

—ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ—

Αγγελική Σπυροπούλου
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΒΑΛΤΕΡ ΜΠΕΝΓΙΑΜΙΝ
ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΙ
ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

© Εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Πρώτη έκδοση: Μάιος 2007

ISBN: 978-960-221-380-3

Διορθώσεις: Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος

Στοιχειοθεσία, σελιδοποίηση: Γ. Κρούσκου, Line Art

Κεντρική διάθεση:

Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Σόλωνος 133, 106 77 Αθήνα,
① 2103806305, 2103821813, fax 2103838173

e-mail: alexcom@otenet.gr – <http://www.alexandria-publ.gr>

Βιβλιοπωλείο στη Στοά του Βιβλίου:

Πεσμαζόγλου 5 / Σταδίου 44, 105 64 Αθήνα, ① 2103311719

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν.. 11

I. ΕΜΠΕΙΡΙΑ, ΓΛΩΣΣΑ, ΚΡΙΤΙΚΗ

ΚΟΣΜΑΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ

Για την έννοια της εμπειρίας στον Βάλτερ Μπένγιαμιν 31

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΓΚΡΙΩΤΗΣ

Πορνεία της γλώσσας: Ο Μπένγιαμιν για τη μετάφραση
και η ανάγνωση του Ντερριντά 44

ANDREW BENJAMIN

Πλαισιώνοντας τις εικόνες, υπερβαίνοντας τα σημάδια.
Ο Μπένγιαμιν «Περὶ ζωγραφικῆς ἡ σημεία και σημάδια» 67

II. ΝΕΩΤΕΡΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΜΥΘΕΥΣΗ

HOWARD CAYGILL

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και ο ρομαντισμός 93

MARIA OIKONOMOU

Προέλευση των γερμανικού δράματος: Εισαγωγικές
παρατηρήσεις σε ένα αλληγορικό *experimentum crucis* 108

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΥ

«Σαν αστέρι χωρίς ατμόσφαιρα»: Αλληγορική μελαγχολία,
μνήμη και εμπειρία στον Μπένγιαμιν και τον Μπωντλαίρ 128

KONSTANTINOS PANTHES

Μπένγιαμιν και Αντόρνο. Η έννοια του μύθου μέσα από
τη μορφή του Οδυσσέα 148

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Μπρεχτ, Κάφκα, Μπένγιαμιν: Η μιμητική της χειρονομίας,
η παρέμβαση της ιστορίας 169

III. ΠΟΛΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ

SIGRID WEIGEL

Η τέχνη και η αίσθηση των φωτογραφικών
και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία
του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα 199

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΕΜΑΣ

Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας
στο έργο του Μπένγιαμιν 226

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν 250

MICHAEL LÖWY

Η πόλη, στρατηγικός τόπος της ταξικής αντιπαράθεσης.
Εξεγέρσεις, οδοφράγματα και οσμανοποίηση του Παρισιού
στο *Passagen-Werk* 273

ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ – ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΘΑΝΑΣΑΚΗΣ

Ιστορία, ιστοριογραφία και πολιτική πρακτική.
Σχόλιο στο «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας» 292

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΥΔΑΣ

Επικαιρότητα ή μόδα: Υπεράσπιση του Μπένγιαμιν
κατά των οπαδών του 314

Εργοβιογραφία του Βάλτερ Μπένγιαμιν 339

Εργα του Βάλτερ Μπένγιαμιν στα ελληνικά 343

Ευρετήριο κυρίων ονομάτων 345

Στη μνήμη του Κοσμά Ψυχοπαίδη

MARIA OIKONOMOU

**Προέλευση του γερμανικού δράματος:
Εισαγωγικές παρατηρήσεις σε ένα αλληγορικό
*experimentum crucis***

1

Να διηγηθώ, θα' θελα, για δεύτερη φορά, το παραμύθι της Ωραίας Κοιμωμένης.

Κοιμάται μέσα στον αγκάθινο φράχτη της. Και, κατόπιν, μετά από τόσα και τόσα χρόνια ξυπνά από τον βαθύ ύπνο.

Όχι όμως από το φιλί του ευτυχισμένου βασιλόπουλου.

Ο μάγειρας την ξυπνά όταν δίνει στον βοηθό του το χαστούκι που, μετά τη συσσωρευμένη ενέργεια όλων αυτών των χρόνων, ηχεί διαπεραστικά στο παλάτι.

Μια όμορφη νέα κοιμάται πίσω από τον αγκάθινο φράχτη των επόμενων σελίδων, έτσι που κανένα ευτυχισμένο βασιλόπουλο με την ενθαμβωτική πανοπλία της επιστήμης να μην μπορεί να την πλησιάσει καθώς εκείνη θα το δαγκώσει κατά το νυφικό φιλί.

Πολύ περισσότερο, ο συγγραφέας σαν τον μάγειρα κρατά για τον εαυτό του το δικαίωμα να την ξυπνήσει. Είναι καιρός για το χαστούκι που θα έπρεπε να έχει ηχήσει εκκωφαντικά στους διαδρόμους της επιστήμης.

Έτσι, θα ξυπνήσει και αυτή η άμοιρη αλήθεια που τρύπησε το δά-

Η Μαρία Οικονόμου διδάσκει στο Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Μονάχου.

χτυλό της στο παλιομοδίτικο αδράχτι, όταν έβαλε κατά νου, παρά την απαγόρευση, να υφάνει στην αποθήκη της μια πανεπιστημιακή τήβεννο.¹

Με το παραπάνω κείμενο, μια αλληγορική ειδοχή του παραμυθιού της Ωραίας Κοιμωμένης, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν σπεύδει το 1926 να απαντήσει στην ακαδημαϊκή κοινότητα, όταν αυτή του σφαλίζει διαπαντός τις θύρες της και του αρνείται μια λαμπρή σταδιοδομία. Διότι με την επίσημη απόρριψη της διατροφής του εφ' υφηγείσα, της *Προέλευσης του γερμανικού δράματος* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*], από το Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης στις 21 Ιουλίου του 1925 ο νεαρός ακόμη φιλόσοφος βλέπει να ναυαγεί οριστικά το όνειρο να γίνει *Privatdozent* και, ακολούθως, αναγκάζεται να εγκαταλείψει το πανεπιστημιακό σινάφι που εφεξής θα κατακεραυνώνει ως «απαίσια ερημιά».² Οι λόγοι της απόρριψης είναι αισφαλώς γνωστοί: η μελέτη δεν συνάδει με την «επίσημη ακαδημαϊκή γλώσσα» και την «αστική λογοτεχνική κριτική», όπως σαρκάζοντας αναγνωρίζει και ο ίδιος ο Μπένγιαμιν³ – εξάλλου, το «σκοτεινό και «ακατανόητο ύφος», το «πλήθος των αλλόκοτων και δυσνόητων όρων», η «αποστασιακότητα» και η «ασυνέχεια» είναι οι κύριες κατηγορίες που του αποδίδουν ομόφωνα οι επόπτες της υφηγείσας Χανς Κορνέλιους και Ρούντολφ Κάουντς. Είναι, μάλιστα, οι ίδιες αυτές κατηγορίες που επρόκειτο να του αποδώσει και το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής προσλαμβάνο-

1. Ο Μπένγιαμιν κοινοποιεί το κείμενο με επιστολή του στον Gerschom Scholem στις 05.04.1926 υποστηρίζοντας ότι το είχε ήδη αποστείλει στη «Διεύθυνση του Πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης» τον Ιούλιο του 1925 – πρόγμα αναλήθες. Εξάλλου, ενώ δηλώνει την πρόθεσή του να το ενσωματώσει στην πρώτη έκδοση του *Trauerspiel*, στην έκδοση του 1928 από τον εκδοτικό οίκο Rowohlt, δεν το πραγματοποιεί τελικά, ούτως ώστε το κείμενο να δημοσιευτεί *postum*. Βλ. σχετικά Burkhardt Lindner, «Habilitationsakte Benjamins. Über ein „akademisches Trauerspiel“ und über ein Vorkapitel der „Frankfurter Schule“ (Horkheimer/Adorno)», στο Lindner, Burkhardt (επιμ.), *Walter Benjamin im Kontext*, Athenäum, Μαΐζενχάμ, 1985, σ. 324-341, εδώ σ. 338.

2. Βλ. την επιστολή στον Max Rychner, στο Gerschom Scholem, Theodor W. Adorno (επιμ.), Walter Benjamin, *Briefe, Suhrkamp, Φρανκφούρτη*, 1966, σ. 523.

3. Ο.π.

ντας, επί μια πεντηκονταετία τουλάχιστον, το έργο με τον ίδιο έντονο σκεπτικισμό. Ο Άλμπρεχτ Σένε, δείγματος χάριν, επισημαίνει ότι η εν λόγω μελέτη «παραιτείται από σαφείς ορισμούς και κατανοητές αιτιολογήσεις, αρνούμενη τον λογικό έλεγχο των θέσεών της», ο Μπέρντ Βίττε επικρίνει τον «αχαλίνωτο υποκειμενισμό» και την «ιδιωτική μεταφυσική» του Μπένγιαμιν, ενώ ο Μιχέλ Ρουμπφ χρησιμοδοτεί, μάλλον αμφιλεγόμενα, ότι «το μέλλον θα δεῖξει, εάν και κατά πόσον ο Μπένγιαμιν θα αναχθεί σε ηγετική φυσιογνωμία της ιστορίας των γραμμάτων».⁴ Σ' αυτόν περίπου τον ερμηνευτικό ορίζοντα κινούνται γενιές κριτικών, αμήχανες ενόψει του κρυπτικού ύφους, της ορητορικής υπερβολής και του ανολοκλήρωτου χαρακτήρα της Προέλευσης του γερμανικού δράματος. Μόλις τα τελευταία χρόνια η κριτική ανακατανέμει τους όρους της και επιφυλάσσει μιαν άλλη γραμματολογική θέση στον πρωτοποριακό διανοούμενο αναγνωρίζοντας αφενός ότι το πόνημα για το δράμα του μπαρόκ συνιστά επανάσταση στη φιλοσοφική και φιλολογική παράδοση του εικοστού αιώνα και αναδεικνύοντας αφετέρου την επίδραση της εργασίας στο μεταδομικό *credo*, λόγου χάριν, του Ζαχ Ντερριντά ή του Πωλ ντε Μαν.⁵

Στο μεταξύ γνωρίζουμε ότι το ιδιότροπο αυτό ύφος, τα χάσματα της επιχειρηματολογίας και η αδιαφάνεια είναι μέρος ενός ευφύεστατου πειράματος καθώς ο Μπένγιαμιν τάσσεται ενάντια στις απαιτήσεις της συμμετρίας και την οργανωμένη μέθοδο, όπως καλλιεργήθηκε κυρίως από τον θετικισμό – «Methode ist Umweg», η μέθοδος είναι παρακαμπτήριος, διατείνεται αφοριστικά.⁶ Γνωρίζουμε, προταντός, ότι ο Μπένγιαμιν τάσσεται ενάντια στην «αλυσίδα της

4. Περισσότερα για την πρόσληψη της Προέλευσης του γερμανικού δράματος, βλ. Harald Steinhagen, «Zu Walter Benjamin. Begriff der Allegorie», στο Walter Haug (επιμ.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Metzler, Στοντγάρδη, 1979, σ. 666-685, ίδιαίτερα σ. 666 κ.ε.

5. Για τη σύνδεση της θεωρίας του Μπένγιαμιν με τη νεωτερικότητα καθώς και τον τρόπο που η έννοια της αλληγορίας διαπλέκεται σε μεταδομικές ερμηνείες, βλ. Heinz Drügh, *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Rombach Litterae, Φράμπουργκ, 2000, σ. 283 κ.ε.

6. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1978, σ. 10.

επαγωγής» που επιζητεί να ορίσει εκ των προτέρων την «αισθητική ιδέα» ως ένα σύνολο κανόνων ενός ειδικού γένους και αποτυγχάνει, κατ' αυτόν τον τρόπο, να παρακολουθήσει την ιστορική σπουδαιότητα και την ιδαιτερότητα ενός έργου. Γνωρίζουμε, τέλος, ότι απορρίπτει κάθε λογής «ιστορικο-βιογραφικά σκίτσα» που προβάλλουν δήθεν τον «ψυχολογισμό» και την «υποκειμενικότητα» του συγγραφέα.⁷ Ακολούθως, καλλιεργεί μια «μη λογικά συμχροτημένη τεχνική μωσαϊκού» και σκηνοθετεί ένα ύφος που εστιάζει στο «ξεχωριστό», το «αποστασματικό» και τις «μικρολογικές επεξεργασίες», όπως μαρτυρά και ο ίδιος,⁸ απαραίτητη συνθήκη για την επιτυχία και την κατανόηση της ολότητας. Τίποτε δεν είναι περιφερειακό, τίποτε δεν μπορεί να εξαιρεθεί. Παράλληλα, τίθεται υπέρ ενός είδους γραφής ως του πλέον κατάλληλου τρόπου της κριτικής και φιλοσοφικής αναπαράστασης, της πραγματείας, ο ασθματικός ρυθμός της οποίας αναγκάζει τον αναγνώστη να σταματά και να σκέφτεται (εξάλλου, ως σύνθεση παραθεμάτων, η πραγματεία επιτρέπει στο αντικείμενο να μιλά από μόνο του, με τις δικές του λέξεις). Η βραχύμορφη τεχνική του μωσαϊκού λοιπόν και η πραγματεία –νηφάλια ως προς τον τόνο και ασυνεχής ως προς τη σύνθεσή της– «τα κατεξοχήν προϊόντα του μεσαίωνα»,⁹ γίνονται τα οχήματα της μπένγιαμινικής σκέψης σ' αυτό το ακραίο θεωρητικό εγχείρημα.

Αλλά πώς θα πρέπει να εμηνηνευτεί η στροφή του Μπένγιαμιν προς το δράμα του μπαρόκ, ένα είδος που συστηματικά παραμελήθηκε από τη γερμανική φιλολογία ιδιαιτέρως μετά την κριτική του ρομαντισμού που το απαξίωνε σε σχέση με τις μείζονες δημιουργίες των Σαιξηπτο και Καλντερόν;¹⁰ Η απάντηση θα πρέπει να αναζητηθεί κυρίως στο γεγονός ότι η ενασχόληση με το *Trauerspiel* συνιστά για τον στοχαστή δι-

7. Ο.π., σ. 31.

8. Ο.π., σ. 10.

9. Ο.π., σ. 11.

10. Πρόβλ. και την άποψη του Μπένγιαμιν: «Πράγματι σ' αυτά τα δράματα δεν είναι δυνατό να γίνει λόγος για ελεύθερο ή ακόμη και παιγνιώδες ξέδιπλωμα της ποιητικής ευφύνας. Πολύ περισσότερο οι δραματικοί ποιητές της εποχής ένιωθαν μάλλον υποχρωμένοι να δημιουργήσουν κυρίως τη μορφή ενός κοσμικού δράματος», σ. 31.

πλή πρόκληση – «πρόκληση για τη δική του χριτική πρωτική και πρόκληση για το λογοτεχνικό κατεστημένο», όπως σημειώνει ο εξυδερωτής του Γκίλλοκ.¹¹ Με άλλα λόγια, ο Μπένγιαμιν επιθυμεί με τη μελέτη του να επαναπροσδιορίσει εσφαλμένες ερμηνείες, σύμφωνα με τις οποίες το γερμανικό δράμα του μπαρόκ αποτελεί αποτυχημένη μίμηση ή παραγμασμένη εκδοχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας καθώς και να αναδείξει τον ιδιαίτερο ιστορικό τρόπο έκφρασής του, πέραν των συμβατικών αριστοτελικών κατηγοριών του «ελέου» και του «φόβου». Ταυτόχρονα, επιθυμεί να διορθώσει την κρατούσα αντίληψη για τον κύριο τρόπο έκφρασης του *Trauerspiel*, την αλληγορία, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί κυρίως υπό την επίδραση της αισθητικής του Γκαίτε, δηλαδή, ως μια «τυποποιημένη» σχέση ανάμεσα σε μια εικόνα και τη σημασία της (για να το κατανοήσουμε αυτό, ας αναλογισθούμε εδώ πρόχειρα την αλληγορία της Δικαιοσύνης), σαφώς κατώτερη από το σύμβολο. Απεναντίας, ο Μπένγιαμιν, όπως θα δούμε, πρόκειται να υποστηρίξει ότι η αλληγορία όχι μόνο δεν είναι συμβατική, αλλά, όμοια προς το δυϊσμό του γλωσσικού σημείου, δεν κρύβει τον αιθαίρετο χαρακτήρα της καθιστώντας έτσι σαφές το κενό (τη διαφορά μεταξύ σημαίνοντος-σημαινομένου, θα λέγαμε με σύγχρονους όρους) που είναι παρόν σε κάθε κατασκευή σημασίας. Σε κριτικές αναθεωρήσεις επομένως –ανάδειξη του ιδιαίτερου χαρακτήρα του *Trauerspiel* έναντι της τραγωδίας, επαναπροσδιορισμός της αλληγορίας– στοχεύει πρωτίστως η επιλογή του Μπένγιαμιν. Ωστόσο, όχι μόνο καθοριστικός παράγοντας για την επιλογή του δράματος του μπαρόκ είναι επιπλέον η «επικαιρότητά» του, εφόσον τα ιστορικά συμφραζόμενα που το εκτρέφουν, δηλαδή, ο συγκλονισμένος από τον πόλεμο κόσμος, οι πολιτικές ραδιοιυργίες, η αστάθεια, το αίσθημα του εκφυλισμού και της παραγκής παρουσιάζουν ομοιότητες προς τη σύγχρονη εποχή, η οποία, εξάλλου, πρόσφατα είχε βγει από τη φρίκη του Πρώτου Μεγάλου Πολέμου. Θα έλεγε κανείς, ότι για τον συγγραφέα η ιστορία του εικοστού αιώνα αναγνωρίζει τον εαυτό της στην ιστορία του δέκατου έβδομου αιώνα και αντίστροφα. Ως εκ τούτου, δεν είναι απορίας

11. Graeme Gilloch, *Walter Benjamin. Critical Constellations*, Polity Press, Καίμπριτζ, 2002, σ. 58.

άξιο, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, που η καλλιτεχνική γλώσσα του μπαρόκ, μια γλώσσα βίαιη που λυγίζει κάτω από το ίδιο της το βάρος, και εξαντλείται σε φανταχτερά εκφραστικά σχήματα, παρουσιάζει ομοιότητες με το βίαιο ύφος του εξπρεσιονισμού (ο συγγραφέας, μάλιστα, φαίνεται να αντικρίζει επιπλέον στην τεχνική του *collage* και του *montage* του υπερεαλισμού και ντανταϊσμού μια εξέλιξη της αλληγορικής διαδικασίας). «Αυτή η βιαιότητα», σημειώνει μεταξύ άλλων, «είναι πάντοτε χαρακτηριστικό μιας καλλιτεχνικής παραγωγής, όπου ένα αληθινό περιεχόμενο, το οποίο εκφράζεται στη μορφή, δεν μπορεί να εξαχθεί από την αντιταράθεση των δυνάμεων που αποδεσμεύονται [μέσα στο έργο]. [...] Σε τέτοιου είδους σύγκρουση αντικατοπτρίζεται το παρόν συγκεκριμένες πτυχές της πνευματικής αντίληψης του μπαρόκ έως και την παραμικρή λεπτομέρεια της καλλιτεχνικής πράξης».¹²

Γι' αυτούς τους λόγους λοιπόν, αλλά και για άλλους που πρόκειται να δούμε εν συνεχείᾳ, ασκεί το γερμανικό δράμα στον Μπένγιαμιν μια ακατανίκητη γοντεία, για τούτο θέλει να συνομιλήσει με την ουσία της τέχνης του και να αναδιευθετήσει τις απόψεις περί της ποιητικής του. Μάλιστα, για τις θεωρητικές βάσεις του εγχειρίδια του ο συγγραφέας επιστρατεύει γλωσσοφιλοσοφικές απόψεις που έχει ήδη εισαγάγει και αναπτύξει σε προγενέστερα κείμενα του. Με άλλα λόγια, η *Προέλευση* του γερμανικού δράματος οφείλει να συναντηθεί με το αινιγματικό άρθρο του 1916 *Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου*,¹³ όπου και πρωτεμφανίζεται μια σειρά μυστικιστικών-φιλοσοφικών μοτίβων που θα αναδυθούν κατόπιν εκ νέου στο *Trauerspiel*: πώς η γλώσσα, λόγου χάριν, δεν αποτελεί μόνο επικοινωνιακό μοντέλο, εφόσον στην αδαμική μορφή της είναι εγγυημένη από τον ίδιο τον Θεό· πώς η πτώση από το αδαμικό «Όνομα» συνιστά πτώση στην κενή λέξη, στην «άβυσσο της φλυαρίας», εξού και η μελαγχολία από την αυθαίρετη ονοματοδοσία των αντικειμένων και η θλίψη της «υπερονοματισμένης» φύσης. Παράλληλα, η μελέτη επιβάλ-

12. Benjamin, σ.π., σ. 38.

13. Βλ. «Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου», στο *Βάτερ Μπένγιαμιν. Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας* (μετάφραση, εισαγωγή, επιμέλεια Φώτης Τερζάκης), Νήσος, Αθήνα, 1999, σ. 35-58.

λεται να διαβαστεί αντικριστά με το κείμενο του Μπένγιαμιν για τις Εκλεκτικές συγγένειες του Γκαίτε καθώς και με τη διδακτορική διατριψή του *Hēnnoia tēs techneokritikήs* στον γερμανικό ρωμαντισμό (1920), όπου αναπτύσσονται θέματα που θα επανεγγραφούν ομοίως, μολονότι τροποποιημένα, στο *Trauerspiel*: η αναπαράσταση της «αλήθειας» ως καθήκον της φιλοσοφίας, η σχέση μεταξύ «αλήθειας» και «ωραίου», η σχέση μεταξύ ατομικού καλλιτεχνήματος και «ιδέας» ή, ακόμη, και το καθήκον της κριτικής. Τέλος, ο δοκιμαστικός λόγος της *Προέλευσης* του γερμανικού δράματος δεξιώνεται και ένα πλήθος ξένων λόγων παραπέμποντας σε σαφείς νύξεις, παραφράσεις ή απλώς απόχοις του Πλάτωνα και του καβαλιστικού μυστικισμού, του Νίτσε και των ρομαντικών φιλολόγων.

Πάνω σε αυτό το υλικό λοιπόν, το οποίο κατ' ανάγκην σχηματίζει διαγράφαμε, δομείται η *Προέλευση* του γερμανικού δράματος. Και μολονότι δεν είναι δυνατό να γίνει λόγος για χάραξη αυστηρών δομών, φαίνεται παρά ταύτα να υποφέρει στο σύνολο ένα τριμερές σχήμα: ένας επιστημο-κριτικός πρόλογος, ο οποίος παρέχει μια σύνοψη των θεωρητικών καταβολών και των αρχών της θεωρίας του Μπένγιαμιν, κατόπιν, ένα δεύτερο μέρος, όπου και εξετάζονται, συγκριτικά προς την αρχαία τραγωδία, τα χαρακτηριστικά του γερμανικού δράματος (επί παραδείγματι, η προβολή αντιηρωικών χαρακτήρων, η κυριαρχία της μελαγχολίας αντί της μορφοποιού δράσης, η θεμελίωση σε ιστορικά γεγονότα κτλ.) καθώς και οι σταθμοί της μετέπειτα ιστορίας του στο βιενέζικο ύστερο μπαρόκ, στο *Sturm und Drang* και στον ρομαντισμό: ένα τρίτο μέρος, τέλος, όπου συζητείται η αισθητική της αλληγορίας και του συμβόλου. Ας τα δούμε όμως αυτά αναλυτικότερα χωρίς ασφαλώς να λησμονούμε ότι οι συμμετόις στον Μπένγιαμιν είναι ως επί το πλείστον ασταθείς, αν όχι απατηλές.

Ο επιστημο-κριτικός πρόλογος [Erkenntniskritische Vorrede], «ένα από τα πιο απροστέλαστα και κρυπτικά κομμάτια γερμανικής πρόξεις»,¹⁴ κατά τον Τζωρτζ Στάινερ, στρέφεται, όπως ήδη ειπώθηκε, ενά-

ντια στις συμβάσεις του σύγχρονου λογοτεχνικού και επιστημονικού λόγου χαράσσοντας ταυτόχρονα, μέσα από τα δικά του *disiecta membra*, άλλα αιτήματα. Ο Μπένγιαμιν εξαγγέλλει εδώ σημαντικές αρχές της θεωρητικής του σκευής, μετέπειτα πανταχού παρούσες, που, ωστόσο, δεν είναι δυνατό εν εκτάσει να αναλυθούν εδώ – αρκούμαστε, συνεπώς, να υποδείξουμε επιλεκτικά τα σημαντικότερα διαχριτικά της γνωρίσματα.

Κατ' αρχάς, υπεραπλουστεύοντας, θα έλεγε κανείς, ότι ο Μπένγιαμιν στο εισηγητικό κείμενο αποσκοπεί κύρια στη διατύπωση μιας θεωρίας της κριτικής. Μιας νέας κριτικής, ωστόσο, που οφείλει να εγκαταλείψει «πρόθεση και γνώση», «γνώση ως κατοχή», γνώση που παρεξηγεί και ονομάζει εσφαλμένα σύμφωνα με αυθαίρετα σχήματα ή κατηγορίες. Κοντολογίς, μιας κριτικής που, μακριά από τη λογική και την αναλυτική σκέψη, δεν θα καταστέψει το ειμενές νόημα των πραγμάτων. Απεναντίας, στόχος της οφείλει να είναι τώρα η «αλήθεια» [*Wahrheit*], νοούμενη ως αποκάλυψη της ίδιας της ουσίας των αντικειμένων: η «αλήθεια» που δεν εκπορεύεται από το υποκείμενο, αλλά εντοπίζεται στην ύπαρξη του ίδιου του αντικειμένου και η ανακάλυψη της πραγματώνεται πάντοτε ως «γνώση χωρίς πρόθεση» [*als nichtintentionale Erkenntnis*]. Στο εισαγωγικό σημείωμα λοιπόν οριοθετείται κατ' αρχήν εμφατικά η γνώση ως συγκεκριμένη πρόθεση έναντι της «αλήθειας» ως ουσίας άνευ πρόθεσης, η οποία υπάρχει αφ' εαυτής, ανεξάρτητη από παρατηρήσεις και ερμηνείες:

Η αλήθεια δεν υπεισέρχεται σε καμιά σχέση και προπαντός σε καμιά σκόπιμη σχέση. Το αντικείμενο της γνώσης ως κάτι που ορίζεται από την πρόθεση κατανόησης δεν είναι η αλήθεια. Η αλήθεια είναι μια –από ιδέες κατασκευασμένη– άνευ πρόθεσης ουσία. Για τούτο, η κατάλληλη συμπεριφορά απέναντι στην αλήθεια δεν είναι τόσο να εκφράσει κανείς μια υποκειμενική άποψη κατά τη διαδικασία της αναγνώρισης όσο να αφεθεί και να εξαφανιστεί μέσα στην αλήθεια. Η αλήθεια είναι ο θάνατος της πρόθεσης.¹⁵

15. Βλ. Benjamin, σ. 18.

14. Παρατίθεται από τον Gilloch, σ. 65.

Κύριο μέλημα λοιπόν της κριτικής είναι να οδηγήσει στην «αλήθεια», και, ειδικότερα, στην «αυτοπαρουσίαση της ιδέας» [Selbstdarstellung der Idee]. Προπαντός, η έννοια της «ιδέας», συστατικού στοιχείου της *Wahrheit* (και, σ' αυτό το σημείο ας διευκρινιστεί ότι, πέραν του πλατωνικού λεξιλογίου, η «ιδέα» είναι η αισθητική ιδέα, λόγου χάριν, η «τραγική», η «κωμική» κτλ.), είναι ιδιαίτερα κρίσιμη στη σκέψη του Μπένγιαμιν και γίνεται αντιληπτή μέσω μιας διτής συνθήκης: μέσω της μεταφοράς της *Konstellation*, της «αστρονομικής διάταξης»,¹⁶ και μέσω της έννοιας της «μονάδας» [Monade]. Κατ' αρχήν, με τον πρώτο χαρακτηρισμό, της «ιδέας» δηλαδή ως «αστρονομικής διάταξης», ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στον τρόπο που η «ιδέα» αναπαρίσταται μέσα από τη διερεύνηση των ιδιοτήτων και των μεταξύ τους συσχετισμών, που απαρτίζουν ένα αντικείμενο. Με άλλα λόγια, η «ιδέα» αναδύεται, ως στιγμιαία έκλαψη για να εξαφανιστεί κατόπιν, μέσα από την παρατήρηση και εντέλει την αναμέτρηση με τον χαρακτήρα του ίδιου του αντικειμένου και των φαινομένων που το απαρτίζουν (εν προκειμένω, τούτο σημαίνει ότι η «ιδέα» του *Traverspiel* αναπαρίσταται μέσα από την κριτική αναζήτηση των ατομικών του εκδηλώσεων και φαινομένων). Συχρόνως, όμως η «ιδέα» αποτελεί και «μονάδα» – «η ιδέα είναι μια μονάδα και αυτό σημαίνει εν συντομίᾳ ότι εμπεριέχει την εικόνα του κόσμου», σημειώνει ο Μπένγιαμιν.¹⁷ Ως γνωστόν, η έννοια της μονάδας, προερχόμενη από τη φιλοσοφία του Λάιμπνιτς, θεμελιώνεται πάνω σε μια πανθεϊστική αντιληπτή της φύσης κατά την οποία κάθε κομμάτι της δημιουργίας, δύσος ασήμαντο και μικρό κι αν είναι, ενέχει και δηλώνει τη Θεία αρχή: κάθε στοιχείο περιλαμβάνει, εν είδει μινιατούρας, τον σύμπαντα κόσμο. Ακριβώς αυτή η άποψη της συμμετοχής της «ιδέας» στην κοσμική κλίμακα μεταφέρεται από τον Μπένγιαμιν και στην «ιδέα» του έργου τέχνης, το οποίο συνιστά ομοίως ένα μικρόκοσμο και τοποθετείται σε μια σειρά ομόκεντρων κύκλων: «Το ατομικό έργο τέχνης

16. Πρβλ. «Οι ιδέες συμπεριφέρονται προς τα πράγματα όπως οι αστερισμοί προς τα αστέρια. Τούτο σημαίνει κατ' αρχάς: δεν αποτελούν ούτε τις έννοιές τους ούτε τους νόμους τους. Δεν υπηρετούν τη γνώση των φαινομένων ούτε αυτά πάλι μπορούν να είναι κριτήρια για την ανθεκτικότητα των ιδεών», Ο.π., σ. 16.

17. Ο.π., σ. 30.

είναι μια μικροσκοπική κουκίδα φωτός, μια από τις πολλές που δημιουργούν την ιδέα (την τραγική, κωμική κτλ.), η οποία, με τη σειρά της, συνιστά απλώς συστατικό στοιχείο του ευρύτερου βασιλείου των ιδεών (η ιδέα της Τέχνης) που με τη σειρά της πάλι είναι μέρος της παγκόσμιας, θεϊκής δημιουργίας – της αλήθειας».¹⁸

Κινούμενη λοιπόν η κριτική από την ατομική προοπτική προς το σύνολο, από τη μονάδα προς την «αστρονομική διάταξη» και αντίστοιχα, μπορεί να φτάσει στην «προέλευση» [Ursprung] ενός έργου – στην «προέλευση» όχι, ωστόσο, με την έννοια της αρχής, της οργανικής εξέλιξης ή, ακόμη, των λογοτεχνικών προγόνων και επιδράσεων. Η μπένγιαμινική έννοια της «προέλευσης» είναι πολύ πιο περιπλοκη, εφόσον δηλώνει τη στιγμή εκείνη κατά την οποία μια διάταξη φαινομένων αναγνωρίζεται τελικώς ως διάταξη, τη στιγμή που η «ιδέα» προσλαμβάνεται από την κριτική και τα φαινόμενα που τη συνθέτουν διαλύονται. Η «προέλευση», συνεπώς, αποτελεί πρωτίστως «στόχο και όχι σημείο εκκίνησης»¹⁹ δεν συνδέεται με την προϊστορία ενός έργου, αλλά με το «τελικό λεπτό της απονέκρωσής» του [Mortifikation], με το λεπτό της αποδόμησής του από την κριτική. Και χαρακτηρίζεται από διαλεκτικό πνεύμα, όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν: «[η φυθικότητα της καταγωγής] επιθυμεί αφενός να γίνει αντιληπτή ως αποκατάσταση και ανασύσταση και αφετέρου ως κάτι ανολοκήρωτο και ατελές»²⁰ (θα έλεγε κανείς, παραφράζοντας, ότι αφενός στόχος της κριτικής είναι η ανασύσταση της «προέλευσης», αφετέρου, αποτελεί πάντοτε μια ατελή ανασύσταση αυτής της τελευταίας). Ο Μπένγιαμιν, εξάλλου, γειώνει την έννοια ιστορικά, διατυπώνοντας με σαφήνεια ότι «η προέλευση δεν είναι [...] μια αιμιγώς λογική αλλά μια ιστορική κατηγορία»,²¹ με άλλα λόγια, τη στοιχίζει προς τις περιπτέτεις των ιδεών και τους ειδικούς ιστορικούς συγκυριακούς παράγοντες.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, κινείται ομοίως και η κριτική αξιώση του ίδιου του συγγραφέα που επιζητεί να φτάσει στην «προέλευση» του

18. Gilloch, ο.π., σ. 71.

19. Ο.π., σ. 73.

20. Benjamin, ο.π., σ. 28.

21. Ο.π.

γερμανικού δράματος και να αφήσει την «ιδέα» του να λάμψει, αφού αναλάβει αρχικά να επαναδιαπραγματευτεί τις συμβάσεις, βάσει των οποίων αυτό εκτιμήθηκε. Διότι για τον Μπένγιαμιν, πέραν των οι-ωνδήποτε ανταποκρίσεων, το *Trauerspiel* σαφώς δεν είναι τραγωδία όπως εξάλλου και δεν είναι υποδεέστερο ή ανώτερο από αυτή. Άλλωστε, η συστηματική παρακολούθηση των δύο ειδών αυτών καθεαυτά καθώς και μια εκ του σύνεγγυς εξέταση των αισθητικών, ιστορικών και θρησκευτικών διαστάσεων τους αναδεικνύει με σαφήνεια τις διαφορές τους – διαφορές ως προς τη δραματική πλοκή, ως προς τα *dramatis personae* και ως προς την τελική έκβαση και το θάνατο του ήρωα. Ειδικότερα:

Εάν ο χρόνος της τραγωδίας είναι ο μυθικός χρόνος που ανακυκλώνεται και γνωρίζει μόνο την αχρονική προοπτική, το γερμανικό δράμα του μπαρόκ απήχει τη βέβηλη ιστορική πράξη. «Η ιστορία αποτελεί το περιεχόμενο του *Trauerspiel*» και, μάλιστα, η ιστορία ως «φυσική ιστορία» [*Naturgeschichte*], ως διαρκής πτώση, σε αντίθεση προς το ιδανικό της ιστορίας της παλιγγενεσίας του Μεσαίωνα.²² Η ιστορία που, εκκοσμικευμένη, φαίνεται να οδεύει προς ένα εσχατολογικό τέλος αναμένοντας την τελευταία καταστροφή (ενώ, περιέργως, ελπίζει ακόμη σε μια μεσσιανική σωτηρία). Το δράμα του μπαρόκ λοιπόν, προϊόν μιας εποχής που συνταράχτηκε από την παρακμή της *societas christiana* και τον Τριακονταετή πόλεμο, απήχει ως ευαίσθητος σεισμογράφος την ερείπωση και τη φθορά, αναπαριστά την ανθρώπινη ζωή σ' έναν εγκαταλειμμένο κόσμο, με δυο λόγια, «μεταμορφώνει το παρόπανο της ιστορίας σε δραματικό λόγο».²³ Για τούτο το είδος αυτό γοητεύεται τόσο από το ερείπιο που παρουσιάζει εύληττα τη ματαιότητα και το εφήμερο της ανθρώπινης δράσης, για

22. Ως προς αυτό το σημείο, το δράμα του μπαρόκ διαφοροποιείται από το θεατρικό παιχνίδι των μεσαίωνα, πρβλ.: «Ενώ ο μεσαίωνας εκθέτει την αδυναμία των παγκόσμιων δράμεμενων και το εφήμερο της ανθρώπινης ίπταρξης ως σταθμούς ενός ιερού σχεδίου, το γερμανικό δράμα του μπαρόκ θάβεται ολοσχερώς στην κατάθλιψη της γήινης κατάστασης. Εάν γνωρίζει μια σωτηρία, τούτη βρίσκεται κυρίως στο βάθος όλων αυτών των συμφορών παρά στην ολοκλήρωση ενός θεϊκού σχεδίου», δ.π., σ. 31 κ.ε.

23. Gilloch, δ.π., σ. 75.

τούτο έχει συλληφθεί εξαρχής ως «ερείπιο, ως απόσπασμα φαγωμένο σαν το σαρακοφαγωμένο πτώμα».

Προπαντός όμως το δράμα του μπαρόκ θεματοποιεί την ιστορία μέσα από τη μορφή του τυράννου και της δράσης του, ο οποίος εξακοντίζεται σε αλληγορία του τρόπου που η εποχή αντιλαμβάνεται τον εαυτό της. «Η εικόνα της βασιλικής αυλής ανάγεται σε κλειδί της ιστορικής κατανόησης. [...] Το *Trauerspiel* αντικρίζει στη βασιλική αυλή τον αιώνιο, φυσικό διάκοσμο της ιστορικής πορείας», υπογραμμίζει ο Μπένγιαμιν.²⁴ Ωστόσο ο τύραννος, αυτός δηλαδή «που αποφασίζει στην περίπτωση έκτακτης ανάγκης», όπως σημειώνει ο συγγραφέας παραθέτοντας αυτούσια την πρόταση από την «Πολιτική Θεολογία» του Καρλ Σμιτ,²⁵ είναι ο κατέξοχην εκπρόσωπος της ιστορίας και «την κρατά σαν σκήπτρο στα χέρια του»²⁶ μόνο κατά το φαίνεσθαι, εφόσον στην πραγματικότητα συνθλίβεται από αυτήν.²⁷ Ως εκ τούτου, η μορφή του απόλυτου μονάρχη οφείλει να γίνει αντιληπτή μέσα από ένα διαλεκτικό σχήμα: είναι φαινομενικά παντοδύναμη και ανίσχυρη συγχρόνως ή για να δανειστούμε τα λόγια του Γκάρμπερ: «Ο τύραννος και ο μάρτυρας δομούν το πρόσωπο του Ιανουάριου του βασιλεύοντος. Είναι οι απαραίτητες, ακραίες εκφάνσεις της πηγεμονικής ουσίας».²⁸

Άλλα και η ανύψωση και η πτώση του τυράννου δεν είναι αυτή του ήρωα της τραγωδίας. Ο τύραννος ούτε διαπράττει ύβρη ούτε ο θά-

24. Benjamin, δ.π., σ. 73.

25. Με την έννοια ότι ο τύραννος αποφασίζει, εάν η κατάσταση έκτακτης ανάγκης είναι πραγματικά παρόντα και, εφόσον ναι, τι πρέπει να κάνει για να την υπερνικήσει. Περισσότερα για τη σχέση Μπένγιαμιν-Σμιτ, βλ. Klaus Garber, *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Benjamin*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1987, ιδιαίτερα σ. 92 κ.ε. Επίσης, βλ. σχετικά Michael Makropoulos, *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand? Walter Benjamins Theorie der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο, 1989, σ. 31 κ.ε.

26. Benjamin, δ.π., σ. 47.

27. Πρβλ. «Sovereignty thus consists of nothing more than the flimsy convention by which a mortal claims the capacity and duty to hold absolute power within a historical continuum of catastrophic violence», Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, The University of Massachusetts Press, Μασσαχουσέτη, 1993, σ. 77.

28. Garber, δ.π., σ. 98.

νατός του είναι ηρωικός ούτε καταλήγει η δράση του στην τραγική σιωπή (παρεμπιπτόντως, για τον Μπένγιαμιν, που ακολουθεί σ' αυτό το σημείο τη θέση του Φραντς Ρόξεντοβαϊχ, ο τραγικός ήρωας μιλά μόνο τη γλώσσα της σιωπής).²⁹ Μάλλον έρμαιο των παθών του και όχι τόσο κάποιου ενάντιου πεπρωμένου, ο τύραννος καταποντίζεται στωικά.³⁰ Πρόκειται, μάλιστα, για μια πτώση που δεν απεικονίζει απλώς τη μοίρα ενός ατόμου, αλλά φαίνεται να παραπέμπει εν γένει στη μοίρα σύμπασας της ιστορικής ανθρωπότητας, εκπρόσωπος της οποίας είναι ο ηγέτης που τώρα «δρων και πάσχων ανάγεται σε αλληγορία του δρώντος και πάσχοντος για την ανθρωπότητα Χριστού».³¹ Πρόκειται, προπαντός, για μια πτώση, την οποία επικουρεί μια άλλη διαλεκτική μορφή του γερμανικού δράματος: ο αυλικός, «άγιος και ιντριγκαδόρος» μαζί, πιστός και προδότης, ο οποίος κινούμενος μακιαζελικά και αξιοποιώντας τις διοικητικές του γνώσεις επιταχύνει την πορεία προς τη μοιραία καταστροφή. Τούτο όμως γίνεται ταυτόχρονα με καταλυτικό χιούμορ καθώς η μορφή του δαιμονικού απατεώνα γλιτστρά προς το ευτράπελο της κωμαδίας, της παντομίμας και του κουκλοθέατρου – ίδου μιαν επιτρόπουθη διαφορά μεταξύ του δράματος του μπαρόκ και της τραγωδίας.

Πέραν του κωμικού στοιχείου, ωστόσο, κυρίαρχη διάθεση παραμένει στο δράμα του μπαρόκ η μελαγχολία, η *acedia*, που οφείλει, κατά τον Μπένγιαμιν, να γίνει αντιληπτή ως ιστορική ευαισθησία, ως πολιτισμική συνθήκη, ως *Weltanschauung*. Εποι, αφού ο Γερμανός στοχαστής ξετυλίξει το νήμα της προϊστορίας της – από την ιπποκρατική διδασκαλία των ουσιών του σώματος ως τα αστρονομικά και ιατρικά συστήματα του Μεσαίωνα που τη συσχετίζουν με τον πλανήτη Κρόνο, το *Genius* και τη γνώση ως και τις θεωρίες των Γκίλοφ, Βάρμπουργκ, Πανόφοκυ και Σαξλ – σκιαγραφεί, κατά εύληπτο τρόπο, την ιδι-

29. Benjamin, ο.π., σ. 88.

30. Πρβλ. «Το πεπρωμένο, ανεξάρτητα από τον τρόπο που μεταμορφώνεται σε παγανιστικά ή μυθολογικά συμφραζόμενα, έχει μόνο σημασία ως μια κατηγορία φυσικής ιστορίας μέσα στο πνεύμα της θεολογίας της αποκατάστασης της Αντιμεταρρυθμίστριας. Είναι η θεμελιώδης βία της φύσης στα ιστορικά γεγονότα [...]», ο.π., σ. 110.

31. Bl. Garber, ο.π., σ. 98.

αιτερότητά της στο μπαρόκ. Εν προκειμένω, αναπτύσσει την εικόνα του *typus melancholicus* γύρω από τους εξής άξονες: Μελαγχολικός είναι αυτός, στον οποίο δεν φτάνει πλέον ο «ήχος της αποκάλυψης».³² είναι αυτός, η λύπη του οποίου «δεν αποτελεί απλώς διάθεση, αλλά προϊόν διανοητικής διαδικασίας» είναι, τέλος, αυτός που «προδίδει τον κόσμο προς χάριν της γνώσης».³³ Και εξηγεί: Πλάι στην παρακμή και την ερείπωση που διακρίνει την εποχή του μπαρόκ, πλάι στην αντίληψη της πτώσης της δημιουργίας και της ματαίοτητας που επικρατεί, «νεκρά» κείτονται τα πρόγυματα και «βουβή» η φύση μπροστά στον άνθρωπο, εξουσία και η θλίψη, η *Trauer*, το *Tribsinn*.³⁴ Προκειμένου λοιπόν ο άνθρωπος να εξαγάγει τα αντικείμενα από τη βουβή ανωνυμία τους και να τα κάνει να «μιλήσουν», αρχίζει να προβάλλει στις κενές τους επιφάνειες νέες σημασίες. Για την ακρίβεια, το μελαγχολικό βλέμμα ποποθετεί τα αντικείμενα σε ένα σύστημα αλληγορικών διαδικασιών και συλλαμβάνει εν γένει τον κόσμο ως ένα κείμενο, ως ένα σύνολο σημάτων και ιερογλυφικών που οφείλουν να αναγνωρισθούν. «Εάν η αναγέννηση εξερευνά το σύμπαν, το μπαρόκ εξερευνά τις βιβλιοθήκες. Η σκέψη του αφιερώνεται στη μορφή του βιβλίου. [...] Το «βιβλίο της φύσης» και το «βιβλίο των χρόνων» είναι αντικείμενα της μπαρόκ σκέψης», σημειώνει ο Μπένγιαμιν.³⁵ Ο μελαγχολικός λοιπόν, ένας *Grubler über Zeichen*,³⁶ «ένας στοχαστής των σημείων», επιδίδεται μανιαδώς στη φιλοσοφική παρατήρηση και την ανάγνωση σημάτων (και ανάγνωση, όπως είδαμε, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η σύνδεση μελαγχολίας και

32. Bl. Benjamin, ο.π., σ. 132.

33. Ο.π., σ. 200.

34. Ήδη, όπως ορθά παρατηρεί ο Φώτης Τερζάκης, ο Μπένγιαμιν εισάγει στο άρθρο του 1916 ένα «θεωρητικό σκάνδαλο», δηλαδή, «την ιδέα μιας φύσης που είναι μέτοχος του πνεύματος εξίσου με τον πολιτισμό και την ιστορία» και παραδένει θλιμμένη και βουβή. Ο λόγος της θλίψης της οφείλει να αποδοθεί στην εκπεπτωκή σε γλώσσα. Με όλα λόγια, στην εποχή μετά την πτώση οι άνθρωποι ονόματοδοτούν αυθαίρετα και χωρίς αναφορά στο «Άργο», έτσι ώστε η πληθώρα των ανθρώπων γλωσσών να καταλήγει σε έναν πολλαπλασιασμό των ονομάτων, στον «υπερονοματισμό». Εδώ ακριβώς αντικρίζει ο Μπένγιαμιν τον λόγο της μελαγχολίας και, τελικά, της κενότητας. Bl. Τερζάκης, ο.π., σ. 133.

35. Bl. Benjamin, ο.π., σ. 122.

36. Ο.π., σ. 172.

αλληγορίας). Ο μελαγχολικός, προπαντός, διάγει σε μιαν όλυτη εκκρεμότητα. Παλινδρομεί ανάμεσα στην ανάγκη να «εμψυχώσει εκ νέου τον κενό κόσμο σε μάσκες»³⁷ και την αδιναμία να αποκαταστήσει την αρχέγονη αρμονία – το ιδεατό «αδαμικό όνομα», την πλήρη ταύτιση της λέξης με το πράγμα καθεαυτό – παρακάμπτοντας την αυθαιρεσία που διέπει την ανθρώπινη γλώσσα. Η μελαγχολία λοιπόν κινείται στο έδαφος μιας θεμελιώδους αντινομίας: επιθυμεί να σώσει τον κόσμο («λαμβάνει τα νεκρά αντικείμενα στη φιλοσοφική παρατήρηση της για να τα σώσει», σημειώνει ο Μπένγιαμιν), αλλά, ταυτόχρονα, σκοτώνει τη ζωή σ' αυτόν και τη σχέση προς καθετί υπερβατικό. Υποκρίνεται μια λύση που εδράζεται όμως στο ψεύδος. Η μελαγχολία, όπως και η αλληγορία με την οποία συμβαδίζει, είναι μια αναγκαία διαστροφή.

Ειδικότερα, η αλληγορική πρακτική, ο βασικός τρόπος που το μπαρόκ αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και συλλαμβάνει τον αποσπασματικό και ρημαγμένο κόσμο, οφείλει να γίνει αντιληπτή ως αυθαίρετη προβολή σημασίας, μιολονότι η ίδια παρουσιάζεται ως «μυστική, προνομιακή γνώση». ³⁸ Ο Μπένγιαμιν, άλλωστε, δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για τον αυθαίρετο χαρακτήρα της αλληγορίας. «Η αλληγορία του δέκατου έβδομου αιώνα», επισημαίνει, «δεν είναι σύμβαση της έκφρασης, αλλά έκφραση της σύμβασης». ³⁹ Και διευκρινίζει, εν συνεχείᾳ, ότι όσοι τη χρησιμοποιούν κατασκευάζουν ένα σύνολο, όπου όμως η σχέση μεταξύ του οπτικού επινόηματος – της εικόνας – και της σημασίας, παραμένει αυθαίρετη, εφόσον στην αλληγορία «κάθε πρόσωπο, κάθε αντικείμενο, κάθε σχέση θα μπορούσε να σημαίνει οτιδήποτε διαφορετικό». ⁴⁰ Η αλληγορία, επο-

37. Ο.π., σ. 120.

38. Πρobl. «Στην πραγματικότητα, η αλληγορία είναι μια διαδικασία προβολής νοήματος ή σημασίας πάνω σε ένα αντικείμενο-υλικό που δεν παρουσιάζει ποιότητα ή που η ποιότητά του έχει αφαιρεθεί (κατά συνέπεια, αυθαίρετη προβολή σημασίας). Οι σημασίες δεν ανακαλύπτονται στα πράγματα, αλλά προβάλλονται στην επιφάνεια τους και κατόπιν παρουσιάζονται δήθεν ως ανακάλυψη (με την έννοια ότι οι σημασίες υπάρχουν αντικειμενικά στα πράγματα)». Βλ. Steinhagen, ο.π., σ. 669.

39. Βλ. Benjamin, ο.π., σ. 153.

40. Ο.π., σ. 152.

μένως, αποτελεί μιαν αυθαίρετη κυριαρχία επί των νεκρών αντικειμένων και χαίνει πάνω από την «άβυσσο του απύθμενου νοήματος»,⁴¹ πάνω από το απειλητικό βάθος των δυνάμει σημαινομένων της. Αυτή, άλλωστε, η συμβατικότητα της έκφρασής της φέρνει την έννοια σε συνάφεια με θεμελιώδη προβλήματα της σημείωσης. Έτσι, παρατηρεί, λόγου χάριν, η Μπετίνε Μένκε για την μπενγιαμινική αλληγορία: «Η αλληγορία δεν είναι “έκφραση” στο βαθμό που λειτουργεί σύμφωνα με το μοντέλο του δυϊκού σημείου [...] όσο κυρίως επειδή εκθέτει ακριβώς αυτήν τη λειτουργία της και, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ιδιαίτερη αποτυχία της αλληγορικής σημασίας – τη ματαίωτητα της σημασίας της. [...] Η διπλή οργάνωση του σημείου και της σημασίας του εκτίθενται στην αλληγορία στο μοντέλο μιας γνωστικής-μανιχαϊκής διχοτομίας και παρουσιάζονται στην αποτυχημένη μεγαλοπρέπεια της αλληγορίας».⁴² Η αλληγορία λοιπόν καταδεικνύει την αποτυχία της ίδιας της δραστηριότητας του «σημαίνειν», της πράξης της σημείωσης (είναι, συνεπώς, αυτοαναφορική).

Προκειμένου, άλλωστε, να γίνει κατανοητή ακόμη περισσότερο η φύση της αλληγορίας, ο Μπένγιαμιν την αντιδιαστέλλει προς το σύμβολο, «αυτό που μοιάζει με την ξαφνική παρουσίαση ενός ενύπνιου ή σαν μια αστραπή φωτός που φωτίζει αίφνης τη σκοτεινή νύχτα», όπως σημειώνει παραθέτοντας από τον Φρίντριχ Κρόιτσεν.⁴³ Και, συνακόλουθα, κομίζει μια σημαντικότατη διαφορά μεταξύ των δύο μεγεθών. Ενώ δηλαδή το σύμβολο αφήνει να λάμψει το αιώνιο, η μυστικιστική ουσία, το *Nu*, η αλληγορία – αυτό το «ερείπιο»⁴⁴ παρουσιάζει το εφήμερο, την ανθρώπινη ζωή στο χρόνο και την ιστορία ως παρακμή:

Ενώ στο σύμβολο η παρακμή εξιδανικεύεται και το αγλαΐσμένο πρό-

41. Sven Kramer, *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius, Αμβούργο, 2003, σ. 57.

42. Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name-Allegorie-Bild nach Benjamin*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο, 1991, σ. 163.

43. Benjamin, ο.π., σ. 142.

44. Πρobl. «Η αλληγορία είναι στη σφαίρα της σκέψης ό,τι τα ερείπια στη σφαίρα των πραγμάτων» (ο.π., σ. 156).

σωπο της φύσης αποκαλύπτεται φευγαλέα υπό το φως της σωτηρίας, η αλληγορία εκθέτει στο βλέμμα του παρατηρητή τη *facies hippocratica* της ιστορίας ως απολιθωμένο, πρωτόγονο τοπίο. Η ιστορία σε ό,τι άκαιρο, θλιβερό και αποτυχημένο εξ υπαρχής διαθέτει εκφράζεται σε ένα πρόσωπο – ή μάλλον σε ένα κρανίο! Και ενώ από αυτό απουσιάζει κάθε «συμβολική» ελευθερία της έκφρασης, κάθε κλασική αρμονία μορφής, κάθε ανθρώπινο, παρά ταύτα σε αυτή τη μορφή, που είναι υποταγμένη στη φύση, δεν εκφράζεται μόνο με σημασία η φύση της ανθρώπινης ύπαρχης ως τέτοια αλλά ομοίως και η βιογραφική ιστορικότητα του κάθε ανθρώπου χωριστά ως αινιγματική ερώτηση. Αυτός είναι ο πυρήνας του αλληγορικού τρόπου παρατήρησης της μπαρόκ, εκκοσμικευμένης αναπαράστασης της ιστορίας ως ιστορίας παθών του κόσμου· η σημασία της καθίσταται φανερή μόνο στα στάδια της πτώσης της.⁴⁵

Σ' ένα βήμα πιο πέρα, μάλιστα, ο Μπένγιαμιν καταδεικνύει ότι η αισθητική του συμβόλου, η δύναμη του οποίου έγκειται στην ενότητα και στις αρετές της «καθαρότητας», «χάρος», «συντομίας» και «ομορφιάς», αρνείται, θα λέγαμε, την «εκ των ων ουκ ἀνευ» προύποθεση της σημειωτικής χρήσης. Με άλλα λόγια, το σύμβολο, σε αντιδιαστολή προς την αλληγορία, που δεν γυρεύει να κρύψει το κενό που ενέχει, προσπαθεί να καθιερώσει μια σχέση σύνθεσης, «την ενότητα αισθητού και υπεραισθητού αντικειμένου». ⁴⁶ Ή για να το διατυπώσουμε με διαφορετικούς όρους: Η αλληγορία είναι αναλυτική και προωθεί τη διαφορά, το σύμβολο, αντιθέτως, είναι συνθετικό, δεν εκθέτει τον σημειολογικό δυϊσμό, τον διαχωρισμό μεταξύ «σώματος» και «σήματος». ⁴⁷ Πάντως, πέραν της αναλυτικότητάς της, και η αλληγορία ταλαντεύεται ομοίως ως γνήσιο διαλεκτικό σχήμα. Έτσι, επι-

45. Ο.π., σ. 145.

46. Ο.π., σ. 138. Εξάλλου, ο Μπένγιαμιν προειδοποιεί ότι το σύμβολο μπορεί να απειλήσει κάποτε την τέχνη αφαιρώντας την κριτική λειτουργία της και να τη διαλύσει στο μήθο. Το σύμβολο λοιπόν πολιτικά τείνει προς την κατάφαση και καλλιτεχνικά μπορεί να οδηγήσει στον αισθητισμό. Βλ. και τη σχετική ανάλυση του Kramer, δ.π., σ. 52 κ.ε.

47. Βλ. σχετικά Drögh, δ.π., σ. 323 κ.ε.

διώκει αφενός να αναστρέψει την καταστροφή, να παράσχει την ψευδαίσθηση της ενότητας, να ανασκευάσει τη μυστική τάξη των πραγμάτων, αφετέρου, δεν παύει να απηχεί τη σπασμένη, αιθαίρετη γλώσσα της εκπεπτωκίας ανθρωπότητας. Θέλει να αγγίξει την αιωνιότητα, δεν ξεπερνά όμως ποτέ το καθεστώς της εμμένειας. Η αλληγορία, εν ολίγοις, διέπεται από μια μεταφυσική αντιμεταφυσική ή με τα λόγια του Ντρυγκ: «έχει μεταφυσικές αξιώσεις στο πλαίσιο μιας αντιμεταφυσικής σημειωτικής».⁴⁸

Στην καρδιά λοιπόν του δράματος του μπαρόκ χτυπά η αλληγορία, αυτό το θαύμα που γέμει και, ταυτόχρονα, είναι κενό σημασιών. Όπως, άλλωστε, χτυπά και στις σελίδες του αντισυμβατικού διανοούμενου και γίνεται ο νόμος της ίδιας της μπενγιαμινικής πρακτικής. Διότι τι άλλο είναι η Προέλευση του γερμανικού δράματος παρά ένα αλληγορικό πείραμα αφού ο Μπένγιαμιν δεν θεματοποιεί εδώ απλώς την αλληγορία, αλλά, θα λέγαμε, αλληγορεί την αλληγορία; Διότι τι άλλο κάνει η Προέλευση του γερμανικού δράματος παρά να «αγορεύει αλλιώς» κρύβοντας στο βάθος μια αλληγορία της κριτικής; Ήδη πρώτος ο Χάραλντ Στάινχαγκεν υποδεικνύει με οξύνοντα προς αυτήν την κατεύθυνση, όταν εντοπίζει ότι, στην κατακλείδα του βιβλίου του Μπένγιαμιν, η δράση της κριτικής είναι παράλληλη με αυτήν της αλληγορίας καθώς και οι δύο ασχολούνται με την ψευδαίσθηση της ολότητας και την αναζήτηση της αλήθειας. «Το αντικείμενο της κριτικής και η κριτική», σημειώνει ο Στάινχαγκεν, «συμπεριφέρονται όπως το αντικείμενο και η σημασία της αλληγορικής-εμβληματικής διαδικασίας. [...] Για τον Μπένγιαμιν κάθε ερμηνεία, κάθε εξήγηση κειμένων, κάθε κριτική προσέγγιση αποτελεί πρωτίστως αλληγορία, η οποία, όπως η αρχαία ομηρική αλληγορία, μεταφέρει τις δικές της σημασίες στα κείμενα, προβάλλει σ' αυτά υποκειμενικές απόψεις και επινοήσεις». ⁴⁹ Με δυο λόγια, ο Γερμανός φιλόλογος καταδεικνύει τη στοίχιση των δύο υποκειμενικών μεγεθών – της ερμηνείας και της αλληγορίας – στον μπενγιαμινικό στοχασμό. Σ' ένα βήμα πιο πέρα, εξάλλου, παρατηρεί ότι με την κριτική που ο Μπένγιαμιν ασκεί στην υποκειμενική αιθαιρεσία της

48. Ο.π., σ. 321.

49. Βλ. Steinhagen, δ.π., σ. 670 κ.ε.

αλληγορικής πρακτικής και, εμμέσως, σε αυτήν της ερμηνευτικής κριτικής, στο τέλος της μελέτης του, παρατέμετε αλληγορικά στην ίδια την κριτική του μέθοδο και τη σχετικοποιεί· δείχνει πώς η καταχρηστική υποκειμενικότητα (ακόμη και η δική του) συνιστά μεν ανάγκη της ερμηνευτικής κατανόησης αλλά και την αδυναμία της ταυτόχρονα. Παραδόξως, όμως πάνω σε αυτήν την αντινομία αντικρίζει ο Μπένγιαμιν τη δυνατότητα αποκατάστασης της *Wahrheit* – αυτού του θαύματος. Πάνω σε αυτήν την αντινομία αντικρίζει, στις τελευταίες σελίδες του *Trauerspiel*, την ουτοπία της «*ponderatio misteriosa*», όπως λέει αινιγματικά – εκείνης της στιγμής, όπου η «*αλήθεια*» ως ταύτιση αντικειμένου και σημασίας και ως ξεπέρασμα της διαλεκτικής υποκειμένου-αντικειμένου λάμπει επιτέλους, σ' ένα είδος αρχέγονης αφομοίας.

Μολονότι στο σύνολο έργο του Μπένγιαμιν δεν είναι δυνατό να γίνει λόγος για μια συστηματική θεωρία της αλληγορίας, εφόσον ο Γερμανός διανοούμενος εξετάζει ορισμένες μόνο ιστορικές μορφές εμφάνισής της (ειδικότερα, στο δοκίμιο του για τις *Εκλεκτικές συγγένειες* του Γκαίτε, στο δράμα του μπαρόκ, κατόπιν στις εργασίες του για τον Μπρεχτ και, τέλος, στα σπαράγματα για τον Μπωντλαίρ⁵⁰), η έννοια της αλληγορίας φαίνεται παρά ταύτα να μην τον εγκαταλείπει ποτέ και να κατέχει βαρύνουσα θέση στη σκέψη του. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, θα ήταν δυνατό να γίνει λόγος για μια εξέλιξη της αλληγορίας στον Μπένγιαμιν, η οποία, άκρως συνοπτικά, θα μπορούσε να περιγραφεί ως ένα πέρασμα από μια γλωσσοφιλοσοφική εξέταση της έννοιας προς μια υλιστική-μαρξιστική.⁵¹ Με άλλα λόγια, κατά τον

50. Στο *Passagen-Werk* σχεδίαζε ο Μπένγιαμιν, γύρω στα 1938-39, μια εργασία με τον τίτλο «*Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*» [*Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*], το πρώτο μέρος της οποίας θα ονομαζόταν «*Ο Μπωντλαίρ ως αλληγορικός*» [*Baudelaire als Allegoriker*] και το τρίτο «*Το υλικό αγαθό ως ποιητικό αντικείμενο*» [*Ware als poetischer Gegenstand*]. Η εργασία αυτή δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Αυτό που έχουμε στη διάθεσή μας είναι δύο τμήματα (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* και *Über einige Motive bei Baudelaire*) καθώς και τα αποσπάσματα από το *Zentralpark*. Ελληνική μετάφραση: Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλη, Αλεξανδρεία, Αθήνα, 1994.

51. Βλ. Steinhagen, σ. 667 κ.ε.

Μπένγιαμιν, η ρητορική αξιοποίηση της αλληγορίας βρίσκει αρχικά την κορύφωσή της στην εποχή του μπαρόκ, πέφτει κατόπιν σε λογοτεχνική αχρηστία και επιστρέφει πάλι, όπως καταδεικνύει περίτονα η αλληγορική πρακτική ενός Μπωντλαίρ, την εποχή της νεωτερικότητας. Άλλα πού θα πρέπει να αποδοθεί η επανάκμψη της; Ή, ακόμη, πού εντοπίζονται τα κοινά σημεία των δύο εποχών, ώστε να καταφύγουν στην αλληγορία; Είναι πράγματι τόσο μπαρόκ η μοντέρνα εποχή ή μήπως τόσο νεωτερική η μπαρόκ; Η διάγνωση του Μπένγιαμιν είναι ότι η νεωτερική εποχή παρουσιάζει μια βαθιά αλληγορική δομή καθώς ύπαρξη και νόημα, μολονότι επιθυμούν να συναντηθούν και να συνυπάρξουν, απέχουν εντέλει τόσο πολύ μεταξύ τους, όπως το κείμενο και η εικόνα στο έμβλημα του μπαρόκ: ότι στον νεωτερικό δέκατο ένατο αιώνα, όπως εξάλλου και στον δέκατο έβδομο αιώνα, παρουσιάζεται, τηρουμένων των διαφορών, η ίδια αφαίρεση της αξίας των πραγμάτων τέλος, ότι η ίδια η φύση των αγαθών παρουσιάζει αλληγορική δομή (με την έννοια της αυθαίρετης σχέσης εμπορεύματος-τιμής), έτοις ώστε ο Μπένγιαμιν να σημειώνει: «τα εμβλήματα επανέρχονται ως εμπορεύματα».⁵² Για τούτο δεν είναι απορίας όξιο που η ευαισθησία του Μπωντλαίρ διαχειρίζεται αλληγορικά την αμαρτία και το κακό που παρεπιδημεί στη μοντέρνα μητρόπολη ούτε που αποδίδει στην πόρνη, σε αυτή την «ενσάρκωση του εμπορεύματος», σε αυτή την «εξανθρωπισμένη αλληγορία», κεντρικό όρλο στην ποίησή του.⁵³ Δεν είναι απορίας όξιο επειδή η αλληγορία για τον Μπωντλαίρ, όπως εξάλλου και για τον Μπένγιαμιν που την έκρυψε σαν υδατόσημο μέσα στο έργο του, στάθηκε το πλέον κατάλληλο «όργανο εξυπηρέτησης της νεωτερικότητας», όπως σημείωνε ο πρωτοπόρος στοχαστής στους αφορισμούς του *Zentralpark*.⁵⁴

52. Μπένγιαμιν, *Σαρλ Μπωντλαίρ*, σ. 203.

53. Βλ. σχετικά Jochen Hörisch, «Symbol, Allegorie, Fetisch - Marx mit Benjamin und Goethe», στο Gérard Raulet, Uwe Steiner (επιμ.), *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, Peter Lang, Βέργη, 1998, σ. 143-163.

54. Παρατίθεται από τον Hörisch, σ. 147.