

Υπάρχει Απάντηση στην Αισθητικοποίηση του Πολιτικού;¹

Προσφέρω τις ακόλουθες παρατηρήσεις με μία επιφύλαξη: με την αίσθηση πως, σε κάποιο σημείο, αυτός ο στοχασμός πάνω σε ένα απόσπασμα του Βάλτερ Μπένγιαμιν από το «Έργο Τέχνης την Εποχή της Δυνατότητας Τεχνικής Αναπαραγωγής του» υποκύπτει σε έναν πειρασμό που δεν έχει καμία θέση στον σχολιασμό ή την κριτική, όπως ο Μπένγιαμιν κατανοεί τους όρους – ένας ακαδημαϊκός πειρασμός που έχει αποκτήσει έναν μάλλον επιβλητικό όρο στα γερμανικά: *Rechthaberei*, που σημαίνει να θες να έχεις δικίο επισημαίνοντας το σφάλμα που έκανε κάποιος άλλος ή κάποια άλλη. Υπάρχουν μερικά κείμενα στα οποία οι σχολιαστές και σχολιάστριες ενδίδουν περισσότερο σε αυτόν τον πειρασμό από όσο το ίδιο το «έργο τέχνης», όπως κάποιοι πρόσφατοι τόμοι σε μεγάλο βαθμό αφιερωμένοι στην έκθεση των σφαλμάτων του αποδεικνύουν με επαρκή σαφήνεια. Και η απάντηση που δίνω στην ερώτηση που τίθεται στον τίτλο μου φαίνεται να υποκύπτει στον ίδιο πειρασμό. Αφού ως απάντηση στην ερώτηση «αν υπάρχει λύση στην αισθητικοποίηση του πολιτικού» δηλώνω «όχι». Ο βαθμός στον οποίο το «όχι» είναι μια έκφραση του *Rechthaberei* επαφίεται στις άλλες και τους άλλους να αποφασίσουν. Σε κάθε περίπτωση, φαίνεται να αντικρούει τα περίφημα τελευταία λόγια του Μπένγιαμιν στο «Έργο Τέχνης», τα οποία παραθέτω ως προλογική παρατήρηση εδώ:

Η ανθρωπότητα, η οποία κάποτε υπήρξε θέαμα για τους Ολύμπιους θεούς, έχει γίνει θέαμα για τον εαυτό της. Η αυτο-αποξένωσή της έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό που μπορεί να βιώσει τον ίδιο της τον αφανισμό σαν αισθητική απόλαυση υψίστου τάξεως. Έτσι έχει με την αισθητικοποίηση του πολιτικού που διαιωνίζει ο φασισμός. Ο κομμουνισμός απαντά σε αυτό με την πολιτικοποίηση της τέχνης (Benjamin 1995: 7.1, 384).²

* Ο Peter Fenves είναι Καθηγητής Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Νορθουέστερν.

I

Τα καταληκτικά λόγια στο δοκίμιο του Μπένγιαμιν, όπως και το εναρκτήριο τμήμα του, παραπέμπουν σε έναν γνωστό ισχυρισμό: «Η ανθρωπότητα αναθέτει στον εαυτό της μόνο καθήκοντα τα οποία μπορεί να επιλύσει» (Marx [1859] 1971: 13:9). Έτσι γράφει ο Μαρξ σε ένα κρίσιμο απόσπασμα από τον περίφημο Πρόλογο στην *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας* όπου καταλήγει στην πιο ρητή διατύπωση του ιστορικού υλισμού. Σύμφωνα με το σχήμα που παρουσιάζει ο Μαρξ στις προκαταρκτικές αυτές σελίδες του κριτικού του σχεδίου, σε ορισμένες ιστορικές στιγμές, φορτισμένες όπως είναι με επαναστατική δυνατότητα, οι κοινωνικές σχέσεις παραγωγής αρχίζουν να «περιορίζουν» τις δυνάμεις παραγωγής που μέχρι τότε συντηρούσαν· αυτές οι φθίνουσες σχέσεις μπορούν στη συνέχεια να διατηρηθούν μόνο μέσω της περαιτέρω εντατικοποίησης της ταξικής σύγκρουσης – και, σε κάθε περίπτωση (αυτή είναι τουλάχιστον η υπόθεση ή προσδοκία), όχι για πολύ. Το «Έργο Τέχνης» παίρνει το σημείο εκκίνησής του από τα προλεγόμενα του ιστορικού υλισμού που περιέχονται στον Πρόλογο στην *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*. Ενώ η πραγματεία του Μαρξ ασχολείται πρωτίστως με τη βάση των ανθρωπίνων σχέσεων, το δοκίμιο του Μπένγιαμιν στρέφει την προσοχή του σε «υψηλότερες» και συνεπώς παράγωγες σφαίρες. Και από την οπτική της κλασικής γερμανικής αισθητικής, αυτό πάνω από όλα σημαίνει το έργο τέχνης. Τα κρίσιμα αποσπάσματα του δοκιμίου του Μπένγιαμιν είναι συνεπώς αυτά που θέτουν το ερώτημα: Πάνω σε τι, τελικά, θεμελιώνεται το έργο τέχνης; Και η απάντηση σε αυτή την ερώτηση είναι συνδεδεμένη με την προηγούμενη ερώτηση: Υπό ποιες προϋποθέσεις – αν υπάρχουν – μπορεί η ανθρωπότητα να επιλύσει τα καθήκοντα που η ίδια της έχει θέσει;

Ο βέβαιος ισχυρισμός του Μαρξ πως «η ανθρωπότητα αναθέτει στον εαυτό της μόνο καθήκοντα τα οποία μπορεί να επιλύσει» είναι εξίσου ένας υπαινιγμός, αφού ενσυνείδητα επαναφέρει και αναιρεί την εναρκτήρια διακήρυξη του μόνο κριτικού σχεδίου πριν του δικού του που μπορεί να συγκριθεί μαζί του σε εύρος και εμβέλεια:

Ο ανθρώπινος λόγος έχει την ιδιαίτερη μοίρα πως σε ένα ορισμένο είδος γνώσης επιβαρύνεται με ερωτήματα που δεν μπορεί να αποφύγει, εφόσον ανατίθενται ως καθήκοντα από τη φύση του ίδιου του λόγου, τα οποία εντούτοις δεν μπορούν να απαντηθούν αφού υπερβαίνουν κάθε δυνατότητα του ανθρώπινου λόγου (Kant 1907: A, vii).³

Έτσι γράφει ο Καντ στην αρχή του Προλόγου στην πρώτη έκδοση της *Κριτικής*. Τα εν λόγω «είδη γνώσης» είναι αυτά της μεταφυσικής, και η αδυναμία του ανθρώπινου λόγου να επιτύχει τα ορισμένα καθήκοντα που αναπόφευκτα θέτει

στον εαυτό του δημιουργεί αυτό που ο Καντ ονομάζει «υπερβατική ψευδαίσθηση» (*transzendentaler Schein*). Αυτού του είδους η ψευδαίσθηση δεν μπορεί απλά να αποσαφηνιστεί, αφού ανήκει στην ίδια δομή της πεπερασμένης λογικής και συνεπώς είναι αδιαχώριστη από τα μέσα και τους σκοπούς της αποσαφήνισης. Οι αναπάντητες ερωτήσεις, όμως, εννοημένες ως ανεπίλυτες με τον αριστοτικό τρόπο, παίρνουν τη μορφή των *απεριόριστων* καθηκόντων – αυτό ακριβώς που ο Μαρξ αρνείται. Στην περίπτωση του δοκιμίου του Μπένγιαμιν, τέτοιοι συλλογισμοί θα σήμαιναν κάτι σαν το εξής: η όποια οριστική απάντηση στην αισθητικοποίηση του πολιτικού παραγνωρίζει το καθήκον με ένα πρόβλημα που μπορεί να επιλυθεί οριστικά· οι δύο απαντήσεις μαζί –εδώ αποκαλούμενες ως «αισθητικοποίηση της πολιτικής» και «πολιτικοποίηση της τέχνης»– θα συνέθεταν μια αντινομία, η οποία, καθώς ακολουθεί την ίδια τη σκιά του επιχειρήματος, απορρέει από μια κοινή παρερμηνεία: ότι ο κόσμος μπορεί να συλληφθεί ανεξάρτητα από τους τρόπους και τα μέσα με τα οποία γίνεται αντιληπτός – ή, για να χρησιμοποιήσω το λεξικό του Μπένγιαμιν, ανεξάρτητα από τον «ανθρώπινο αντιληπτικό μηχανισμό» (1974, 7.1: 381). Η κατανόηση αυτής της παρερμηνείας επιφέρει το άπειρο καθήκον της σταδιακής προσαρμογής και συνεπώς εισόδου στην ίδια αυτή συνθήκη: την απουσία ενός κόσμου πάνω και πέρα του μηχανισμού με τον οποίο γίνεται αντιληπτός.⁴

II

Το ότι το δοκίμιο του Μπένγιαμιν κινείται σε παρόμοια κατεύθυνση παρέχει μια κάποια ένδειξη πως οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν έχουν αφαιρεθεί παντελώς από το πεδίο της επιχειρηματολογίας του, ακόμα και αν είναι αρκετά μακριά από τις απελπιστικές συνθήκες της σύνθεσής του. Από την οπτική των συνθηκών αυτών, η φράση «αισθητικοποίηση του πολιτικού» μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή με τον ακόλουθο τρόπο: ορισμένα καθεστώτα φαντάζονται τον εαυτό τους ως έργα τέχνης, τα πρωταρχικά εργαλεία των οποίων –τουτέστιν ανθρώπινα όντα, οργανωμένα ως *Volksgemeinschaft*⁵– δεν είναι τίποτα παραπάνω από αδρανή ύλη στη διάθεση της μορφο-ποιητικής πολιτικών καλλιτεχνών, οι οποίοι φιλοτεχνώντας το δικό τους *Gesamtkunstwerke*,⁶ δεν χρειάζεται να ανησυχούν για τη μοίρα του υλικού τους περισσότερο από όσο ο Βάγκνερ χρειαζόταν να ανησυχεί για τα συναισθήματα των τραγουδιστών του. Αναμφίβολα υπάρχουν και όσες/οι έχουν εύστοχα αναπτύξει τη φράση «αισθητικοποίηση του πολιτικού» με τον ακόλουθο τρόπο: ως περιγραφή των καθεστώτων εκείνων που αποκαθάρουν την πολιτική από νομικά ή ηθικά πρότυπα με τη λιγότερο ή περισσότερο ρητή υπόδειξη αισθητικών προτύπων στη θέση τους.

Όχι μόνο ο Μπένγιαμιν δεν έθεσε το ερώτημα κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως δεν θα μπορούσε καν να το κάνει δεδομένου του σημείου εκκίνησής του, εφόσον –και αυτό δεν θα μπορούσε να παρουσιαστεί με περισσότερη σαφήνεια από όσο στον Πρόλογο στην *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας* του Μαρξ– οι πολιτικές κατηγορίες δεν ανταποκρίνονται σε νομικές ή ηθικές κατηγορίες. Αυτό είναι μια προϋπόθεση του ιστορικού υλισμού, η οποία συνήθως εκφράζεται λέγοντας ότι οι νομικές λειτουργίες ενός συγκεκριμένου κοινωνικού σχηματισμού είναι μέρος τόσο της υπερδομής όσο οι ηθικοί του κώδικες και τα μυθολογικά του όντα. Ακόμα και αν το καταληκτικό μέρος του δοκιμίου του Μπένγιαμιν προτείνει παρενθετικά πως η αισθητικοποίηση του πολιτικού ανταποκρίνεται σε μια εποχή όπου οι «μάζες» στερούνται τα δικαιώματά τους και αντ' αυτών τους δίδεται η δυνατότητα για «έκφραση», τα εν λόγω δικαιώματα δεν μπορούν να ταυτιστούν ούτε με τα θετικά δικαιώματα που εγγυάται ένα καθεστώς ούτε με τα φυσικά δικαιώματα που, σύμφωνα με νομικούς θεωρητικούς, είτε αποτελούν την πηγή της νομιμότητάς τους είτε τη λογική για εξέγερση. Ο Μπένγιαμιν, αντίθετα, αναφέρεται σε δικαιώματα που είναι συνολικά εξωνομικά: πιο συγκεκριμένα, στο δικαίωμα της αλλαγής «των σχέσεων ιδιοκτησίας» (1995: 7.1, 382), που σημαίνει το δικαίωμα για κάτι άλλο από τα θετικά δικαιώματα ή τα δήθεν φυσικά τους θεμέλια. Κάνοντας χρήση του αμφίβολου όρου «δικαίωμα» σε αυτό το πλαίσιο, ο Μπένγιαμιν ευθυγραμμίζεται με –και την ίδια στιγμή διακριτικά διαφοροποιεί τη γραμμή του από– όσους/όσες αναπτύσσουν τη φράση «αισθητικοποίηση του πολιτικού», ώστε να απαντήσει ένα επίμονο ερώτημα: Πώς είναι δυνατόν να διατηρούνται ορισμένες κοινωνικές σχέσεις, ιδιαίτερα εκείνες του ανεπτυγμένου καπιταλισμού, όταν αυτές θα έπρεπε να περιορίζουν την περαιτέρω ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων; Στο δοκίμιο του Μπένγιαμιν, «το δικαίωμα στην αλλαγή των σχέσεων ιδιοκτησίας» λειτουργεί ως *πολιτικό δικαίωμα*, το οποίο, όμως, είναι απλά ένας άλλος τρόπος να ονομαστεί το ίδιο πρόβλημα: ένα «δικαίωμα» έξω από την τάξη του θετικού νόμου και όμως εξίσου αφαιρεμένο από τη σφαίρα της φύσης. Οι κατηγορίες και τα κριτήρια του πολιτικού –όποια και αν είναι αυτά, και εδώ ο Μπένγιαμιν εύλογα παραμένει σιωπηλός ως προς αυτά– απολαμβάνουν μια σχετική ανεξαρτησία από εκείνα της θετικής ή φυσικής νομιμότητας, και αυτή η ανεξαρτησία, η οποία σε εξαιρετικές στιγμές προδίδει τον εαυτό της, κάνει το ερώτημα που τίθεται από την αισθητικοποίηση του πολιτικού πολύ πιο δύσκολο, πολύ λιγότερο ανοιχτό σε απαντήσεις της καθησυχαστικής μορφής: διαμορφώνουν πολιτικές σχέσεις σύμφωνα με νομικούς τύπους.

Η ανεξαρτησία του πολιτικού από νομικά κριτήρια είναι, επιπλέον, η πηγή της εγγύτητάς του με την αισθητική, εννοημένη ως μια συγκεκριμένη φιλοσοφική πειθαρχία που δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε για πρώτη φορά στο πλαίσιο

της κλασικής γερμανικής, δηλαδή της λαϊμπνιτσιανής, μεταφυσικής. Και εδώ, για καλό ή για κακό, υπάρχει λίγο *Rechthaberei*: Η τελευταία πρόταση από το προτελευταίο μέρος του δοκιμίου του Μπένγιαμιν (σε όλα εκτός από την τελευταία εκδοχή του) είναι λάθος – όχι απαραίτητα σε αυτά που λέει για την κινηματογραφική ταινία, αλλά για αυτό που αξιώνει σχετικά με την αισθητική. Αναφέρει: «Άρα [η ταινία] από εδώ και στο εξής εμφανίζεται, ως επί το πλείστον, το πιο σημαντικό αντικείμενο εκείνης της θεωρίας της αντίληψης που ανάμεσα στους Έλληνες ονομαζόταν αισθητική» (1995: 7.1, 381). Πολλοί σχολιαστές και σχολιάστριες έχουν απορρίψει, περισσότερο ή λιγότερο έντονα, την ερμηνεία του Μπένγιαμιν για τον κινηματογράφο. Αρνούμαι να πάρω μέρος σε αυτή τη διαφωνία. Διαφωνώ, ωστόσο, με την ερμηνεία του για την *αισθητική*. Φυσικά, ο όρος τελικά προέρχεται από το ελληνικό ρήμα *αισθάνεσθαι* στη βάση του μοντέλου σχηματισμού λέξεων που έχει δημιουργήσει έναν μεγάλο αριθμό τεχνικών όρων, συμπεριλαμβανομένου της ίδιας της λέξης *τεχνική*. Δεν ήταν όμως ανάμεσα στους αρχαίους Έλληνες που ο όρος αναπτύχθηκε με αυτόν τον τρόπο, αλλά, μάλλον, ανάμεσα σε ορισμένους Γερμανούς του 18ου αιώνα, συγκεκριμένα από τον Αλεξάντερ Μπαουμγκάρτεν, ο οποίος εφήυρε την *αισθητική* ως έναν τεχνικό όρο για έναν συγκεκριμένο κλάδο μεταφυσικής.⁷ «Ο εξαιρετικός αναλυτής Μπαουμγκάρτεν» (Kant 1907: A21· B35), για να παραθέσω την πρώτη υποσημείωση στην Υπερβατική Αισθητική του Καντ, δεν αναφέρεται στις δεκάδες περίπου *Deutsche Menschen*, τις επιστολές του οποίου ο Μπένγιαμιν επιμελείται και εν συντομία συζητάει καθώς γράφει και επανεξετάζει το «Έργο Τέχνης». Ούτε τον αναφέρει σε σχέση με την επανακάλυψη του Καρλ Γκούσταβ Γιόχαν, του οποίου η εν πολλοίς ξεχασμένη πραγματεία «Περί της Απόσυρσης της Ποίησης», όπως εκ των υστέρων συνειδητοποίησε ο Μπένγιαμιν, χρησίμευσε ως πρόληψη της δικής του φιλοσοφικο-ιστορικής διερεύνησης της μοίρας της τέχνης. Εντούτοις, παρά το περίεργο αυτό κενό, είναι δυνατόν να εντοπιστούν ορισμένες συγγένειες ανάμεσα στις έρευνες σχετικά με τον «ανθρώπινο αντιληπτικό μηχανισμό» που τόσο ο Μπαουμγκάρτεν όσο και ο Μπένγιαμιν διεξάγουν υπό την κατηγορία της «αισθητικής». Και από την οπτική της γενικής αποδοχής των αντίστοιχων ερευνών τους, ο όρος *συγγένεια* αδικεί τη σχέση τους· *ταυτοσημία* είναι καλύτερος, αφού και στις δύο περιπτώσεις η «αισθητική» που προτείνουν έχει αναγνωριστεί ευρέως και σε μεγάλο βαθμό απορριφθεί, συχνά με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

Δεν είναι εδώ το μέρος για μια ευρεία διερεύνηση της σχέσης μεταξύ της ογκωδέστατης *Αισθητικής* του Μπαουμγκάρτεν και της λιλιπούτειας του Μπένγιαμιν – και όχι επειδή ο Μπένγιαμιν αμελεί να αναφέρει τον προκάτοχό του. Μπορεί να διατυπωθεί, όμως, το εξής: κάτι στην επινόηση του τεχνικού όρου *αισθητική* από τον Μπαουμγκάρτεν αντιστοιχεί στην προσπάθεια του Μπένγιαμιν

να αναπτύξει νέους εντελώς όρους για τη μελέτη τόσο του έργου τέχνης όσο και του ανθρώπινου αισθητηρίου συνολικά, και αυτή η αντιστοιχία δεν είναι πουθενά πιο εμφανής από όσο στο σημείο που ο Μπένγιαμιν παραβλέπει την καινοτομία του Μπαουμγκάρτεν. Για τον Μπένγιαμιν, η θεωρία της αντίληψης που λέγεται «αισθητική» οφείλει εφεξής να αναγνωρίζει την ουσιώδη λειτουργία της *περίσπασης*: για τον Μπαουμγκάρτεν, αυτήν της *σύγχυσης*. Πράγματι, ο όρος *Zerstreuung* («περίσπαση»), όπως τον παρουσιάζει ο Μπένγιαμιν, μπορεί να θεωρηθεί μέχρι και μετάφραση και εντατικοποίηση της *Σύγχυσης*, όπως την εννοεί ο Μπαουμγκάρτεν. Ενώ ο Μπένγιαμιν κάνει λόγο για περισπασμό το 1935, ο Μπαουμγκάρτεν κάνει το ίδιο με τη σύγχυση ακριβώς δύο αιώνες νωρίτερα – επινοώντας με αυτόν τον τρόπο την αισθητική ως μια πειθαρχία αφιερωμένη, από τη μία πλευρά, στην κριτική του γούστου και, από την άλλη, στην ανάλυση του ανθρώπινου αντιληπτικού μηχανισμού. Σύμφωνα με το ρηξικέλευθο *Φιλοσοφικοί Στοχασμοί Αναφορικά με την Ποίηση* του Μπαουμγκάρτεν (1735), η ποίηση – η μελέτη της οποίας κατέχει καίρια θέση στη νέα επιστήμη της αισθητικής – συνίσταται στην τελειοποίηση ευκρινών όμως συγκεχυμένων αντιλήψεων: ευκρινών, επειδή το αντικείμενο της αντίληψης διακρίνεται από κάθε άλλο· συγκεχυμένων, επειδή η ιδέα στην οποία το αντικείμενο εμπίπτει διαφεύγει ομοίως του ποιητή και του αναγνώστη. Εντούτοις, αντιλήψεις ευκρινείς αλλά συγκεχυμένες είναι ιδιαίτερα εύστοχες για την αναπαράσταση χωρο-χρονικών ατόμων, εφόσον τα αντικείμενα της αντίληψης μπορούν μεν να διακριθούν από άλλα πράγματα, όμως δεν μπορούν να αναλυθούν στα συστατικά τους στοιχεία. Όσο πειστική και αν είναι η ανάλυση ενός «αισθητικού» αντικειμένου, υπολείπεται πάντα ένα στοιχείο «*je ne sais quoi*», για να παραθέσω τον Λάμπνιτς. Με αυτή την έννοια, η αισθητική κάνει χώρο για αυτά που απορρίπτει η «υψηλότερη» επιστήμη της ορθολογικής μεταφυσικής: *μοναδικότητες*, οι οποίες εμφανίζονται διαφορετικές από οτιδήποτε άλλο, αν και κανείς και καμία δεν μπορεί να πει το πώς ή το γιατί. Με το να αποδέχονται τη χαρά της σύγχυσης, χωρίς να υφίστανται κάποια απώλεια στη δυνατότητά τους να κάνουν διακρίσεις – ακριβώς το αντίθετο –, αυτοί/ές που ο Μπαουμγκάρτεν αποκαλεί «αισθητικούς» εισέρχονται σε μια σχετικά ανεξάρτητη σφαίρα γνώσης: ομολογουμένως μια «χαμηλότερη» σφαίρα σε σχέση με αυτήν της λογικής γνώσης, όμως μία που απολαμβάνει μια δική της αξιοπρέπεια. Αυτή η σφαίρα μπορεί επίσης να περιγραφεί με τους όρους που ο Μπένγιαμιν επινοεί για να αποφύγει την ορολογία της αισθητικής που αναπτύχθηκε στον απόηχο της καινοτομίας του Μπαουμγκάρτεν: συγκεκριμένα, η «χαμηλότερη» σφαίρα της αισθητικής επέρχεται μαζί με την «παρακμή» της αύρας.

III

Χωρίς να εμπλακούμε εκτενώς με τους όρους που χρησιμοποιεί ο Μπένγιαμιν για να διασαφηνίσει την ιδέα της «παρακμής» της αύρας, μπορεί να ειπωθεί το εξής: η αύρα συνίσταται στην εμφάνιση ενός άλλου χωρο-χρονικού πλέγματος σε σχέση με το δικό μας. «Τι είναι κατ' ουσίαν [*eigentlich*] η αύρα;», ρωτάει ο Μπένγιαμιν σε μια σπάνια χρήση ρητορικής ερώτησης. Απάντηση, «ένας παράξενος ιστός από χώρο και χρόνο [*ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit*]: η μοναδική εμφάνιση μιας απόστασης, όσο κοντινή και αν είναι αυτή (1995: 7.1, 355)». ⁸ Η ιδιομορφία αυτού του φασματικού ιστού –[ο ιστός] *Gespinst* αγγίζει τα όρια του [φαντάσματος] *Gespent*– συνίσταται στο ότι παραβιάζει εκείνες τις αρχές του χώρου και χρόνου στις οποίες ο Καντ προσδίδει ιδίωμα κανόνα κατά την έναρξη του κριτικού του σχεδίου. Σύμφωνα με την Υπερβατική Αισθητική, η εγγύτητα δεν μπορεί επ' ουδενί να χαρακτηριστεί από «απόσταση» – ούτε στο ελάχιστο. Αυτό δεν σημαίνει, φυσικά, ότι η μοναδικότητα είναι πάντα ένα συνολικά αβάσιμο κατηγορήμα, χωρίς καμία «αντικειμενική εγκυρότητα»· είναι αβάσιμο μόνο σε σχέση με τα αντικείμενα της δυνατής γνώσης. Ενώ η Υπερβατική Αισθητική της πρώτης *Κριτικής* μπορεί να ονομαστεί η μεταφυσική επικύρωση της παρακμής της αύρας, η *Κριτική της Αισθητικής Κριτικής Ικανότητας* κινείται στην αντίθετη κατεύθυνση: προς την αποκάλυψη μιας σφαίρας όπου η κατηγορία της μοναδικότητας μπορεί με μια ευαισθησία να εφαρμοστεί σε πράγματα που φαίνεται να υπάρχουν. Ας πάρουμε ένα παλάτι, για παράδειγμα – ή ακριβέστερα «το παλάτι που βλέπω μπροστά μου» (1907: A, 5:204): στον βαθμό που το παλάτι μονάχα είναι το αντικείμενο της ικανότητάς μου να κρίνω, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι οποιεσδήποτε σκέψεις που μπορεί να έχω για τη λειτουργία και τον σκοπό του, το μόνο δυνατό σημείο αναφοράς για τη στοχαστική δύναμη της κρίσης μου είναι η δική μου κατάσταση σκέψης, τουτέστιν, το αίσημα ευχαρίστησης ή δυσαρέσκειάς μου. Όσο μακριά και αν είναι από το δικό μου εύρος εμπειρίας –ή στην προκειμένη από του Καντ–, το παράδειγμα του παλατιού δεν έχει επιλεγθεί τυχαία· απεναντίας, προέρχεται από το πρώτο παράδειγμα του «ωραίου» στο οποίο αναφέρεται ο Καντ στην *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας* και το κατεξοχήν παράδειγμα μέσω του οποίου αποσαφηνίζει την κατηγορική «ποιότητα» του αισθητικού τρόπου της κρίσης για πρώτη φορά: συγκεκριμένα την αδιαφορία, που σημαίνει την παραγνώριση της τρέχουσας, χωρο-χρονικής ύπαρξης του αντικειμένου που αναπαρίσταται στη μοναδική παράσταση, η οποία λειτουργεί ως το υποκείμενο της «δύναμης της κρίσης» μας. Υπό το πρίσμα της τεράστιας σπατάλης εργασίας που έχει αναλωθεί στην εγκαθίδρυση παλατιών –ή όπως γράφει ο Καντ σαν εγγαστριμυθος του Ρουσσώ, υπό το πρίσμα της «ματαιοδοξίας των επιφανών που χαραμίζουν τον ιδρώτα του λαού

σε τέτοια περιττά πράγματα» (1907: A, 5:204) – αυτή η παραγνώριση δεν είναι μικρό κατόρθωμα.

Το ότι το παλάτι είναι ένα πολιτικά φορτισμένο παράδειγμα –ειδικά το φθινόπωρο του 1790 όταν πρωτοδημοσιεύτηκε η τρίτη *Κριτική* και κάποια παλάτια βρέθηκαν υπό πολιορκία– είναι αυτονόητο. Αν, όπως ο Καντ περιέφημα προτείνει, ένα από τα καθοριστικά στοιχεία του ωραίου είναι η «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό» (1907: A, 5:236), το παλάτι μπορεί εξίσου να θεωρηθεί ως παράδειγμα της ακριβούς αντιστροφής του: μια κοινωνική μη σκοπιμότητα με ολοφάνερο πολιτικό σκοπό, δηλαδή το να καταδεικνύει ποια ή ποιος είναι επικεφαλής. Η αριστοκρατία μπορεί να μην έχει βásiμη λειτουργία –αυτό είναι ένα σημείο που διαρκώς τονίζει ο Καντ όσο ηλικιώνεται⁹–, όμως τα προϊόντα που τα μέλη της εγκαθιστούν μπορούν πάραυτα να κρίνονται για την ομορφιά τους· πράγματι, είναι παραδειγματικά στην ομορφιά τους για αυτόν ακριβώς τον λόγο. Όμως ο Καντ ποτέ δεν προχωράει πέρα από τέτοιες υποθέσεις. Η πολιτική για τον ίδιο δεν έχει το δικαίωμα να διεκδικεί ανεξάρτητα κριτήρια και, αντ' αυτού, πρέπει να αποτελεί ζήτημα καθαρά νομικών κανόνων. Αυτό είναι το διακύβευμα στο *Για την Αιώνια Ειρήνη* και η πηγή της ακόμη πιο πικρής πολεμικής του ενάντια στους «πρακτικούς πολιτικούς». Ο Καντ, λοιπόν, αποφεύγει να κάνει αυτό που προτείνει: την πολιτικοποίηση της αισθητικής. Και η μορφή της πολιτικοποίησης από την οποία απέχει διακρίνεται στο πρώτο παράδειγμα της αισθητικής κριτικής ικανότητας: το ωραίο θα ήταν η υπόσχεση των παλατιών χωρίς δύναμη.

Δεν ισχύει, όμως, το ίδιο και για τους διάδοχους του Καντ, μεγάλος αριθμός των οποίων προτείνουν, αντιστρέφουν και υπονομεύουν την ακόλουθη θέση: η επικράτεια της αισθητικής εμπειρίας είναι αυτή της μη κυριαρχίας. Πρωτοεμφανισμένη ως χειραφέτηση της αντίληψης από την καθυπόταξη της στις «υψηλότερες» γνωστικές λειτουργίες, αναπτυγμένη υπό το πρίσμα της κυκλικής και αυτο-εδραιούμενης ελευθεροφροσύνης των «φιλελεύθερων τεχνών», η αισθητική θα μπορούσε να αξιώσει να είναι τα προλεγόμενα στο σχέδιο της παγκόσμιας ανθρώπινης απελευθέρωσης – πράγματι, μια αναγκαία προπαιδευτική για όποια ή όποιον επιθυμεί να ακολουθήσει το σχέδιο αυτό χωρίς να εγκαταστήσει ακόμη πιο τυραννικά καθεστώτα από αυτά που αντικαθιστά. Μια τέτοιου είδους πολιτικοποίηση της αισθητικής, η οποία μετατρέπει την ομορφιά σε αδι-αμφισβήτητη εκδήλωση της ελευθερίας, μπορεί να απαντηθεί με την αντιστροφή των όρων της: η επικράτεια της αισθητικής είναι σύμπτωμα και παράγοντας της κυριαρχίας – προφανώς όχι ως άμεση υποδούλωση σε πρίγκιπες και παλάτια, αλλά ως διαμεσολαβημένη υποταγή σε εκείνες τις οικονομικές και γραφειοκρατικές δυνάμεις που καταστατικά αποκρύπτουν τους τρόπους επιβολής τους. Και ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας μιας τέτοιας κυριαρχίας την κάνει ακόμα περισσότερο ύπουλη: όχι μόνο η ελευθερία εκλείπει, αλλά το ίδιο και η δυνατό-

τητα αναγνώρισης της απουσίας της. Νέες μορφές τέχνης μπορούν τότε να επιφορτιστούν με το έργο της αναγνώρισης της απουσίας της ελευθερίας, υπονομεύοντας τις ίδιες τις αισθητικές τους παρορμήσεις, και στη συνέχεια, μπορεί να αναπτυχθεί μια αισθητική θεωρία σαν μια δεύτερης τάξης προπαιδευτική στο σχέδιο της απελευθέρωσης – μια αρνητική «αισθητική εκπαίδευση» που ως σημείο εκκίνησης θα έχει αυτές τις ενσυνείδητες ψευδαισθήσεις αυτονομίας που με δυσκολία διατηρούν την κατηγορία της «υψηλής τέχνης». Αυτή η υπόθεση, που συνεχίζει να διατηρεί έναν άβολο χώρο για την ομορφιά, μπορεί τότε με τη σειρά της να ακυρωθεί: καμία ελευθερία και καμία βásiμη διεκδίκηση για απελευθέρωση από τις ψευδαισθήσεις ελευθερίας – αυτή είναι η ερημωμένη επικράτεια της αισθητικής, αν ο όρος παραμένει βιώσιμος. Είναι σαν αυτό το παραδειγματικό παλάτι της τρίτης *Κριτικής* να μην είναι πια ένα παράδειγμα «ομορφιάς», αλλά, αντίθετα, η προκλητικότητα μιας λαμπρότητας που ψιθυρίζει «όχι, όχι, όχι,»: «δεν θα πάρεις τον έλεγχο· δεν θα αποκαταστήσεις την ανικανότητά σου· και δεν μπορείς σιωπηλά να διασώσεις αυτή τη διπλή άρνηση με μια αμείλικτη αρνητική διαλεκτική». Από τον Σίλλερ στον Αντόρνο και τον Λυοτάρ, η πολιτικοποίηση της αισθητικής ακολουθεί μια διαδρομή σαν και αυτή.

IV

Όλα αυτά, ωστόσο, προϋποθέτουν ότι έχουμε τον έλεγχο του όρου «πολιτικοποίηση». Υπό το πρίσμα του «έργου τέχνης» του Μπένγιαμιν, το ισοδύναμό του μπορεί να οριστεί με έναν σχετικά περιεκτικό τρόπο: η «αισθητικοποίηση» συνίσταται στη μεταμόρφωση ενός κάτι σε αντικείμενο που συλλαμβάνεται και αξιολογείται από δύο ασύμβατες αλλά επικουρικές προοπτικές: αυτήν της ιδιοτελούς έκφρασης και αυτήν της αλλοτριωμένης ευχαρίστησης. Καμία από αυτές τις προοπτικές δεν ενδιαφέρεται με τα έργα τέχνης *αυτά καθαυτά*, παρά μόνο με τα ενδιαφέροντα και τα αισθήματα του κοινού τους. Με αυτή την έννοια, το πρώτο θύμα της αισθητικοποίησης είναι, όπως προτείνει ο Χάιντεγκερ σε μια σειρά από ταυτόχρονα παραδόσεις, το ίδιο το έργο τέχνης.¹⁰ Κάτι ανάλογο προτείνει ο Μπένγιαμιν – χωρίς όμως να υποψιάζεται ότι η θέση αυτή θα αποτελούσε την αρχική προσφορά μιας «μεγάλης πολιτικής» που θα ανανέωνε την εποχή και αύρα της μεγάλης τέχνης. Και είναι ως απάντηση στην ερώτηση –τι θα επέλθει από το *έργο τέχνης* στην απουσία της αύρας του;– που το ερώτημα του ισοδύναμού του, ήτοι η «πολιτικοποίηση», μπορεί ουσιαστικά να τεθεί. Αυτό που ο Μπένγιαμιν παρέχει, στο παρόν πλαίσιο, είναι το ακόλουθο απόσπασμα που περιλαμβάνει την οριστική του αποκήρυξη της αισθητικής αυτονομίας (απολογούμαι για την αδεξιότητα της μετάφρασης η οποία επιτείνει την ασυνήθιστη ιδιοτροπία του πρωτότυπου):

Την ίδια εκείνη στιγμή που το κριτήριο της αυθεντικότητας αποτυγχάνει να εφαρμοστεί στην παραγωγή της τέχνης, ολόκληρη η κοινωνική λειτουργία της τέχνης υποχωρεί. Στη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία, πρέπει να επεμβή [*hat zu tritt*] η θεμελίωσή της σε μιαν άλλη πράξη: συγκεκριμένα, η θεμελίωσή της στην πολιτική.

Με αυτό το υπερτονισμένο αλλά ανερμήνευτο απόσπασμα, ο Μπένγιαμιν στρέφεται σε άλλα ζητήματα: τη διάκριση μεταξύ λατρευτικής-αξίας και αξίας-απεικόνισης σε κάποιες εκδοχές του κειμένου, στις πρώτες μέρες της φωτογραφίας, σε κάποιες άλλες. Αυτό που μένει ανερμήνευτο και απαράλλαχτο είναι η ιδιοτροπία του ίδιου του χωρίου, ειδικά στη δεύτερη εκδοχή του: η θεμελίωσή της στην πολιτική «πρέπει να επεμβή στη θέση» της θεμελίωσής της στην τελετουργία. Ότι ο Μπένγιαμιν πείστηκε με τον γραμματικό χρόνο για να διατυπώσει αυτό το επισφαλές βήμα είναι αδιαμφισβήτητο: στην πρώτη εκδοχή του δοκιμίου η πρόταση είναι στον αόριστο, ενώ στην τρίτη εκδοχή είναι στον ενεστώτα· και στη δεύτερη, είναι στην προστακτική. Σε καμία άλλη περίπτωση στο δοκίμιο –και, από όσο γνωρίζω, σε κανένα άλλο μέρος σε ολόκληρο το έργο του Μπένγιαμιν– δεν είναι τόσο αβέβαιος για τον χρόνο του ρήματος που θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί: «*ist getreten*» («έχει παρεμβή») δηλώνει ένα συμβάν που έχει ολοκληρωθεί· «*tritt*» («βαίνει») κάτι που λαμβάνει χώρα τώρα ή για πάντα· και «*hat zu treten*» («πρέπει να επεμβή») μια αιτιώδης σχέση, ένα μεταφυσικό αξίωμα, ή μια αρχή πρακτικού λόγου. Μπορεί η αισθητική να διακηρύσσει την αυτονομία της –και στο πρόσωπο του Αντόρνο, το πράττει με σκοπό τη διαπαιδαγώγηση του Μπένγιαμιν–, όμως το έργο τέχνης δεν μπορεί να σταθεί μόνο του: πρέπει να εδραιωθεί σε μια άλλη πρακτική. Και αυτό το «πρέπει» πρέπει να είναι με κάποιον τρόπο αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της λειτουργίας του «έργου τέχνης», σε τέτοιον βαθμό ώστε, ανεξάρτητα από οτιδήποτε μπορεί να εννοηθεί με τον όρο «έργο τέχνης», να σημαίνει: «βασισμένο σε μια ιδρυτική πράξη» ή, με άλλα λόγια, «παραγωγή». Το αξίωμα με το οποίο ο Μπένγιαμιν ξεκινάει τη διερεύνησή του, «το έργο τέχνης ήταν κατεξοχήν πάντα αναπαραγωγίμο», ίσως ακόμη να προκύπτει από τη μη αναγώγιμη παραγωγιμότητά του. Που σημαίνει: το κατηγορημα με το οποίο φαίνεται να διακρίνονται τα έργα τέχνης από άλλα πράγματα –η «μοναδικότητα»– δεν μπορεί να ανήκει σε αυτά, πραγματικά· ούτε ανήκει στην πρακτική πάνω στην οποία όλα τα έργα τέχνης, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, θεμελιώθηκαν αρχικά, δηλαδή στην τελετουργία. Με τους όρους του δοκιμίου του Μπένγιαμιν, υπάρχει ένας μόνο εναπομείναντας όρος: η πολιτική, η φύση της οποίας δεν μπορεί να καθοριστεί πριν από την είσοδό της. Αν, όμως, η πολιτική, αντίθετα από το έργο τέχνης οποιασδήποτε εποχής, μπορεί πράγματι να ονομαστεί μοναδική, για αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν μπορεί ξεκάθαρα να ειπωθεί ότι *εμφανίζεται* ως τέτοια.

Στον βαθμό που κάθε θεματοποίηση είτε προϋποθέτει είτε, αντανακλαστικά, προτείνει έναν κανόνα, μια πρακτική αποτελούμενη από εγκόσμιες μοναδικότητες δεν μπορεί να θεματοποιηθεί – και ο Μπένγιαμιν αποφεύγει να το κάνει. Αντί, όμως, να χρησιμοποιούμε τον φαινομενολογικό όρο *θεματοποίηση*, θα ήταν καλύτερα να μείνουμε στο λεξιλόγιο του δοκιμίου και να πούμε: *πολιτικοποίηση*, τη διατύπωση μιας πρακτικής που συμφωνεί με, ή που, αντανακλαστικά, προτείνει έναν κανόνα. Από αυτή την άποψη, είναι θεμιτό να προβούμε σε έναν περαιτέρω ισχυρισμό: ενώ το έργο τέχνης είναι η πρώτη απώλεια της αισθητικοποίησης, η πρακτική της πολιτικής είναι το πρωταρχικό θύμα της πολιτικοποίησης.

V

Ο Μπένγιαμιν –εύλογα– δεν το λέει ποτέ: η πολιτική φαίνεται να είναι αδιανόητη χωρίς την πολιτικοποίηση. Το ίδιο δεν μπορεί να ειπωθεί για το ισοδύναμό του: μια αισθητική χωρίς την αισθητικοποίηση είναι τουλάχιστον νοητή, και η πρόωμη μελέτη του Μπένγιαμιν, «Δύο Ποιήματα του Φρίντριχ Χέλντεριν», είναι η συμβολή του σε αυτό που αναφέρει ως «καθαρή αισθητική». Αντιθέτως, το αδιανόητο της πολιτικής χωρίς την πολιτικοποίηση –το αδιανόητο μιας καθαρής πολιτικής θα μπορούσαμε να πούμε ή έχοντας ως αφορμή τον τίτλο ενός προγενέστερου δοκιμίου που ολοκλήρωσε ο Μπένγιαμιν αλλά προφανώς έχασε, το αδιανόητο μιας «αληθινής πολιτικής [*die wahre Politik*]»¹¹ – εμπλέκει σε μια ιδιαίτερα τεταμένη σχέση την πολιτική με την αισθητική, ως την αναπλήρωση της μοναδικότητας στην εποχή της παρακμής της αύρας. Κάτω από την κατηγορία της αισθητικής, η μοναδικότητα εμφανίζεται ως καθαρή παράσταση – όπως, για παράδειγμα, η παράσταση ενός παλατιού στο Κόνιγκσμπεργκ του 18ου αιώνα, το οποίο δεν είχε κανένα παλάτι παρά το βασιλικό του όνομα. Και κάτω από την ίδια κατηγορία, ένα αντικείμενο μπορεί να αποκτήσει την ετικέτα «αυτόνομο», εφόσον το κριτήριο για την κριτική ικανότητα δεν αντλείται, υποτίθεται, από άλλη ενέργεια πέρα από αυτήν την ίδια την κριτική ικανότητα. Αν, όμως, το κριτήριο του πολιτικού είναι πράγματι μη αναγώγιμο σε αυτά της νομικής τάξης, όπως υποστηρίζει το δόγμα του ιστορικού υλισμού· και αν, όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν, η πολιτική είναι μια νέα ιδρυτική πράξη, μη αναγώγιμη, και ανεξάρτητη από την καταστατικά επαναληπτική πρακτική της τελετουργίας· τότε κάτι αντίστοιχο μπορούμε να πούμε και για την πολιτική: τα κριτήριά της δεν μπορούν να έχουν άλλη πηγή από την καθαρή καινοτομία ή, ακόμα καλύτερα, από την όλη τοπικότητα της ίδιας της ιδρυτικής πράξης. Κάθε περίπτωση πολιτικής πράξης δεν μπορεί καν να θεωρηθεί μια περίπτωση πολιτικής, αλλά, αντίθετα, εφόσον η πράξη είναι πολιτική, είναι ακόμα μια θεμελίωση μη αναγώγιμη

σε οτιδήποτε σχετιζόταν προηγουμένως με τον όρο αυτόν. Εδώ πέρα βρίσκεται, στην καλύτερη των περιπτώσεων, η εκλεκτική συγγένεια μεταξύ πολιτικής και αισθητικής: καμία δεν είναι εντελώς απαλλαγμένη από νόμους, και όμως εξίσου καμία δεν δεσμεύεται από αυτούς. Και εδώ πέρα έγκειται, στη χειρότερη των περιπτώσεων, ο κίνδυνος της πολιτικής ως *ιδρυτικής* πράξης: μπορεί και αναπαριστά τον ιδρυτικό της χαρακτήρα με νομικούς όρους και, ως εκ τούτου, μπορεί να παρουσιάζεται ως η μόνη ανώτατη τάξη στην οποία άμεσα και απόλυτα υπόκειται κάθε σφαίρα ζωής. Με λίγα λόγια, στην καλύτερη και τη χειρότερη των περιπτώσεων, η πράξη που λέγεται «πολιτική» προσομοιάζει στη θεωρία της αντίληψης που λέγεται «αισθητική» σε συνθήκες παρακμής της αύρας.

Όλες οι τεχνικές στο έργο του Μπένγιαμιν – από το ενδιαφέρον του με την τεχνική αναπαραγωγικότητα μέχρι τους στοχασμούς του πάνω στη μίμηση και την πυκνή του θεωρία για τις συμπαγείς μάζες – στοχεύουν να καταδείξουν πως αυτή η ομοιότητα δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση, η οποία όμως δεν μπορεί απλά να διαλυθεί μέσω μιας κατηγορηματικής οριοθέτησης: εδώ είναι η πολιτική, εδώ η αισθητική. Εξ ου και η εκ μέρους του επικρότηση του Μπρεχτιανού προγράμματος της πολιτικοποίησης της τέχνης, η οποία ούτως ή άλλως συμβαίνει· εξ ου και η εκ μέρους του επιδίωξη του καθήκοντος στο οποίο το Μπρεχτιανό πρόγραμμα οφείλει την προέλευσή του: την κατάργηση των συνθηκών υπό των οποίων η πολιτική ομοιάζει στην αισθητική και η αισθητική στην πολιτική. Με άλλα λόγια, μόνο με την κατάργηση και του τελευταίου ίχνους αύρας μπορεί η ψευδαίσθηση να λυθεί. Ένα τέτοιο καθήκον, δεν μπορεί να μην δει την εμφάνιση ενός ορισμένου «μηδενισμού» – και δεν έχει την πολυτέλεια να μην είναι παρά απεριορίστο.

Αλλά και πάλι, ο Μπένγιαμιν δεν μιλάει κατ' αυτόν τον τρόπο. Κανένας από τους όρους δεν υπεισέρχεται στο λεξικό του δοκιμίου του: ούτε ο «μηδενισμός», με τον οποίο κλείνει αινιγματικά το λεγόμενο «Θεολογικο-Πολιτικό Απόσπασμα», ούτε το «απεριορίστο καθήκον», ένας από τους Καντιανούς όρους που ανέλυσε και αναδιαμόρφωσε στο «Πρόγραμμα της Ελευσόμενης Φιλοσοφίας» του. Αντίθετα, ο Μπένγιαμιν παρέχει την εξής περιγραφή των εν λόγω καθηκόντων: «Τα καθήκοντα με τα οποία επιφορτίζεται ο ανθρώπινος αντιληπτικός μηχανισμός σε ιστορικές καμπές δεν μπορούν απλά να επιλυθούν μέσω της οπτικής μόνο, συνεπώς μέσω του στοχασμού. Κατακτώνται βαθμιαία μέσω της συνήθειας, υπό την καθοδήγηση της απτικής πρόσληψης» (1995: 7.1, 381). Τα παραθέματα από τον Καντ και τον Μαρξ με τα οποία άνοιξε αυτό το κεφάλαιο είναι επίσης σχετικά εδώ. Από τον Μαρξ: «Η ανθρωπότητα αναθέτει στον εαυτό της μόνο καθήκοντα τα οποία μπορεί να επιλύσει». Από τον Καντ: «[Ορισμένα ερωτήματα] που ανατίθενται ως καθήκοντα από τη φύση του ίδιου του λόγου, δεν μπορούν να απαντηθούν». Για τον Μπένγιαμιν, μπορούν τα ερωτήματα να απα-

νηθούν, τα καθήκοντα να επιλυθούν – *αλλά όχι από εμάς*: όχι από εκείνες και εκείνους που εμπλέκονται στον στοχασμό, λιγότερο ακόμα από τον «ανθρώπινο λόγο», πόσο μάλλον από την «ανθρωπότητα» εν γένει. Με αυτή την έννοια, το «όχι από εμάς» είναι το πρωταρχικό ζήτημα του στοχασμού· και το όνομα αυτού, για τους σκοπούς του συγκεκριμένου δοκιμίου, είναι «οι μάζες», οι οποίες επιλύουν τα εν λόγω καθήκοντα χωρίς καν να γνωρίζουν ότι το κάνουν, πράγματι χωρίς να αντιλαμβάνονται ότι υπάρχουν εξαιρετικής τέτοια καθήκοντα, και, πάνω από όλα, χωρίς να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως τέτοιες: ως «οι μάζες». Γιατί οι μάζες, ως τέτοιες, είναι μη αναγνωρίσιμες· δεν υπάρχει κάποια έννοια κάτω από την οποία μπορούν να αποτελούν μια ενότητα, τα στοιχεία της οποίας θα μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά. Ένας τρόπος με τον οποίο μπορεί να εκφραστεί αυτό το γνώρισμα των μαζών παρέχει το σχήμα στις συμπερασματικές παραγράφους του δοκιμίου του Μπένγιαμιν: οι μάζες «περισπώνται» (*zerstreut*)· με άλλα λόγια, δεν υπάρχει ενότητα της συνείδησης. Ωστόσο, το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και με άλλον τρόπο: όχι με όρους διακριτών αριθμών αλλά με όρους του Καντιανού πίνακα κατηγοριών, οι μάζες είναι *απεριόριστες*· είναι «όχι μία τέτοια» – ή «όχι μονάδα». Αυτό το «όχι μονάδα», όμως, μπορεί να αποκτήσει την ψευδαίσθηση της ενότητας υπό μία συνθήκη: όταν τα στοιχεία της και παρά την ποικιλομορφία τους, βρίσκονται σε χωρική εγγύτητα. Οι μάζες, τότε, με τον όρο του Μπένγιαμιν είναι «συμπαγείς». Αντιθέτως, οι μη συμπαγείς μάζες δεν φαίνεται να είναι τέτοιες: δεν φαίνονται καθόλου ως μάζες. Μόνο μία μη συμπαγή μάζα μπορεί να είναι, αυστηρά μιλώντας, *zerstreut* («διασκορπισμένη»). Και για τον ίδιο λόγο, μόνο μη συμπαγείς, διασκορπισμένες, ή «διάσπορες» μάζες είναι «πραγματικά» οι μάζες: καταστατικά αντιφατικές πολλαπλότητες, τα στοιχεία των οποίων δεν μπορούν να εννοηθούν ως «ένα». Τα καθήκοντα των μη συμπαγών μαζών είναι με τη σειρά τους απεριορίστα – για ακόμη μια φορά όχι επειδή απαιτούν απεριορίστο χρόνο, αλλά επειδή μόνο ένα διασκορπισμένο «κανένα» μπορεί να τα ολοκληρώσει.

VI

Το πρότυπο ενός καθήκοντος που μπορεί να επιλυθεί μόνο από άτομα που δεν έχουν πια συνείδηση του τι κάνουν είναι ένα από τα πρώτα εγχειρήματα που ζητείται από τα ανθρώπινα όντα να επιτελέσουν μόνα τους: να μάθουν πώς να βαδίζουν. Μόνο όταν μπορώ να βαδίζω ενώ περισπώμαι, χωρίς να γνωρίζω τον χώρο γύρω μου, μπορώ να πω ότι έχω αναμφίβολα μάθει την τέχνη του βαδίσματος. Στη γλώσσα του «έργου τέχνης», η ιδρυτική πράξη της πολιτικής εμφανίζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: ως η ενέργεια του να κάνεις ένα βήμα. Παραθέτοντας

για ακόμα μια φορά ένα απόσπασμα που συζήτησα πιο πάνω: «Την ίδια ακριβώς στιγμή που το κριτήριο της αυθεντικότητας αποτυγχάνει να εφαρμοστεί στην παραγωγή της τέχνης, ολόκληρη η κοινωνική λειτουργία της τέχνης υποχωρεί. Στη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία, πρέπει να επεμβή [*hat zu tritt*] η θεμελίωσή της σε μια άλλη πράξη: συγκεκριμένα, η θεμελίωσή της στην πολιτική». Πέρα από το να είναι μια «θεμελίωση» –τονισμένο από την τριμερή επανάληψη του όρου *Fundierung* σε μια ενιαία, μικρή πρόταση–, η πράξη της πολιτικής, σύμφωνα με αυτό το αξιολογικό απόσπασμα, επεμβαίνει: πιο συγκεκριμένα, βαίνει *επί τόπου*, κάτι που αντιβαίνει εξίσου την πρόοδο και την οπισθοδρόμηση. Η ενέργεια τού να κάνεις ένα βήμα θεωρείται γενικά ότι βασίζεται σε κάτι· και πράγματι, από όλες τις πρακτικές, καμιά δεν είναι ίσως πιο εξαρτημένη από ένα έδαφος που δεν μπορεί να εξασφαλίσει η ίδια για τον εαυτό της. Σύμφωνα με αυτό το απόσπασμα στο «έργο τέχνης», όμως, μια βάση παρεμβαίνει, συγκεκριμένα η νέα θεμελίωση της τέχνης στην «πολιτική». Στην παράδοση που υπονοεί ο Μπένγιαμιν όταν εσφαλμένα αποδίδει στους Έλληνες τον όρο *αισθητική*, εμφανίζεται μια παρόμοια ιδέα κάτω από ένα πολύ διαφορετικό όνομα: αυτό ενός υπέρτατου όντος, η ακινησία του οποίου είναι η πηγή κάθε κίνησης. Η πολιτική θεολογία ίσως να μην έβρισκε ποτέ μια πιο εύστοχη διατύπωση.

Δεν είναι περιεργό που ο Μπένγιαμιν δεν μπορούσε να συμφωνήσει στην ακριβή διατύπωση του εν λόγω βήματος. Και δεν είναι περιεργό που ελαχιστοποιήσε τον ρόλο της οπτικής πρόσληψης, καθώς το βήμα αυτό προκαλεί ίλιγγο, όπως ίσως και το πρώτο μας. Μια ματιά στην αμήχανη κατάσταση την οποία ο Μπένγιαμιν περιγράφει με έναν ασυνήθιστα αμήχανο τρόπο, και περισσότερο ακόμα ένας στοχασμός στις αβυσσώδεις διαστάσεις της, θα έκανε αναμφίβολα και τους πιο επιδέξιους περιπατητές να το σκεφτούν δύο φορές, ή μία: δεν υπάρχει ούτε τρόπος να πας, ούτε τόπος να πας. (Αυτή η κατάσταση μοιάζει περισσότερο με το να πατάς σε πάγο αντί σε νερό, και στις περιγραφές του Μπένγιαμιν για τη Μόσχα τον χειμώνα, αυτό είναι το πρώτο καθήκον για κάθε πρωτάρη, σε τέτοιον βαθμό ώστε, κάθε χρόνο, η πόλη να μετατρέπει τους κατοίκους σε παιδιά: «το περπάτημα θέλει να μαθευτεί εκ νέου στον παχύ, λείο πάγο αυτών των δρόμων»). Μπορεί να είναι για αυτό τον λόγο –παρά για λόγους «πολιτικής» όπως ο όρος αυτός κατανοείται γενικά– που ο Μπένγιαμιν διατηρεί μια κάποια πίστη στην Οκτωβριανή Επανάσταση). Η πολιτικοποίηση, λοιπόν, μπορεί να κατανοηθεί ως η διαδικασία με την οποία επανορθώνεται η αμηχανία του κρίσιμου βήματος, του δίδονται προστατευτικά κιγκλιδώματα, και μετατρέπεται σε ένα αναγνωρίσιμο πρόγραμμα που συνδέει εναρκτήρια σημεία και τελικούς προορισμούς, υποθέσεις και συμπεράσματα. Ακολουθεί με τη σειρά της η έλξη του Μπένγιαμιν για τις παρισινές *διαβάσεις*: αυτές οι περίτεχνες στοές που φέρνουν το εξωτερικό στο εσωτερικό και προβάλλουν το εσωτερικό στο εξωτερικό, προδίδουν τη διαδικασία της πολι-

τικοποίησης με έναν ιδιαίτερα εκκωφαντικό τρόπο. Αντί να παρέχουν άσκηση και εκπαίδευση για ένα βήμα διαφορετικό από όλα τα άλλα, ένα έργο τέχνης –μα συγκεκριμένη μορφή αστικής αρχιτεκτονικής σε αυτήν την περίπτωση– προσφέρει στους περιπατητές και τις περιπατήτριες το σαγηνευτικό θέαμα της προγραμματισμένης σύγκυσης. Ή με τα λόγια του Μπαουμγκάρτεν: οι *διαβάσεις* προσφέρουν συγκεκριμένες όμως ευκρινείς αντιλήψεις. Ή με ακόμα διαφορετικά λόγια: αισθητικοποιούν, ότι θα μπορούσε να είναι ένα «πολιτικό» βήμα. Από αυτή την άποψη, η πολιτικοποίηση και η αισθητικοποίηση πάνε χέρι χέρι.

VII

Ότι το αμήχανο βήμα που προτείνει ο Μπέγιαμιν είναι ένα βήμα που δεν μπορεί το κάθε άτομο να κάνει από μόνο του είναι ολοφάνερο – και διόλου απροσδόκητα, καθώς, αν ήταν δυνατόν να το κάνει από μόνο του δεν θα ήταν πλέον ένα ζήτημα πολιτικής. Αντ’ αυτού, θα ήταν ένα άλλο είδος προβληματισμού: ένα αισθητικό, ηθικό, ή θρησκευτικό πρόβλημα συγκρίσιμο, ας πούμε, με ένα βασανιστικό αλλά μέτριο «άλμα πίστεως» (αν μπορώ να βασιστώ στην απαρίθμηση των «σφαιρών» του Κίρκεγκορ, η αμφισβήτηση των οποίων στη *Συγκρότηση του Αισθητικού* από τον Αντόρνο ίσως να επηρέασε ξανά τη σκέψη του Μπένγιαμιν). Ότι αυτό το βήμα δεν μπορεί να διατυπωθεί ως πρόγραμμα για συλλογική δράση είναι επίσης ολοφάνερο – και εξίσου αναμενόμενο: η ιδέα της πολιτικής ως βάση που βαίνει στη θέση κάποιας άλλης σχετίζεται τόσο λίγο με προγράμματα όσο και με την πρόοδο. Αυτό το βήμα σχετίζεται ακόμα λιγότερο με κάποιο πλάνο, πίσω από το οποίο μια ομάδα στοιχείων μπορεί να στοιχηθεί. Ίσως για αυτό τελικά ο Μπένγιαμιν κάνει την επίμαχη δήλωση ότι οι έννοιες που εισάγει στον λόγο της τέχνης είναι «παντελώς αδύνατον να χρησιμοποιηθούν για τους σκοπούς του φασισμού». Αλλά και πάλι, κάποιες ερωτήσεις παραμένουν αναπάντητες, ανάμεσα στις οποίες η παρακάτω ίσως να είναι η πιο επίμονη, δεδομένου ότι προσφέρει μια ένδειξη για τον τρόπο με τον οποίο πολλές άλλες θα μπορούσαν να απαντηθούν: Πότε συμβαίνουν όλα αυτά; Πότε, με άλλα λόγια, (παρεμ)βαίνει η θεμελίωση της τέχνης στην πράξη της πολιτικής; Μόνο στη βάση μιας απάντησης σε αυτή την ερώτηση θα μπορούσε να δοθεί λύση στην περίφημη διαφωνία του Χάμπερμας, δηλαδή ότι ο Μπένγιαμιν δεν προσφέρει ένα ιστορικό έδαφος για την «αποτελεσματικοποίηση της τέχνης».¹² Το ότι ο Μπένγιαμιν απασχολήθηκε με αυτό το ερώτημα –όχι όμως και με το ερώτημα του Χάμπερμας– είναι εμφανές από τις αλλαγές στους χρόνους του ρήματος κατά τη διατύπωση του υπό εξέταση αποσπάσματος: εκεί που στην πρώτη εκδοχή υποδηλώνει «πρωτύτερα», η τρίτη εκδοχή υπαινίσσεται «τώρα ή για πάντα», και η δεύτερη λέει «ίσως ποτέ – αλλά σε κά-

θε περίπτωση απαραίτητη». Αυτή η αξιολογούμενη διαφορά δεν σημαίνει, όμως, ότι, από την οπτική του δοκιμίου του Μπένγιαμιν, δεν υπάρχει οριστική απάντηση στο ερώτημα. Αντιθέτως, η πρόταση που προηγείται, και η οποία μένει αμετάβλητη σε όλες τις υπάρχουσες παραλλαγές, εμπεριέχει μία:

Την ίδια εκείνη στιγμή που το κριτήριο της αυθεντικότητας αποτυγχάνει να εφαρμοστεί στην παραγωγή της τέχνης, ολόκληρη η κοινωνική λειτουργία της τέχνης υποχωρεί. Στη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία, πρέπει να παρέμβει η θεμελίωσή της σε μαν άλλη πράξη: συγκεκριμένα, η θεμελίωσή της στην πολιτική.

Η απάντηση στο «πότε», επομένως, είναι: «*in dem Augenblick*», «την ίδια εκείνη στιγμή», πιο κυριολεκτικά, «σε μια ριπή οφθαλμού» – η οποία, μετά από σκέψη, αποτελεί μια αναπάντεχη στροφή της φράσης, δεδομένου μάλιστα ότι το δοκίμιο τονίζει παντού τις ίδιες ποιότητες με τις οποίες ο Κίρκεγκορ αντιτίθεται στον όρο *Augenblick*: προοδευτικότητα, προσαρμογή, εξοικείωση, και απτική πρόσληψη. Η κοινωνική λειτουργία της τέχνης υποχωρεί· η θεμελίωση της τέχνης στην πολιτική έχει επέμβει, βαίνει ή πρέπει να παρέμβει στη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία. Παρά τη χρονική αβεβαιότητα αυτού του συμβάντος, ένα πράγμα είναι βέβαιο: η αλλαγή από τη μία «βάση» στην άλλη συμβαίνει σε μια ριπή οφθαλμού, χωρίς μεταβατικά στάδια. Και αυτή η στιγμή, η *Augenblick*, προσελκύει ειρωνικά την ίδια εκείνη κατηγορία που εξαφανίζεται για το έργο τέχνης, ήτοι τη μοναδικότητα. Αφού η στιγμή αυτή δεν μοιάζει με καμία άλλη: δεν είναι τόσο μια στιγμή «στην» ιστορία παρά μια στιγμή που φτιάχνει ιστορία. «Πριν» και «μετά» τη στιγμή, το έργο τέχνης θεμελιώνεται· στη στιγμή, αντιθέτως, όχι. Αυτό το «όχι», όμως, δεν πρέπει να θεωρηθεί πως σημαίνει ότι το έργο τέχνης είναι κάπως αυτόνομο για μια σύντομη στιγμή λάμψης· απεναντίας, το έργο τέχνης ως σύνολο βασίζεται στη μετα-θέτηση των θεμελίων του. Υπό το πρίσμα της στιγμής όπου συμβαίνει η μετακίνηση, «ως επί το πλείστον, το πιο σημαντικό αντικείμενο αυτής της θεωρίας της αντίληψης, που ανάμεσα στους Έλληνες ονομαζόταν αισθητική», ήτοι η κινηματογραφική ταινία, μπορεί να θεωρηθεί ότι συνίσταται σε ένα μνημειώδες ψαχούλεμα στο σκοτάδι, το οποίο ανταποκρίνεται σε ένα καθήκον που είναι ταυτοχρόνως απτικό και τακτικό: να μάθω να μετακινούμαι στην απουσία κάθε σύνοψης του τόπου. Παρ' όλα αυτά, για καλό ή για κακό, η απεραντοσύνη των μη συμπαγών, διασκορπισμένων μαζών που προσαρμόζονται στην απουσία κάθε σύνοψης του χώρου δράσης τους σημαίνει ότι δεν υπάρχει απάντηση στην αισθητικοποίηση του πολιτικού – παρά μόνο ένα καθήκον που καμία και κανένας δεν μπορεί, με τη στενή έννοια, να εκπληρώσει.

Μετάφραση: Λεάνδρος Κυριακόπουλος