της περιεχόμενο, έχει υπερκεράσει ήδη αυτό τό περιεχόμενο και τήν παρακμή του. Άλλά αυτό δεν επιτρέπεται νά μäs παρασύρει σε μία ιστορικοφιλοσοφική αισιοδοξία ώστε νά πιστεύουμε στό άκατανίκητο πνεύμα. Τό θεματικό περιεχόμενο μπορεί νά συμπαρασύρει στην πτώση του αυτό πού τό ξεπερνά. Η τέχνη και τά έργα τέχνης είναι όμως έτοιμόρροπα επειδή—όχι απλώς ως έτερόνομα και έξαρτημένα, αλλά άκόμη και στον πυρήνα της αυτονομίας τους, ή όποία επικυρώνει τήν κοινωνική θέσπιση του καταμερισμού της εργασίας του πνεύματος και της άποκομμένης του ύπαρξης— δεν είναι μόνο τέχνη, αλλά και κάτι ξένο και αντίθετο προς αυτή. Στην ίδια της τήν έννοια ένυπάρχει τό ένζυμο πού τήν καταργεί.

Άπαραίτητο για τήν αισθητική διάθλαση είναι αυτό πού διαθλάται, όπως και για τή φαντασία εκείνο πού φαντάζεται. Αυτό ισχύει προπάντων για τήν ένύπαρκτη σκοπιμότητα. Στή σχέση της προς τήν εμπειρική πραγματικότητα ή τέχνη μετουσιώνει τήν αρχή

της αυτοσυντήρησης (*sese conservare*), πού ισχύει στην πραγματικότητα, στό ιδανικό της διατήρησης της ταυτότητας των προϊόντων της· ζωγραφίζουμε μία εικόνα, σύμφωνα με τή ρήση του Schönberg, και όχι αυτό πού παριστάνει ή εικόνα. Κάθε έργο τέχνης θέλει από μόνο του τήν ταυτότητα με τόν έαυτό του, ή όποία στην εμπειρική πραγματικότητα επιβάλλεται με τή βία σε όλα τά αντικείμενα ως ταυτότητα με τό υποκείμενο και έτσι δεν επιτυγχάνεται. Η αισθητική ταυτότητα πρέπει να συμπαραστέκεται στό μή ταυτό, τό όποιο στην πραγματικότητα καταπιέζεται από τήν ανάγκη για ταυτότητα. Μόνο δυνάμει του χωρισμού από τήν εμπειρική πραγματικότητα, ό όποιος επιτρέπει στην τέχνη νά διαμορφώνει σύμφωνα με τίς ανάγκες της τή σχέση μεταξύ του όλου και των μερών, γίνεται τό έργο τέχνης ύπαρξη δευτέρου βαθμού. Τά έργα τέχνης είναι όμοιώματα της εμπειρικής ζωής καθόσον της παρέχουν αυτά πού της άρνείται ή έξωτερική πραγματικότητα και έτσι τήν άπελευθερώνουν από τίς διαστρεβλώσεις πού ύφίσταται από τήν ύλική-έξωτερική εμπειρία. Ένώ ή διαχωριστική γραμμή άνάμεσα στην τέχνη και τόν εμπειρικό κόσμο δεν επιτρέπεται νά έξαλειφθεί, προπάντων με τήν ήρωοποίηση του καλλιτέχνη, τά έργα τέχνης έχουν μία ζωή ιδίου τύπου. Δεν είναι μόνον ή έξωτερική τους μοίρα. Τά σημαντικά έργα τέχνης φανερώνουν όλο και νέα στρώματα, γερνούν, κρύνουν, πεθαίνουν. Τό γεγονός ότι ως τεχνουργήματα, ως ανθρώπινα προϊόντα, δεν ζούν με άμεσο τρόπο όπως οι άνθρωποι είναι μία ταυτολογία. Άλλά ή υπογράμμιση του στοιχείου του τεχνουργήματος στην τέχνη δεν άφορά τόσο τήν ιδιότητά τους ως προϊόντων όσο μάλλον τό ποιόν τους, αδιάφορο πώς έχει επιτευχθεί. Ζωντανά είναι ως όμιλούντα, με έναν τρόπο πού δεν διαθέτουν τά φυσικά αντικείμενα, όπως και τά υποκείμενα πού τά έφτιαξαν. Μιλούν δυνάμει της επικοινωνίας όλων των επιμέρους πού τά άπαρτίζουν. Έτσι έρχονται σε αντίθεση προς τήν έλλειψη συγκέντρωσης των απλώς υπαρχόντων. Άλλά ως τεχνουργήματα άκριβώς, ως προϊόντα κοινωνικής εργασίας, επικοινωνούν και με τόν εμπειρικό κόσμο, τόν όποιο άποποιούνται, και άντλούν από αυτόν τό περιεχόμενό τους. Η τέχνη άρνείται τά χαρακτηριστικά πού επιβάλλονται κατηγοριακά στον κόσμο της εμπειρίας και παραταύτα κρύβει στην ίδια της τήν ουσία εμπειρικά στοιχεία. Άν ή τέχνη έναντιώνεται στον εμπειρικό κόσμο μέσω

τῆς μορφῆς της —καί ἡ διαμεσολάβηση τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ χωρὶς τῆ διάκριση αὐτῶν τῶν δύο—, ἡ διαμεσολάβηση πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ γενικά στό γεγονός ὅτι ἡ αἰσθητική μορφή εἶναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο. Οἱ φαινομενικά πιό καθαρές μορφές, ἐκεῖνες τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, ἀνάγονται, ὡς τὴν τελευταία ιδιοματική λεπτομέρεια, σέ περιεχόμενα ὅπως ὁ χορὸς. Πολλὰ διακοσμητικά στοιχεῖα ἦταν ἄλλοτε σύμβολα λατρείας. Μία ἀνασυσχέτιση αἰσθητικῶν μορφῶν μέ παλαιὰ περιεχόμενα, ὅπως αὐτὴ πού πραγματοποιοῖ ἡ Σχολή τοῦ Warburg πάνω στίς ἐπιβιώσεις τῆς ἀρχαιότητος, θά ἔπρεπε νά ἐπιχειρηθεῖ σέ εὐρύτερη κλίμακα. Ἄλλά ἡ ἐπικοινωνία τῶν ἔργων τέχνης μέ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, μέ τὸν κόσμον, πού, μακάρια ἢ κακότευχα, τοῦ κλείνουν τὴν πόρτα, γίνεται μέσῳ μὴ ἐπικοινωνίας· αὐτὸ ἀκριβῶς φανερῶνει τὴ διάθλασή τους. Εἶναι εὐκόλο νά σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι τὸ αὐτόνομο βασίλειό τους δέν ἔχει κανένα κοινὸ σημεῖο μέ τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον ἐκτός ἀπὸ μερικά δανεισμένα στοιχεῖα, πού ἐντάσσονται σέ ἓνα ἐντελῶς ἀλλαγμένο πλαίσιο. Παραταῦτα εἶναι ἀδιαμφισβήτητὴ ἡ κοινοτοπία πού προέρχεται ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν ιδεῶν, ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῶν καλλιτεχνικῶν μεθόδων, πού συνήθως συνοψίζεται ὑπὸ τὴν ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας, ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν κοινωνικὴ ἐξέλιξη. Ἀκόμη καί τὸ πιό ὑψηλὸ ἔργο τέχνης λαμβάνει μιά ὀρισμένη θέση ἀπέναντι στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, καθὼς ἐγκαταλείπει τὸν μαγικὸ τῆς κύκλου, ὄχι μιά γιὰ πάντα, ἀλλὰ ἐπανειλημμένα καί συγκεκριμένα, σέ μιά μὴ συνειδητὴ πολεμικὴ κατά τῆς κατάστασης πραγμάτων στὴ δεδομένη ἱστορικὴ στιγμή. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ ἔργα τέχνης ὡς μονάδες χωρὶς παράθυρα^{3b} «παριστάνουν» αὐτὸ πού τὰ ἴδια δέν εἶναι δέν μπορεῖ ἴσως νά κατανοηθεῖ παρά μόνο βάσει τῆς ιδέας ὅτι ἡ ἴδια τους ἢ δυναμικὴ, ἢ ἐνύπαρκτη ἱστορικότητά τους ὡς διαλεκτικὴ τῆς φύσης καί τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης, δέν εἶναι μόνο τῆς ἴδιας ὑφῆς μέ ἐκεῖνη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλὰ μοιάζει μέ αὐτὴ μέσα της χωρὶς νά τῆ μιμεῖται. Ἡ αἰσθητικὴ παραγωγικὴ δύναμη εἶναι ἡ ἴδια μέ ἐκεῖνη τῆς ὠφέλιμης ἐργασίας καί ἔχει μέσα της τὴν ἴδια τελεολογία· καί αὐτὸ πού μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται αἰσθητικὴ παραγωγικὴ σχέση, ὅλες οἱ συνθήκες στίς ὁποῖες εἶναι ἐναρμωσμένη ἢ παραγωγικὴ δύναμη καί βρῖσκει τὴν ἐπικύρωσή της, εἶναι κατασταλάγματα ἢ ἀποτυπώ-

ματα τῆς κοινωνικῆς παραγωγικῆς δύναμης. Ὁ διπλὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης, ὡς αὐτόνομης καί ὡς κοινωνικοῦ δεδομένου, μεταβιβάζεται ἀδιάκοπα στὴ ζώνη τῆς αὐτονομίας της. Σέ μιά τέτοια σχέση μέ τὸν ἐμπειρικὸν κόσμον τὰ ἔργα τέχνης διασώζουν, σέ οὐδέτερη μορφή, αὐτὸ πού κάποτε οἱ ἄνθρωποι ζοῦσαν, κυριολεκτικὰ καί ἀδιαχώριστα, στὴν ὑπαρξή τους καί πού τὸ πνεῦμα ἔδιωξε ἀπὸ τὸ πλαίσιο της. Στὸν διαφωτισμὸ συμμετέχουν ἐπειδὴ δέν ψεύδονται: δέν προσποιοῦνται ὅτι μέ αὐτὰ πού ἐκφράζουν κυριολεκτοῦν. Εἶναι ὅμως πραγματικὰ ἐπειδὴ συνιστοῦν ἀπαντήσεις στὴν ἐρωτηματικὴ μορφή αὐτῶν πού τοὺς ἔρχονταν ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον. Τὰ βασικά στρώματα τῆς ἐμπειρίας πού ἀποτελοῦν κίνητρα γιὰ τὴν τέχνη συγγενεύουν μέ τὸν ἀντικειμενικὸν κόσμον, μπροστὰ στὸν ὁποῖο τρομάζουν καί κάνουν πίσω. Οἱ ἄλλοι ἀνταγωνισμοὶ τῆς πραγματικότητος ἐπανερχοῦν στὰ ἔργα τέχνης ὡς ἐνύπαρκτα προβλήματα τῆς μορφῆς τους. Αὐτὸ, καί ὄχι ἡ ἐμβολὴ ἀντικειμενικῶν στοιχείων, καθορίζει τὴν σχέση τῆς τέχνης πρὸς τὴν κοινωνία. Ἡ τέχνη, χωρισμένη (χωρὶς) ἀπὸ τὴν ἐμπειρικὴ ὑπαρξή, λαμβάνει θέση ἀπέναντι τῆς ἀκολουθώντας τὸ ἐγγελιανὸ ἐπιχείρημα κατὰ τοῦ Kant ὅτι, μόλις θέσει κανεὶς ἓνα ὄριο, μέ αὐτὴ τὴν ὀριοθέτηση ξεπερνᾷ τὸ ὄριο προσλαμβάνοντας μέσα του ἐκεῖνο πού θέλησε νά ἀποκλείσει μέ αὐτὸ τὸ φράγμα. Μόνον αὐτὸ, καί ὄχι μιά ἠθικολογία, εἶναι ἡ κριτικὴ τῆς ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» (l'art pour l'art), πού μέ τὴν ἀφηρημένη της ἄρνηση ἀπολυτοποιεῖ τὸν χωρισμό^{3γ} τῆς τέχνης. Ἡ ἐλευθερία τῶν ἔργων τέχνης, γιὰ τὴν ὁποῖα ἡ αὐτοσυνείδησή τους ὑπερηφανεύεται καί χωρὶς τὴν ὁποῖα δέν θά ὑπῆρχαν, εἶναι μιά πανουργία τοῦ ἴδιου τους τοῦ Λόγου. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τους ἀλυσσοδέθουν τὰ ἔργα τέχνης μέ αὐτὸ πού γιὰ τὰ ἴδια εἶναι εὐτυχία νά τὸ ὑπερπηδοῦν καί μέσα στὸ ὁποῖο κινδυνεύουν κάθε στιγμή νά βουλιάξουν. Στὴν σχέση πρὸς τὴν ἐμπειρικὴν πραγματικότητα θυμίζονται τὸ θεολογούμενον σύμφωνα μέ τὸ ὁποῖο στὴν κατάστασιν τῆς λύτρωσης ὅλα εἶναι ὅπως εἶναι καί παραταῦτα διαφορετικά. Εἶναι προφανὴς ἡ ἀναλογία πρὸς τὴν τάσιν τοῦ βέβηλου νά ἐκκοσμικεύσει τὴν σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ὥσπου μόνον ἐκκοσμικευμένη νά μπορεῖ νά διατηρηθεῖ· ἡ σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ἀντικειμενοποιεῖται τρόπον τινά, περιφράσσεται μέ πασσάλους, διότι τὸ ἴδιο του τὸ στοιχεῖο ἀναλήθειας ἀναμένει τὴν ἐκκοσμίκευση καί ταυτόχρονα τὴν ἀποκρούει μέ ξόρκια. Σύμφωνα-

να μέ αυτά ή καθαρή έννοια τής τέχνης δέν θά ήταν ή έκταση μιᾶς ἅπαξ διά παντός ἐξασφαλισμένης σφαιρας, ἀλλά θά κατασκευαζόταν κάθε φορά, σέ μιᾶ στιγμιαία καί εὐθραυστη ἰσορροπία, ἀρκετά παρόμοια μέ ἐκείνη μεταξύ τοῦ Ἐγώ καί τοῦ Αὐτό. Ἡ διαδικασία τής αὐτοαπομάκρυνσης πρέπει νά ἀνανεώνεται διαρκῶς. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι μιᾶ χρονική στιγμή· κάθε ἐπιτυχές ἔργο εἶναι μιᾶ ἰσορροπία δυνάμεων, μιᾶ στιγμιαία διακοπή τής διαδικασίας πού συνιστᾶ τό ἔργο τέχνης ὅπως φανερώνεται στό ἐπίμονο μάτι. Ἄν τά ἔργα τέχνης εἶναι ἀπαντήσεις στά ἴδια τους τά ἐρωτήματα, αὐτό μετατρέπει καί τά ἴδια πολύ περισσότερο σέ ἐρωτήματα. Ἡ τάση νά ἀντιλαμβάνεται κανείς τήν τέχνη μέ ἐξωαισθητικό ἢ προαισθητικό τρόπο, μιᾶ ροπή πού μέχρι σήμερα δέν ἔχει μειωθεῖ μέ τήν ἀποτυχημένη πάντως ἀπό τή μεριά της—μόρφωση, δέν εἶναι μόνον ἓνα βαρβαρικό κατάλοιπο ἢ μιᾶ ἀνάγκη τής συνείδησης τῶν ὀπισθοδρομούντων. Στήν τέχνη ὑπάρχει κάτι πού τήν εὐνοεῖ. Ὅταν τήν ἀντιλαμβάνεται κανείς μέ αὐστηρά αἰσθητικό τρόπο, δέν τήν ἀντιλαμβάνεται σωστά ἀπό αἰσθητική ἀποψη. Μόνον ὅταν τό Ἄλλο τής τέχνης γίνεται συναντιληπτό ὡς ἓνα ἀπό τά πρῶτα στρώματα τής καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας μπορεῖ νά μετουσιωθεῖ αὐτή ἡ ἐμπειρία, νά λυθεῖ ὁ ἐγκλωβισμός στό θεματικό πλαίσιο, χωρίς ἡ ἀυθυπαρξία τής τέχνης νά γίνει κάτι ἀδιάφορο. Ἡ τέχνη ἔχει καί δέν ἔχει χωριστή ὑπαρξη καί χωρίς ἑτερογενή στοιχεῖα χάνει τήν αὐτονομία της. Τά μεγάλα ἔπη, πού ἐπέζησαν καί ἀφοῦ ξεχάστηκαν, στόν καιρό τους ἦταν ἀνάμεικτα μέ ἱστορικές καί γεωγραφικές ἀναφορές· ὁ καλλιτέχνης Valéry παρατήρησε πόσα στοιχεῖα μή ἀναχωνευμένα στή νομοτέλεια τής μορφῆς διατηρήθηκαν στά ὀμηρικά ἔπη, ὅπως καί στά προχριστιανικά-γερμανικά καί τά χριστιανικά, χωρίς αὐτό νά ἔχει μειώσει τήν ἀξία τους σέ σύγκριση μέ τά μορφώματα πού δέν περιέχουν σκωρία. Παρόμοια καί ἡ τραγωδία, ἀπό τήν ὁποία πρέπει νά ἔχει ἐξαχθεῖ ἡ ἰδέα τής αἰσθητικῆς αὐτονομίας, ἦταν ἓνα ὁμοίωμα λατρευτικῶν πράξεων προορισμένων γιά εὐρύτερο κοινό. Ἡ ἱστορία τής τέχνης ὡς ἱστορία τής προόδου τής αὐτονομίας της δέν μπόρεσε νά ξεριζώσει αὐτό τό στοιχεῖο, καί μάλιστα ὄχι μόνο λόγω τῶν δεσμεύσεών της. Τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα στήν ἀκμή του ὡς μορφή, τόν δέκατο ἔνατο αἰῶνα, εἶχε κάτι ἀπό αὐτό πού ἀπέμεινε μετά τή συστηματική του ταπείνωση ἀπό τή θεωρία τοῦ λεγόμενου σοσιαλιστικοῦ ρε-

αλισμοῦ, τό ρεπορτάζ, τήν προεξόφληση αὐτῶν πού ἔμελλε νά ἐρευνήσει ἡ κοινωνική ἐπιστήμη. Ὁ φανατισμός τής γλωσσικῆς μορφοποίησης στή *Μαντάμ Μποβαρύ* συναρτᾶται ἴσως μέ αὐτό ἀκριβῶς τό ἀντίθετό του στοιχεῖο· ἡ ἐνότητα αὐτῶν τῶν δύο εἶναι ἡ ἀμείωτη ἐπικαιρότητά της. Τό κριτήριο τῶν ἔργων τέχνης εἶναι διπλό: ἂν καταφέρουν νά ὑπαγάγουν τά στρώματα τοῦ ὑλικοῦ τους καί τίς λεπτομέρειες στόν ἐνύπαρκτο νόμο τής μορφῆς τους καί μέ αὐτή τήν ἐνσωμάτωση νά διατηρήσουν, ἔστω ὄχι ἄρρηκτα, αὐτά πού ἀντιστέκονται σέ μιᾶ τέτοια ὑπαγωγή-ἐνσωμάτωση, ἡ ὁποία ὡς τέτοια δέν προστατεύει τήν ποιότητα· στήν ἱστορία τής τέχνης αὐτά τά δύο στοιχεῖα διαχωρίζονται συχνά. Διότι καμμία μεμονωμένη διαλεκτική κατηγορία, οὔτε κἂν ἡ αἰσθητικά κεντρική τοῦ νόμου τής μορφῆς, δέν κατονομάζει τήν οὐσία τής τέχνης καί δέν ἐπαρκεῖ γιά τήν ἀξιολόγηση τῶν προϊόντων της. Τή χαρακτηρίζουν γνωρίσματα πού δέν μποροῦν νά συλληφθοῦν σέ πάγιες ἐννοιες τής φιλοσοφίας τής τέχνης. Ἡ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου τοῦ Hegel διέκρινε τό στοιχεῖο τής ἑτερότητάς της, τό Ἄλλο της, πού εἶναι ἐγγενές στήν τέχνη, καί ὑπερκέρασε τήν αἰσθητική τής μορφῆς, ἡ ὁποία κατά τά φαινόμενα ἐργάζεται μέ μιᾶ τόσο πύο καθαρή έννοια τής τέχνης, ἐνῶ ἀφήνει ἐλεύθερες καί ἱστορικές ἐξελίξεις πού ἡ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου τοῦ Hegel καί τοῦ Kierkegaard τίς κρατᾶ δεσμευμένες, ὅπως ἡ πορεία πρὸς τή μή ρεαλιστική ζωγραφική. Ταυτόχρονα ὁμως ἡ ἰδεαλιστική διαλεκτική τοῦ Hegel, πού νοεῖ τή μορφή ὡς περιεχόμενο, ἐπαναστρέφεται σέ ἓνα ὠμό προαισθητικό στάδιο. Συγχέει τήν ἀπεικονιστική ἢ συλλογιστική ἐπεξεργασία θεματικῶν ὑλικῶν μέ τή συστατική γιά τήν τέχνη ἑτερότητα. Ὁ Hegel παραβαίνει τρόπον τινά τή δική του διαλεκτική ἀντίληψη περί αἰσθητικῆς, μέ ἀνυπολόγιστες γι' αὐτόν συνέπειες· εὐνόησε τήν ἀπειρόκαλη μετατροπή τής τέχνης σέ ἰδεολογία τής κυριαρχίας. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τό στοιχεῖο τοῦ μή πραγματικοῦ, τοῦ μή ὄντος στήν τέχνη δέν εἶναι ἐλεύθερο ἀπέναντι στό ὄν. Δέν τίθεται αὐθαίρετα, δέν ἐφευρίσκεται, ὅπως θά ἤθελε ἡ συμβατική ἀποψη, ἀλλά δομεῖται ἀπό ἀναλογίες ἀνάμεσα σέ ὄντα, οἱ ὁποῖες μέ τή σειρά τους ἀπαιτοῦνται ἀπό αὐτά, ἀπό τήν ἀτέλεια, τήν ἀνάγκη, τήν ἀντιφατικότητα καί τίς δυνατότητες αὐτῶν τῶν ὄντων, ἐνῶ καί στίς ἀναλογίες εἶναι ἀκόμη αἰσθητές οἱ μεταδοθήσεις τῶν ὄντων καί τῶν σχέσεών τους. Ἡ σχέση τής τέχνης πρὸς τό Ἄλλο

της είναι παρόμοια με εκείνη του μαγνήτη προς ένα πεδίο ριτισμάτων. Στο Άλλο δέν παραπέμπουν μόνο τά στοιχεία της, αλλά και ο άστερισμός τους, εκείνο τό ειδικό αισθητικό δεδομένο πού συνήθως κατακυρώνεται στό πνεύμα της. Ή ταυτότητα του έργου τέχνης μέ τήν ύπαρκτή πραγματικότητα είναι επίσης ή ταυτότητα της συγκεντρωτικής του δύναμης, πού συναθροίζει γύρω της τά διάσπαρτα μέλη του (*membra disiecta*), τά ίχνη των όντων, των ύπαρκτων πραγμάτων· μέ τόν κόσμο συγγενεύει τό έργο τέχνης μέσω της άρχής πού τό φέρνει σέ χτυπητή αντίθεση προς αυτόν και μέσω της όποίας τό πνεύμα έχει μαγειρέψει τόν ίδιο τόν κόσμο. Και ή σύνθεση μέσω του έργου τέχνης δέν έχει επιβληθεί άπλως στά στοιχεία του, αλλά επαναλαμβάνει εκείνο μέσω του όποιου αυτά επικοινωνούν μεταξύ τους· κατ' αυτά είναι μέ τή σειρά της ένα είδος έτερότητας. Έχει και ή σύνθεση τό θεμέλιό της στή μή πνευματική, τήν ύλική πλευρά των έργων, σέ αυτό πού έπεξεργάζεται, όχι άπλως στόν έαυτό της. Αυτό συνδέει τό αισθητικό στοιχείο της μορφής μέ τή μή βία. Στή διαφορά του από τά όντα τό έργο τέχνης συγκροτείται μέ άναγκαίο τρόπο σέ σχέση προς αυτό πού ως έργο τέχνης δέν είναι και πού τώρα μόνο τό μετατρέπει σέ έργο τέχνης. Ή έπιμονή στην άπουσία προθέσεων της τέχνης, πού, ως συμπάθεια μέ τίς κατώτερες εκδηλώσεις της τέχνης, παρατηρείται από μία στιγμή της ιστορίας και μετέπειτα – στόν Wedekind, ό όποιος είρωνευόταν τους «καλλιτέχνες της τέχνης», στόν Apollinaire, άσφαλώς και στίς άπαρχές του κυβισμού—, φανερώνει μία άσυνείδητη άυτοσυνείδηση της τέχνης σχετικά μέ τή μέθεξή της στό αντίθετό της· αυτή ή άυτοσυνείδηση στάθηκε ένα κίνητρο για τή στροφή της τέχνης προς τήν πολιτιστική κριτική και τήν άπαλλαγή της από τήν ψευδαίσθηση του καθαρά πνευματικού της είναι.

Ή τέχνη είναι ή κοινωνική αντίθεση προς τήν κοινωνία και δέν συνάγεται άμεσα από αυτή. Ή συγκρότηση της περιοχής της ανταποκρίνεται στή σύσταση μιās έσωτερικής σφαίρας των ανθρώπων, του χώρου της φαντασίας τους: έξαρχής συμμετέχει στή μετουσίωση. Έτσι είναι εύλογο νά καθορισθεί τί είναι ή τέχνη βάσει μιās θεωρίας της ψυχικής ζωής. Ή ψυχανάλυση συνιστά σκεπτικισμό άπέναντι σέ διδασκαλίες για άνθρωπολογικές σταθερές. Είναι όμως πιό άποδοτική ψυχολογικά παρά αισθητικά. Για τήν ψυχανάλυση τά έργα τέχνης είναι προβολές του άσυνείδητου εκείνων

πού τά έχουν παραγάγει· έρμηνεύοντας τά θεματικά ύλικά ξεχνά τίς μορφολογικές κατηγορίες, μεταφέροντας τρόπον τινά τήν άπειροκαλία ευαίσθητων γιατρών στό πιό άκατάλληλο αντικείμενο, στόν Leopard da Vinci ή τόν Baudelaire. Τό μικροαστικό στοιχείο, παρ' όλη τήν ύπογράμμιση της σεξουαλικότητας, μπορεί νά άποκαλυφθεί πάνω στό γεγονός ότι σέ σχετικές εργασίες, πού συχνά είναι παραφυάδες του βιογραφικού συρμού, καλλιτέχνες πού τό έργο τους εκφράζει χωρίς λογοκρισία τήν άρνητικότητα της κοινωνικής ύπαρξης επιπλήττονται ως νευρωτικοί. Τό βιβλίο του Laforgue καταλογίζει μέ κάθε σοβαρότητα στόν Baudelaire ότι έπασχε από τό σύμπλεγμα της μητέρας. Ούτε στόν όρίζοντα δέν διαφαίνεται τό έρώτημα αν ως ψυχικά υγιής θά μπορούσε νά γράψει τά Άνθη του κακού, πόσο μάλλον αν μέ τή νευρωση τά ποιήματα έγιναν χειρότερα. Ή κανονική ψυχική ζωή αναγορεύεται μέ ύβριστικό τρόπο σέ κριτήριο άκόμη και εκεί όπου τόσο άκραία όπως στόν Baudelaire ή αισθητική άξία άποδεικνύεται ως συνεξαρτώμενη από τήν άπουσία του υγιούς πνεύματος (*mens sana*). Σύμφωνα μέ τή βασική στάση πού τηρούν οί ψυχαναλυτικές μονογραφίες ή τέχνη θά έπρεπε νά άντεπεξέρχεται μέ καταφατικό τρόπο στην άρνητικότητα της έμπειρίας. Τό άρνητικό στοιχείο δέν είναι γι' αυτές τίποτε περισσότερο από τό σημάδι της διαδικασίας άπώθησης, πού βρίσκει άσφαλώς τήν έκφρασή της στό έργο τέχνης. Για τήν ψυχανάλυση τά έργα τέχνης είναι όνειροπολήματα· τά συγγέει μέ ντοκουμέντα και τά τοποθετεί στά πρόσωπα των όνειροπολούντων, ενώ από τήν άλλη μεριά, προς άποξημίωση για τόν άκάλυπτο έξωπνευματικό χώρο, τά άπλοποιεί ανάγοντάς τα σέ ώμά θεματικά στοιχεία· έτσι έξάλλου μένει κατά άξιοπερίεργο τρόπο πίσω από τή θεωρία του ίδιου του Freud για τήν «εργασία του όνείρου». Τό πλασματικό στοιχείο ως συστατικό των έργων τέχνης υπερετιμάται σέ πολύ μεγάλο βαθμό, όπως από όλους τους θετικιστές, μέ τήν ύποτιθέμενη αναλογία προς τά όνειρα. Τό στοιχείο της προβολής στην παραγωγική διαδικασία των καλλιτεχνών είναι άπλως ένα από τά συστατικά στή σχέση μέ τό μόρφωμα και μάλλον όχι τό άποφασιστικό· τό ιδίωμα και τό ύλικό έχουν ένα δικό τους βάρος, προπάντων βέβαια τό ίδιο τό προϊόν, για τό όποιο οί ψυχαναλυτές δέν έχουν σαφείς παραστάσεις. Λόγου χάρη ή ψυχαναλυτική θέση ότι ή μουσική είναι μία άμυνα κατά της άπειλού-

σας παράνοιας εϋσταθεῖ ἀσφαλῶς ἀπό κλινική ἄποψη σέ μεγάλο βαθμό, ἀλλά δέν λείπει τίποτε γιά τήν ἀξία καί τό πνευματικό περιεχόμενο ἔστω μίας διαμορφωμένης σύνθεσης. Τό πλεονέκτημα τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας τῆς τέχνης σέ σχέση μέ τήν ἰδεαλιστική εἶναι ὅτι φωτίζει τήν ἐσωτερική διάσταση τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ὁμως δέν ἔχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Μᾶς βοηθάει νά βγάλουμε τήν τέχνη ἀπό τόν μαγικό κύκλο τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος. Κινούμενη στό πνεῦμα τοῦ διαφωτισμοῦ ἀντιστρατεύεται τόν χυδαῖο ἰδεαλισμό, ὁ ὁποῖος ἀπεχθανόμενος τή γνώση τῆς τέχνης, προπάντων αὐτή πού ἀποκαλύπτει τή διαπλοκή της μέ τίς ὁρμές, θά ἤθελε νά προστατεύσει τήν τέχνη στό λοιμοκαθαρτήριο γιά νά τήν ἐξυψώσει σέ μιά δῆθεν ἀνώτερη σφαῖρα. Ὅπου ἡ ψυχανάλυση ἀποκρυπτογραφεῖ τόν κοινωνικό χαρακτήρα,³⁶ πού ἐκφράζεται μέσα ἀπό ἕνα ἔργο, στό ὁποῖο ἐκδηλώνεται μέ διάφορους τρόπους καί ὁ χαρακτήρας τοῦ δημιουργοῦ, προσφέρει συνδετικούς κρίκους τῆς συγκεκριμένης διαμεσολάβησης μεταξύ τῆς δομῆς τῶν μορφωμάτων καί τῆς κοινωνικῆς δομῆς. Ἄσκει ὁμως καί ἡ ἴδια μιά δεσμευτική ἐπιρροή παρόμοια μέ ἐκείνη τοῦ ἰδεαλισμοῦ, τή μαγεία ἐνός ἀπολύτως ὑποκειμενικοῦ συστήματος σημείων γιά ὑποκειμενικές παρορμήσεις. Ἀποκρυπτογραφεῖ φαινόμενα, ἀλλά τό φαινόμενο τῆς τέχνης εἶναι γι' αὐτή ἀπρόσιτο. Τά ἔργα τέχνης εἶναι γι' αὐτή ἀπλῶς γεγονότα, ἀλλά ἔτσι χάνει ἀπό τά μάτια της τήν ἴδια τους τήν ἀντικειμενικότητα, τήν ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τῶν μερῶν τους, τό μορφολογικό τους ἐπίπεδο, τίς κριτικές τους παρωθήσεις, τή σχέση τους μέ τή μή ψυχική πραγματικότητα καί, τέλος, τήν ἰδέα τῆς ἀλήθειας πού ἀντιπροσωπεύουν. Ἡ ζωγράφος πού, βάσει τῆς συμφωνίας γιά πλήρη εἰλικρίνεια μεταξύ ἀναλυόμενου καί ἀναλυτῆ, εἰρωνεύθηκε τίς κακές γκραβοῦρες τῆς Βιέννης μέ τίς ὁποῖες εἶχε ἀσχημίσει τούς τοίχους του, ἄκουσε ἀπό τόν ἀναλυτή της τήν ἐξήγηση ὅτι αὐτό εἶναι μιά ἐπιθετική συμπεριφορά ἀπό τή μεριά της. Τά ἔργα τέχνης εἶναι σέ ἀσύγκριτα μικρότερο βαθμό ἀπεικασματα καί ἰδιοκτησία τοῦ καλλιτέχνη ἀπό ὅσο φαντάζεται ἕνας γιατρός, πού γνωρίζει τούς καλλιτέχνες μόνον ἀπό τό ντιβάνι. Μόνον οἱ ἐρασιτέχνες ἀνάγουν τά πάντα μέσα στήν τέχνη στό ἀσυνείδητο. Ἡ καθαρή τους αἴσθηση ἀναπαράγει ξεπεσμένα στερεότυπα. Στήν καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία οἱ ἀσυνείδητες παρορμήσεις εἶναι ἀπλῶς ἐρεθίσματα καί ὑλικά, ὅπως καί πολλά ἄλλα

πράγματα. Ἐνσωματώνονται στό ἔργο τέχνης μέ διαμεσολαβημένο τρόπο, μέσω τοῦ νόμου τῆς μορφῆς· τό συγκεκριμένο ὑποκείμενο πού κατασκεύασε τό ἔργο δέν θά ἦταν μέσα σέ αὐτό τίποτε περισσότερο ἀπό ἕνα ζωγραφισμένο ἄλογο. Τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι τέστ θεματικῆς πρόσληψης (thematic apperception test) τοῦ δημιουργοῦ τους. Γιά μιά τέτοια ἀμουσία εὐθύνεται μεταξύ ἄλλων καί ἡ λατρεία πού καλλιεργεῖ ἡ ψυχανάλυση γιά τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας: ὅ,τι δέν ὑπακούει σέ αὐτή εἶναι γιά τήν ψυχανάλυση ἀπλῶς «φυγή»· ἡ προσαρμογή στήν πραγματικότητα ἀναγορεύεται σέ ὑπέρτατο ἀγαθό (summum bonum). Ἡ πραγματικότητα δίνει πάρα πολλές πραγματικές ἀφορμές γιά φυγή ἀπό αὐτή καί δέν ἀρμόζει καθόλου νά ἀγανακτοῦμε γιά τή φυγή στηριζόμενοι σέ μιά ἀρμονιστική ἰδεολογία· ἀκόμη καί ψυχολογικά ἡ τέχνη θά ἦταν πιό πολύ νομιμοποιημένη ἀπό ὅσο τῆς ἀναγνωρίζει ἡ ψυχολογία. Φυγή εἶναι ἀσφαλῶς καί ἡ φαντασία, ἀλλά ὄχι τελείως: αὐτό πού ὑπερβαίνει τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας πρὸς κάτι ἀνώτερο εἶναι πάντοτε καί κατώτερο· μόνον ἀπό κακεντρέχεια θά μπορούσε κανεῖς νά τό δακτυλοδεικτεῖ. Παραμορφωμένη εἶναι ἡ εἰκόνα (imago) τοῦ καλλιτέχνη ὡς ἐνός ἀνεκτοῦ ἀνθρώπου, ἐνός νευρωτικοῦ ἐνταγμένου στήν κοινωνία πού διέπεται ἀπό τόν καταμερισμό τῆς ἐργασίας. Καλλιτέχνες τῆς πρώτης γραμμῆς, ὅπως ὁ Beethoven ἢ ὁ Rembrandt, συνδύαζαν τήν πιό ὀξεία συνείδηση τῆς πραγματικότητας μέ τήν ἀποξένωση ἀπό τήν πραγματικότητα· αὐτό μόνον θά μπορούσε νά εἶναι ἕνα ἀντάξιο ἀντικείμενο τῆς ψυχολογίας τῆς τέχνης. Θά ἔπρεπε νά ἀποκρυπτογραφεῖ τό ἔργο τέχνης ὄχι μόνον ὡς κάτι ὅμοιο τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλά καί ὡς κάτι ἀνόμοιό του, ὡς ἐργασία πάνω σέ κάτι πού ἀντιστέκεται. Ἄν ἡ τέχνη ἔχει ψυχαναλυτικές ρίζες, αὐτές θά ἦταν οἱ ρίζες τῆς φαντασίας στή φαντασίωση τῆς παντοδυναμίας. Μέσα της ὁμως ἐνεργεῖ καί ἡ ἐπιθυμία γιά τή δημιουργία ἐνός καλύτερου κόσμου. Αὐτό ἀποδεσμεύει ὀλόκληρη τή διαλεκτική, ἐνῶ ἡ ἀντίληψη ὅτι τό ἔργο τέχνης εἶναι ἀπλῶς μιά ὑποκειμενική γλώσσα τοῦ ἀσυνείδητου μένει πίσω ἀπό αὐτή τή διαλεκτική.

Ἡ φροϋδική θεωρία τῆς τέχνης ὡς ἐκπλήρωσης μιᾶς ἐπιθυμίας εἶναι ἡ ἀντίθεση στήν καντιανή. Τό πρῶτο στοιχεῖο τῆς καλαισθητικῆς κρίσης, στήν «Ἀναλυτική τοῦ ωραίου», εἶναι ἡ εὐαρέσκεια χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον.⁴ Ἐνδιαφέρον σέ αὐτή τήν περίπτω-

Baudelaire, απολογητής της μορφής όσο και λυρικός ποιητής της σύγχρονης ζωής (vie moderne), την εξέφρασε στην αφιέρωση του *Spleen de Paris* σημειώνοντας ότι μπορεί να διακόψει όπου του αρέσει, όπως και ο αναγνώστης μπορεί να διακόψει την ανάγνωση όπου του αρέσει, «διότι δέν συνδέω την αντίθεση θέλησή του με τό ατελείωτο νήμα μιᾶς περιττής περιπλοκῆς».⁸⁶ Αυτό που ἡ νομιναλιστική τέχνη ὀργάνωνε μέσω του γίνεσθαι, τώρα πού ἀντιλαμβάνεται κανείς τί κρύβεται πίσω ἀπό αὐτή τή λειτουργία τῆς δυναμικῆς, στηλιτεύεται ὡς περιττό. Ὁ κύριος μάρτυρας ὀλόκληρης τῆς αἰσθητικῆς τῆς τέχνης γιά τήν τέχνη (l'art pour l'art) μέ τήν προαναφερόμενη παρατήρησή του καταθέτει τρόπον τινά τά ὄπλα: ἡ ἀηδία του ἐπεκτείνεται καί στή δυναμική ἀρχή, ἡ ὁποία παραδίδει τό ἔργο ὡς ἕνα εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἀπό τότε ὁ νόμος ὅλης τῆς τέχνης γίνεται ὁ ἀντι-νόμος τῆς. Ὅπως γιά τό ἀστικό-νομιναλιστικό ἔργο τέχνης τό στατικό a priori τῆς μορφῆς ἀπαρχαιώθηκε, ἔτσι ἀπαρχαιώνεται τώρα ἡ αἰσθητική δυναμική, σύμφωνα μέ τήν ἐμπειρία πού πρῶτος διατύπωσε ὁ Kürnberger, ἡ ὁποία ὁμως δονεῖ κάθε στίχο, κάθε στροφή του Baudelaire, ὅτι δέν ὑπάρχει πιά ζωή.^{86α} Ἡ κατάσταση στή σημερινή τέχνη δέν εἶναι διαφορετική. Ὁ διαδικαστικός χαρακτήρας τῆς τέχνης ἐμπίπτει στήν κριτική τῆς φαινομενικότητας, ὄχι μόνο τῆς γενικῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας, ἀλλά καί τῆς ἐπιφάσης τῆς προόδου στήν πάντοτε ἴδια κατάσταση τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Ἡ διαδικασία ἀποκαλύπτεται ἀπό τήν κριτική ὡς ἐπανάληψη του κατά βάση πάντοτε ἴδιου· ἡ τέχνη πρέπει νά ντρέπεται γι' αὐτή. Κρυπτογραφημένο εἶναι στήν αἰσθητική νεωτερικότητα τό αἶτημα γιά μιᾶ τέχνη πού δέν ὑποκύπτει πιά στή διάζευξη μεταξύ τῆς στατικῆς καί τῆς δυναμικῆς. Ἀδιάφορος ἀπέναντι στό κυρίαρχο στερεότυπο περί ἀνάπτυξης, ὁ Beckett θεωρεῖ ὅτι ἡ δουλειά του εἶναι νά κινεῖται σέ ἕναν ἀπειροελάχιστο χῶρο, στό ἀδιάστατο σημείο. Αὐτή ἡ αἰσθητική ἀρχή τῆς κατασκευῆς, ὡς ἀρχή του il faut continuer,^{86β} θά μπορούσε νά τοποθετηθεῖ πέρα ἀπό τή στατική· καί πέρα ἀπό τή δυναμική, καθόσον εἶναι βῆμα σημειωτόν, ὁμολογία τῆς ματαιότητάς τῆς. Σύμφωνα μέ αὐτή τήν ἀρχή ὅλες οἱ κονστρουκτιβιστικές τεχνικές τῆς τέχνης κινοῦνται πρὸς μιᾶ στατική. Ὁ μόνος τελικός στόχος (Telos) τῆς δυναμικῆς του πάντοτε ἴδιου εἶναι ἡ συμφορά· αὐτήν κοιτάζει κατάματα ἡ ποίηση του Beckett. Ἡ συνείδηση ἀποκαλύπτει τόν περιορισμένο ὀρίζοντα τῆς ἀπεριόρι-

στα αὐτάρεσκης συνεχιζόμενης πορείας τῶν πραγμάτων ὡς αὐταπάτη του ἀπόλυτου ὑποκειμένου, ἡ κοινωνική ἐργασία περιφρονεῖ αἰσθητικά τό ἀστικό πάθος ἀφότου ὠριμάζουν πλέον οἱ συνθήκες ὥστε ἡ ἐργασία νά περιττεύει. Ἡ δυναμική τῶν ἔργων τέχνης ἀναστέλλεται τόσο ἀπό τήν ἐλπίδα γιά κατάργηση τῆς ἐργασίας ὡς καί ἀπό τήν ἀπειλή του θανάτου λόγω ξεπαγιάσματος. Καί οἱ δύο τάσεις ἐνυπάρχουν ἀντικειμενικά στήν τέχνη, ἐνῶ ἡ ἴδια δέν μπορεί νά ἐπιλέξει. Οἱ διαφαινόμενες δυνατότητες ἐλευθερίας παρεμποδίζονται ἀπό τήν κοινωνική τάξη πραγμάτων, γι'αὐτό δέν εἶναι οὔτε στήν τέχνη οὐσιαστικές. Σέ αὐτό ὀφείλεται ἡ ἀμφιρρέπεια τῆς αἰσθητικῆς κατασκευῆς, ἡ ὁποία μπορεί τόσο νά κωδικοποιήσει τήν παραίτηση του ἀποδυναμωμένου ὑποκειμένου καί νά κάνει τήν ἀπόλυτη ἀποξένωση ὑπόθεση τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἤθελε τό ἀντίθετο, ὡς καί νά προβάλλει τήν ἰδεατή μελλοντική εἰκόνα μιᾶς κατάστασης τῆς συμφιλίωσης, πού θά βρισκόταν ἐπίσης πέρα ἀπό τή στατική καί τή δυναμική. Μερικές συνδέσεις μέ τήν τεχνοκρατία δημιουργοῦν τήν ὑποψία ὅτι ἡ ἀρχή τῆς κατασκευῆς παραμένει αἰσθητικά ὑποτελής στόν διοικούμενο κόσμο· μπορεί ὁμως νά καταλήξει σέ μιᾶ ἄγνωστη ἀκόμη αἰσθητική μορφή, πού ἡ ὀρθολογική τῆς ὀργάνωση θά παραπέμπει στήν κατάργηση ὅλων τῶν διοικητικῶν κατηγοριῶν μαζί μέ τίς ἀνταντακλάσεις τους στήν τέχνη.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἀπό μιᾶ ὀρισμένη σκοπιά ἡ τέχνη ἦταν πιά ἄμεσα κοινωνική πρὶν ἀπό τή χειραφέτηση του ὑποκειμένου παρά ἀργότερα. Ἡ αὐτονομία τῆς, μιᾶ ἀνεξαρτητοποίηση ἀπό τήν κοινωνία, ἦταν συνάρτηση τῆς ἀστικῆς συνείδησης τῆς ἐλευθερίας, ἡ ὁποία μέ τή σειρά τῆς ἦταν συμφυῆς μέ τήν κοινωνική δομή. Πρὸ του διαμορφωθεῖ αὐτή ἡ συνείδηση, ἡ τέχνη βρισκόταν μέν ὄντως σέ ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνική κυριαρχία καί τήν προέκτασή τῆς στά ἦθη καί τούς τρόπους συμπεριφορᾶς, ἀλλά ὄχι ὡς τέτοια. Ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς σποραδικές συγκρούσεις ἤδη ἀπό τήν ἐτυμηγορία στήν πλατωνική *Πολιτεία*, ἀλλά κανένας δέν θά εἶχε συλλάβει τήν ἰδέα μιᾶς τέχνης θεμελιωδῶς ἀντιτιθέμενης πρὸς τήν κοινωνική δομή, καί οἱ κοινωνικοὶ ἔλεγχοι ἐπενεργοῦσαν πολύ πιά ἄμεσα ἀπὸ τήν ἀστική ἐποχή μέχρι τά πρόθυρα τῶν ὀλοκληρωτικῶν κρατῶν. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀστική τάξη ἐνσωμάτωσε τήν τέχνη

πληρέστερα από οποιαδήποτε προηγούμενη κοινωνία. Η πίεση του έντεινόμενου νομιναλισμού ώθοῦσε ὄλο και περισσότερο πρὸς τὰ ἔξω τὸν κοινωνικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, πού σέ λανθάνουσα μορφή ἦταν πάντοτε ὑπαρκτός· στό μυθιστόρημα εἶναι ἀσύγκριτα πιό φανερός ἀπὸι στό πολύ στυλιζαρισμένο και ἀποστασιοποιημένο ἱπποτικό μυθιστόρημα. Ἡ εἰσροή ἐμπειριῶν πού ἔπαψαν νά κλαδεύονται στά μέτρα τῶν δεδομένων εἰδῶν καθὼς και ἡ ἀνάγκη νά πλάθεται ἡ μορφή ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω, μέσα ἀπὸ αὐτές τίς ἐμπειρίες, ἔχουν «ρεαλιστικό» χαρακτήρα ἤδη ἀπὸ τῆ σκοπιά τῆς καθαρᾶ αἰσθητικῆς στάθμης και ἀνεξάρτητα ἀπὸ τό ἐκάστοτε περιεχόμενο. Μὴ μετουσιωνόμενη πιά ἔξαρχῆς ἀπὸ τὴν ὑφολογική ἀρχή, ἡ σχέση τοῦ περιεχομένου πρὸς τὴν κοινωνία, ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται, εἶναι κατ' ἀρχάς πιό ἄμεση, ὄχι μόνο στή λογοτεχνία. Ἄκόμη και τὰ λεγόμενα κατώτερα εἶδη τηροῦσαν μιά ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κοινωνία, παρά τό γεγονός ὅτι μερικές φορές, ὅπως ἡ ἀπτική κωμωδία, τό θέμα τους ἦταν οἱ συνθήκες και τὰ γεγονότα τῆς ἀστικῆς καθημερινότητος. Ἡ φυγή στή Νεφελοκοκκυγία, σέ μιά οὐδέτερη ζώνη, δέν εἶναι ἓνα κωμικό σάλτο τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀλλά οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς μορφῆς πού ἔπλασε. Ἄν ἡ τέχνη, ἀπὸ τῆ μιά πλευρά της, ὡς προϊόν κοινωνικῆς ἐργασίας τοῦ πνεύματος, εἶναι πάντοτε κοινωνικό γεγονός ἢ δεδομένο (fait social), μέ τὴν ἀστικοποίησή της δίδεται ἀκόμη μεγαλύτερη ἔμφαση στὸν ρητὰ κοινωνικό της χαρακτήρα. Ἡ σχέση μεταξύ τεχνουργήματος και ἐμπειρικῆς κοινωνίας γίνεται ἀντικείμενο τῆς ἀστικῆς τέχνης· ὁ Δόν Κιχώτης σημαδεύει τὴν ἀφετηρία αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης. Αὐτό ὅμως πού κάνει τὴν τέχνη κοινωνική δέν εἶναι μόνον ὁ τρόπος παραγωγῆς της, στὸν ὁποῖο συγκεντρώνεται κάθε φορά ἡ διαλεκτική τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων και τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, οὔτε ἡ κοινωνική προέλευση τοῦ θεματικοῦ της περιεχομένου. Τὸν κοινωνικό της χαρακτήρα τὸν ἀποκτᾶ μᾶλλον ἐπειδὴ ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν κοινωνία, μιά θέση πού τῆ λαμβάνει μόνον ἀφότου ἔγινε αὐτόνομη. Μέ τὴν ἀποκρυστάλλωσή της σέ αὐτοτελῆ σφαῖρα, ἀντὶ νά συμμορφώνεται πρόθυμα μέ τοὺς ἰσχύοντες κοινωνικούς κανόνες και νά ἀποδεικνύεται «κοινωνικά ὠφέλιμη», ἡ τέχνη ἀσκεῖ κριτική στὴν κοινωνία ἀπλῶς και μόνο μέ τὴν ὑπαρξή της, κάτι πού ἀποδοκιμάζεται ἀπὸ τοὺς πουριτανούς ὄλων τῶν κατηγοριῶν. Δέν ὑπάρχει κανένα καθαρὸ μόρφωμα, ἐπεξεργασμένο σύμφωνα μέ τὸν ἐσωτερικό

του νόμο, πού δέν ἀσκεῖ σιωπηρὰ κριτική, πού δέν καταγγέλλει τὴν ταπείνωση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ μιά κατάσταση ἢ ὁποία ὀδηγεῖ πρὸς τὴν ὀλική κοινωνία τῆς ἀνταλλαγῆς: ὅπου τὰ πάντα συνιστοῦν ἓνα εἶναι δι' ἄλλο. Ἡ ἀντικοινωνική στάση τῆς τέχνης εἶναι καθορισμένη ἄρνηση τῆς καθορισμένης κοινωνίας. Μέ τὴν ἄρνηση τῆς κοινωνίας, πού ἰσοδυναμεῖ μέ τῆ μετουσίωση μέσω τοῦ μορφολογικοῦ νόμου, ἡ αὐτόνομη τέχνη προσφέρεται ἀσφαλῶς και ὡς ὄχημα ἰδεολογίας: μέ τὴν ἀποστασιοποίησή της ἀπὸ τὴν κοινωνία, πού τῆς προκαλεῖ φρίκη, ἀφήνει ἐπίσης τὴν κοινωνία ἀνενόχλητη. Ἀλλά και αὐτό δέν εἶναι μόνον ἰδεολογία: ἡ κοινωνία δέν εἶναι ἀπλῶς ἡ ἀρνητικότητα τὴν ὁποία καταδικάζει ὁ αἰσθητικός μορφολογικός νόμος, ἀλλά ἀκόμη και στὴν πιό ἀμφισβητήσιμη μορφή της ἐνσαρκώνει τὴν παραγωγή και τὴν ἀναπαραγωγή τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων. Ἡ τέχνη δέν μποροῦσε νά ἀγνοήσει οὔτε αὐτό τό στοιχεῖο οὔτε τὸν κριτικό της ρόλο, τουλάχιστον ὡσπου ἡ κοινωνική διαδικασία ἀποκαλύφθηκε ὡς μιά πορεία αὐτοεξόντωσης· και καθὼς ἡ τέχνη δέν ἐκφέρει κρίσεις, δέν εἶναι στή δικαιοδοσία της νά διαχωρίσει μέσω προθέσεων αὐτές τίς δύο πλευρές τῆς κοινωνίας. Μιά καθαρὴ παραγωγικὴ δύναμη ὅπως ἡ αἰσθητική, ἀφότου ἀπελευθερώθηκε ἀπὸ τίς ἑτερόνομες ὑπαγορεύσεις, εἶναι ἀντικειμενικά ὁ ἀντίποδας μιᾶς δεσμευμένης παραγωγικῆς δυνάμης, ἀλλά και ἓνα παράδειγμα μιᾶς μοιραίας δραστηριότητος πού γίνεται αὐτοσκοπός. Ἡ τέχνη διατηρεῖται στή ζωὴ μόνο χάρις στή δυνάμη της νά ἀντιστέκεται στὴν κοινωνία· ὅταν δέν λαμβάνει τῆ σκληρὴ μορφή ἑνός πράγματος, μετατρέπεται σέ ἐμπόρευμα. Ἡ συμβολή της στὴν κοινωνία δέν εἶναι μιά ἐπικοινωνία μέ αὐτή, ἀλλά κάτι ἐνδιάμεσο, ἡ ἀντίστασή της, στὴν ὁποία ἡ ἐνδοαισθητική διαδικασία ἀναπαράγει τὴν κοινωνική ἀνάπτυξη χωρὶς νά τῆ μιμεῖται. Ἡ ριζοσπαστικὴ αἰσθητικὴ νεωτερικότητα διατηρεῖ τὴν ἐμμονή τῆς τέχνης στό πλαίσιο της, ἀλλιῶς θά τιμωρηθεῖ μέ αὐτοκατάργηση, και ἡ κοινωνία γίνεται δεκτὴ μέσω τῆς τέχνης μόνο ὑπὸ συγκαλυμμένη μορφή, ὅπως στά ὄνειρα, μέ τὰ ὁποία ἀνεκαθεν παραλληλίζονται τὰ ἔργα τέχνης. Κανένα κοινωνικό στοιχεῖο μέσω τῆς τέχνης δέν εἶναι ἄμεσα κοινωνικό, ἀκόμη και ὅταν ἡ τέχνη τό ἐπιδιώκει. Πρόσφατο παράδειγμα εἶναι ὁ κοινωνικά στρατευμένος Brecht, ὁ ὁποῖος, γιὰ νά δώσει κατὰ κάποιον τρόπο καλλιτεχνικὴ ἔκφραση στή στάση του, ἔπρεπε νά ἀπομακρύνεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν κοινωνική πραγματικότητα

στήν όποία απέβλεπαν τά θεατρικά του έργα. Έπρεπε νά μηχανεύεται ιησουιτικές σοφιστείες για νά εμφανίζει τά γραφόμενά τους ώς δήθεν σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ώστε νά ξεφεύγει από την Ίερά Έξέταση. Η μουσική προδίδει τά μυστικά όλης τής τέχνης. Όπως στή μουσική ή κοινωνία, ή κίνησή της και οί αντίφάσεις της μόνο σάν σκιά εμφανίζονται, μιλώντας βέβαια μέσα από αυτή, αλλά όπως κάτι πού πρέπει νά αναγνωρισθεί ή ταυτότητά του, έτσι έχουν τά πράγματα και στίς άλλες τέχνες. Όταν ή τέχνη δίνει την έντύπωση ότι απεικονίζει την κοινωνία, τότε ή συμπεριφορά της είναι ακόμη πιό πλασματική, μιά χειρονομία τύπου «σάν νά». Η Κίνα του Brecht [στόν *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν*] είναι τόσο συλλιζαρισμένη όσο, για αντίθετους λόγους, και ή Μεσσήνη του Schiller [στή *Νύφη τής Μεσσήνης*]. Όλες οί ήθικές κρίσεις για πρόσωπα μυθιστορημάτων ή δραμάτων ήταν άκυρες, ακόμη και αν σωστά εκφέρονται για τά πρωτότυπα πρόσωπα, τά μοντέλα τών πρώτων· συζητήσεις όπως εκείνες γύρω από τό ερώτημα αν ό θετικός ήρωας επιτρέπεται νά έχει άρνητικά χαρακτηριστικά παραμένουν τόσο άνόητες όσο φαίνονται και σε όσους βρίσκονται εκτός τών τειχών. Η μορφή ενεργεί όπως ένας μαγνήτης, καθώς διατάσσει τά στοιχεία από την εμπειρική πραγματικότητα έτσι ώστε νά αποξενώνονται από τό πλαίσιο τής έξωαισθητικής τους ύπαρξης, και μόνον έτσι μπορούν νά έξουσιάζουν την έξωαισθητική ούσία. Από την άλλη μεριά ή πρακτική τής πολιτιστικής βιομηχανίας συνδυάζει τόν δουλικό σεβασμό άπέναντι στίς εμπειρικές λεπτομέρειες, την πλήρη ψευδαίσθηση μιās πιστής φωτογραφικής αναπαραγωγής, μέ την ακόμη μεγαλύτερη ιδεολογική χειραγώγηση μέσω τής χρήσης και αξιοποίησης αυτών τών στοιχείων. Κοινωνικό χαρακτήρα στην τέχνη έχει ή έσωτερική της κίνηση, ή δυναμική της κατά τής κοινωνίας, όχι ή φανερωμένη πολιτική της θέση. Η ιστορική της χειρονομία απομακρύνει από κοντά της την εμπειρική πραγματικότητα, μολονότι τά έργα τέχνης, ως πράγματα, αποτελούν μέρος της. Αν μπορεί νά αποδοθεί στά έργα τέχνης μιά κοινωνική λειτουργία, αυτή είναι ή απουσία μιās λειτουργίας, ενός κοινωνικού ρόλου. Μέ τή διαφορά τους από τή μαγεμένη πραγματικότητα ένσαρκώνουν άρνητικά μιά κοινωνική κατάσταση στην όποία όλα τά πράγματα θά έβρισκαν τή σωστή τους θέση, τή δική τους. Η μαγεία τους είναι απομαγικοποίηση. Ο κοινωνικός τους χαρακτήρας άπαιτεί τόν δι-

πλό στοχασμό: πάνω στο ίδιο τους τό χωριστό είναι και πάνω στίς σχέσεις τους προς την κοινωνία. Ο διπλός τους χαρακτήρας είναι έκδηλος σε όλες τους τίσ εκφάνσεις· τά έργα τέχνης αλλάζουν και έρχονται σε αντίφαση προς τόν έαυτό τους. Κοινωνικά προοδευτικοί κριτικοί έπέρριψαν στο πρόγραμμα τής κίνησης «ή τέχνη για την τέχνη», ή όποία συμμεάχησε σε πολλές περιπτώσεις μέ πολιτικά αντιδραστικούς κύκλους, την πειστική κατηγορία ότι φετιχοποίησε την έννοια του καθαρού έργου τέχνης πού άρκεϊται στον έαυτό του. Αυτή ή κριτική άληθεύει καθόσον τά έργα τέχνης, προϊόντα κοινωνικής εργασίας, υπακούοντας στον μορφολογικό τους νόμο ή δημιουργώντας έναν άλλον, απομονώνονται από αυτό πού τά ίδια είναι. Κατ' αυτά κάθε έργο τέχνης θά μπορούσε νά κατηγορηθεί για ψευδή συνείδηση, νά καταλογισθεί στην ιδεολογία. Τυπικά-μορφολογικά ανεξάρτητα από αυτό πού λένε, είναι ιδεολογία, καθόσον θέτουν a priori ένα πνευματικό προϊόν ως κάτι ανεξάρτητο από τους όρους τής ύλικής του παραγωγής και κατά συνέπεια ως κάτι άνώτερο και έτσι αποκρύπτουν την παλαιά ένοχή πού έγκειται στον χωρισμό μεταξύ σωματικής και πνευματικής εργασίας. Αυτό πού μέσω εκείνης τής ένοχής έγινε άνώτερο ταπεινώνεται από τά έργα τέχνης. Γιαυτό τά έργα τέχνης μέ τό περιεχόμενο αλήθειας δέν έξαντλούνται στην έννοια τής τέχνης· θεωρητικοί τής «τέχνης για την τέχνη», όπως ό Valéry, υπογράμμισαν αυτό τό σημείο. Αλλά μέ τόν ένοχο φετιχισμό τους τά έργα τέχνης δέν είναι τελειωμένα, όπως άλλωστε καμμιά ένοχή δέν έξουδετερώνει αυτό πού ενέχεται, αφού στην οικουμενικά διαμεσολαβημένη κοινωνία τίποτε δέν μένει έξω από τό πλέγμα ένοχής της. Όμως ό φετιχιστικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης είναι προϋπόθεση του περιεχομένου αλήθειας, τό όποιο συνιστά και την κοινωνική τους αλήθεια. Η αρχή του είναι δι' άλλο, φαινομενικά ό αντίποδας του φετιχισμού, είναι ή βασική αρχή τής ανταλλαγής, στην όποία κρύβεται μεταμφιεσμένη ή κυριαρχία. Την κατάργηση τής κυριαρχίας αντιπροσωπεύει μόνον ό,τι δέν υποκύπτει στην αρχή τής ανταλλαγής· ή άτροφική αξία χρήσης αντιπροσωπεύεται από τό άχρηστο. Τά έργα τέχνης είναι ό τοποτηρητής τών πραγμάτων πού δέν παραμορφώνονται πιά από την άγοραία ανταλλαγή, εκείνων πού δέν μαγειρεύονται από τό κέρδος και την ψευδή συνείδηση τής έξευτελισμένης ανθρωπότητας. Μέσα στον κόσμο τής ολοκληρωτικής φαινομενικότητας τό φαινο-

μενικό είναι καθ' έαυτό των έργων είναι ή μάσκα της αλήθειας. Ο σαρκασμός του Marx για την εξευτελιστική άμοιβή που εισέπραξε ο Milton για τον *Χαμένο Παράδεισο*, ο οποίος τότε δεν μπορούσε να αναδειχθεί στην αγορά ως κοινωνικά χρήσιμη εργασία,⁸⁷ είναι μία καταγγελία της τελευταίας και ως τέτοια αποτελεί την πιο ισχυρή υπεράσπιση της τέχνης από την άστική της λειτουργικοποίηση, ή όποια λογικά καταλήγει στη μή διαλεκτική κοινωνική καταδίκη της τέχνης. Μία απελευθερωμένη κοινωνία θά ήταν πέρα από την ανορθολογικότητα των γενικών της εξόδων (*faux frais*) και πέρα από την ορθολογικότητα της ωφέλειας ως σχέση σκοπού-μέσων. Αυτό κρυπτογραφείται στην τέχνη και είναι ή κεφαλή της έκρηκτικής της βόμβας. Άν τά μαγικά φετίχ είναι μία από τις ιστορικές ρίζες της τέχνης, τά έργα τέχνης εξακολουθούν να περιέχουν ένα φετιχιστικό στοιχείο που ξεπερνά τον φετιχισμό του έμπορεύματος. Δεν μπορούν ούτε να τό αποχωρισθούν ούτε να διαψεύσουν την ύπαρξή του· αλλά και από κοινωνική άποψη τό εμφαντικό στοιχείο της φαινομενικότητας στά έργα τέχνης, ως διορθωτικός παράγων, είναι όργανο της αλήθειας. Έργα που δεν επιμένουν φετιχιστικά στην έσωτερική τους συνοχή και αλήθεια, σαν να ήταν κάτι απόλυτο, που δεν μπορούν να είναι, δεν έχουν εξαρχής καμιά αξία. Άλλά ή επιβίωση της τέχνης είναι άβέβαιη όταν ή ίδια συνειδητοποιεί τον φετιχισμό της και —όπως από τά μέσα του δέκατου ένατου αιώνα και έξης— επιμένει σε αυτόν με πείσμα. Ύπέρ της τύφλωσής της δεν μπορεί να συνηγορήσει, αλλά χωρίς αυτή δεν θά μπορούσε να υπάρξει. Αυτό την οδηγεί σε ένα δίλημμα, από τό όποιο θά μπορούσε ίσως να βγει μόνον αν κατανοήσει την ορθολογικότητα της άνορθολογικότητάς της. Έργα τέχνης τά όποια με αντικειμενικά πολύ άμφίβολες πολιτικές παρεμβάσεις θέλουν να άπαλλαγούν από τον φετιχισμό μεταχειρίζονται αναπόφευκτα εκείνες τις μάταια έξυμνούμενες άπλοποιήσεις που κατά κανόνα τά οδηγούν κοινωνικά σε μία ψευδή συνείδηση. Η βραχύπνοια της πρακτικής στην όποια παραδίδονται τυφλά παρατείνει την ίδια τους την τύφλα.

Η αντικειμενοποίηση της τέχνης, από τή σκοπιά της κοινωνίας ο φετιχισμός της, έχει από τή μεριά της κοινωνικό χαρακτήρα καθώς είναι προϊόν του καταμερισμού της εργασίας. Γιαυτό και ή σχέση της τέχνης προς την κοινωνία δεν πρέπει να αναζητείται κατά κύριο λόγο στη σφαίρα της πρόσληψής της. Προηγείται ή σφαι-

ρα της παραγωγής. Τό ενδιαφέρον για την κοινωνική αποκρυπτογράφηση της τέχνης πρέπει να στραφεί προς αυτή, αντί να ίκανοποιείται άπλως με τή διαπίστωση και την ταξινόμηση των επιδράσεων της, οι όποιες συχνά, για κοινωνικούς λόγους, αποκλίνουν από τά έργα και τό αντικειμενικό κοινωνικό τους περιεχόμενο. Οι αντιδράσεις των ανθρώπων στά έργα τέχνης είναι από άμνημονεύτων χρόνων εξαιρετικά διαμεσολαβημένες, δεν σχετίζονται άμεσα με τό πράγμα. Σήμερα διαμεσολαβούνται από τό κοινωνικό όλον. Η έρευνα των επιδράσεων δεν μπορεί να προσεγγίσει την τέχνη ως κοινωνικό ζήτημα ούτε επιτρέπεται άσφαλως να επιβάλλει κανόνες και πρότυπα στην τέχνη, ενώ υπό τό πνεύμα του θετικισμού σφετερίζεται ένα τέτοιο δικαίωμα. Η έτερονομία στην όποια θά υποβαλλόταν ή τέχνη με την ύπαγόρευση κανόνων άντλημένων από φαινόμενα πρόσληψης θά ήταν ένας ιδεολογικός κλοιός πολύ πιο περιοριστικός από κάθε ιδεολογικό στοιχείο που μπορεί να ένυπάρχει στη φετιχοποίησή της. Η τέχνη και ή κοινωνία συγκλίνουν στο πνευματικό περιεχόμενο και όχι σε κάτι έξωτερικό προς τό έργο τέχνης. Αυτό ισχύει και στην ιστορία της τέχνης. Η συλλογικοποίηση του άτομου αποβαίνει σε βάρος της κοινωνικής παραγωγικής δύναμης. Στην ιστορία της τέχνης ξαναβρίσκουμε την πραγματική ιστορία της κοινωνίας λόγω της αυτόνομης ζωής των παραγωγικών δυνάμεων, που προέρχονται από τή δεύτερη και στη συνέχεια αποχωρίζονται από αυτή. Αυτό εξηγεί γιατί ή τέχνη ξαναθυμίζει τό έφήμερο. Τό διατηρεί και τό ξαναφέρει μπροστά μας αλλάζοντάς το: αυτή είναι ή κοινωνική εξήγηση του χρονικού της πυρήνα. Άπέχοντας από την κοινωνική πρακτική, ή τέχνη γίνεται ένα σχήμα κοινωνικής πρακτικής: κάθε αυθεντικό έργο τέχνης κάνει μέσα του μία επανάσταση. Ένώ ωστόσο ή κοινωνία, λόγω της ταυτότητας τόσο των παραγωγικών δυνάμεων όσο και των παραγωγικών σχέσεων, εισέρχεται στην τέχνη, για να χαθεί πάλι μέσα της, ή τέχνη, άκόμη και ή εκάστοτε πιο πρωτοποριακή, έχει την τάση να κοινωνικοποιείται, να ένσωματώνεται στην κοινωνία. Άλλά αυτή ή ένσωμάτωση δεν της άποφέρει, όπως διαλαλεί ένα φιλοπροοδευτικό στερεότυπο, με μία επιβεβαίωση εκ των ύστερων την εύλογία της δικαιοσύνης. Η πρόσληψη συνήθως άμβλύνει την κριτική αίχμη, που συνιστούσε την καθορισμένη άρνηση της κοινωνίας. Τά έργα τέχνης έπενεργούν

κριτικά κατά την περίοδο εμφάνισής τους· αργότερα, μεταξύ άλλων και λόγω των κοινωνικών συνθηκών, είναι ουδέτερα. Η ουδετεροποίησή τους είναι τό κοινωνικό τίμημα της αισθητικής αυτονομίας. Όταν όμως τά έργα τέχνης είναι θαμμένα στο πάνθεο των μορφωτικών αγαθών, έχουν ύποστει και τά ίδια μιά βλάβη, έχει αλλοιωθεί και τό περιεχόμενο αλήθειας τους. Στόν διοικούμενο κόσμο ή ουδετεροποίηση είναι οικουμενική. Κάποτε εξεγέρθηκε ό σουρρεαλισμός έναντίον της φετιχοποίησης της τέχνης ως ειδικής σφαιρας. Έπειδή όμως ήταν και ό ίδιος τέχνη, προχώρησε πέρα από την καθαρή μορφή διαμαρτυρίας. Ζωγράφοι πού δέν μπορούσαν, όπως ό André Masson, νά στηριχθούν κυρίως στην ποιότητα της ζωγραφικής τους επιτύγχαναν ένα είδος ισοροπίας μεταξύ σκανδάλου και κοινωνικής πρόσληψης. Ό Salvador Dalí έγινε τελικά δεύτερης τάξης ζωγράφος της ύψηλης κοινωνίας, ό Laszlo ή ό Van Dongen μιάς γενιάς πού, μέ την άοριστη αίσθηση ότι ή κρίσιμη κατάσταση παραμένει επί δεκαετίες σταθερή, υπερηφανευόταν ότι είναι «έξεζητημένη» (sophisticated). Αυτό δημιούργησε την ψευδή μεταθανάτια ζωή του σουρρεαλισμού. Τά σύγχρονα ρεύματα, στά όποια ό μορφολογικός νόμος διαλύθηκε από την ξαφνική εισβολή περιεχομένων πού προκαλούσαν σόκ, είναι προορισμένα τρόπον τινά από τή μοίρα τους νά ευθυγραμμισθούν μέ τόν κόσμο, ό όποιος νοιώθει τά μή μετουσιωμένα υλικά οικειά και γνώριμα μετά την απομάκρυνση του ένοχλητικού άγκαθιού. Στην εποχή της καθολικής ουδετεροποίησης χαράσσεται άσφαλώς και στην περιοχή της ριζοσπαστικά άφηρημένης ζωγραφικής ό δρόμος πρός την ψευδή συμφιλίωση: μή παραστατικά έργα είναι κατάλληλα νά κοσμήσουν τούς τοίχους των κατοικιών μέσα στό κλίμα της νέας εϋημερίας. Δέν είναι βέβαιο ότι αυτό μειώνει και την έσωτερική ποιότητα των έργων· ό ένθουσιασμός μέ τόν όποιο πολλοί αντιδραστικοί κρούουν τόν κώδωνα του κινδύνου δείχνει μάλλον ότι ό κίνδυνος είναι άνύπαρκτος. Θα ήταν πραγματικά ιδεαλιστικό νά περιορίσει κανείς τή σχέση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας απλώς στά κοινωνικά διαμεσολαβημένα δομικά προβλήματα. Ό διπλός χαρακτήρας της τέχνης—ως αυτόνομης και ως κοινωνικού γεγονότος (fait social)—έκδηλώνεται μέ τή μορφή χειροπιάστων εξαρτήσεων και συγκρούσεων των δύο σφαιρών. Οί παρεμβάσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή είναι συχνά άμεσα

κοινωνικές-οικονομικές· σήμερα γίνονται μέσω μακροπρόθεσμων συμβολαίων μεταξύ ζωγράφων και εμπόρων τέχνης, πού εϋνοούν την ιδιαίτερη νότα, όπως λέγεται στή γλώσσα της καλλιτεχνικής βιοτεχνίας, ή αυτό πού πιάνει, όπως λένε οί κυνικοί. Τό γεγονός ότι ό γερμανικός έξπρεσιονισμός εξανεμίσθηκε τόσο γρήγορα μπορεί νά οφείλεται σε καλλιτεχνικούς λόγους, στή σύγκρουση ανάμεσα στή γενική ιδέα πού έπρεπε νά διέπει ένα έργο και στην ιδιαίτερη ιδέα της άπόλυτης κραυγής. Κανένα έξπρεσιονιστικό έργο δέν έφθασε στην πλήρη έπιτυχία χωρίς προδοσία. Έναν ρόλο έπαιξε επίσης τό γεγονός ότι αυτό τό είδος ξεπεράστηκε πολιτικά όταν ή επαναστατικότητα του έμεινε άπραγματοποίητη και έπιπλέον ή Σοβιετική Ένωση άρχισε νά διώκει τή ριζοσπαστική τέχνη. Δέν πρέπει όμως νά ξεχνούμε ότι οί συγγραφείς του παραγνωρισμένου τότε κινήματος—ή πρόσληψή του άρχισε νά γίνεται σαράντα ή πενήντα χρόνια αργότερα—ήταν άναγκασμένοι νά ζήσουν και, όπως λένε οί Άμερικανοί, νά γίνουν έμπορεύσιμοι (to go commercial): θα μπορούσε νά τό δείξει κανείς στους περισσότερους από τούς Γερμανούς συγγραφείς του έξπρεσιονισμού πού επέζησαν μετά τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Τό κοινωνιολογικό συμπέρασμα πού μπορεί νά βγάλει κανείς από την τύχη των έξπρεσιονιστών είναι ότι τό αστικό επάγγελμα έχει μεγαλύτερη σημασία από την καθαρή ανάγκη για έκφραση, ή όποια, έστω άφελώς και χωρίς σαφείς παραστάσεις, ένέπνεε τούς έξπρεσιονιστές. Στην αστική κοινωνία οί καλλιτέχνες, όλοι γενικά οί πνευματικοί παραγωγοί, είναι άναγκασμένοι νά συνεχίσουν από τή στιγμή πού «δηλώνουν καλλιτέχνες». Άποσυρμένοι έξπρεσιονιστές προτιμούσαν άγοραία θέματα έλπίζοντας σε μιά έπιτυχία. Η άπουσία έσωτερικής ανάγκης για έκφραση και παραγωγή καθώς και ή ταυτόχρονη οικονομική ανάγκη για συνέχισή της μεταδίδονται στά έργα κάνοντάς τα αντικειμενικά άδιάφορα.

Η πιο έπιφανειακή και άπατηλή από όλες τίσ διαμεσολαβήσεις μεταξύ τέχνης και κοινωνίας είναι εκείνη πού άφορά τό υλικό, την έπιλογή και χρήση άνοιχτά ή συγκαλυμμένα κοινωνικών θεμάτων. Ότι τό γλυπτό πού παριστάνει έναν άνθρακωρύχο έχει έξ αρχής μεγαλύτερη κοινωνική σημασία από όποιοδήποτε άλλο χωρίς ήρωοποιημένες προλετάριους, σήμερα πιά, τό επαναλαμβάνουν σάν τροπάριο μόνον εκείνοι πού, άκολουθώντας τό ιδίωμα των

λαϊκῶν δημοκρατιῶν, πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη πρέπει «νά περνάει κοινωνικά μηνύματα», νά «ἐπηρεάζει» τήν κοινωνική πραγματικότητα καί ἔτσι τή στρατεύουν ὑπέρ τῶν σκοπῶν πού ἐπιδιώκουν, συνήθως ὑπέρ τῆς αὔξησης τῆς παραγωγῆς. Ὁ ἐξιδανικευμένος ἀνθρακωρύχος τοῦ Meunier, μαζί μέ τόν ρεαλισμό του, ἐναρμονιζόταν μέ ἐκείνη τήν ἀστική ἰδεολογία ἡ ὁποία τά κατάφερε καλά μέ τό τότε ὁρατό ἀκόμη προλεταριάτο, καθῶς τοῦ παρεῖχε τή διαβεβαίωση ὅτι οἱ ἐργάτες εἶναι ὠραῖοι ἄνθρωποι μέ εὐγενῆ φυσικά χαρίσματα. Ἀκόμη καί ὁ ὠμός νατουραλισμός συμβιβάζεται συχνά μέ μιᾶ καταπνιγμένη, ψυχαναλυτικά: προωκτική^{87α} ἀπόλαυση, μέ τόν παραμορφωμένο ἀστικό χαρακτήρα. Συχνά τοῦ προκαλεῖ εὐχαρίστηση ἢ ἀθλιότητα καί ὁ ξεπεσμός πού μέ τά ἔργα του μαστιγώνει. Ὁ Zola ἐξύμνησε τή γονιμότητα ὅπως οἱ συγγραφεῖς τοῦ Blut und Boden^{87β} καί χρησιμοποίησε ἀντισημιτικά στερεότυπα. Στό στρώμα τοῦ θεματικοῦ ὑλικοῦ δέν ὑπάρχει καμμιά διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν ἐπιθετικότητα τῶν διατυπωνόμενων κατηγοριῶν καί τόν κονφορμισμό τους. Ἡ ὁδηγία γιά τήν ἐκτέλεση ἑνός χορωδιακοῦ τύπου Agitrop,^{87γ} τό ὁποῖο ἀποδιδόταν σέ ἀνεργούς, ὅτι πρέπει νά τραγουδιέται ἄσχημα, γύρω στό 1930 μποροῦσε νά θεωρεῖται ἀπόδειξη φρονήματος, ἀλλά ποτέ δέν πρέπει νά μαρτυροῦσε μιᾶ προηγμένη συνείδηση· ἦταν ἐπίσης πάντοτε ἀβέβαιο ἂν ἡ καλλιτεχνική πόζα μέ τίς ἀγριοφωνάρες καί τήν ὠμότητα καταγγέλλει τήν ὠμότητα τῆς πραγματικῆς ζωῆς ἢ ταυτίζεται μέ αὐτή. Ἡ καταγγελία θά ἦταν ἴσως δυνατή μόνο μέ τή μορφοποίηση, τήν ὁποία ὁμως παραμελεῖ ἡ κοινωνική αἰσθητική, πού πιστεύει ἀποκλειστικά στό θεματικό ὑλικό. Αὐτό πού κάνει τά ἔργα τέχνης κοινωνικά σημαντικά εἶναι τό περιεχόμενο πού μιλάει μέσα ἀπό τίς μορφολογικές δομές του. Ὁ Kafka, πού στό ἔργο του μόνον ἀπό μακριά ἐμφανίζεται ὁ μονοπωλιακός καπιταλισμός, κωδικοποιεῖ πάνω στά ἀπορρίμματα τοῦ διοικούμενου κόσμου αὐτά πού ὑφίστανται οἱ ἄνθρωποι ὑπό τήν ὀλοκληρωτική κοινωνική κυριαρχία μέ πολύ πιό πιστό καί ἀκαταμάχητο τρόπο ἀπό ὅσο καταφέρνουν νά ἐκφράσουν τά μυθιστορήματα μέ θέμα τά διεφθαρμένα βιομηχανικά τράστ. Ἡ κοιτίδα τοῦ κοινωνικοῦ περιεχομένου εἶναι ἡ μορφή, καί αὐτό μπορεῖ νά τό δείξει κανεῖς μέ συγκεκριμένο τρόπο πάνω στή γλώσσα τοῦ Kafka. Ἐχει ἐπισημανθεῖ πολλές φορές ἡ νηφάλια ἀντικειμενικότητά της, πού θυμίζει τόν Kleist, καί οἱ ἀντάξι-

οι ἀναγνώστες του ἔχουν διαπιστώσει τήν ἀντίθεση ἀνάμεσα σέ μιᾶ τόσο νηφάλια περιγραφή καί στά περιγραφόμενα γεγονότα, πού μέ τόν φανταστικό τους χαρακτήρα εἶναι ἀπομακρυσμένα ἀπό αὐτή. Αὐτή ἡ ἀντίθεση γίνεται παραγωγική, καθῶς ἡ οἶονεῖ ρεαλιστική περιγραφή φέρνει τό ἀπίθανο καί ἀδύνατο ἐπικίνδυνα κοντά. Παραταῦτα ἡ πάρα πολύ τυπικά μορφολογική κριτική τῶν ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς μορφῆς στό ἔργο τοῦ Kafka, προπάντων ὅπως τήν προσλαμβάνουν τά αὐτιά τοῦ ἀφοσιωμένου ἀναγνώστη, ἔχει μιᾶ κοινωνική διάσταση. Μέσω μερικῶν ἀπό αὐτά τά χαρακτηριστικά ὁ Kafka εἶναι ἀνεκτός ἀπό τή σκοπιά ἑνός ἰδανικοῦ τύπου κοινωνικῆς τάξης, ἴσως μάλιστα μιᾶς ἀπλῆς ζωῆς καί μιᾶς δραστηριότητος χωρίς ἀξιώσεις στή θέση πού καθορίσθηκε γιά τόν καθένα. Ὑπό τόν μανδύα ἑνός τέτοιου ἰδανικοῦ καλυπτόταν κάποτε ἡ κοινωνική καταπίεση. Τό γλωσσικό ἦθος πού διατείνεται ὅτι ἔτσι ἔχουν τά πράγματα καί ὄχι ἀλλιῶς εἶναι τό μέσον πού μεταφράζει τήν κοινωνική μαγεία σέ φαινόμενο. Ὁ Kafka ξέρει πολύ καλά ὅτι δέν πρέπει νά πεί τό ὄνομα αὐτῆς τῆς μαγείας, διότι τότε θά τήν ἔλυνε. Ἀλλά ἡ ἀκαταμάχητη πανταχοῦ παρουσία της ὀρίζει τόν χώρο τοῦ ἔργου τοῦ Kafka, καί, ὡς a priori προϋπόθεσή του, δέν ἐπιτρέπεται νά γίνει θέμα του. Ἡ γλώσσα του εἶναι ὄργανο μιᾶς συνδιάταξης τοῦ θετικισμοῦ καί τοῦ μύθου, ἡ κοινωνική σημασία τῆς ὁποίας μόλις τώρα ἀρχίζει νά γίνεται κατανοητή. Ἡ ἐκπραγματισμένη συνείδηση, πού προϋποθέτει καί ἐπιβεβαιώνει τόν ἀναπόφευκτο καί ἀμετάβλητο χαρακτήρα αὐτοῦ πού ὑπάρχει, εἶναι ὁ κληρονόμος τῆς παλαιᾶς μαγείας, ἡ νέα μορφή τοῦ μύθου τοῦ πάντοτε ἴδιου. Τό ἀφηγηματικό ὕφος τοῦ Kafka, μέ τόν ἀρχαϊκό του χαρακτήρα, μιμεῖται τήν ἐκπραγμάτιση. Ἐνῶ τό ἔργο του εἶναι ὑποχρεωμένο νά μὴν ξεπερνᾷ τόν μύθο, τό πῶς, ἡ γλώσσα του, ἐπιτρέπει νά ἀναγνωρίσουμε μέσα στόν μύθο τό πλέγμα τύφλωσης τῆς κοινωνίας. Στίς περιγραφές του ὁ παραλογισμός εἶναι τόσο αὐτονόητος ὅπως ἔχει γίνει καί στήν κοινωνία. Κοινωνικά βουβά εἶναι τά προϊόντα πού ἐκπληρώνουν τίς ὑποχρεώσεις τους ἐξεμώντας πάλι ὡς ἔχουν τά κοινωνικά στοιχεῖα πού θέλουν νά πραγματευθοῦν, ἐνῶ θεωροῦν ὅτι ἕνας τέτοιος μεταβολισμός μέ τή δεύτερη φύση ὡς ἀντανάκλαση εἶναι κάτι πού τά τιμᾷ ἰδιαίτερα. Τό καλλιτεχνικό ὑποκείμενο ὡς τέτοιο εἶναι κοινωνικό, ὄχι ἰδιωτικό. Ποτέ δέν γίνεται κοινωνικό μέ τήν ἀναγκαστική κολλεκτιβο-

ποίησή του ή με την επιλογή του υλικού του. Στην εποχή του καταπιεστικού κολλεκτιβισμού ή δύναμη της τέχνης να αντιστέκεται κατά της συμπαγούς πλειονότητας, που έχει γίνει κριτήριο του πράγματος, του έργου τέχνης, και της κοινωνικής του αλήθειας, βρίσκεται στον μοναχικό και ακάλυπτο παραγωγό, χωρίς αυτό να αποκλείει άλλωστε τις συλλογικές μορφές παραγωγής όπως τα εργαστήρια σύνθεσης που σχεδίαζε ο Schönberg. Καθώς ο καλλιτέχνης στην παραγωγή του έχει πάντοτε και μιά αρνητική σχέση με την αμεσότητά του, ασυνείδητα υπακούει σε κάτι κοινωνικά γενικό: σε κάθε επιτυχή διόρθωση κοιτάζει πάνω από τον ώμο του τό συλλογικό υποκείμενο, που δεν έχει επιτευχθεί ακόμη. Οι κατηγορίες της καλλιτεχνικής αντικειμενικότητας συνδέονται στενά με την κοινωνική χειραφέτηση, όπου τό πράγμα, τό έργο τέχνης, ώθούμενο από την ίδια του τή δύναμη απελευθερώνεται από τις κοινωνικές συμβάσεις και τόν κοινωνικό έλεγχο. Έδώ τά έργα τέχνης δεν μπορούν να αρκестούν σε μιά άσαφη και άφηρημένη γενικότητα όπως ο κλασικισμός. Προϋπόθεσή τους είναι ο διχασμός του κόσμου και κατά συνέπεια ή συγκεκριμένη ιστορική κατάσταση της έτερογενούς προς αυτά κοινωνίας. Η κοινωνική τους αλήθεια εξαρτάται από την ικανότητά τους να ανοιχθούν σε αυτό τό συγκεκριμένο νοηματικό περιεχόμενο, τό όποιο γίνεται υλικό τους και τό άφομοιώνουν. Έτσι και ο μορφολογικός τους νόμος δεν συγκαλύπτει τόν διχασμό, αλλά, φιλοδοξώντας να τόν μορφοποιήσει, τόν κάνει υπόθεσή του. — Όσο βαθειά —καθώς και σκοτεινή— και άν είναι ή επίδραση της έπιστήμης στην ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων στην τέχνη, όσο και άν ή κοινωνία εισχωρεί στην τέχνη που υιοθέτησε από την έπιστήμη, έντούτοις ή καλλιτεχνική παραγωγή δεν έχει έπιστημονικό χαρακτήρα, και μάλιστα ούτε καν στην περίπτωση ενός ολοκληρωμένου κονστρουκτιβισμού. Όλα τά έπιστημονικά εύρήματα χάνουν μέσα στην τέχνη την κυριολεκτική τους σημασία: αυτό μπορεί να τό συμπεράνει κανείς από την τροποποίηση που υφίστανται στή ζωγραφική οι νόμοι της όπτικής και της προοπτικής, όπως και των φυσικών σχέσεων των αρμονικών ήχων στή μουσική. Όταν ή τέχνη, φοβισμένη από την τεχνολογία, προσπαθεί να διατηρήσει τή θεσούλα της αναγγέλλοντας τό πέρασμά της στην έπιστήμη, δείχνει ότι άγνοεί τή σημασία και τή θέση των έπιστημών στην έμπειρική πραγματικότητα. Από την άλλη μεριά

δέν πρέπει ασφαλώς να θεωρεί κανείς την αισθητική αρχή ιερή και άπαραβίαστη και να την άντιτάσσει στις έπιστήμες, όπως προτιμά να κάνει ο άνορθολογισμός. Η τέχνη δέν είναι ένα μη δεσμευτικό πολιτιστικό συμπλήρωμα της έπιστήμης, αλλά έχει μιά τεταμένη κριτική σχέση προς αυτή. Αυτό που μπορεί να θεωρηθεί έγγενής άνεπάρκεια των σημερινών έπιστημών του πνεύματος, ή έλλειψη πνεύματος που τις διακρίνει, σημαίνει σχεδόν πάντοτε και έλλειψη αισθητικής ευαισθησίας. Δέν είναι τυχαίο ότι οι έγκριτοι εκπρόσωποι της έπιστήμης έξοργίζονται όταν μέσα στο πεδίο τους εκδηλώνεται κάτι που αυτοί αποδίδουν στην τέχνη για να μην τούς τό ζητεί κανένας και να μένουν ήσυχοι στις δικές τους δραστηριότητες: όταν κάποιος ξέρει να γράφει, τόν θεωρούν έπιστημονικά ύποπτο. Χονδροειδής σκέψη είναι ή άνικανότητα διαφοροποίησης στην άνάλυση ενός πράγματος, και ή ικανότητα διαφοροποίησης είναι τόσο μιά αισθητική όσο και μιά γνωστική κατηγορία. Η έπιστήμη και ή τέχνη δέν πρέπει να συγχωνεύονται, αλλά οι κατηγορίες που ισχύουν και στις δύο δέν είναι απολύτως διαφορετικές. Η κονφορμιστική συνείδηση θέλει τό άντίστροφο: άφενός είναι άνήμπορη να κάνει τή διάκριση μεταξύ των δύο σφαιρών, άφετέρου δέν θέλει να κατανοήσει ότι στις δύο μη ταυτόσημες σφαίρες ενεργούν ταυτόσημες δυνάμεις. Αυτό ισχύει και ήθικά. Η βαναυσότητα άπέναντι στα πράγματα στρέφεται δυνητικά και έναντίον των ανθρώπων. Η τέχνη, για την όποία τό ιδανικό της πλήρους διαμόρφωσης είναι άπαραίτητος όρος, άρνεϊται a priori την ώμότητα, τόν υποκειμενικό πυρήνα του κακού: αυτό συνιστά τή συμβολή της στην ήθική και όχι ή διακήρυξη ήθικών αρχών ή ή πρόκληση ήθικών έντυπώσεων· αυτό τή συνδέει επίσης με μιά κοινωνία που θά στηριζόταν στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

Οι κοινωνικοί άγώνες και οι ταξικές σχέσεις αποτυπώνονται στή δομή των έργων τέχνης, ένω οι πολιτικές θέσεις που λαμβάνουν από τή μεριά τους τά έργα τέχνης είναι έπιφαινόμενα και συνήθως αποβαίνουν σε βάρος της αισθητικής έπεξεργασίας των έργων, τελικά δέ σε βάρος και του κοινωνικού τους περιεχομένου αλήθειας. Τό πολιτικό φρόνημα δέν συμβάλλει σε τίποτε. Αμφίβολο παραμένει ακόμη άν και κατά πόσο ή άπτική τραγωδία, περιλαμβανόμενου και του Ευριπίδη, είχε λάβει μέρος στις κοινωνικές συγκρούσεις της εποχής· αλλά ή κατεύθυνση που άκολούθησε ή

τραγική μορφή έναντι των μυθολογικών θεμάτων, ή λύση της μαγείας που άσκούσε ή μοίρα καθώς και ή γέννηση της υποκειμενικότητας, μαρτυρεί τόσο την κοινωνική χειραφέτηση από φεουδαρχικούς-οίκογενειακούς δεσμούς όσο και, στή σύγκρουση ανάμεσα στις μυθικές δεσμεύσεις και την υποκειμενικότητα, τόν ανταγωνισμό μεταξύ της κυριαρχίας που στηριζόταν στο πεπρωμένο και της ανθρωπιάς που αποκτούσε συνείδηση και ώριμότητα. Τό γεγονός ότι τόσο ή ιστορικοφιλοσοφική τάση όσο και ό ανταγωνισμός έγιναν a priori προϋποθέσεις της μορφής, αντί να αποτελούν απλώς θεματικό υλικό, κάνει την τραγωδία κοινωνικά ουσιώδη: ή κοινωνία εμφανίζεται μέσα στην τραγωδία μέ τόσο πιο αυθεντικό τρόπο όσο λιγότερο προμελετημένα γίνεται θέμα της. Η μεροληψία υπέρ μιās κοινωνικής ιδέας, που συνιστά μιὰ άρετή τόσο των έργων τέχνης όσο και των ανθρώπων, ζει στό βάθος, εκεί όπου οί κοινωνικές αντινομίες μετατρέπονται στή διαλεκτική των μορφών: καθώς οί καλλιτέχνες μέ τή σύνθεση του μορφώματος άρθρώνουν γλωσσικά αυτές τίς αντινομίες, εκπληρώνουν την κοινωνική τους άποστολή: άκόμη και ό Lukács, στά ώριμα χρόνια του, αισθάνθηκε την ανάγκη να κάνει ανάλογες σκέψεις. "Όταν ή μορφοποίηση άρθρώνει τίς αντιφάσεις που δέν έχουν φωνή και λόγο, λαμβάνει τά χαρακτηριστικά μιās πρακτικής που δέν αποφεύγει απλώς την πραγματική πολιτική πρακτική, αλλά ανταποκρίνεται στην έννοια της ίδιας της τέχνης ως τρόπου συμπεριφοράς. Είναι μιὰ μορφή πρακτικής και δέν χρειάζεται να δικαιολογηθεί γιατί δέν ενεργεί άμεσα: δέν θά ήταν σέ θέση να τό κάνει, άκόμη και αν ήθελε· ή πολιτική επίδραση άκόμη και της λεγόμενης στρατευμένης τέχνης είναι έντελώς άβέβαιη. Οί κοινωνικές άπόψεις των καλλιτεχνών έχουν ίσως τή λειτουργία τους κατά την είσβολή στην κονφορμιστική συνείδηση, αλλά κατά την ανάπτυξη των έργων ό ρόλος τους μειώνεται. Για τό περιεχόμενο αλήθειας της μουσικής του Mozart δέν έχουν καμμιά σημασία οί άπεχθείς αντιλήψεις που εξέφρασε μέ άφορμή τόν θάνατο του Βολταίρου. Κατά την εποχή της εμφάνισής τους δέν μπορεί κανείς ασφαλώς να παραβλέψει αυτό που θέλουν τά έργα τέχνης: όποιος άξιολογεί τόν Brecht μόνο βάσει της καλλιτεχνικής του άξίας τόν κρίνει τόσο έσφαλμένα όσο και όποιος τόν εκτιμά μόνο βάσει των πολιτικών του θέσεων. Η ένύπαρξη της κοινωνίας στό έργο τέχνης, όχι ή ένύπαρξη της τέχνης στην κοινω-

νία, είναι ή ουσιαστική κοινωνική σχέση της τέχνης. Έπειδή τό κοινωνικό περιεχόμενο της τέχνης δέν βρίσκεται έξω από την άρχή της άτομοποίησής της, αλλά έχει την κοιτίδα του στην άτομοποίηση, που από τή μεριά της είναι κοινωνική, ή τέχνη δέν μπορεί να αντιληφθεί άμεσα τόν κοινωνικό της χαρακτήρα, ό όποιος μόνο μέσω της έρμηνείας της μπορεί να συλληφθεί.

Άλλά τό περιεχόμενο αλήθειας μπορεί να διατηρηθεί και να επιβληθεί άκόμη και σέ έργα τέχνης που είναι διαποτισμένα μέ ιδεολογία ως τόν πυρήνα τους. Η ιδεολογία, ως κοινωνικά αναγκαία φαινομενικότητα, είναι πάντοτε, λόγω αυτής της αναγκαιότητας, και μιὰ παραποιημένη μορφή αλήθειας. Η αισθητική μέ κοινωνική συνείδηση διαχωρίζεται από την άπειροκαλία όταν στοχάζεται την κοινωνική κριτική του ιδεολογικού χαρακτήρα των έργων τέχνης αντί απλώς να την επαναλαμβάνει μηχανικά. Ένα μοντέλο του περιεχομένου αλήθειας ενός έργου μέ άνοιχτά ιδεολογικές προθέσεις είναι εκείνο του Adalbert Stifter. Ιδεολογικό χαρακτήρα δέν έχουν μόνο τά συντηρητικά-παλινορθωτικά θέματα που επιλέγει και τά ήθικά διδάγματα που υποτίθεται ότι πρέπει να έξαχθούν, αλλά και ό αντικειμενισμός της μορφοποίησης, που υποβάλλει την ιδέα της τρυφερής έμπειρίας μέ μικρά πράγματα, μιās μεστής νοήματος όρθης ζωής, ή όποια θά μπορούσε και θά άξιζε να περιγραφεί. Γιαντό ό Stifter έγινε τό ίνδαλμα μιās ευγενούς άστικής τάξης που άναπολούσε τό παρελθόν. Τά επιχρίσματα που του έξασφάλιζαν τή δημοτικότητα μεταξύ μυημένων και ήμυημένων ξεφλουδίζουν. Άλλά αυτός δέν είναι ό τελευταίος λόγος για τό έργο του: όσα γράφονται για τή γαλήνη και τή διαλλακτικότητα της ώριμης περιόδου του είναι υπερβολικά. Η αντικειμενικότητα γίνεται μιὰ άκαμπτη μάσκα, ή μαγική επίκληση της ζωής είναι μιὰ τελετουργική πράξη που την άποτρέπει. Μέσα από την έκκεντρικότητα του μέτριου διαφαίνεται ή άποσιωπώμενη και μή παραδεκτή δυστυχία, ό πόνος του άλλοτριωμένου υποκειμένου, και ή άσυμφιλίωτη κοινωνική ζωή. Άμυδρο και ώχρο είναι τό φως πάνω από την πεζογραφία της ώριμης περιόδου του, σαν να της προκαλούσε άλλεργία ή χαρά των χρωμάτων. Είναι σαν να κρατάει από τή ζωή μόνο τόν σκελετό ενός σχεδίου μέ μολύβι αποκλείοντας κάθε ένοχλητικό και δύστροπο στοιχείο της κοινωνικής πραγματικότητας, που είναι τόσο άσυμβίβαστη μέ τό φρόνημα του συγγραφέα όσο και μέ τό άφηγη-

ματικό a priori, τό όποιο πεισματικά και έπιτηδευμένα υιοθέτησε από τόν Goethe. Έκείνο πού συμβαίνει παρά τή θέληση αυτής της πεζογραφίας και λόγω του χάσματος ανάμεσα στή μορφή της και τήν ήδη καπιταλιστική κοινωνία συμβάλλει στήν αύξηση της έκφραστικότητάς της. Η ιδεολογική έκκεντρικότητα προσδίδει στό έργο έμμεσα ένα μή ιδεολογικό περιεχόμενο αλήθειας, τήν ύπεροχή του έναντι κάθε λογοτεχνίας πού θέλει νά παρηγορήσει και νά ένθαρρύνει και κάθε έμφρασης στήν ειδυλλιακή ασφάλεια και προστασία της αγροτικής ζωής. Έτσι τό έργο του αποκτά εκείνη τήν αυθεντικότητα πού θαύμαζε ό Nietzsche. Στό έργο του Stifter φαίνεται μέ υποδειγματικό τρόπο πόσο λίγο ή ποιητική πρόθεση, άκόμη και τό νόημα πού ένα έργο τέχνης ένσαρκώνει άμεσα ή αντιπροσωπεύει, μοιάζουν μέ τό αντικειμενικό περιεχόμενο· τό ουσιαστικό περιεχόμενο στό έργο του Stifter συνίσταται πραγματικά στήν άρνηση του νοήματος, κάτι πού δέν θά ήταν άν αυτό τό νόημα δέν ανήκε στήν πρόθεση του έργου και δέν έξουδετερονόταν στή συνέχεια από τήν αντικειμενική ύφή του. Η κατάφαση γίνεται ένα κρυπτογράφημα της άπόγνωσης, ένω και ή πιό καθαρή άρνητικότητα του ουσιαστικού περιεχομένου περιέχει, όπως στόν Stifter, μία δόση κατάφασης. Η λάμψη πού εκπέμπουν σήμερα τά έχθρικά προς κάθε κατάφαση έργα τέχνης είναι τό φανέρωμα του καταφατικού άφατου (ineffabile), της ανάδυσης ενός μή ύπαρκτου σαν νά ύπήρχε έντούτοις. Η άξιώσή του νά ύπάρξει χάνεται μέσα στήν αισθητική φαινομενικότητα· καθώς τό έργο εμφανίζει αυτό πού δέν ύπάρχει, είναι σαν νά τό ύπόσχεται. Η συνδιάταξη του ύπαρκτου και του μή ύπαρκτου είναι τό ουτοπικό σχήμα της τέχνης. Ένώ ή τέχνη ώθείται προς τήν άπόλυτη άρνητικότητα, δύναμι της ίδιας της άρνητικότητας δέν είναι άπολύτως άρνητική. Ο άντινομικός χαρακτήρας του καταφατικού υπόλοιπου δέν μεταδίδεται στα έργα τέχνης μόνο στή θέση πού λαμβάνουν άπέναντι στό ύπάρχον υπό τήν έννοια της κοινωνίας, αλλά μέσα στα έργα ως τέτοια, έγγενως, και τά τυλίγει σέ ήμίφως. Καμμιά όμορφιά δέν μπορεί νά αποφύγει τό έρώτημα άν είναι πραγματικά όμορφη ή μήπως έπιτυγχάνει τήν όμορφιά μέ δόλο, μέσω μιας κατάφασης πού δέν προκύπτει από μία διαδικασία. Η άποστροφή προς τήν καλλιτεχνική βιοτεχνία είναι, μετατεθειμένη, ή βεβαρημένη συνείδηση της τέχνης γενικά, πού φανερώνεται μέ τό άκουσμα όποιασδήποτε συγχορδίας,

ένόψει όποιοιδήποτε χρώματος. Η κοινωνική κριτική της τέχνης δέν χρειάζεται νά έλθει από έξω και νά τήν ψηλαφήσει: ανακύπτει κατευθείαν από τους ένδο αισθητικούς σχηματισμούς. Η αύξημένη ευαισθησία του αισθητικού ένδιαφέροντος συγκλίνει άσυμπλωτικά μέ τήν κοινωνικά καθοριζόμενη άποστροφή προς τήν τέχνη. — Η ιδεολογία και ή αλήθεια της τέχνης δέν σχετίζονται μεταξύ τους όπως τά πρόβατα μέ τά έρίφια. Ποτέ δέν έχει τό ένα χωρίς τό άλλο, και αυτό δίνει λαβή τόσο για ιδεολογικές καταχρήσεις όσο και για μία συλλήβδην άπόρριψη, μία ριζική άποψίλωση. Μόνον ένα βήμα απέχει από τήν ουτοπία της ταυτότητας των έργων τέχνης μέ τόν έαυτό τους ή δυσωδία των ουράνιων ρόδων πού ή τέχνη, σύμφωνα μέ τόν λογοχείμαρρο του Schiller οι γυναίκες, σκόρπισε στήν επίγεια ζωή. Όσο πιό άδιάντροπα ή κοινωνία λαμβάνει τήν ολοκληρωτική μορφή στήν όποία τά πάντα, άρα και ή τέχνη, πρέπει νά έχουν τή θέση και τή λειτουργία τους, τόσο πληρέστερα διασπάται ή τέχνη σέ ιδεολογία από τή μία μεριά και διαμαρτυρία από τήν άλλη. Και αυτή ή πόλωση δύσκολα θά μπορούσε νά βγει σέ καλό. Η άπόλυτη διαμαρτυρία τήν περιορίζει και στρέφεται προς τόν λόγο ύπαρξης της ίδιας της τέχνης, ένω ή ιδεολογία μετατρέπεται σέ ένα άραιομένο, πενιχρό και αυταρχικά προσανατολισμένο αντίγραφο της πραγματικότητας.

Προπάντων στήν πολιτιστική ζωή πού αναστήθηκε μετά τήν καταστροφή [στή Γερμανία] ή τέχνη, άπλως και μόνο μέ τήν παρουσία της, άνεξάρτητα από τό έκάστοτε θεματικό και πνευματικό περιεχόμενο, έχει ιδεολογικό χαρακτήρα. Η κακή της σχέση μέ τήν πρόσφατη φρίκη και τόν κίνδυνο για μία μελλοντική τήν καταδικάζει νά είναι κυνική· άποσπā τήν προσοχή από εκείνη, άκόμη και όταν τήν πραγματεύεται. Η αντικειμενοποίηση της τέχνης έμπεριέχει μία ψυχρή στάση άπέναντι στήν πραγματικότητα. Αυτό τήν υποβιβάζει στόν ρόλο ενός συνεργού της ίδιας βαρβαρότητας, πού επίσης διαπράττει όταν θυσιάζει τήν αντικειμενοποίηση και συμπλέει μέ τή μόδα άδιαμεσολάβητα, άκόμη και όταν στή στράτευσή της στρέφεται προς τήν πολεμική. Κάθε έργο τέχνης σήμερα, άκόμη και τό ριζοσπαστικό, έχει μία συντηρητική διάσταση· ή ύπαρξή του συμβάλλει στή σταθεροποίηση των σφαιρών του πνεύματος και της κουλτούρας, πού ή αντικειμενική αδυναμία τους και ή ένοχη σύμπραξή τους μέ τήν αρχή της συμφοράς είναι όλοφάνερες. Άλλά αυτό τό

συντηρητικό στοιχείο, πού παρά τήν τάση προς τήν κοινωνική ένσωμάτωση είναι ισχυρότερο στά πιά πρωτοπόρα έργα απότι στά μετριοπαθή, δέν τοῦ ἀξίζει μόνο νά καταστραφεῖ.^{87δ} Γενικά ἡ ἀντίσταση κατά τῆς παγκυριαρχίας τοῦ κοινωνικοῦ ὄλου εἶναι δυνατή μόνον ὅταν τό πνεῦμα, στήν πιά προηγμένη του μορφή, ἐπιζεῖ καί προοδεύει. Ἄν τό προοδεῦον πνεῦμα δέν κληροδοτοῦσε στήν ἀνθρωπότητα αὐτό πού ἡ ἴδια εἶναι ἔτοιμη νά διαλύσει, ὁ κόσμος θά βούλιαζε σέ ἐκείνη τή βαρβαρότητα πού θά ἐμποδίσαι τήν ἐγκαθίδρυση μιᾶς λογικῆς κοινωνικῆς τάξης. Ἡ τέχνη, ἀκόμη καί ὡς ἀνεκτή στόν διοικούμενο κόσμο, ἐνσαρκώνει αὐτό πού δέν μπορεῖ νά ἐγκαθιδρυθεῖ καί πού ἡ ὀλοκληρωτική ἐγκαθίδρυση καταπιέζει. Οἱ σημερινοί τύραννοι τῆς Ἑλλάδας ἤξεραν γιατί ἀπαγόρευσαν τά θεατρικά ἔργα τοῦ Beckett, στά ὅποια δέν ἀκούγεται οὔτε μιά λέξη γιά πολιτική. Ἡ κοινωνική ἀπόκλιση νομιμοποιεῖ κοινωνικά τήν τέχνη. Γιά χάρη τῆς συμφιλίωσης τά αὐθεντικά ἔργα πρέπει νά ἀπαλείφουν κάθε ἴχνος πού θυμίζει τή συμφιλίωση. Παραταῦτα ἡ ἐνότητα, πού δέν μποροῦν νά τήν ἀποφύγουν οὔτε τά διασπασμένα μορφώματα, δέν θά ὑπῆρχε χωρίς τήν παλαιά συμφιλίωση. Τά ἔργα τέχνης εἶναι a priori κοινωνικά ἔνοχα, ἐνῶ τό καθένα πού ἀξίζει αὐτόν τόν τίτλο προσπαθεῖ νά ἀποπλύνει τήν ἐνοχή του. Γιά νά ἔχουν τή δυνατότητα ἐπιβίωσης, ἡ προσπάθειά τους γιά σύνθεση πρέπει νά εἶναι ἀνένδοτη καί ἀσυμφιλίωτη. Χωρίς τή σύνθεση, πού φέρνει τό ἔργο τέχνης, ὡς αὐτόνομο, ἀντιμέτωπο μέ τήν πραγματικότητα, τίποτε δέν θά ἔμενε ἔξω ἀπό τόν μαγικό της κύκλο· ἡ ἀρχή τοῦ ἀποχωρισμοῦ τοῦ πνεύματος, ἡ ὁποία δημιουργεῖ ἕναν μαγικό κύκλο γύρω του, εἶναι ἐπίσης αὐτή πού τόν σπάζει καθώς ἡ ἴδια τόν καθορίζει.

Ἡ στάση τῶν ἐχθρῶν τῆς νεώτερης τέχνης, μέχρι καί τοῦ Emil Staiger, δείχνει καθαρά ὅτι ἡ νομιναλιστική τάση τῆς τέχνης, στήν ἀκραία περίπτωση τῆς κατάργησης τῶν δεδομένων κατηγοριῶν τῆς τάξης, ἔχει κοινωνικές συνεπαγωγές. Ἡ συμπάθειά τους γι' αὐτό πού στή γλώσσα τους λέγεται πρότυπο εἶναι μιά ἄμεση κατάφαση τῆς κοινωνικῆς, προπάντων τῆς σεξουαλικῆς καταπίεσης. Ἡ συσχέτιση τῆς κοινωνικά ἀντιδραστικῆς στάσης μέ τό μίσος πρὸς τήν καλλιτεχνική νεωτερικότητα, πού, ὅπως δείχνει ἡ ἀνάλυση τοῦ αὐταρχικοῦ χαρακτήρα, εἶναι προφανής, τεκμηριώνεται μέ στοιχεία ἀπό τήν παλαιά καί νέα φασιστική προπαγάνδα καί ἐπιβεβαι-

ώνεται ἐπίσης ἀπό τήν ἐμπειρική κοινωνική ἔρευνα. Ἡ ὀργή πού τοὺς προκαλεῖ ἡ δῆθεν καταστροφή ἱερῶν καί ἀπαραβίαστων πολιτιστικῶν ἀγαθῶν, πού καί μόνο γι'αὐτό δέν προσεγγίζονται πλέον ἀπό τήν ἐμπειρία, συγκαλύπτει τίς πραγματικά καταστρεπτικές ἐπιθυμίες τῶν ὀργισμένων. Γιά τήν κυρίαρχη συνείδηση ὁποῖος ἐπιθυμεῖ ἀλλαγές ἐπιζητεῖ τό χάος, ἐπειδή ἀποκλίνει ἀπό τήν πωρωμένη κατάσταση. Κατά κανόνα καταφέρονται κατά τῆς ἀναρχίας τῆς μοντέρνας τέχνης, πού συνήθως εἶναι ἀνύπαρκτη, μέ περισσότερη δριμύτητα ἐκείνοι γιά τοὺς ὁποίους, λόγω χονδροειδῶν σφαλμάτων ἀκόμη καί στό πιά στοιχειῶδες ἐπίπεδο πληροφόρησης, εἶναι εὐκόλο νά ἀποδειχθεῖ ὅτι δέν γνωρίζουν αὐτό πού μισοῦν. Ἀσυγκίνητοι καί ἀμετανόητοι, δέν θέλουν κἄν νά γνωρίσουν αὐτό πού εἶναι προαποφασισμένοι νά ἀπορρίψουν. Ἀναμφίβολα φταίει γι' αὐτό μεταξύ ἄλλων ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας. Ὅπως ὁ μὴ εἰδικός δέν μπορεῖ εὐκόλο νά κατανοήσει τίς νεώτερες ἐξελίξεις τῆς πυρηνικῆς φυσικῆς, ἔτσι ἀκριβῶς καί ὁ ἀνειδίκευτος δέν καταλαβαίνει τήν ιδιαίτερα πολυσύνθετη νεώτερη μουσική ἢ ζωγραφική. Ἐνῶ ὁμως, ἔχοντας ἐμπιστοσύνη στήν κατά βάση ἀπό ὄλους κατανοητή ὀρθολογικότητα πού ὀδηγεῖ στά νεώτερα θεωρήματα τῆς φυσικῆς, οἱ ἄνθρωποι παραιτοῦνται ἀπό τήν προσπάθεια νά τά κατανοήσουν, στήν περίπτωση τῆς νεώτερης τέχνης στιγματίζουν τήν ἀκατανόησι αὖς σχιζοειδῆ ἀθαιρεσία, μολονότι ἡ προσωπική ἐμπειρία μπορεῖ νά ἄρει τήν αἰσθητική ἀκατανόησι τόσο καλά ὅσο καί τήν ἐπιστημονική ἀκατανόησι γιά τοὺς μὴ μυημένους. Ἡ τέχνη μπορεῖ νά πραγματοποιήσει τή γενική ἀνθρώπινη ἀποστολή της μόνο μέ συνεπῆ καταμερισμό τῆς ἐργασίας: κάθε ἄλλη τέχνη εἶναι ψευδῆς συνείδηση. Ἔργα τέχνης ὑψηλῆς ποιότητας εἶναι πλήρως ἐπεξεργασμένα καί διαμορφωμένα καί ὡς τέτοια εἶναι ἀντικειμενικά λιγότερο χαώδη ἀπό ἀμέτρητα ἄλλα μέ μιά τακτοποιημένη πρόσοψη, πού τή φόρεσαν γιά νά τά καλύψει πρόχειρα, ἐνῶ ἡ κυρίως μορφή τους πίσω ἀπό τήν πρόσοψη εἶναι κατακερματισμένη. Αὐτό πολύ λίγο ἐνοχλεῖ. Ὁ ἀστικός χαρακτήρας ἔχει μιά ἰσχυρή ροπή νά ἐμμένει στήν κακή ποιότητα, ἀκόμη καί ὅταν θά ἦταν σέ θέση νά ξερεῖ ὅτι αὐτό πού ὑποστηρίζει εἶναι κατώτερο· ἕνα βασικό χαρακτηριστικό τῆς ἰδεολογίας εἶναι ὅτι ποτέ δέν γίνεται ἐντελῶς πιστευτή, καί ἀπό τήν αὐτοπεριφρόνηση προχωρεῖ στήν αὐτοκαταστροφή. Ἡ συνείδηση τοῦ ἡμιμαθοῦς ἐμμένει

πεισματικά στό «μοῦ ἀρέσει», χαμογελώντας κυνικά καί ἀμήχανα ὅταν ἀκούει ὅτι τὰ πολιτιστικά σκουπίδια παράγονται εἰδικά γιὰ νά ἐξαπατήσουν τόν καταναλωτή: ἡ τέχνη, ὡς ἀπασχόληση στόν ἐλεύθερο χρόνο, ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νά εἶναι ἄνετη καί μὴ δεσμευτική: τὴν ἀπάτη τὴ δέχονται ἐπειδὴ στὰ κρυφὰ διαισθάνονται ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ δικοῦ τους ὑγιοῦς ρεαλισμοῦ εἶναι ἡ ἀπάτη τῆς ἰσοτιμῆς ἀνταλλαγῆς. Μὲ αὐτὴ τὴν ψευδῆ καί ταυτόχρονα ἀντικαλλιτεχνική συνείδηση ἀναπτύσσεται στὴν ἀστική κοινωνία τὸ πλασματικό στοιχείο τῆς τέχνης, ὁ φαινομενικός της χαρακτήρας: *mundus vult decipi*,^{87e} αὐτὴ εἶναι ἡ κατηγορηματικὴ προσταγὴ πού διέπει τὴν καλλιτεχνική κατανάλωση. Αὐτὸ καλύπτει τὴ δῆθεν ἀπλοϊκὴ καλλιτεχνική ἐμπειρία μὲ ἓνα στρώμα σήψης· κατ' αὐτὰ δὲν εἶναι ἀπλοϊκὴ. Ἀντικειμενικὰ ἡ κυρίαρχη συνείδηση ἐξωθεῖται σέ μιά τέτοια πωρωμένη συμπεριφορὰ, διότι οἱ κοινωνικοποιημένοι ἄνθρωποι δὲν μποροῦν νά ἀνταποκριθοῦν μὲ ἐπιτυχία στὴν ἔννοια ἐνήλικου καί ὄριμου πολίτη, οὔτε τοῦ αἰσθητικὰ ὄριμου, ὅπως ὀρίζει ἡ κοινωνικὴ τάξη πραγμάτων, τὴν ὁποία οἱ ἴδιοι προβάλλουν ὡς δική τους τάξη καί τὴν ὁποία ὑπερασπίζονται μὲ κάθε τίμημα. Ἡ κριτικὴ ἔννοια τῆς κοινωνίας, πού εἶναι συμφυῆς στὰ αὐθεντικά ἔργα τέχνης χωρὶς τὴ σύμπραξή τους, δὲν συμβιβάζεται μὲ αὐτὸ πού πρέπει νά νομίζει ἡ κοινωνία γιὰ τόν ἑαυτὸ της γιὰ νά συνεχίσει τὴν πορεία της ὅπως εἶναι· ἡ κυρίαρχη συνείδηση δὲν μπορεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴν ἰδεολογία χωρὶς νά βλάψει τὴν κοινωνικὴ αὐτοσυντήρηση. Αὐτὸ προσδίδει κοινωνικὴ καί πολιτικὴ βαρῦτητα σέ αἰσθητικὲς διαμάχες πού φαίνονται τόσο ἀπομακρυσμένες ἀπὸ ζωτικὰ προβλήματα.

Τὸ γεγονός ὅτι στὰ ἔργα τέχνης «φανερώνεται» ἡ κοινωνία, τόσο μὲ μιά κριτικὴ ἀλήθεια ὅσο καί ἰδεολογικά, εὐνοεῖ μιά ἱστοριοκοφιλοσοφικὴ τάση πρὸς μυστικιστικὲς ἐξηγήσεις. Θὰ ἦταν πολὺ εὐκόλο νά περιέλθει κανεὶς σέ εἰκοτολογίες γιὰ μιά προκαθορισμένη ἀρμονία μεταξὺ τῆς κοινωνίας καί τῶν ἔργων τέχνης ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ παγκόσμιου πνεύματος. Ἀλλὰ ἡ θεωρία δὲν εἶναι ἀναγκασμένη νά καταθέσει τὰ ὄπλα μπροστὰ στό πρόβλημα αὐτῆς τῆς σχέσης. Ἡ διαδικασία πού διαδραματίζεται στὰ ἔργα τέχνης καί ἀναστέλλεται μέσα σέ αὐτὰ πρέπει νά νοηθεῖ ὡς διεπόμενη ἀπὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα ὅπως ἡ κοινωνικὴ διαδικασία πού ἀποτελεῖ τὸ πλαίσιο τῶν ἔργων τέχνης· ἀνάλογα μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Leibniz

τὰ ἔργα ἀντιπροσωπεύουν αὐτὴ τὴ διαδικασία χωρὶς παράθυρα. Ἡ μορφολογικὴ διάταξη τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου τέχνης πού ἀπαρτίζουν τὸ ὅλον τοῦ ἔργου ὑπακούει σέ ἐσωτερικούς νόμους πού συγγενεῦουν μὲ ἐκείνους τῆς κοινωνίας ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τοῦ ἔργου. Τόσο οἱ κοινωνικὲς παραγωγικὲς δυνάμεις ὅσο καί οἱ παραγωγικὲς σχέσεις ἐπανεμφανίζονται ἀπλῶς μὲ τὴ μορφή τους, ἀπαλλαγμένες ἀπὸ τόν πραγματικὸ τους χαρακτήρα, στὰ ἔργα τέχνης, διότι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐργασία εἶναι κοινωνικὴ ἐργασία· κοινωνικὰ εἶναι πάντοτε καί τὰ προϊόντα τῆς τέχνης. Οἱ παραγωγικὲς δυνάμεις στὰ ἔργα τέχνης δὲν εἶναι αὐτὲς καθ' ἑαυτὲς διαφορετικὲς ἀπὸ τίς κοινωνικὲς, ἀλλὰ μόνον ἐπειδὴ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν πραγματικὴ κοινωνία καί αὐτὴ ἡ ἀπουσία ἔχει συστατικὴ σημασία. Εἶναι δύσκολο νά συμβεῖ ἢ νά δημιουργηθεῖ στὰ ἔργα τέχνης κάτι πού δὲν ἔχει ἔστω ὡς λανθάνον πρότυπο τοῦ τὴν κοινωνικὴ παραγωγή. Σέ αὐτὴ τὴ συγγένεια στηρίζεται ἡ δεσμευτικὴ δύναμη τῶν ἔργων τέχνης ἔξω ἀπὸ τόν μαγικὸ τους κύκλο. Ἄν τὰ ἔργα τέχνης εἶναι πράγματι ἀπόλυτα ἐμπορεύματα, δηλαδή κοινωνικὰ προϊόντα πού ἀπέβαλαν κάθε φαινομενικότητα ὑπὸ τὴν ἔννοια ἑνός εἶναι διὰ τὴν κοινωνία, ἐνῶ τὰ ἄλλα προϊόντα ἐμμένουν πεισματικά στό ψεῦδος ὅτι ὑπάρχουν γιὰ νά ὑπηρετοῦν τὴν κοινωνία, τότε ἡ καθοριστικὴ παραγωγικὴ σχέση, ἡ μορφή τοῦ ἐμπορεύματος, γίνεται γνώρισμα τῶν ἔργων τέχνης, ὅπως καί ἡ κοινωνικὴ παραγωγικὴ δύναμη καί ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴν παραγωγικὴ σχέση καί τὴν παραγωγικὴ δύναμη. Τὸ ἀπόλυτο ἐμπόρευμα θὰ ἦταν ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε ἴχνος ἰδεολογίας πού ὑπάρχει στὴ μορφή ἐμπορεύματος, ἡ ὁποία φιλοδοξεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς ἓνα εἶναι δι' ἄλλο, ἐνῶ κατὰ εἰρωνικὸ τρόπο εἶναι ἀπλῶς ἓνα εἶναι δι' ἑαυτὸ, πού ὑπηρετεῖ τοὺς κατέχοντες καί ἰθύνοντες. Μιά τέτοια μεταβολὴ τῆς ἰδεολογίας σέ ἀλήθεια ἀφορᾷ ἀσφαλῶς τὸ αἰσθητικὸ περιεχόμενο καί ὄχι κατευθεῖαν τὴ θέση τῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν κοινωνία. Ἐμπορεύσιμο ἔχει μείνει καί τὸ ἀπόλυτο ἐμπόρευμα καί ἔγινε «φυσικὸ μονοπώλιο». Τὸ γεγονός ὅτι τὰ ἔργα τέχνης, ὅπως κάποτε τὰ ἀγγεῖα καί τὰ ἀγαλματίδια, πωλοῦνται στὴν ἀγορὰ δὲν εἶναι μιά κατάχρηση, ἀλλὰ μιά ἀπλή συνέπεια τῆς συμμετοχῆς τους στὶς παραγωγικὲς σχέσεις. Μιά ἐντελῶς μὴ ἰδεολογικὴ τέχνη εἶναι ἴσως ἀδύνατη. Ἀπλῶς καί μόνο μὲ τὴν ἀντίθεσή της πρὸς τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα δὲν γίνεται μὴ ἰδεολογικὴ δι-

καίως ο Sartre⁸⁸ τόνισε ότι η αρχή της τέχνης για την τέχνη –πού στη Γαλλία μετά τον Baudelaire έχει μιά παρόμοια ισχύ όπως το αισθητικό ιδανικό της τέχνης ως καταναγκαστικού ήθικου ιδρύματος στη Γερμανία– έγινε πρόθυμα δεκτή από την αστική τάξη ως μέσον ουδετεροποίησης της τέχνης. Έτσι και στη Γερμανία η τέχνη ενσωματώθηκε ως μεταμφιεσμένος σύμμαχος κοινωνικού ελέγχου της τάξης. Το ιδεολογικό στοιχείο της αρχής της τέχνης για την τέχνη δεν έγκειται στην κατηγορηματική αντίθεση της τέχνης προς τον εμπειρικό κόσμο, αλλά στον άφηρημένο χαρακτήρα και την ευκολία αυτής της αντίθεσης. Η ιδέα της ομορφιάς στην οποία στηρίζεται η αρχή της τέχνης για την τέχνη, τουλάχιστον μετά τον Baudelaire, υποτίθεται ότι δεν είναι τυπική-κλασικιστική, αλλά έντοτους αποκλείει ως ενοχλητικό κάθε θεματικό περιεχόμενο που όντας έξω από τον μορφολογικό νόμο, δηλαδή είναι αντικαλλιτεχνικό, δεν αρμόζει στον δογματικό Κανόνα της ομορφιάς: αυτό το πνεύμα εκφράζει ο George σε μιά επιστολή του προς τον H. von Hofmannsthal, όπου τον επικρίνει επειδή σε μιά παρατήρησή του αναφέρει ότι ο ζωγράφος Τισιανός πέθανε από λοιμό.⁸⁹ Η έννοια της ομορφιάς της «τέχνης για την τέχνη» είναι ιδιότυπα κενή περιεχομένου και ταυτόχρονα εγκλωβισμένη στο θεματικό υλικό, μιά τεχνητή εκδήλωση του Jugendstil όπως η διατύπωση του Ibsen για τα κληματοφύλλα στα μαλλιά ή η ιδέα του ότι κάποιος πεθαίνει μέσα στην ομορφιά. Η ομορφιά, ανίκανη να ορίσει τον εαυτό της, κάτι που μόνο σε σχέση με το Άλλο της θά μπορούσε να κάνει, σαν μιά ρίζα πάνω από το έδαφος, εμπλέκεται στη μοίρα του επανοημένου διακοσμητικού στοιχείου. Αυτό που στενεύει την ιδέα του ωραίου είναι ότι έρχεται σε αντίθεση προς την κοινωνία, η οποία αποκηρύσσεται ως άσχημη, αντί να εξάγει την αντίθεσή της, όπως στον Baudelaire και τον Rimbaud, από το περιεχόμενο –στον Baudelaire: από τις εικόνες του Παρισιού– και να τη δοκιμάζει: μόνον έτσι ή απόσταση μετατρέπεται σε παρέμβαση καθορισμένης άρνησης. Ακριβώς η αυτόρκεια της νεορομαντικής και συμβολιστικής ομορφιάς, ή σεμνότυφη υπερευαισθησία της απέναντι σε εκείνα τα μοναδικά κοινωνικά στοιχεία που θά της επέτρεπαν να λάβει μορφή, την έκαναν τόσο γρήγορα ικανή για κατανάλωση. Αποκρύπτει άπατηλά τον κόσμο των εμπορευμάτων καθώς δεν αναφέρεται σε αυτόν: έτσι γίνονται και τα προϊόντα της εμπορεύματα. Η λανθάνουσα

μορφή εμπορεύματος καταδίκασε ένδοκαλλιτεχνικά τα μορφώματα της «τέχνης για την τέχνη» να γίνουν κίτς και έτσι να προκαλούν σήμερα ειρωνικά μειδιάματα. Θά μπορούσε να δείξει κανείς τη συνύπαρξη ασύνδετων και άσχετων μεταξύ τους στοιχείων: στον καλλιτεχνισμό (Artismus) του Rimbaud την όξεία αντίθεση προς την κοινωνία και στοιχεία πρόθυμης ένδοτικότητας: την έκσταση του Rilke για την ευωδιά του παλαιού μπαούλου, καθώς και τραγούδια για καμπαρέ· τελικά θριάμβευσε η διαλλακτικότητα, και η αρχή της τέχνης για την τέχνη δεν μπορούσε πιά να σωθεί. Έτσι η τέχνη έχει περιέλθει σήμερα και από κοινωνική άποψη σε αδιέξοδο. Αν μετριάσει την αυτονομία της, θά παραδοθεί στην ύπηρεσία της ύφιστάμενης κοινωνίας· αν παραμείνει αύστηρά περιχαρακωμένη στην αυθυπαρξία της, θά ενσωματωθεί εξίσου εύκολα σαν ένας ακίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλών άλλων. Αυτή η άπορία καθρεφτίζει την ολότητα της κοινωνίας που καταπίνει ό,τι και αν συμβεί. Η άρνηση των έργων τέχνης να επικοινωνήσουν είναι ένας αναγκαίος αλλά όχι επαρκής όρος για τον μη ιδεολογικό τους χαρακτήρα. Κεντρικό κριτήριο είναι η δύναμη της έκφρασης, η ένταση της οποίας κάνει τα έργα τέχνης να μιλούν με μιά χειρονομία χωρίς λόγια. Μέ την έκφραση αποκαλύπτονται ως σημάδια από πληγές που κατέφερε η κοινωνία· η έκφραση είναι το κοινωνικό ένζυμο της αυτόνομης μορφής τους. Κύριος μάρτυρας γι' αυτό θά μπορούσε να θεωρηθεί η *Guernica* του Picasso, η οποία, έντελως ασυμβίβαστη με τον επιβεβλημένο ρεαλισμό και ακριβώς λόγω της απάνθρωπης κατασκευής, αποκτά εκείνη την έκφραση που της δίνει την οξύτητα της κοινωνικής διαμαρτυρίας παρά τη στοχαστική δυσνοησία. Οι κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων τέχνης είναι εκείνες που προκαλούν πόνο, εκεί όπου στην έκφρασή τους έρχεται στο φως, ιστορικά καθορισμένη, η αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης. Σε αυτή αντιδρά κατά βάθος η όργη.

Τα έργα τέχνης μπορούν να οικειωθούν την έτερονομία τους, την εμπλοκή τους στην κοινωνία, επειδή ταυτόχρονα είναι και τα ίδια πάντοτε κοινωνικά. Η αυτονομία τους, με αγώνα αποσπασμένη από την κοινωνία και κοινωνική στην προέλευσή της, μπορεί έντούτους να μετατραπεί σε έτερονομία· καθετί νεώτερο είναι πιο αδύναμο από το συσσωρευμένο πάντοτε ίδιο και τείνει να επαναστραφεί στο παλαιότερο στάδιο από το οποίο προήλθε. Το

έμπεριεχόμενο στην αντικειμενοποίηση τῶν ἔργων συλλογικό ἐμεῖς δέν εἶναι ριζικά διαφορετικό ἀπό τό ἔξωτερικό ἐμεῖς τῆς κοινωνίας, ἄν καί συχνά εἶναι ὑπόλειμμα ἑνός πραγματικοῦ ἐμεῖς τοῦ παρελθόντος. Γιαυτό ἡ συλλογική ἔκκληση δέν εἶναι ἀπλῶς ἕνα ἀμάρτημα τῶν ἔργων, ἀλλά ἐμπεριέχεται στόν μορφολογικό νόμο τους. Ἡ μεγάλη ἑλληνική φιλοσοφία ἀπέδιδε στήν αἰσθητική ἐπίδραση τῆς τέχνης πολύ μεγαλύτερο βάρος ἀπό ὅσο θά περίμενε κανεῖς ἀναλογιζόμενος τή γενικότερη ἀντικειμενική της στάση, ἀλλά δέν τό ἔκανε ἀπλῶς ἐπειδή ἡ πολιτική τῆς εἶχε γίνει ἔμμομη ἰδέα. Ἀφότου ἡ τέχνη ἔγινε ἀντικείμενο θεωρητικοῦ στοχασμοῦ, ὁ ἴδιος τείνει νά πέσει κάτω ἀπό τό ἐπίπεδό της, καθῶς ἐγείρεται πάνω ἀπό αὐτή, καί νά τήν παραδώσει στους συσχετισμούς τῶν δυνάμεων. Ὁ ἀκριβής καθορισμός τῆς θέσης, αὐτό πού σήμερα λέγεται στίγμα, πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἔξω ἀπό τόν μαγικό κύκλο τῆς αἰσθητικῆς: ἡ φθηνή κυρίαρχη ἐξουσία πού καθορίζει τήν κοινωνική θέση τῆς τέχνης ἀπορρίπτει τήν ἐσωτερική μορφολογική αὐτονομία τῆς τέχνης ὡς ματαιόδοξη καί ἀφελῆ αὐταπάτη καί στή συνέχεια τή μεταχειρίζεται πολύ εὐκόλα σάν νά μήν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπό αὐτό πού ἡ θέση της στήν κοινωνία τήν καταδικάζει νά εἶναι. Οἱ ἀξιολογικές κρίσεις πού ἐκφέρει ὁ Πλάτων γιά τήν τέχνη ἀνάλογα μέ τή συμφωνία ἢ μή συμφωνία της μέ τίς στρατιωτικές ἀρετές τῆς λαϊκῆς κοινότητας, τήν ὁποία ὁ ἴδιος ἐκλάμβανε ὡς οὐτοπική κοινωνία, ἡ ὀλοκληρωτικοῦ τύπου μνησικακία του κατά τῆς πραγματικῆς ἢ παθιασμένα ἐπινοημένης παρακμῆς, καθῶς καί ἡ ἀποστροφή του πρός τά ψέματα τῶν ποιητῶν, πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, τόν ὁποῖο ἀνακαλεῖ στήν ὑφιστάμενη τάξη – ὅλα αὐτά κηλιδώνουν τήν ἔννοια τῆς τέχνης τήν ἴδια στιγμή πού πρώτη φορά γίνεται ἀντικείμενο θεωρητικοῦ στοχασμοῦ. Ἡ κάθαρση τῶν συναισθημάτων [«παθημάτων»] στήν *Ποιητική* τοῦ Ἀριστοτέλη δέν εὐθυγραμμίζεται πιά τόσο ἀπροκάλυπτα μέ τά κυρίαρχα συμφέροντα, ἀλλά τά ὑπερασπίζεται ἐντούτοις, καθῶς τό ἰδανικό τῆς μετουσίωσης πού προβάλλει ἀναθέτει στήν τέχνη τήν ἀποστολή, ἀντί νά προωθεῖ τή σωματική ἱκανοποίηση ἐνστίκτων καί ἀναγκῶν τοῦ κοινού, νά ἀποκαθιστᾶ τήν αἰσθητική φαινομενικότητα ὡς ὑποκατάστατο ἱκανοποίησης: ἡ κάθαρση εἶναι μιά ἐκκαθαριστική κίνηση κατά τῶν συναισθημάτων πού συμπράττει μέ τήν καταπίεση. Ἡ ἀριστο-

τελική κάθαρση εἶναι ἕνα πεπαλαιωμένο συστατικό τῆς μυθολογίας τῆς τέχνης, πού δέν ἀνταποκρίνεται στίς πραγματικές ἐπιδράσεις τῆς τέχνης. Ἀντί τῆς κάθαρσης τά ἔργα τέχνης κατάφεραν, μέσω τῆς ἐκπνευμάτισης, στό ἐσωτερικό τους ἐκείνο πού οἱ Ἕλληνες προέβαλλαν πάνω στήν ἔξωτερική ἐπίδραση τῶν ἔργων: μέ τή διαδικασία πού διαδραματίζεται ἀνάμεσα στόν μορφολογικό νόμο καί τό ὑλικό τους περιεχόμενο πραγματοποιοῦν τήν ἴδια τους τήν κάθαρση. Ἡ μετουσίωση, καί στήν αἰσθητική, ἔχει ἀναμφίβολα τό μερίδιό της στήν πρόοδο τοῦ πολιτισμοῦ καθῶς καί στήν ἴδια τήν ἐνδοκαλλιτεχνική πρόοδο, ἀλλά ἔχει καί τήν ἰδεολογική της πλευρά: ἡ τέχνη ὡς ὑποκατάστατο ἀφαιρεῖ, λόγω τῆς ἀναλήθειάς της, ἀπό τή μετουσίωση τό κῦρος πού ἀξιώνει γιά τήν τέχνη ὀλόκληρος ὁ κλασικισμός, ὁ ὁποῖος διατηρεῖται στή ζωὴ ἐδῶ καί περισσότερο ἀπό δύο χιλιάδες χρόνια ὑπό τήν αἰγίδα τῆς αὐθεντίας τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἡ διδασκαλία γιά τήν κάθαρση κατά βάθος ἀποδίδει στήν τέχνη ἤδη τήν ἀρχή πού ἐμελλε νά διέπει τήν πολιτιστική βιομηχανία. Ἐνδειξη μιᾶς τέτοιας ἀναλήθειας εἶναι ἡ δικαιολογημένη ἀμφιβολία ἄν ὑπῆρξε ποτέ πραγματικά ἡ εὐλογημένη ἐπίδραση πού ἀπέδιδε ὁ Ἀριστοτέλης στήν τέχνη: τό ὑποκατάστατο ἱκανοποίησης πρέπει νά ἐκκόλαπτε ἀνέκαθεν καταπιεσμένα ἐνστικτα. – Ἀκόμη καί ἡ κατηγορία τοῦ Νέου, ἡ ὁποία στό ἔργο τέχνης ἀντιπροσωπεύει αὐτό πού δέν ὑπῆρξε ποτέ καί πού δίνει στό ἔργο τή δύναμη τῆς ὑπέρβασης, φέρει τά σημάδια τοῦ πάντοτε ἴδιου πού συνεχῶς μεταμφιέζεται. Ἡ μέχρι σήμερα δεσμευμένη συνείδηση δέν εἶναι μᾶλλον ἱκανή νά συλλάβει τό Νέο οὔτε κἂν ὡς εἰκόνα: ὄνειρεύεται γιά τό Νέο, ἀλλά δέν μπορεῖ νά ὄνειρευθεῖ τό ἴδιο τό Νέο. Ἄν ἡ χειραφέτηση τῆς τέχνης μπόρεσε νά πραγματοποιηθεῖ μόνο μέ τήν οἰκείωση τοῦ ἐμπορευματοῦ χαρακτήρα, τῆς φαινομενικότητας ἑνός εἶναι καθ' ἑαυτό, ἡ μεταγενέστερη ἐξέλιξη ἐπέφερε μιά μεταβολή πού ἀφαίρεσε πάλι ἀπό τά ἔργα τέχνης τόν ἐμπορευματοῦ χαρακτήρα: σέ αὐτό συνέβαλε πολύ τό Jugendstil, τόσο μέ τήν ἰδεολογία τῆς ἐπαναφορᾶς τῆς τέχνης στή ζωὴ ὅσο καί μέ τούς ἐντυπωσιασμούς τοῦ Oscar Wilde, τοῦ Gabriele d'Annunzio καί τοῦ Maurice Maeterlinck, προανακρούσματα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἡ προϊούσα ὑποκειμενική διαφοροποίηση, ἡ ἀξανάνομη ἔνταση καί ἡ ἐπέκταση τῆς περιοχῆς τῶν αἰσθητικῶν ἐρεθισμάτων, ἔκανε αὐτά τά ἐρεθίσματα δια-

θέσιμα και έμπορεύσιμα: μπορούσαν να παράγονται για την πολιτιστική αγορά. Η προσαρμογή της τέχνης στις φευγαλέες ατομικές συμπεριφορές συμβάδιζε με την έκπραγματίσή της, ή αυξανόμενη ομοιότητά της με τη φυσική υπόσταση του υποκειμένου την απομάκρυνε, στην πλατειά της παραγωγή, από την αντικειμενικότητά της και την έκανε άρεστή στο κοινό· κατ' αυτά τό σύνθημα «ή τέχνη για την τέχνη» ήταν ό μανδύας πού έκρυβε τό αντίθετο. Άν οί κραυγές περί παρακμής έχουν μιά δόση αλήθειας, είναι ότι ή υποκειμενική διαφοροποίηση έχει μιά πλευρά πού σχετίζεται με την αδυναμία του Έγώ και μοιάζει πολύ με τη νοοτροπία των πελατών της πολιτιστικής βιομηχανίας, ή όποια κατάφερε να την έκμεταλλευθεί. Τό κίτς δέν είναι αυτό πού νομίζει ή παραδοσιακή παιδεία, άπλως άπορρίμματα της τέχνης, προϊόντα άπιστίας και ένδοτικής προσαρμογής, αλλά κάτι πού παραμονεύει μέσα της ώστε με την πρώτη από τίς συνεχώς επανερχόμενες ευκαιρίες να προβάλλει στό προσκήνιο της τέχνης. Ένώ τό κίτς, σαν διαβολάκι, δέν μπορεί να όρισθεί, ούτε ιστορικά, ένα από τά πιό επίμονα χαρακτηριστικά του είναι ή επινόηση και κατά συνέπεια ή ούδετεροποίηση άνύπαρκτων συναισθημάτων. Τό κίτς είναι μιά παρωδία κάθαρσης. Αυτή ή επινόηση πλασματικών συναισθημάτων είναι όμως ούσιώδες στοιχείο της τέχνης, άκόμη και της μεγάλης: ή καταγραφή πραγματικών συναισθημάτων, ή άπόδοση ψυχικών πρώτων ύλών είναι ξένη προς την τέχνη. Είναι μάταιο να θελήσει κανείς με άφηρημένο τρόπο να χαράξει μιά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην αισθητική επινόηση και στον φθηνό συναισθηματισμό του κίτς. Ως δηλητηριώδης ούσία άνιχνεύεται σε κάθε τέχνη για την απέκκρισή της ή τέχνη καταβάλλει σήμερα άπεγνωσμένες προσπάθειες. Ως συμπλήρωμα της παραγωγής και του ξεπουλήματος συναισθημάτων μπορεί να θεωρηθεί ή κατηγορία του χυδαίου, πού άφορά επίσης έμπορεύσιμα συναισθήματα. Είναι τόσο δύσκολο να όρίσει κανείς τί είναι χυδαίο στά έργα τέχνης όσο και να απαντήσει στό έρώτημα πού έθεσε ό Erwin Ratz, πώς μπορεί ή τέχνη να έννοποιείται με τό χυδαίο τή στιγμή πού ή τέχνη είναι έξ όρισμού μιά διαμαρτυρία έναντίον του. Τό χυδαίο αντιπροσωπεύει μόνον σε άκρωτηριασμένη μορφή τά ήθη των πληβείων, τά όποια ή λεγόμενη ύψηλή τέχνη αφήνει έξω από τίς γραμμές της. Όταν αυτή έμπνεόταν από τέτοια ήθη χωρίς να κλείνει τό μάτι

μέ νόημα, αποκτούσε μιά βαρύτητα πού είναι τό αντίθετο του χυδαίου. Η τέχνη γινόταν χυδαία μόνον από συγκατάβαση: όταν, συνήθως με χιοῦμορ, άπευθύνεται στην παραμορφωμένη συνείδηση και την επιβεβαιώνει. Ταίριαζε πάντοτε στά σχέδια των κρατούντων όταν ή κατάντια των μαζών λόγω του ρόλου πού έπιφυλάσσουν οί ίδιοι σε αυτές χρεωνόταν στον λογαριασμό των ίδιων των μαζών. Η τέχνη σέβεται τίς μάζες όταν εμφανίζεται μπροστά τους σαν να ήταν έτσι όπως θα μπορούσαν να είναι και όχι όταν προσαρμόζεται στην έξευτελισμένη μορφή τους. Άπό κοινωνική άποψη τό χυδαίο στην τέχνη είναι ή υποκειμενική ταύτιση με την αντικειμενικά παραγόμενη ταπείνωση. Άφοῦ δέν απολαμβάνουν αυτό πού τους στεροῦν, άντιδρῶν με μνησικακία και απολαμβάνουν αυτό πού έχει προκαλέσει ή στέρηση και σφετερίζεται τή θέση αυτού πού στεροῦνται. Η άποψη ότι ή κατώτερη τέχνη, ή διασκέδαση, είναι κάτι αυτονόητο και κοινωνικά θεμιτό είναι ιδεολογία: αυτό τό αυτονόητο είναι μόνον έκφραση της πανταχοῦ παρούσας καταπίεσης. Μοντέλο αισθητικής χυδαιότητας είναι τό παιδί πού στή διαφήμιση μισοκλείνει τό μάτι καθώς τρώει με όρεξη μιά σοκολάτα, λές και αυτό είναι άμαρτία. Στό χυδαίο πραγματοποιείται ή επιστροφή του άπωθημένου^{89α} με τά σημάδια της άπώθησης: υποκειμενικά έκφράζει την άποτυχία εκείνης της μετουσίωσης πού με υπερβάλλοντα ζήλο έξυμνει την τέχνη ως κάθαρση και ως μεγάλη προσφορά της, καθώς διαισθάνεται πόσο λίγο ευτύχησε ή ίδια, όπως και όλόκληρος ό πολιτισμός. Στην εποχή της όλικης διοίκησης ό πολιτισμός δέν χρειάζεται κυρίως να ταπεινώνει τους βαρβάρους πού δημιούργησε: άρκεί να επικυρώνει με τίς τελετουργικές του χειρονομίες τή βαρβαρότητα πού επί αιώνες και αιώνες κατασταλάζει στα υποκείμενα. Τό γεγονός ότι αυτό πού θυμίζει ή τέχνη δέν ύπάρχει προκαλεί όργη: αυτή ή όργη μεταβιβάζεται στην εικόνα εκείνου του Άλλου, ή όποια μουντζουρώνεται. Άρχέτυπα του χυδαίου, τό όποιο ή τέχνη της προσανατολισμένης προς τή χειραφέτηση αστικής τάξης χαλιναγωγεί, πολλές φορές μάλιστα ιδιοφυώς, στους γελωτοποιούς της, τους ύπηρέτες και τους Parageno της, έχουν γίνει οί χαζογελαστές καλλοντές της διαφήμισης, πού στον ύμνο τους υπέρ των εταιριών όδοντόπαστας ένώνονται οί άφίσεις όλων των χωρών, ένω μερικοί πού νοιώθουν έξαπατημένοι από την τόσο μεγάλη θηλυκή λάμψη μαυρίζουν τά υπερβο-

λικά αστραφτερά δόντια τῶν κοριτσιῶν, κάνοντας ἔτσι μέ ἱερή ἀθωότητα νά ἀστράφει ἡ ἀλήθεια γιά τή λάμψη τοῦ πολιτισμοῦ. Τό χυδαῖο ἐκπροσωπεῖ τουλάχιστον αὐτό τό συμφέρον. Ἐπειδή ἡ αἰσθητική χυδαιότητα μιμεῖται μέ μὴ διαλεκτικό τρόπο τή σταθερή παράμετρο τῆς κοινωνικῆς ταπείνωσης, δέν ἔχει ἱστορία· τὰ γκραφίτι πανηγυρίζουν τήν αἰώνια ἐπιστροφή^{89β} τῆς. Κανένα θεματικό περιεχόμενο δέν εἶναι λόγω χυδαιότητος ταμποῦ γιά τήν τέχνη. Ἡ χυδαιότητα εἶναι μιά σχέση πρὸς τὰ θέματα καί πρὸς τό κοινό. Μέ τήν ἐπέκτασή της σέ ὄλο τό φάσμα τῶν θεμάτων ἔχει καταβροχθίσει στό μεταξύ ὅ,τι συμπεριφέρεται ὡς εὐγενές καί ὑψηλό: ἕνας ἀπό τοὺς λόγους γιά τήν κατάλυση τοῦ τραγικοῦ, πού στά φινάλε τῆς δεύτερης πράξης στίς ὀπερέτες τῆς Βουδαπέστης βρῆκε τόν θλιβερό θάνατο τῶν ζῶων. Καθετί πού ἐπιγράφεται ὡς ἐλαφρά τέχνη πρέπει σήμερα νά ἀποδοκιμάζεται. Τήν ἴδια περιφρόνηση ἀξίζει ὁμως καί καθετί εὐγενές, ἡ ἀφηρημένη ἀντίθεση πρὸς τήν ἐκπραγμάτιση, πού ταυτόχρονα εἶναι καί θῦμα της. Ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Baudelaire τό εὐγενές συμμαχεῖ μέ τοὺς ἀντιδραστικούς τῆς πολιτικῆς, λές καί ὁ λόγος γιά τήν ὑπαρξή τῆς χυδαιότητος εἶναι ἡ δημοκρατία ὡς τέτοια, ἡ ποσοτική κατηγορία τῆς μάζας, καί ὄχι ἡ συνεχιζόμενη καταπίεση μέσα στήν ἴδια τή δημοκρατία. Τό εὐγενές στήν τέχνη ἀξίζει τόν σεβασμό καί τήν ἀφοσίωση, ἀλλά καί αὐτό πρέπει νά στοχασθεῖ τήν ἐνοχή του, τή σύμπραξή του μέ τό προνόμιο. Τό μόνο καταφύγιο πού τοῦ ἀπέμεινε εἶναι ἡ ἀκλόνητη ἐμμονή καί ἀντοχή στήν αἰσθητική μορφοποίηση. Τό εὐγενές γίνεται κακό καί μέ τή σειρά του χυδαῖο ὅταν τίθεται αὐθαίρετα, διότι μέχρι σήμερα τό εὐγενές παραμένει ἀνύπαρκτο. Ἐνῶ μετά τόν στίχο τοῦ Hölderlin τίποτε ἱερό δέν εἶναι πιά χρήσιμο,⁹⁰ τό εὐγενές κατατρώγεται ἀπό μιά ἀντίφαση, πού μπορεῖ νά τήν ἐνοιῶσε ὁ νεαρός ποιητής ὅταν, παρακινούμενος ἀπό πολιτική συμπάθεια, διάβαζε μιά σοσιαλιστική ἐφημερίδα καί τοῦ προκάλεσαν ἀηδία ἡ γλώσσα καί τό φρόνημα, ἕνα ὑποδεέστερο ὑποβρύχιο ρεῦμα τῆς ἰδεολογίας μιᾶς κουλτούρας γιά ὄλους. Στήν πραγματικότητα ἐκείνη ἡ ἐφημερίδα δέν συνηγοροῦσε ὑπέρ τῶν δυνατοτήτων ἀπελευθέρωσης ἑνός λαοῦ, ἀλλά ὑπέρ τοῦ λαοῦ ὡς συμπληρωματικῆς ἔννοιας τῆς ταξικῆς κοινωνίας, τοῦ στατικά νοούμενου συνόλου τῶν ἐκλογέων, τό ὁποῖο πρέπει νά ὑπολογίζεται.

Τό ἀπόλυτο ἀντίθετο τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς εἶναι ἡ

ἔννοια τῆς ἀπειροκαλίας,^{90α} πού συχνά κλίνει πρὸς τό χυδαῖο, ἀλλά διαφέρει ἀπό αὐτό καθὼς συνοδεύεται ἀπό ἀδιαφορία ἢ μίσος, ἐνῶ ἡ χυδαιότητα γλείφει τὰ χεῖλη της μέ ἀπληστία. Κοινωνικά συννενοχος τοῦ αἰσθητικῶς εὐγενοῦς, ἡ προγραφή τοῦ ἀπειροκαλοῦ ἐκτιμᾷ ἐξαρχῆς τήν πνευματικὴ ἐργασία περισσότερο ἀπὸ τή σωματικὴ. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη βρῖσκεται σέ καλύτερη θέση, στά μάτια τῶν αἰσθητικῶν κρατούντων καί γιά τήν αὐτοσυνείδησή της τήν κάνει γενικῶς καί ἀπολύτως καλύτερη. Ἡ τέχνη χρειάζεται τή συνεχή αὐτοδιόρθωση αὐτοῦ τοῦ ἰδεολογικοῦ στοιχείου. Καί εἶναι ἱκανή γι' αὐτό, διότι, ἐνῶ ἀρνεῖται τήν πρακτικὴ διάσταση, συνιστᾷ ἡ ἴδια μιά μορφή πρακτικῆς, καί μάλιστα ὄχι μόνο ἀπὸ τή γένεσή της, τήν πρακτικὴ δουλειά πού ἀπαιτεῖ κάθε τεχνούργημα. Λόγω τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, πού δέν μένει συνεχῶς τό ἴδιο, τὰ ἀντικειμενοποιημένα ἔργα τέχνης μετατρέπονται πάλι σέ πρακτικὴ συμπεριφορὴ στήν ἱστορία τους καί στρέφονται πρὸς τήν πραγματικότητα. Ἐδῶ ἡ τέχνη συμφωνεῖ μέ τή θεωρία. Ἐπαναλαμβάνει μέσα της τήν πρακτικὴ, τροποποιημένη καί ἴσως οὐδετεροποιημένη, καί ἔτσι λαμβάνει θέσεις. Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ τοῦ Beethoven, πού μέχρι τόν πιό κρυφὸ χημισμὸ της εἶναι ἡ ἀστικὴ παραγωγικὴ διαδικασία καί ταυτόχρονα ἔκφραση τῆς ἀένανης συμφορᾶς πού αὐτὴ συνεπάγεται, μέ τήν τραγικὴ χειρονομία κατάφρασής της γίνεται ἐπίσης κοινωνικὸ γεγονός (fait social): ἡ κατάσταση πρέπει, ὀφείλει νά εἶναι ὅπως εἶναι, γι' αὐτό εἶναι καλή. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ εἶναι ἐπίσης μέρος τῆς ἐπαναστατικῆς χειραφετησιακῆς διαδικασίας τῆς ἀστικῆς τάξης καί ταυτόχρονα προκαταλαμβάνει τήν ἀπολογητικὴ της. Σέ ὅσο μεγαλύτερο βάθος ἀποκρυπτογραφοῦνται τὰ ἔργα τέχνης, τόσο λιγότερο ἀπόλυτη παραμένει ἡ ἀντίθεσή τους πρὸς τήν πρακτικὴ· διαφέρουν καί αὐτὰ ἀπὸ τήν ἀρχή τους, τό θεμέλιό τους, δηλαδή τήν ἀντίθεσή τους, καί ἐκθέτουν τή διαμεσολάβησή της. Εἶναι κάτι λιγότερο ἀπὸ τήν πρακτικὴ καί κάτι περισσότερο. Λιγότερο εἶναι ἐπειδὴ, ὅπως κωδικοποιήθηκε μιά γιά πάντα στή *Σονάτα τοῦ Κρόυτσερ* τοῦ Τολστόι, τηροῦν μιά ἀπόσταση ἀπὸ τό ζήτημα τοῦ πρακτέου, ἴσως τό παρεμποδίζουν, μολονότι δέν ἔχουν μιά τόσο μεγάλη πρακτικὴ δυνατότητα ὅση τοὺς ἀπέδιδε ἡ ἀσκητικὴ ἀποστασία τοῦ Τολστόι. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους δέν μπορεῖ νά ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τήν ἔννοια τῆς ἀνθρωπότητας. Διαμέσου ὄλων τῶν διαμεσολαβήσεων, ὅλης τῆς

ρίου, γράφει: «Στό μεταξύ τελείωσα την πρώτη γραφή του μεγάλου μου βιβλίου, της *Αισθητικής θεωρίας*». Η υπαγορευμένη έκδοχή περιλαμβάνει την εισαγωγή και έφτα κεφάλαια που τιτλοφορούνται «Κατάσταση», «Τί ήταν ή τέχνη ή Σχετικά με την πρωτοϊστορία», «Υλισμός», «Νομιναλισμός», «Κοινωνία», «Συνθήματα» και «Μεταφυσική». Έκτός από μερικές παραγράφους ολόκληρο τό κείμενο του 1961 ενσωματώθηκε στη νέα έκδοχή. Άλλά και αυτή δύσκολα αναγνωρίζεται μέσα στην τελευταία έκδοχή, που είναι ταυτόσημη με τό κείμενο του παρόντος τόμου. Σχετικά με την κατάρτιση της όριστικής έκδοχής και τή σχέση της με την πρώτη υπαγόρευση ο Adorno γράφει σε μία έπιστολή: «Τότε μόνον αρχίζει ή κύρια δραστηριότητα, δηλαδή ή όριστική διατύπωση: ή δεύτερη έκδοχή είναι για μένα πάντοτε ή αποφασιστικός κύκλος εργασίας, ενώ ή πρώτη έκδοχή περιέχει απλώς τό ακατέργαστο ύλικό ή [...]: είναι μία όργανωμένη αυτοεξαπάτηση, ένας έλιγμός που μου επιτρέπει νά καταλάβω τή θέση του κριτικού των δικών μου εργασιών, ή όποια σε μένα είναι πάντοτε ή πιό παραγωγική». Η κριτική αναθεώρηση της *Αισθητικής θεωρίας* έδειξε πάντως ότι αυτή τή φορά ήταν και ή δεύτερη έκδοχή απλώς μία προσωρινή μορφή.

Μετά την αποπεράτωση της υπαγόρευσης οι εργασίες δέν συνεχίστηκαν. Ο Adorno επιδόθηκε σε κοινωνιολογικές εργασίες που είχε αναλάβει νά γράψει, όπως ή έναρκητρία εισήγηση για τό 16ο συνέδριο των Γερμανών κοινωνιολόγων και ή εισαγωγή για τόν συλλογικό τόμο *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (Η διαμάχη για τόν θετικισμό στη γερμανική κοινωνιολογία). Τήν ίδια περίοδο έγραψε τό βιβλίο του για τόν Alban Berg. Τέτοιους περισπασμούς από τήν «κύρια εργασία» ο Adorno τούς θεωρούσε πάντοτε ευεργετικούς διορθωτικούς παράγοντες. Ήλθαν όμως νά προστεθούν οι συζητήσεις με τό φοιτητικό κίνημα διαμαρτυρίας και ή αύξημένη απορρόφηση του από τις πολιτικές αντιπαραθέσεις για τήν πανεπιστημιακή μεταρρύθμιση: ενώ πολλά στοιχεία από τις συζητήσεις με τούς φοιτητές βρήκαν τή θέση τους στό δοκίμιο «Marginalien zu Theorie und Praxis», οι δεύτερες ήταν έντελώς άγονες, επίπονες και χρονοβόρες. Μόνο στις αρχές Σεπτεμβρίου 1968 κατάφερε επιτέλους νά στραφεί πάλι στην *Αισθητική θεωρία*. Κατ' αρχάς κάλυψε ολόκληρο τό κείμενο με κριτικές παρασημειώσεις προετοιμάζοντας έτσι τήν κανονική διορθωση, ή όποια συνίστατο σε μία ριζική χειρόγραφη ανάπλαση του υπαγορευμένου κειμένου,

που στό μεταξύ είχε δακτυλογραφηθεί: δέν έμεινε ούτε μία πρόταση άμετάβλητη και σχεδόν καμμία στην αρχική της θέση: άμέτροτα χωρία προστέθηκαν και πολλά άλλα, εν μέρει μακροσκελή, διαγράφηκαν. Στην πορεία αυτής της διαδικασίας, που άρχισε στις 8 Οκτωβρίου 1968, ο Adorno έγκατέλειψε πάλι τήν υποδιαίρεση σε κεφάλαια και προτίμησε ένα συνεχές κείμενο με ένδιάμεσα κενά σε κάθε αλλαγή παραγράφου. Αυτή ή διαδικασία ολοκληρώθηκε στις 5 Μαρτίου 1969. Τρία κεφάλαια της παλαιότερης έκδοχής έμειναν έξω από τό κύριο κείμενο: δύο από αυτά —«Συνθήματα» και «Κατάσταση»— διορθώθηκαν επίσης τόν Μάρτιο, ενώ ή ανάπλαση του τελευταίου κεφαλαίου —«Μεταφυσική»— αποπερατώθηκε στις 14 Μαΐου. Τις επόμενες εβδομάδες γράφθηκαν πολυάριθμες παρεμβολές, οι όποιες με τό τρίτο «χέρι» θά έβρισκαν τή θέση τους μέσα στό κύριο κείμενο και εν μέρει θά αντικαθιστούσαν διάφορα χωρία του που ο Adorno έκρινε άνεπαρκή. Τό τελευταίο χρονολογημένο κείμενο φέρει τήν ήμερομηνία 16 Ιουνίου 1969.

Η μορφή παρουσίας του βιβλίου, που μάλλον δυσχεραίνει σημαντικά τήν πρόσληψή του, δέν όφείλεται μόνο στον αποσπασματικό χαρακτήρα της *Αισθητικής θεωρίας*. Έπεξεργαζόμενος τή δεύτερη έκδοχή, ο Adorno βρέθηκε μπροστά σε προβλήματα που δέν τά είχε φαντασθεί σε αυτή τή μορφή. Άφορούν τόσο τή διάταξη του κειμένου όσο προπάντων τή σχέση μεταξύ της παρουσίας και του περιεχομένου της. Ο Adorno αναφέρεται σε αυτά τά προβλήματα σε έπιστολές του: «Είναι ενδιαφέρον ότι στην πορεία της εργασίας τό περιεχόμενο των σκέψεων με υποχρεώνει νά βγάλω όρισμένα συμπεράσματα για τή μορφή, τά όποια άνέμενα μέν, αλλά τώρα παραταύτα με αίφνιδιάζουν. Πρόκειται απλούστατα για τήν άκόλουθη σκέψη: από τό θεώρημά μου ότι στη φιλοσοφία δέν υπάρχει κάτι “πρώτο” έπεται ότι δέν μπορεί κανείς νά δομήσει μία επιχειρηματολογία σύμφωνα με τή συνήθη ιεραρχία, αλλά πρέπει νά συναρμολογήσει τό όλον από μία σειρά επιμέρους συμπλεγμάτων που είναι τρόπον τινά όλα ίσοβαρη-ισόροπα, όμόκεντρα διατεταγμένα και στό ίδιο επίπεδο: ή ιδέα προκύπτει από τόν άστερισμό τους, όχι από τή διαβαθμισμένη άλληλουχία τους». Σε άλλη έπιστολή γράφει για τις δυσκολίες παρουσίας της *Αισθητικής θεωρίας*: «Συνίστανται [...] στό γεγονός ότι ή σχεδόν άναπόφευκτη σε ένα βιβλίο άκολουθία “πρώτο, δεύτερο, τρίτο” είναι τόσο άσυμβίβαστη με τό πράγμα, που μου είναι άδύνατον νά ακολουθήσω τήν παραδοσιακή διάταξη τήν

όποια τηρούσα μέχρι τώρα (καί είχα ακολουθήσει καί στήν Ἀρνητική διαλεκτική). Τό βιβλίο πρέπει νά ἀποτελεῖται ἀπό ὁμόκεντρα καί ἰσοβαρῆ-ἰσόρροπα παρατακτικά μέρη, ἐνῶ τό κοινό κέντρο, γύρω ἀπό τό ὁποῖο εἶναι διατεταγμένα, ἐκφράζεται μέσω τοῦ ἀστερισμοῦ τους». Τά προβλήματα τῆς παρατακτικῆς μορφῆς τῆς παρουσίας,^{158δ} ὅπως αὐτή τῆς τελευταίας ἐκδοχῆς τῆς Αἰσθητικῆς θεωρίας, μέ τήν ὁποία ὁ Adorno δέν μπορούσε νά εἶναι ἰκανοποιημένος, ὀφείλονται σέ ἀντικειμενικούς λόγους: ἐκφράζουν τή θέση τῆς σκέψης ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα. Ἡ φιλοσοφική παράταξη (Parataxis) ζητεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στό ἐγγειανό πρόγραμμα τῆς καθαρῆς παρατήρησης^{158ε} τῶν πραγμάτων, μή παραμορφώνοντάς τα μέ μιά βίαιη ὑποκειμενική προδιαμόρφωση, ἀλλά κάνοντας τά βουβά, μή ταυτόσημα πράγματα νά μιλήσουν. Ὁ Adorno ἀνέπτυξε τίς συνεπαγωγές τῆς παρατακτικῆς μεθόδου ἀναλύοντας τήν ποίηση τοῦ Hölderlin.^{158ς} Γιά τή μέθοδό του ὁ Adorno παρατήρησε ὅτι βρῆσκαται σέ πολύ στενή συνάφεια μέ τά αἰσθητικά κείμενα τοῦ ὄψιμου Hölderlin. Μιά θεωρία ὁμως πού τό ἑναυσμά της εἶναι τό *individuum ineffabile*,^{158η} μιά θεωρία ἢ ὁποία θέλει νά ἐπανορθώσει τίς ζημιές πού προκάλεσε ἡ ταυτιστική σκέψη στό ἀνεπανάληπτο, τό μή ἐννοιολογικό, περιέρχεται κατ' ἀνάγκη σέ σύγκρουση μέ τόν ἀφηρημένο χαρακτήρα πού ὡς θεωρία εἶναι ἀναγκασμένη νά λάβει. Ἡ αἰσθητική τοῦ Adorno ὑποχρεώνεται ἀπό τό φιλοσοφικό της περιεχόμενο νά λάβει τή μορφή τῆς παρατακτικῆς παρουσίας, ὡστόσο αὐτή ἢ μορφή εἶναι ἀπορητική. Ἀπαιτεῖ τή λύση ἑνός προβλήματος, ἐνῶ ὁ ἴδιος δέν ἀμφέβαλλε διόλου ὅτι σέ τελική ἀνάλυση δέν μπορεῖ νά λυθεῖ μέ τή βοήθεια τῆς θεωρίας. Ταυτόχρονα ὁμως ἡ δεσμευτικότητα τῆς θεωρίας ἐξαρτᾶται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ἐργασία καί ἡ προσπάθεια τῆς σκέψης δέν παραιτοῦνται ἀπό τή λύση τοῦ ἄλυτου. Αὐτό τό παράδοξο θά μπορούσε νά ἀποτελέσει ἕνα μοντέλο καί γιά τήν προσπάθεια πρόσληψης. Τίς δυσκολίες πού προβάλλονται στόν πόρον,^{158θ} στήν ἄμεση πρόσβαση στό κείμενο τῆς Αἰσθητικῆς θεωρίας, δέν θά μπορούσε νά τίς παραμερίσει οὔτε μιά πρόσθετη ἐπεξεργασία, ὅπωςδήποτε ὁμως θά τίς εἶχε διατυπώσει εὐθύς ἐξαρχῆς καί ἔτσι θά τίς εἶχε μετριάσει. – Τήν τρίτη γραφή, πού θά ἔδινε στήν Αἰσθητική θεωρία τή δεσμευτική μορφή της, ὁ Adorno ἤθελε νά τήν ἀρχίσει ἀμέσως μετά τήν ἐπιστροφή του ἀπό τίς διακοπές, πού ἦταν καί οἱ τελευταῖες του.

Ἡ παρούσα ἐκδοση, πού δέν φιλοδοξεῖ νά εἶναι κριτική-ἱστορική, περιλαμβάνει τό πλήρες κείμενο τῆς τελευταίας ἐκδοχῆς. Παραλείφθηκαν μόνο τά χωρία τῆς ὑπαγορευμένης ἐκδοχῆς πού δέν συμπεριλήφθηκαν στή δεύτερη ἐπεξεργασία· θεωρήθηκαν ὡς ἀπορριφθέντα ἀκόμη καί ἐκεῖνα πού ὁ Adorno δέν τά διέγραψε ρητά. Ὡστόσο ἕνας ἀριθμός μικρότερων, μή διορθωμένων ἀποσπασμάτων παρατίθενται ὡς Παραλειπόμενα, ἐπειδή θεωρήθηκαν μεστά καί σημαντικά. Ἡ διορθωμένη «ἀρχική εἰσαγωγή», τήν ὁποία ὁ Adorno ἐγκατέλειψε, περιλήφθηκε ὡς παράρτημα· ἡ πραγματολογική της βαρύτητα δέν ἐπέτρεπε τόν ἀποκλεισμό της. – Διατηρήθηκαν οἱ ὀρθογραφικές ἰδιαιτερότητες. Ἀμετάβλητη ἔμεινε ἐπίσης ἡ στίξη, πού σέ μεγάλο βαθμό ἀκολουθεῖ τόν ρυθμό τῆς ὁμιλίας, ἐνῶ στήν τελική ἐπεξεργασία ὁ Adorno θά τήν προσάρμοζε χωρίς ἀμφιβολία στούς κοινούς κανόνες. Λόγω τῶν πολλῶν διορθώσεων μέ τό χέρι, τό χειρόγραφο εἶχε γίνε ἀκόμη καί γιά τόν Adorno δυσανάγνωστο, καί αὐτό εἶχε ὡς συνέπεια νά μείνουν ἀρκετές ἀνακόλουθες ἢ ἑλλειπτικές διατυπώσεις, οἱ ὁποῖες διορθώθηκαν ἐπιφυλακτικά. Ἐκτός ἀπό τέτοιες παρεμβάσεις γραμματικῆς μορφῆς, οἱ ἐπιμελητές ἔκριναν σκόπιμο νά ἀποφύγουν κατὰ τό δυνατόν διορθώσεις βάσει εἰκασιῶν, ὅσο ἐνδεδειγμένες καί ἂν φαίνονταν συχνά, λόγω ἐπαναλήψεων ἢ ἀκόμη καί ἀντιφάσεων. Ἀμέτρητες διατυπώσεις καί χωρία παρέμειναν ἀμετάβλητα, μολονότι οἱ ἐπιμελητές ἦταν πεπεισμένοι ὅτι ὁ Adorno θά τά εἶχε ἀλλάξει. Διορθώσεις βάσει εἰκασιῶν ἔγιναν μόνον ὅπου ἔπρεπε νά ἀποκλειστοῦν οἱ νοηματικές παρεξηγήσεις.

Σημαντικές δυσκολίες δημιούργησε ἡ διάταξη τοῦ κειμένου. Στηριχθήκαμε στό διορθωμένο κύριο κείμενο, στό ὁποῖο ἔπρεπε νά ἐνταχθοῦν τά προαναφερόμενα ἐπεξεργασμένα τρία κεφάλαια, πού δέν εἶχαν ἐνσωματωθεῖ. Τό πρῶτο μέρος τῆς ἐνότητας «Κατάσταση» (σελ. 36-64) – μιά φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τῆς νεωτερικότητας· στήν ἀρχική ἐκδοχή τό πρῶτο κεφάλαιο – ἔπρεπε νά τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στίς πρῶτες ἐνότητες τοῦ βιβλίου: μιά ἀπό τίς κεντρικές ἀντιλήψεις τῆς Αἰσθητικῆς θεωρίας εἶναι ὅτι μόνον ἀπό τήν πρωτοπορία τῆς σημερινῆς τέχνης πέφτει φῶς στήν τέχνη τοῦ παρελθόντος. Σύμφωνα μέ μιά σημείωσή του ὁ Adorno σκόπευε νά ἐνοποιήσει τά κεφάλαια «Κατάσταση» καί «Συνθήματα» (σελ. 65-85), κάτι πού ἔκαναν καί οἱ ἐπιμελητές. Ἡ τοποθέτηση τοῦ κεφαλαίου «Μεταφυσική» (σελ. 219-233) ὡς τελευταίου μέρους τῆς ἐνότητας «Αἰνιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, μεταφυ-