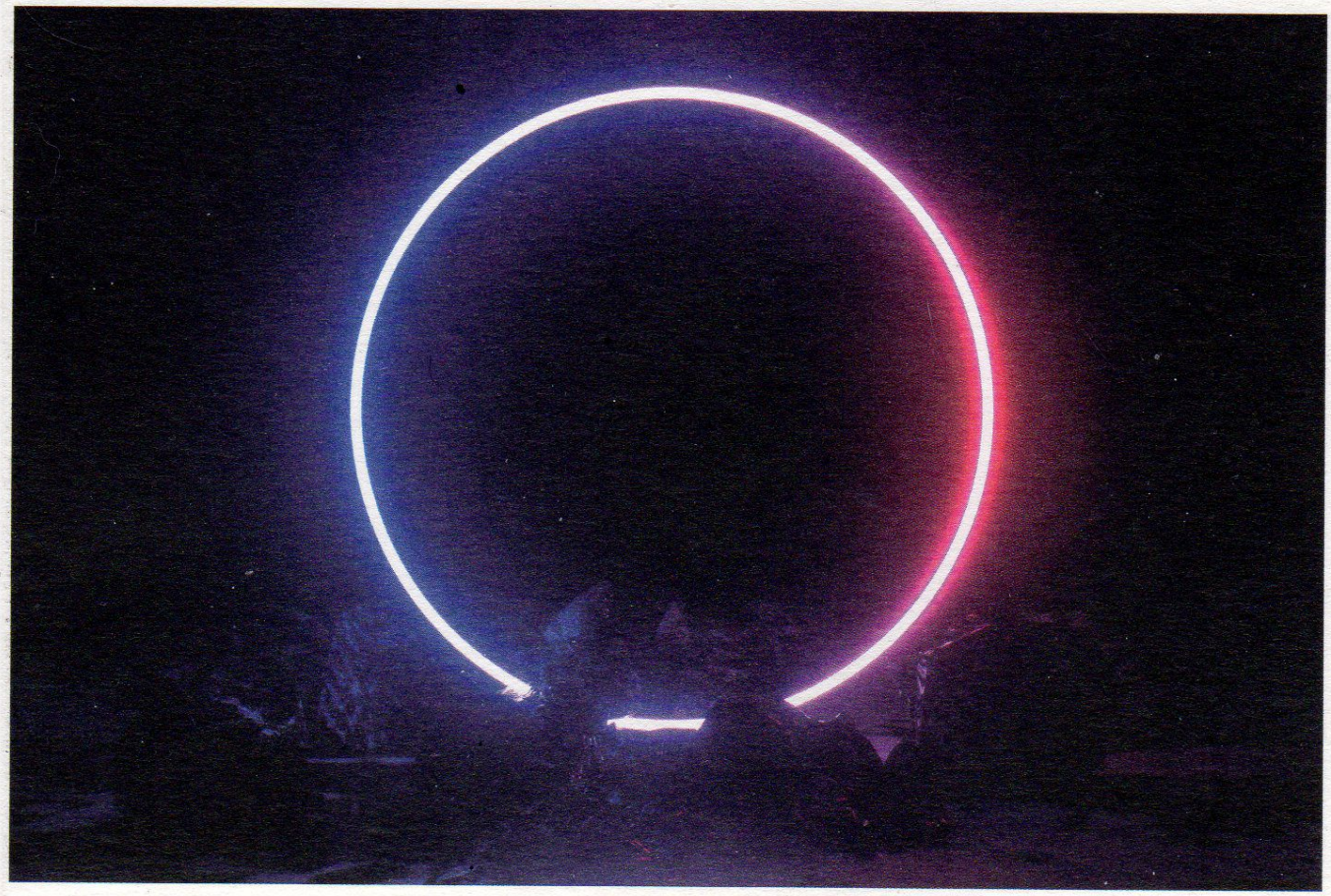
JACQUES RANCIÈRE

ΤΟ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ – ΕΠΙΜΕΤΡΟ
ΘΩΜΑΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ



ΣΙΟΛΑ - ΑΛΕΞΙΟΥ
στερέωμα

Τίτλος πρωτοτύπου: *Le destin des images*

Συγγραφέας: JACQUES RANCIÈRE

© La Fabrique Éditions, 2003

© ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε., 2020
Για την ελληνική γλώσσα σε όλον τον κόσμο

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου συνολικά ή τμηματικά με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσον χωρίς γραπτή άδεια του εκδότη.

ΣΕΙΡΑ: ΔΟΚΙΜΙΟ

Φωτογραφία εξωφύλλου: Copyright iStock by Getty Images / Nikita Malyutin

ISBN: 978-960-8061-87-3

Εκδόσεις ΣΤΕΡΕΩΜΑ Α.Ε. / ΣΙΟΛΑ-ΑΛΕΞΙΟΥ
Κομνηνών 24, Αθήνα 11472
Τηλ. 210-6426393
Fax 210-6459312
E-mail: info@stereoma-sa.gr
www.stereoma-sa.gr
Facebook Εκδόσεις Στερέωμα

V.

ΕΑΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΟ ΜΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΙΜΟ

Το ερώτημα που τίθεται από τον τίτλο μου δεν επιζητεί προφανώς μια απάντηση με ένα ναι ή ένα όχι. Αφορά κυρίως το *εάν*: υπό ποιες συνθήκες μπορούμε να δηλώσουμε μη αναπαραστάσιμα συγκεκριμένα γεγονότα; Υπό ποιες συνθήκες μπορούμε να δώσουμε σε αυτό το μη αναπαραστάσιμο μια συγκεκριμένη εννοιολογική μορφή; Ασφαλώς αυτή η έρευνα δεν είναι ουδέτερη. Κινητοποιείται από μια ορισμένη μη ανεκτικότητα απέναντι στην πληθωριστική χρήση της έννοιας του μη αναπαραστάσιμου και του αστερισμού όμορων εννοιών: το μη παραστάσιμο, το αδιανόητο, το μη διαχειρίσιμο, το ανεπανόρθωτο. Στην πραγματικότητα, αυτή η πληθωριστική χρήση κάνει να υπάγονται στην ίδια έννοια, και να περιβάλλονται από την ίδια αύρα του ιερού τρόμου, φαινόμενα όλων των ειδών, διαδικασίες και έννοιες που εκτείνονται από την απαγόρευση της αναπαράστασης από τον Μωυσή μέχρι τη Σοά, περνώντας από το καντιανό υψηλό, την πρωτόγονη φροϋδική σκηνή, το *Μεγάλο γυαλί* του Μαρσέλ Ντυσάν, ή το *Λευκό τετράγωνο σε λευκό φόντο* του Μάλεβιτς. Το ερώτημα είναι λοιπόν να μάθουμε πώς και υπό ποιες συνθήκες είναι δυνατόν να κατασκευαστεί μια τέτοια έννοια που προτείνει να καλύψει μονοσήμαντα όλες τις σφαίρες της εμπειρίας.

Θα ήθελα να εισηγηθώ αυτό το γενικό ερώτημα ξεκινώντας

από μία πιο περιορισμένη έρευνα που εστιάζει στην αναπαράσταση ως καθεστώς σκέψης της τέχνης. Τι ακριβώς υποστηρίζουμε όταν λέμε ότι συγκεκριμένες υπάρξεις, γεγονότα ή καταστάσεις είναι μη αναπαραστάσιμα με τα μέσα της τέχνης; Δύο διαφορετικά πράγματα, νομίζω. Λέμε, με μια πρώτη σημασία, ότι είναι αδύνατο να καταστήσουμε παρόντα τον ουσιαστικό χαρακτήρα των υπό εξέταση πραγμάτων. Δεν μπορούμε ούτε να τα θέσουμε μπροστά στα μάτια μας ούτε να βρούμε για αυτά το αναπαριστόν που θα είναι στα μέτρα τους. Δεν μπορούμε να βρούμε μια μορφή αισθητής αναπαράστασης που να είναι επαρκής για την ιδέα της ή, αντίστροφα, ένα σχήμα νοητότητας ισοδύναμο με την αισθητή του δύναμη. Αυτή η πρώτη αδυνατότητα λοιπόν επικαλείται μια ανικανότητα της τέχνης.

Η δεύτερη, από την άλλη πλευρά, θέτει υπό αμφισβήτηση την άσκηση της δύναμής της. Λέει ότι ένα πράγμα είναι μη αναπαραστάσιμο με τα μέσα της τέχνης, εξαιτίας της ίδιας της φύσης αυτών των μέσων, των τριών χαρακτηριστικών ιδιοτήτων της καλλιτεχνικής παρουσίασης. Πρώτον, αυτή χαρακτηρίζεται από το πλεόνασμά της σε παρουσία, το οποίο προδίδει τη μοναδικότητα του συμβάντος ή της κατάστασης, απείθαρχη σε κάθε ολοκληρωμένη αισθητή παρουσίαση. Δεύτερον, αυτό το πλεόνασμα υλικής παρουσίας έχει επακόλουθο μια καταστατική θέση μη πραγματικότητας που αφαιρεί από το αναπαριστώμενο πράγμα το βάρος της ύπαρξής του. Τέλος, αυτή η αλληλεπίδραση πλεονάσματος και έλλειψης επιτελείται σύμφωνα με έναν συγκεκριμένο τρόπο απεύθυνσης που παραδίδει το αναπαριστώμενο πράγμα σε συναισθήματα ευχαρίστησης, παιχνιδιού ή απόστασης τα οποία είναι ασύμβατα με τη βαρύτητα της εμπειρίας που περικλείει. Λέμε, λοιπόν, ότι ορισμένα πράγματα ξεφεύγουν της δικαιοδοσίας της τέχνης. Δεν μπορούν να διευθετήσουν το πλε-

όνασμα της παρουσίας και την αφαίρεση της ύπαρξης που τους προσιδιάζει και ορίζουν, με πλατωνικούς όρους, τον χαρακτήρα της ως ομοίωμα.

Στο ομοίωμα ο Πλάτωνας αντιπαραθέτει την απλή εξιστόρηση, χωρίς τεχνάσματα, αποσπασμένη από την αλληλεπίδραση της ενισχυμένης παρουσίας και της μειωμένης ύπαρξης, αποσπασμένη επίσης από την αμφιβολία για την ταυτότητα του ατόμου που εξιστορεί. Αυτή η αντίθεση της απλής εξιστόρησης προς το μιμητικό τέχνασμα είναι εκείνη που διέπει σήμερα το κύρος το οποίο αποδίδεται στην ομιλία του μάρτυρα με δύο τρόπους. Ο πρώτος αποδίδει κύρος στην απλή εξιστόρηση, που δεν συνιστά τέχνη, αλλά μεταφράζει μονάχα την εμπειρία ενός ατόμου. Ο δεύτερος, αντίθετα, βλέπει μέσα στην «εξιστόρηση του μάρτυρα» έναν νέο τρόπο της τέχνης. Πρόκειται λοιπόν λιγότερο για τη διήγηση ενός γεγονότος και περισσότερο για τη μαρτυρία ενός *υπήρξε* που υπερβαίνει τη σκέψη, όχι μόνο λόγω του πλεονάσματος που του προσιδιάζει, αλλά επειδή προσιδιάζει γενικά στο *υπήρξε* να υπερβαίνει τη σκέψη. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, στον Λυοτάρ συγκεκριμένα, η ύπαρξη των γεγονότων τα οποία υπερβαίνουν το νοητό καλεί μια τέχνη που μαρτυρεί το αδιανόητο γενικά, την ουσιαστική ασυμφωνία ανάμεσα σε αυτό που μας επηρεάζει και σε αυτό που μπορεί να ελέγξει η σκέψη μας. Προσιδιάζει λοιπόν σε ένα νέο τρόπο της τέχνης –στην υψηλή τέχνη– να εγγράψει το ίχνος αυτού του αδιανόητου.

Έτσι εγκαθιδρύεται μια διαμόρφωση της σκέψης που ανακαλεί την αναπαράσταση προς όφελος είτε της πλατωνικής απλής εξιστόρησης, είτε της νέας υψηλής τέχνης που μπαίνει υπό την κηδεμονία του Μπερκ και του Καντ. Αυτή η διαμόρφωση αναπτύσσεται προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Από τη μία, επιχειρηματολογεί για την εσωτερική αδυνατότητα της αναπα-

ράστασης, για το γεγονός ότι ένας ορισμένος τύπος αντικειμένου την καταστρέφει κατακερματίζοντας κάθε αρμονική σχέση ανάμεσα σε παρουσία και απουσία, αισθητό και νοητό. Αυτό το αδύνατο επομένως καλεί τον αναπαραστατικό τρόπο της τέχνης σε έναν άλλον τρόπο της τέχνης. Από την άλλη, επιχειρηματολογεί για την αναξιότητά της. Τοποθετείται λοιπόν σε ένα πλαίσιο τελείως διαφορετικό, ένα πλαίσιο πλατωνικής ηθικής όπου η έννοια της τέχνης δεν παρεμβαίνει, αλλά όπου κρίνουμε μονάχα τις *εικόνες*, όπου εξετάζουμε μονάχα τη σχέση τους με την προέλευσή τους (είναι άξιες για αυτό που αναπαριστούν;) και τον προορισμό τους (τι επιδράσεις ασκούν σε αυτούς που τις δέχονται;).

Έτσι δύο λογικές βρίσκονται συνυφασμένες. Η πρώτη αφορά τη διάκριση ανάμεσα σε διαφορετικά καθεστώτα σκέψης της τέχνης, δηλαδή διαφορετικές μορφές της σχέσης ανάμεσα σε παρουσία και απουσία, αισθητό και νοητό, επίδειξη και σημασία. Η δεύτερη δεν γνωρίζει την τέχνη ως τέχνη. Δεν γνωρίζει παρά διαφορετικούς τύπους απομιμήσεων, διαφορετικούς τύπους εικόνων. Η διαπλοκή αυτών των δύο ετερογενών λογικών έχει ένα πολύ συγκεκριμένο αποτέλεσμα: μετασχηματίζει προβλήματα ρύθμισης της αναπαραστατικής απόστασης σε προβλήματα αδυνατότητας της αναπαράστασης. Η απαγόρευση έρχεται λοιπόν να γλιστρήσει μέσα σε αυτό το αδύνατο, αρνούμενη την ύπαρξή της, παρουσιαζόμενη ως μια απλή συνέπεια των ιδιοτήτων του αντικειμένου.

Το αντικείμενο της δουλειάς μου θα είναι να καταλάβω αυτήν τη διαπλοκή και να προσπαθήσω να τη λύσω. Προκειμένου να ξεμπλέξω τα στοιχεία, θα ξεκινήσω από μια απλή περίπτωση μη αναπαραστασιμότητας που είναι μια περίπτωση ρύθμισης της αναπαράστασης. Είχα ήδη την ευκαιρία να αναλύσω τα προβλή-

ματα που συνάντησε ο Κορνέιγ στη σύνθεση του *Οιδίποδά* του. Ο *Οιδίποδας* του Σοφοκλή θα αποδεικνυόταν, στην κυριολεξία, μη αναπαραστάσιμος στη γαλλική σκηνή για τρεις βασικούς λόγους: ο φυσικός τρόμος που θα προκαλούσε η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα· το πλεόνασμα χρησμών που προκαταλάμβαναν το ξεδίπλωμα της πλοκής· η απουσία μιας ερωτικής ιστορίας[29]. Προσπάθησα να δείξω ότι η υπόθεση δεν αφορά μόνο την ευαισθησία των κυριών που επικαλέστηκε ο Κορνέιγ και την εμπειρική σχέση με το κοινό της εποχής. Αφορούσε την ίδια την αναπαράσταση. Αφορούσε τη *μίμηση* ως σχέση ανάμεσα σε δύο όρους: την *ποίηση* και την *αίσθηση*, δηλαδή έναν τρόπο να φτιάχνεις κάτι και μια οικονομία των συγκινήσεων. Η αυτοτύφλωση, το πλεόνασμα των στοιχείων που παρείχαν οι χρησμοί και η απουσία ερωτικού ενδιαφέροντος αφορούν, στην πραγματικότητα, την ίδια απορρύθμιση. Από τη μία, υπάρχει υπερβολικά πολύ ορατό, ένα ορατό που δεν υπάγεται στην ομιλία, που επιβάλλεται από μόνο του. Από την άλλη, υπάρχει υπερβολικά πολύ νοητό. Οι χρησμοί λένε υπερβολικά πολλά. Υπάρχει υπερβολικά πολλή γνώση, γνώση που έρχεται υπερβολικά νωρίς και επικάθεται σε αυτό που η εξέλιξη της τραγωδίας θα έπρεπε να αποκαλύψει μόνο σταδιακά μέσα από τη λειτουργία της περιπέτειας. Ανάμεσα σε αυτό το ορατό και αυτό το νοητό, υπάρχει ένας σύνδεσμος που λείπει, ένας συγκεκριμένος τύπος ενδιαφέροντος, κατάλληλος να διασφαλίσει την καλή σχέση ανάμεσα στο ιδωμένο και στο μη ιδωμένο, το γνωστό και το μη γνωστό, το αναμενόμενο και το απρόβλεπτο, ικανός επίσης να ρυθμίσει τη σχέση απόστασης και εγγύτητας ανάμεσα στη σκηνή και την αίθουσα.

Τι σημαίνει αναπαράσταση

Αυτό το παράδειγμα μας επιτρέπει να αντιληφθούμε αυτό που σημαίνει *η αναπαράσταση* ως συγκεκριμένος τρόπος της τέχνης. Ο αναπαραστατικός περιορισμός είναι στην πραγματικότητα τρία πράγματα. Είναι κατ' αρχάς μια εξάρτηση του ορατού από την ομιλία. Είναι στην ουσία της ομιλίας το να καθιστά ορατό, να οργανώνει το ορατό αξιοποιώντας ένα σχεδόν ορατό στο εσωτερικό του οποίου συγχωνεύονται δύο λειτουργίες: μία λειτουργία αντικατάστασης (που θέτει «μπροστά στα μάτια μας» αυτό που είναι απομακρυσμένο μέσα στον χώρο ή στον χρόνο) και μία λειτουργία εκδήλωσης (που καθιστά ορατό αυτό που είναι εγγενώς αποσπασμένο από τη θέα, τα εσωτερικά ελατήρια που κινητοποιούν τα πρόσωπα και τα γεγονότα). Η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα δεν είναι μόνο ένα αηδιαστικό θέαμα για τις κυρίες. Αναπαριστά τη βίαιη επιβολή στο πεδίο της όρασης κάποιου πράγματος που υπερβαίνει την υποταγή του ορατού στο κάνω-ορατό της ομιλίας. Και αυτό το πλεόνασμα καταδικάζει τη συνηθισμένη διπλή λειτουργία της αναπαράστασης: από τη μία, η ομιλία κάνει ορατό, δηλώνει, συγκαλεί αυτό που απουσιάζει, αποκαλύπτει το κρυμμένο. Αλλά αυτό το κάνω-ορατό λειτουργεί στην πραγματικότητα μέσα από τη δική του αδυναμία, τον δικό του περιορισμό. Είναι το παράδοξο που εξηγεί ο Μπερκ στη *Φιλοσοφική αναζήτηση για την προέλευση των αισθημάτων μας του υψηλού και του ωραίου*. Οι περιγραφές της Κόλασης και του αγγέλου του κακού στον *Χαμένο Παράδεισο* παράγουν μια υψηλή εντύπωση επειδή δεν μας αφήνουν να δούμε τις μορφές τις οποίες φέρνουν στον νου και υποτίθεται ότι μας δείχνουν. Αντίστροφα, όταν η ζωγραφική καθιστά σε εμάς ορατά τα τέρατα που πολιορκούν τον Άγιο Αντώνιο όταν αποσύρεται στην έρημο, το υψηλό αλλάζει

σε γκροτέσκο. Αυτό το οποίο «κάνει ορατό» η ομιλία, αλλά μόνο σύμφωνα με ένα καθεστώς υπο-προσδιορισμού, χωρίς να το κάνει «αληθινά» ορατό. Στη συνηθισμένη της εκτύλιξη, η αναπαράσταση χρησιμοποιεί αυτόν τον υπο-προσδιορισμό, ενώ τον αποκρύπτει. Αλλά η γραφική παράσταση των τεράτων ή τα λαβωμένα μάτια του τυφλού διαλύουν βίαια αυτόν τον σιωπηλό συμβιβασμό ανάμεσα στο *κάνω ορατό* και το *δεν κάνω ορατό* της ομιλίας.

Σε αυτήν τη ρύθμιση της όρασης αντιστοιχεί μια δεύτερη ρύθμιση, που αφορά τη σχέση ανάμεσα στο γνωρίζω και το δεν γνωρίζω, ανάμεσα στο δρω και το πάσχω. Εδώ βρίσκεται το δεύτερο στοιχείο του αναπαραστατικού περιορισμού. Η αναπαράσταση είναι μια οργανωμένη αξιοποίηση των σημασιών, μια ρυθμισμένη σχέση ανάμεσα σε αυτό που καταλαβαίνουμε ή περιμένουμε και σε αυτό που έρχεται ως έκπληξη, σύμφωνα με την παράδοξη λογική που αναλύει η *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Αυτή η λογική της σταδιακής και εμποδιζόμενης αποκάλυψης αποκλείει τη βίαιη εισβολή της ομιλίας που μιλάει υπερβολικά πολύ, που μιλάει υπερβολικά νωρίς και κάνει να γνωρίζουμε υπερβολικά πολλά. Αυτό ακριβώς είναι που χαρακτηρίζει τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Ο Αριστοτέλης το υιοθέτησε ως παράδειγμα για τη λογική της λύσης μέσα από την περιπέτεια και την αναγνώριση. Αλλά αυτή η λογική είναι παγιδευμένη η ίδια μέσα σε ένα συνεχές παιχνίδι του τύπου *Ψάξε τη δαχτυλήθρα* με την αλήθεια. Σε αυτό ο Οιδίποδας ενσαρκώνει εκείνον που θέλει να ξέρει πέρα από τα όρια του λογικού, που ταυτίζει τη γνώση με τη χωρίς περιορισμό εξουσία. Αυτή η τρέλα, με άλλα λόγια, τον ξεχωρίζει κατευθείαν ως τον μόνο που θα μπορούσαν να αφορούν ο χρησμός και το μίασμα. Απέναντί του υπάρχει, αντίστροφα, ένα πρόσωπο, ο Τειρεσίας, που γνωρίζει, αρνείται να πει αυτό που ξέρει, ωστό-

σο το λέει χωρίς να το πει, και προκαλεί έτσι στον Οιδίποδα την αντιστροφή της επιθυμίας να γνωρίζει σε άρνηση να ακούσει.

Υπάρχει, λοιπόν, πριν από κάθε οργανωμένη λογική της περιπέτειας, αυτό το παιχνίδι ανάμεσα σε ένα θέλω να ξέρω, ένα δεν θέλω να πω, ένα λέω χωρίς να λέω και μια άρνηση να ακούσω. Υπάρχει ένα ολόκληρο *πάθος* της γνώσης που χαρακτηρίζει το ηθικό σύμπαν της τραγωδίας. Είναι το σύμπαν του Σοφοκλή αλλά επίσης εκείνο του Πλάτωνα, εκείνο στο οποίο τίθεται το ερώτημα τι ωφελεί τους θνητούς το να γνωρίζουν πράγματα που αφορούν τους Νεκρούς. Αυτό είναι το σύμπαν από το οποίο ο Αριστοτέλης προσπάθησε να αποσπάσει την τραγωδία. Και σε αυτό είναι επίσης που βασίστηκε η θέσπιση της αναπαραστατικής τάξης: να μεταφερθεί το ηθικό *πάθος* της γνώσης μέσα σε μια ρυθμισμένη σχέση ανάμεσα στην *ποίηση* και στην *αίσθηση*, ανάμεσα σε μια διευθέτηση αυτόνομων πράξεων και στην ενεργοποίηση συγκινήσεων που συνδέονται ειδικά με την αναπαραστατική κατάσταση και μόνο με αυτήν.

Αλλά ο Κορνέιγ κρίνει ότι ο Αριστοτέλης δεν πέτυχε σε αυτό το εγχείρημα. Το οιδιπόδειο *πάθος* της γνώσης υπερισχύει της πλοκής της αριστοτελικής γνώσης. Υπάρχει ένα πλεόνασμα γνώσης που εμποδίζει τη διατεταγμένη ανάπτυξη των σημασιών και των αποκαλύψεων. Υπάρχει, συσχετιστικά, ένα πλεόνασμα πάθους που εμποδίζει την ελεύθερη λειτουργία των συγκινήσεων του θεατή. Ο Κορνέιγ έχει να κάνει, κυριολεκτικά, με αυτό το μη αναπαραστάσιμο. Προσπαθεί λοιπόν να το μειώσει, να καταστήσει αναπαραστάσιμα την ιστορία και τον χαρακτήρα. Για να ρυθμίσει τη σχέση ανάμεσα σε *μίμηση*, *ποίηση* και *αίσθηση*, παίρνει δύο αρνητικά μέτρα και ένα θετικό μέτρο. Βγάζει εκτός σκηνής το υπερβολικά ορατό της αυτοτύφλωσης του Οιδίποδα, αλλά επίσης το υπερβολικό της γνώσης του Τειρεσία, του οποίου οι

χρησμοί απλώς αναφέρονται. Αλλά κυρίως υποτάσσει το *πάθος* της γνώσης σε μια λογική πράξης μετριάζοντας το τρίτο «ελάττωμα» του Σοφοκλή: την έλλειψη ερωτικού ενδιαφέροντος. Επινοεί για τον Οιδίποδα μια αδελφή με το όνομα Δίρκη, κόρη του Λάιου, έκπτωτου βασιλιά λόγω της εκλογής του Οιδίποδα. Και επινοεί έναν μνηστήρα για αυτήν, τον Θησέα. Καθώς ο Θησέας έχει αμφιβολίες για την καταγωγή του και η Δίρκη θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο για το ταξίδι που στοίχισε τη ζωή στον πατέρα της, αυτό σημαίνει τρία πραγματικά ή πιθανά παιδιά του Λάιου, τρία πρόσωπα στα οποία μπορεί να αναφέρεται ο χρησμός, και κυρίως, σύμφωνα με τη λογική του Κορνέιγ, τρία πρόσωπα που διεκδικούν την τιμή αυτής της αναγνώρισης. Έτσι, η σχέση ανάμεσα στις επιπτώσεις της γνώσης και στις επιπτώσεις του *πάθους* βρίσκεται υποταγμένη σε μία συγκεκριμένη μορφή κατανόησης, αυτήν της αιτιακής αλληλουχίας των πράξεων. Ταυτίζοντας τις δύο αιτιότητες που ο Αριστοτέλης διαχωρίζει, αυτήν των πράξεων και αυτήν των χαρακτήρων, ο Κορνέιγ πετυχαίνει την αναγωγή του ηθικού *πάθους* της τραγωδίας στη λογική της δραματικής πράξης.

Έτσι, η «εμπειρική» ερώτηση του κοινού και εκείνη της αυτόνομης λογικής της αναπαράστασης συνδέονται. Και αυτό είναι το τρίτο στοιχείο του αναπαραστατικού περιορισμού. Ορίζει μια συγκεκριμένη ρύθμιση της πραγματικότητας η οποία παίρνει τη μορφή μιας διπλής διευθέτησης. Από τη μία, οι υποστάσεις της αναπαράστασης είναι πλασματικές υποστάσεις, εξαιρεμένες από κάθε αξιολόγηση της ύπαρξης, αποσπασμένες λοιπόν από το πλατωνικό ερώτημα σχετικά με την οντολογική τους σύσταση και τη λειτουργία τους ως ηθικού παραδείγματος. Αλλά αυτές οι *πλασματικές* υποστάσεις δεν είναι λιγότερο υποστάσεις *ομοιότητας*, υποστάσεις των οποίων τα συναισθήματα και οι πράξεις

πρέπει να είναι κοινά και εκτιμημένα. Η «επινόηση των πράξεων» συνιστά την ίδια στιγμή σύνορο και πέρασμα ανάμεσα σε δύο πράγματα: τα γεγονότα, πιθανά και απίστευτα ταυτόχρονα, που η τραγωδία συνδέει μεταξύ τους· και τα συναισθήματα, προαιρέσεις και συγκρούσεις ανάμεσα στις κοινές και αναγνωρίσιμες προαιρέσεις τις οποίες προτείνει στον θεατή. Συνιστά σύνορο και πέρασμα ανάμεσα στην απόλαυση της αγωνίας στη μυθοπλασία και στην πραγματική ευχαρίστηση της αναγνώρισης. Και είναι σύνορο και πέρασμα επίσης, μέσα από αυτήν τη διπλή λειτουργία της απόστασης και της αναγνώρισης, ανάμεσα στη σκηνή και στην αίθουσα. Αυτή η σχέση δεν είναι εμπειρική. Είναι συστατική. Η αναπαράσταση επιλέγει τον χώρο του θεάτρου, τον χώρο εκδήλωσης που είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένος στην παρουσία, αλλά τίθεται από αυτήν την ίδια την παρουσία σε έναν διπλό περιορισμό: τον περιορισμό του ορατού από το λεκτικό, και τον περιορισμό των σημασιών και των συγκινήσεων από τη δύναμη της δράσης – μία δράση της οποίας η πραγματικότητα είναι ταυτόσημη με την πλασματικότητά της.

Οι δυσκολίες ενός συγγραφέα με το θέμα του μας επιτρέπουν λοιπόν να ορίσουμε ένα συγκεκριμένο καθεστώς της τέχνης που αξίζει αποκλειστικά το όνομα αναπαραστατικό καθεστώς. Αυτό το καθεστώς ρυθμίζει τις σχέσεις ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, ανάμεσα στην ανάπτυξη σχημάτων νοητότητας και σε αυτήν των αισθητών εκδηλώσεων. Μπορούμε να συμπεράνουμε από αυτό ότι, εάν υπάρχει το μη αναπαραστάσιμο, είναι ακριβώς σε αυτό το καθεστώς. Είναι αυτό, στην πραγματικότητα, που ορίζει τις συμβατότητες και τις ασυμβατότητες επί της αρχής, τους όρους αποδεκτότητας και τα κριτήρια μη-αποδεκτότητας. Είναι με αυτόν τον τρόπο που ο οιδιπόδειος χαρακτήρας, ενώ ικανοποιεί πλήρως το αριστοτελικό κριτήριο του πρίγκιπα που υπο-

φέρει αντιστροφές της τύχης σύμφωνα με μια παράδοξη λογική αιτιακής αλληλουχίας, αποδεικνύεται μη αναπαραστάσιμος για τον Κορνέιγ επειδή παραμορφώνει το σύστημα των σχέσεων που ορίζει πιο θεμελιακά την ίδια την αναπαραστατική τάξη.

Αλλά μία τέτοια μη αναπαραστασιμότητα είναι διπλά σχετική. Είναι σχετική ως προς την αναπαραστατική τάξη, αλλά επίσης είναι σχετική στο ίδιο το εσωτερικό αυτής της τάξης. Εάν ο χαρακτήρας και η δράση του Οιδίποδα δεν ταιριάζουν, είναι δυνατόν να αλλαχθούν. Και αυτό κάνει ο Κορνέιγ στον Οιδίποδα, επινοώντας μια μυθοπλαστική λογική και νέους χαρακτήρες. Αυτή η επινόηση δεν καθιστά μόνο τον Οιδίποδα αναπαραστάσιμο. Κάνει αυτήν την αναπαράσταση ένα αριστούργημα της αναπαραστατικής λογικής. Το κοινό, μας λέει ο Κορνέιγ, εκτίμησε ότι σε αυτήν, από όλες τις τραγωδίες μου, υπήρχε η περισσότερη τέχνη. Πράγματι, σε καμία άλλη δεν υπάρχει αυτός ο τέλειος συνδυασμός επινοήσεων προορισμένων να κάνουν να εισέλθει μέσα στο αναπαραστατικό κάδρο αυτό που δεν εισέρχεται εκεί.

Η συνέπεια είναι ότι αυτή η τραγωδία δεν παρουσιάστηκε ποτέ επί σκηνής στην εποχή μας. Όχι τυχαία, αλλά ακριβώς εξαιτίας αυτού του πλεονάσματος τέχνης, αυτής της τελειότητας μιας συγκεκριμένης τέχνης και της προϋπόθεσης που τη θεμελιώνει. Αυτή η προϋπόθεση είναι ότι κάποια θέματα προσιδιάζουν και κάποια όχι στην καλλιτεχνική αναπαράσταση, κάποια ταιριάζουν ή δεν ταιριάζουν σε αυτό ή εκείνο από τα είδη της. Και είναι επίσης η προϋπόθεση ότι μπορούμε να διενεργήσουμε μια σειρά από μετασχηματισμούς που καθιστούν κατάλληλο ή ακατάλληλο το θέμα και εγκαθιδρύουν την καταλληλότητα που ήταν το ζητούμενο. Όλη η τέχνη στον *Οιδίποδα* του Κορνέιγ βασίζεται σε αυτήν τη διπλή προϋπόθεση. Εάν το έργο του δεν παίζεται πλέον επί σκηνής είναι επειδή η δική μας αντίληψη για την τέχνη βα-

σίζεται, από τον ρομαντισμό και μετά, σε προϋποθέσεις αυστηρά αντίστροφες που δεν ορίζουν μια συγκεκριμένη σχολή ή ευαισθησία, αλλά ένα νέο καθεστώς της τέχνης.

Τι σημαίνει αντι-αναπαράσταση

Σε αυτό το νέο καθεστώς, δεν υπάρχουν πλέον καλά θέματα για την τέχνη. Όπως το θέτει ο Φλωμπέρ, «η Υβετόν είναι το ίδιο καλή με την Κωνσταντινούπολη» και οι μοιχείες της κόρης ενός αγρότη έχουν την ίδια αξία με αυτές του Θησέα, του Οιδίποδα ή της Κλυταιμνήστρας. Δεν υπάρχουν πλέον κανόνες καταλληλότητας ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο θέμα και μια συγκεκριμένη μορφή, αλλά μια γενική διαθεσιμότητα όλων των θεμάτων για την οποιαδήποτε καλλιτεχνική μορφή. Από την άλλη, υπάρχουν ορισμένοι χαρακτήρες και ορισμένες ιστορίες που δεν είναι δυνατόν να μετασχηματιστούν κατά βούληση, επειδή δεν πρόκειται απλώς για διαθέσιμα «θέματα» αλλά για ιδρυτικούς μύθους. Μπορούμε να καταστήσουμε ισοδύναμες την Υβετόν και την Κωνσταντινούπολη, αλλά υπάρχει ένας περιορισμός στο τι μπορούμε να κάνουμε με τον Οιδίποδα. Γιατί η μυθική μορφή του Οιδίποδα, που συγκεντρώνει όλα αυτά τα οποία απέρριπτε το αναπαραστατικό καθεστώς, είναι εμβληματική από την άλλη, για όλες τις ιδιότητες που το νέο καθεστώς της τέχνης –το *αισθητικό* καθεστώς– αποδίδει στα πράγματα της τέχνης. Ποια είναι στην πραγματικότητα αυτή η «αρρώστια» του Οιδίποδα που κατέστρεφε την ισορροπημένη κατανομή των συνεπειών της γνώσης και των συνεπειών του *πάθους*, που προσιδίαζε στο αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης; Είναι το γεγονός ότι πρόκειται για αυτόν που ξέρει και δεν ξέρει, που δρα απόλυτα και πάσχει απόλυτα. Είναι ακριβώς αυτή η διπλή ταυτότητα των αντιθέτων

που η αισθητική επανάσταση αντιπαραθέτει στο αναπαραστατικό πρότυπο, υπάγοντας τα πράγματα της τέχνης στη νέα έννοια της αισθητικής. Από τη μία, αντιπαραθέτει στους κανόνες της αναπαραστατικής δράσης μια απόλυτη δύναμη του *πράττω* του έργου, που σχετίζεται με τον προσίδιο κανόνα παραγωγής και με την αυτο-παρουσία του. Αλλά, από την άλλη, ταυτίζει τη δύναμη αυτής της άνευ όρων παραγωγής με μια απόλυτη παθητικότητα. Είναι αυτή η ταυτότητα των αντιθέτων την οποία συνοψίζει η καντιανή θεωρία της διάνοιας. Η διάνοια είναι η ενεργός δύναμη της φύσης που αντιτίθεται σε κάθε κανόνα, που είναι ο προσίδιος κανόνας της. Αλλά η διάνοια επίσης είναι εκείνη που δεν ξέρει τι κάνει ούτε πώς το κάνει. Από εδώ ακριβώς συνάγουν ο Σέλινγκ και ο Έγελος την εννοιολογικοποίηση της τέχνης ως ενότητας μιας συνειδητής και μιας ασυνείδητης διαδικασίας. Η αισθητική επανάσταση θεσμοθετεί ως τον ίδιο τον ορισμό της τέχνης αυτήν την ταυτότητα γνώσης και άγνοιας, δράσης και πόνου. Σε αυτόν τον ορισμό αυτό που ανήκει στην τέχνη ταυτοποιείται ως η ταυτότητα, μέσα σε μία αισθητή μορφή, της σκέψης και της μη-σκέψης, της δραστηριότητας μιας θέλησης που θέλει να πραγματοποιήσει την ιδέα της και μιας προθετικότητας, μιας ριζικής παθητικότητας του αισθητού dasein [être-là]. Ο Οιδίποδας είναι τελείως φυσικά ο ήρωας αυτού του καθεστώτος σκέψης που ταυτοποιεί τα πράγματα της τέχνης ως πράγματα της σκέψης στον βαθμό που είναι τρόποι μιας εμμενούς σκέψης ως προς το άλλο της και που κατοικείται από το άλλο της αντίστοιχα.

Αυτό που αντιτίθεται στο αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης δεν είναι λοιπόν ένα καθεστώς της μη αναπαράστασης, με την έννοια της μη παράστασης. Ένας βολικός μύθος ταυτοποιεί την αντι-αναπαραστατική ρήξη ως πέρασμα του ρεαλισμού

της αναπαράστασης στη μη παράσταση: μια μορφή ζωγραφικής που δεν προτείνει πλέον ομοιότητες, μια λογοτεχνία που έχει αποσπάσει τη μη μεταβατικότητά της από τη γλώσσα της επικοινωνίας. Θέτει έτσι την αντι-αναπαραστατική επανάσταση σε συμφωνία με ένα καθολικό πεπρωμένο της «μοντερνικότητας», είτε ταυτίζοντάς την με τη θετική αρχή μιας γενικευμένης αυτονομίας μέρος της οποίας είναι η αντι-παραστατική χειραφέτηση, είτε ταυτίζοντάς την με το αρνητικό φαινόμενο μιας απώλειας εμπειρίας της οποίας η υποχώρηση από την παράσταση είναι η εγγραφή.

Αυτός ο μύθος είναι βολικός, αλλά δεν είναι συνεκτικός. Γιατί το αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης δεν είναι εκείνο στο οποίο καθήκον της τέχνης είναι να φτιάχνει ομοιότητες. Είναι το καθεστώς στο οποίο οι ομοιότητες υπόκεινται στον τριπλό περιορισμό που είδαμε: ένα πρότυπο ορατότητας της ομιλίας που οργανώνει ταυτόχρονα μια ορισμένη περιστολή του ορατού· μια ρύθμιση των σχέσεων ανάμεσα στα αποτελέσματα της γνώσης και στα αποτελέσματα του *πάθους*, που διέπονται από την πρωτοκαθεδρία της «δράσης», ταυτίζοντας το ποίημα ή τον πίνακα με μία ιστορία· ένα καθεστώς λογικότητας που προσιδιάζει στη μυθοπλασία, που εξαιρεί τις γλωσσικές πράξεις από τα κανονικά κριτήρια αυθεντικότητας και χρησιμότητας των ομιλιών και των εικόνων για να τις υποβάλλει σε εγγενή κριτήρια αληθοφάνειας και καταλληλότητας. Αυτός ο διαχωρισμός ανάμεσα στον λόγο των μυθοπλασιών και στον λόγο των εμπειρικών γεγονότων είναι ένα από τα κύρια στοιχεία του αναπαραστατικού καθεστώτος.

Από αυτό συνάγεται ότι η ρήξη με την αναπαράσταση στην τέχνη δεν είναι η χειραφέτηση σε σχέση με την ομοιότητα, αλλά η χειραφέτηση της ομοιότητας σε σχέση με αυτόν τον τριπλό

περιορισμό. Μέσα στην αντι-αναπαραστατική ρήξη, η ζωγραφική μη παράσταση προηγείται από κάτι που είναι προφανώς τελείως διαφορετικό: τον πεζογραφικό ρεαλισμό. Αλλά τι είναι ο πεζογραφικός ρεαλισμός; Είναι η χειραφέτηση της ομοιότητας από την αναπαράσταση. Είναι η απώλεια των αναλογιών και των ιδιοτήτων της αναπαράστασης. Τέτοια είναι η αναστάτωση, ώστε οι επικριτές του Φλωμπέρ στην εποχή του αποκηρύσσουν τον ίδιο και τον ρεαλισμό μαζί: όλα είναι πλέον στο ίδιο επίπεδο, τα μικρά και τα μεγάλα, τα σημαντικά γεγονότα και τα ασήμαντα επεισόδια, οι άνθρωποι και τα πράγματα. Όλα είναι σε ισότητα, ισότιμα αναπαραστάσιμα. Και αυτό το «ισότιμα αναπαραστάσιμα» είναι η καταστροφή του αναπαραστατικού συστήματος. Στην αναπαραστατική σκηνή της ορατότητας της ομιλίας αντιτίθεται μια ισότητα του ορατού που κατακλύζει τον λόγο και παραλύει τη δράση. Γιατί το νέο ορατό έχει σαφώς συγκεκριμένες ιδιότητες. Δεν καθιστά ορατό, επιβάλλει την παρουσία. Αλλά αυτή η παρουσία είναι η ίδια μοναδική. Από τη μία πλευρά, η ομιλία δεν ταυτίζεται πλέον με τη χειρονομία που καθιστά ορατό. Εκδηλώνει την αδιαφάνεια που της προσιδιάζει, τον υπο-προσδιορισμένο χαρακτήρα της ικανότητάς της να «καθιστά ορατό». Και αυτός ο υπο-προσδιορισμός γίνεται ο ίδιος ο τρόπος της αισθητής παρουσίασης που προσιδιάζει στην τέχνη. Αλλά, την ίδια στιγμή, η ομιλία βρίσκεται να κατακλύζεται από μία συγκεκριμένη ιδιότητα του ορατού, την παθητικότητά του. Η απόδοση του λόγου είναι χτυπημένη από αυτήν την παθητικότητα, αυτήν την αδράνεια του ορατού που έρχεται να παραλύσει τη δράση και να απορροφήσει τις σημασίες.

Είναι αυτή η αντιστροφή που διακυβεύεται στη διαμάχη για την περιγραφή στον 19ο αιώνα. Στο νέο μυθιστόρημα, το αποκαλούμενο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, αποτελεί αντικείμενο επίκρι-

σης η πρωτοκαθεδρία της περιγραφής έναντι της δράσης. Αλλά αυτή η πρωτοκαθεδρία της περιγραφής είναι στην πραγματικότητα εκείνη ενός ορατού που δεν φαίνεται, που απομακρύνει τη δράση από τις ικανότητές της για κατανόηση, δηλαδή τις ικανότητές της για μια τακτοποιημένη κατανομή των αποτελεσμάτων της γνώσης και των αποτελεσμάτων του *πάθους*. Αυτή η δύναμή της απορροφάται από το απαθές *πάθος* της περιγραφής που συγχωνεύει επιθυμίες και σημασίες μέσα σε μία διαδοχή μικρών αντιλήψεων όπου η δραστηριότητα και η παθητικότητα δεν μπορούν πλέον να διακριθούν. Ο Αριστοτέλης αντιδιαστέλλει το *καθόλου*, την οργανική ολότητα, της ποιητικής πλοκής με το *καθ' έκαστον* του ιστορικού που ακολουθεί την εμπειρική διαδοχή των γεγονότων. Ωστόσο, στη ρεαλιστική χρήση της «ομοιότητας», η ιεραρχία είναι ανεστραμμένη. Το *καθόλου* είναι απορροφημένο στο *καθ' έκαστον*, απορροφημένο στις μικρές αντιλήψεις, η κάθε μία από τις οποίες είναι επηρεασμένη από τη δύναμη του όλου, στον βαθμό που στην κάθε μία η δύναμη της επινοητικής και σημασιοδοτικής σκέψης ισούται με την παθητικότητα της αίσθησης. Έτσι, ο πεζογραφικός ρεαλισμός στον οποίο ορισμένοι βλέπουν την *ακμή* της αναπαραστατικής τέχνης είναι ακριβώς το αντίθετο. Είναι η κατάργηση των αναπαραστατικών μεσολαβήσεων και ιεραρχιών. Στη θέση τους επιβάλλεται ένα καθεστώς άμεσης ταυτότητας ανάμεσα στην απόλυτη απόφαση της σκέψης και την καθαρή γεγονότητα [factualité].

Με παρόμοιο τρόπο, βρίσκεται επίσης να καταργείται και η τρίτη μεγάλη διάσταση της αναπαραστατικής λογικής, εκείνη που αποδίδει στην αναπαράσταση έναν συγκεκριμένο χώρο. Αυτό είναι που θα μπορούσε να συμβολίζει ο εμβληματικός τίτλος ένας μαλαρμικού ποιήματος σε πρόζα. Το *Un spectacle interrompu* μάς δείχνει την επίδειξη μιας εκπαιδευμένης αρκούδας από έναν

κλόουν η οποία διαταράσσεται από ένα απρόσμενο συμβάν: η αρκούδα, όρθια, βάζει τις πατούσες της στους ώμους του κλόουν. Πάνω σε αυτό το συμβάν που ο κλόουν και το κοινό βιώνουν ως απειλή, ο ποιητής / θεατής συνθέτει το ποίημά του: σε αυτό το σώμα με σώμα της αρκούδας και του κλόουν βλέπει την απεύθυνση μιας ερώτησης από το ζώο στον άνθρωπο σχετικά με το μυστικό των δυνάμεών του. Και αυτήν την ερώτηση την καθιστά ο ποιητής το ίδιο το έμβλημα της σχέσης της αίθουσας με τη σκηνή, όπου η παντομίμα του ζώου ανυψώνεται στο αστρικό ύψος της ομώνυμής του, Μεγάλης Άρκτου. Αυτό το «ατύχημα της αναπαράστασης» λειτουργεί ως το έμβλημα της αισθητικής κατάργησης του αναπαραστατικού καθεστώτος. Το «θέαμα που διακόπηκε» (le spectacle interrompu) καταργεί το προνόμιο του θεατρικού χώρου της ορατότητας, αυτού του διαχωρισμένου χώρου όπου η αναπαράσταση δινόταν ως μία συγκεκριμένη δραστηριότητα προς θέαση. Πλέον, υπάρχει παντού η ποίηση, τόσο στη στάση του ζώου όσο και στο άνοιγμα μιας βεντάγιας ή στην κίνηση μιας κόμης. Υπάρχει παντού η ποίηση, οπουδήποτε ένα σύνηθες θέαμα μπορεί να συμβολίσει την ταυτότητα της σκέψης με τη μη σκέψη, του επιθυμητού με το μη επιθυμητό. Αυτό που καταργείται, ταυτόχρονα με τον συγκεκριμένο χώρο της ορατότητας του ποιήματος, είναι ο αναπαραστατικός διαχωρισμός ανάμεσα στον λόγο των γεγονότων και στον λόγο των μυθοπλασιών. Η ταυτότητα του επιθυμητού και του μη επιθυμητού είναι εντοπίσιμη οπουδήποτε. Αρνείται τον διαχωρισμό ανάμεσα σε έναν κόσμο των γεγονότων που προσιδιάζουν στην τέχνη και έναν κόσμο των συνηθισμένων γεγονότων. Τέτοιο είναι στην πραγματικότητα το παράδοξο ενός αισθητικού καθεστώτος των τεχνών. Θέτει τη ριζική αυτονομία της τέχνης, την ανεξαρτησία της απέναντι σε κάθε εξωτερικό κανόνα. Αλλά τη θέτει μέ-

σα στην ίδια τη χειρονομία που καταργεί τον μιμητικό φράχτη ο οποίος χωρίζει τον λόγο των μυθοπλασιών από αυτόν των γεγονότων, τη σφαίρα της αναπαράστασης από τις άλλες σφαίρες της εμπειρίας.

Μέσα σε ένα τέτοιο καθεστώς, ποιες μπορούν να είναι η συνοχή και η σημασία της έννοιας του μη αναπαραστάσιμου; Αυτή η έννοια μπορεί να υπογραμμίσει τη διαφορά ανάμεσα σε δύο καθεστώτα της τέχνης, την αφαίρεση των πραγμάτων της τέχνης από το σύστημα της αναπαράστασης. Αλλά δεν μπορεί πλέον να σημαίνει, όπως σε αυτό το καθεστώς, ότι υπάρχουν γεγονότα και καταστάσεις που έχουν αφαιρεθεί επί της αρχής από την επαρκή σύνδεση μιας διαδικασίας επίδειξης και μιας διαδικασίας σημασίας. Πράγματι, τα θέματα σε αυτό το καθεστώς δεν υπάγονται πλέον στην αναπαραστατική ρύθμιση του ορατού της ομιλίας, ούτε στην ταύτιση της διαδικασίας της σημασίας με την κατασκευή μιας ιστορίας. Μπορούμε, εάν το επιθυμούμε, να το συνοψίσουμε αυτό με τη διατύπωση του Λυοτάρ, όταν κάνει λόγο για «αστοχία μιας σταθερής ρύθμισης ανάμεσα στο αισθητό και το νοητό». Αλλά ακριβώς αυτή η «αστοχία» σημαίνει την έξοδο από το αναπαραστατικό σύμπαν, δηλαδή από ένα σύμπαν που ορίζει κριτήρια μη αναπαραστασιμότητας. Εάν υπάρχει αστοχία της αναπαραστατικής ρύθμισης, αυτό σημαίνει, αντίθετα από τον Λυοτάρ, ότι επίδειξη και σημασία μπορούν να εναρμονίζονται επ' άπειρον, ότι το σημείο της συμφωνίας τους είναι παντού και πουθενά. Είναι οπουδήποτε μπορούμε να προκαλέσουμε τη σύμπτωση μιας ταυτότητας ανάμεσα στο νόημα και στο μη νόημα με μια ταυτότητα ανάμεσα στην παρουσία και στην απουσία.

Η αναπαράσταση του απάνθρωπου

Ωστόσο, αυτή η δυνατότητα δεν γνωρίζει αντικείμενα που να την καταβάλλουν μέσα από τη μοναδικότητα που προσιδιάζει σε αυτά. Και έχει αποδείξει ότι μπορεί να προσαρμόζεται τέλεια στην αναπαράσταση αυτών των φαινομένων που ονομάζουμε μη αναπαραστάσιμα, αυτά των στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης. Αυτό θα ήθελα να το δείξω παίρνοντας σκόπιμα δύο πολύ γνωστά παραδείγματα έργων που είναι αφιερωμένα στον τρόμο των στρατοπέδων και της εξόντωσης. Παίρνω το πρώτο από την αρχή του *Ανθρώπινου είδους* του Ρομπέρ Αντέλμ [Robert Antelme]: «Πήγα να κατουρήσω. Δεν είχε ξημερώσει ακόμη. Δίπλα μου κατουρούσαν κι άλλοι. Δεν ανταλλάσσαμε κουβέντα. Πίσω από τα ουρητήρια ήταν ο λάκκος του απόπατου κι ένα τοιχάκι όπου κάθονταν κάποιοι άλλοι με κατεβασμένα τα παντελόνια. Μόνον ο λάκκος σκεπαζόταν από ένα μικρό στέγαστρο. Τα ουρητήρια ήταν ακάλυπτα. Πίσω μας, ακούγονταν θόρυβοι από ξυλοπάπουτσα, βηξίματα. Έρχονταν κι άλλοι. Ο απόπατος δεν ήταν ποτέ έρημος. Τα ουρητήρια τα σκέπαζε μονίμως ένα σύννεφο ατμών [...] Η νύχτα ήταν ήρεμη στο Μπούχενβαλντ. Το στρατόπεδο ήταν μια τεράστια κοιμισμένη μηχανή. Στις σκοπιές, πού και πού άναβαν οι προβολείς: το μάτι των Ες Ες άνοιγε και έκλεινε. Στα δάση που περιστοίχιζαν το στρατόπεδο, οι περίπολοι εκτελούσαν τη βάρδιά τους. Τα σκυλιά τους δεν γάβγιζαν. Οι σκοποί ήταν ήσυχοι»[30].

Είναι συνηθισμένο να βλέπουμε εδώ μια γραφή που αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη εμπειρία, αυτή μιας ζωής που έχει αναχθεί στην πιο στοιχειώδη διάστασή της, στερημένη από κάθε ορίζοντα προσδοκίας, θέτοντας απλώς σε αλληλουχία μικρές πράξεις και μικρές αντιλήψεις, τη μία μετά την άλλη. Σε αυτήν την εμπειρία αντιστοιχεί μια παρατακτική αλληλουχία μικρών

αντιλήψεων. Και αυτή η γραφή μαρτυρά αυτήν τη συγκεκριμένη μορφή αντίστασης που ο Ρομπέρ Αντέλμ θέλει να υπογραμμίσει: αυτήν που μετασχηματίζει την αναγωγή των στρατοπέδων συγκέντρωσης σε γυμνή ζωή επιβεβαιώνοντας ένα θεμελιακό ανήκειν στο ανθρώπινο είδος, μέχρι τις πιο στοιχειώδεις χειρονομίες του. Είναι σαφές ωστόσο ότι αυτή η παρατακτική γραφή δεν γεννήθηκε από την εμπειρία των στρατοπέδων. Είναι επίσης η γραφή του *Ξένου* του Καμύ, είναι αυτή του συμπεριφοριστικού μυθιστορήματος. Πηγαίνοντας ακόμα πιο πίσω, είναι η φλωμπεριανή γραφή των μικρών, τοποθετημένων η μία δίπλα στην άλλη, αντιλήψεων. Αυτή η νυχτερινή ησυχία των στρατοπέδων μάς θυμίζει, πράγματι, άλλες ησυχίες, αυτές που χαρακτηρίζουν στον Φλωμπέρ τις ερωτικές στιγμές. Προτείνω να ακούσουμε σε αντίλαλο μία από αυτές τις στιγμές που χαρακτηρίζουν μέσα στο *Μαντάμ Μποβαρύ* τη συνάντηση του Σαρλ και της Έμμα: «Κάθισε κανονικά και ξανάπιασε το εργόχειρό της, που ήταν το μαντάρισμα μιας άσπρης βαμπακερής κάλτσας· έραβε με σκυμμένο το μέτωπο και χωρίς να μιλά. Κι ο Σαρλ ήταν βουβός. Ο αέρας, περνώντας απ' τη χαραμάδα της πόρτας, σήκωνε λίγη σκόνη στα πλακάκια· ο Σαρλ την κοίταζε που δούλευε κι άκουγε μονάχα την εσωτερική ταραχή του κεφαλιού του μαζί με το γουργούρισμα μιας όρνιθας μακριά, που κλωσούσε στην αυλή»[31].

Χωρίς αμφιβολία στον Ρομπέρ Αντέλμ το θέμα είναι πιο συνηθισμένο και η γλώσσα πιο στοιχειώδης από ό,τι στον Φλωμπέρ (αλλά είναι ωστόσο αξιοσημείωτο ότι η πρώτη γραμμή αυτής της σκηνής ουρητηρίου και του ίδιου του βιβλίου είναι αλεξανδρινός στίχος: «*Πήγα να κατουρήσω. Δεν είχε ξημερώσει ακόμη*»). Το παρατακτικό φλωμπεριανό ύφος γίνεται εδώ, αν μπορώ να το θέσω έτσι, μια παρατακτική σύνταξη. Αλλά αυτή η αφήγηση της αναμονής πριν από την αναχώρηση βασίζεται στην ίδια σχέ-

ση ανάμεσα σε επίδειξη και σημασία. Το ίδιο καθεστώς αραίωσης του ενός και του άλλου. Η εμπειρία των στρατοπέδων όπως βιώθηκε από τον Ρομπέρ Αντέλμ και η επινοημένη αισθητηριακή εμπειρία του Σαρλ και της Έμμα εκφράζονται σύμφωνα με την ίδια λογική των μικρών αντιλήψεων που προστίθενται οι μεν στις δε, και που παράγουν νόημα με τον ίδιο τρόπο, μέσα από τον αυτισμό τους, από την έκκλησή τους σε μια ελάχιστη ακουστική και οπτική εμπειρία (η μηχανή που κοιμάται και η νυσταγμένη φάρμα· τα σκυλιά που δεν γαβγίζουν και τα κακαρίσματα που έρχονται από μακριά).

Έτσι, η εμπειρία του Αντέλμ δεν είναι «μη αναπαραστάσιμη» με την έννοια ότι δεν υπάρχει η γλώσσα για να την αποδώσει. Η γλώσσα υπάρχει, το συντακτικό υπάρχει. Όχι ως γλώσσα και σύνταξη της εξαίρεσης, αλλά, αντίθετα, ως τρόπος έκφρασης που προσιδιάζει γενικά στο αισθητικό καθεστώς των τεχνών. Το πρόβλημα είναι μάλλον το αντίστροφο. Η γλώσσα που μεταφράζει αυτήν την εμπειρία δεν είναι με κανέναν τρόπο αυτή που της προσιδιάζει. Αυτή η εμπειρία μιας προγραμματισμένης αποανθρωποποίησης βρίσκει αρκετά φυσικά την έκφρασή της, με τον ίδιο τρόπο που τον βρίσκει η φλωμπεριανή ταυτότητα, ανάμεσα στο ανθρώπινο και το απάνθρωπο, ανάμεσα στην ανάδυση ενός συναισθήματος που ενώνει δύο υπάρξεις και λίγη σκόνη που αναδεύεται από τον αέρα στο καθιστικό μιας φάρμας. Ο Αντέλμ θέλει να μεταφράσει μια βιωμένη και ασύγκριτη εμπειρία της κατάτμησης της εμπειρίας. Ωστόσο, η γλώσσα που έχει επιλέξει για την εξυπηρέτηση αυτής της εμπειρίας είναι η κοινή γλώσσα της λογοτεχνίας μέσα στην οποία εδώ και έναν αιώνα η απόλυτη ελευθερία της τέχνης ταυτοποιείται ως η απόλυτη παθητικότητα της αισθητής ύλης. Αυτή η οριακή εμπειρία του απάνθρωπου δεν γνωρίζει ούτε αδυνατότητα της αναπαράστασης ούτε κατάλληλη

γλώσσα. Δεν υπάρχει κατάλληλη γλώσσα για τη μαρτυρία. Εκεί όπου η μαρτυρία πρέπει να εκφράσει την εμπειρία του απάνθρωπου, ξαναβρίσκει με τρόπο φυσικό μια ήδη συγκροτημένη γλώσσα της διαρκούς εξέλιξης του απάνθρωπου, της ταυτότητας ανάμεσα σε ανθρώπινα συναισθήματα και απάνθρωπες κινήσεις. Είναι η ίδια η γλώσσα μέσω της οποίας η *αισθητική* μυθοπλασία αντιπαρατίθεται στην αναπαραστατική μυθοπλασία. Και μπορεί να πει κάποιος, στην ανάγκη, ότι το μη αναπαραστάσιμο έχει καταφύγει ακριβώς εκεί, σε αυτήν την αδυνατότητα να ειπωθεί μια εμπειρία σε μια κατάλληλη γλώσσα. Αλλά αυτή η τυπική ταυτότητα [identité principielle] ανάμεσα στο κατάλληλο και στο μη κατάλληλο είναι ένα από τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του αισθητικού καθεστώτος της τέχνης.

Αυτό μπορεί να μας το δείξει ένα άλλο παράδειγμα, αντλημένο από ένα άλλο, σημαντικό έργο. Σκέφτομαι εδώ την αρχή της ταινίας *Σοά* του Κλωντ Λανζμάν [Claude Lanzmann], ταινία γύρω από την οποία ωστόσο επιπλέει ένας ολόκληρος λόγος για το μη αναπαραστάσιμο ή την απαγόρευση της αναπαράστασης. Αλλά με ποια έννοια αυτή η ταινία αποτελεί μαρτυρία ενός «μη αναπαραστάσιμου»; Δεν ισχυρίζεται ότι το γεγονός της εξόντωσης θα έπρεπε να αναχθεί στην καλλιτεχνική παράσταση, στην παραγωγή ενός καλλιτεχνικού ισοδύναμου. Αρνείται μονάχα ότι αυτό το ισοδύναμο θα μπορούσε να δοθεί μέσα από μία μυθοπλαστική ενσάρκωση των δήμιων και των θυμάτων. Γιατί αυτό που υπάρχει προς αναπαράσταση δεν είναι οι δήμιοι και τα θύματα, είναι η διαδικασία μιας διπλής εξάλειψης: της εξάλειψης των Εβραίων και της εξάλειψης των ιχνών της εξάλειψής τους. Αυτό είναι τέλεια αναπαραστάσιμο. Απλώς, αυτό δεν είναι αναπαραστάσιμο υπό τη μορφή της μυθοπλασίας ή της μαρτυρίας που, κάνοντας να «αναβιώσει» το παρελθόν,

αποκηρύσσει την αναπαράσταση της δεύτερης εξάλειψης. Είναι αναπαραστάσιμο υπό τη μορφή μιας συγκεκριμένης δραματικής ιστορίας, όπως την ανακοινώνει η πρώτη προκλητική φάση της ταινίας: «Η ιστορία ξεκινάει στις μέρες μας...» Εάν αυτό που έχει συμβεί, και από το οποίο δεν έχει μείνει τίποτα, μπορεί να αναπαρασταθεί, είναι μέσω μιας ιστορίας, μιας ολοκαίνουργιας επινοημένης μυθοπλασίας που ξεκινάει εδώ και τώρα. Είναι μέσα από την αντιπαράθεση της ομιλίας που εκφέρεται εδώ και τώρα πάνω σε αυτό που υπήρξε, με την πραγματικότητα υλικά παρούσα και απούσα σε αυτόν τον τόπο.

Αλλά αυτή η αντιπαράθεση δεν περιορίζεται στην αρνητική σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο της μαρτυρίας και το κενό του τόπου. Όλο το αρχικό επεισόδιο της μαρτυρίας του Σάιμον Σρέμπνικ [Simon Srebnik] στο ξέφωτο του Κέλμνο είναι κατασκευασμένο σύμφωνα με ένα παιχνίδι, πολύ πιο σύνθετο από την ομοιότητα και την ανομοιότητα. Η σκηνή του σήμερα ομοιάζει με την εξόντωση του χθες μέσα από την ίδια ησυχία, την ίδια ηρεμία του τόπου, μέσα από το γεγονός ότι σήμερα, καθώς γυρίζεται η ταινία, όπως και χθες μέσα στη λειτουργία της μηχανής του θανάτου, ο καθένας βρίσκεται πολύ απλά στο πόστο του, χωρίς να μιλάει για αυτό που κάνει. Αλλά αυτή η ομοιότητα γυμνώνει τη ριζική ανομοιότητα, την αδυνατότητα να προσαρμοστεί η ηρεμία του σήμερα στην ηρεμία του χθες. Η ανεπάρκεια του έρημου τόπου σε σχέση με την ομιλία που τον γεμίζει δίνει στην ομοιότητα έναν παραισθητικό χαρακτήρα. Αυτό το συναίσθημα, εκφρασμένο από το στόμα του μάρτυρα, επικοινωνείται διαφορετικά στον θεατή μέσα από γενικά πλάνα που τον δείχνουν μικροσκοπικό στο μέσο του αχανούς ξέφωτου. Η αδύνατη αντιστοιχία του τόπου με την ομιλία και το σώμα του ίδιου του μάρτυρα αγγίζει τον πυρήνα αυτής της εξάλειψης που πρόκειται να αναπαρασταθεί. Αγγίζει