

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ | ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ
ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ | ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ | ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ | ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α΄ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ | ΧΩΡΟΣ | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ_ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ WALTER
BENJAMIN ΣΤΗΝ ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΩΝ ΠΥΓΟΛΑΜΠΙΔΩΝ ΤΟΥ GEORGE
DIDI-HUBERMAN**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ | ΡΑΠΤΗ, ΓΙΟΥΛΗ
ΣΠΟΥΔΑΣΤΡΙΑ | ΔΑΜΙΑΝΟΓΛΟΥ, ΔΑΝΑΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΡΑΠΤΗ ΓΙΟΥΛΗ, ΠΑΡΜΕΝΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, ΤΑΤΛΑ ΕΛΕΝΗ

ΑΘΗΝΑ | ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2015



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αντικείμενο έρευνας και οργάνωση της εργασίας.....	4
Γραφή, σκέψη και εικόνα στο έργο του Walter Benjamin.....	8
1.1. Η μεταφορά. Οι ανταποκρίσεις.....	11
1.2. Η παρέκβαση. Η παύση. Η σκέψη. Η γραφή.....	14
1.3. Το θραύσμα. Η εικόνα.....	18
1.4. Η αλληγορία.....	22
Διαλεκτική Εικόνα.....	29
2.1. <i>Das Passagen-Werk</i> : Η Εργασία για τις Στοές του Παρισιού.....	31
2.1.1. Το μοντάζ.....	33
2.1.2. Το ξύπνημα ως συνώνυμο της ιστορικής γνώσης.....	35
2.1.3. Το εμπόρευμα. Η φαντασμαγορία. Οι επιθυμητικές εικόνες.....	36
2.2. Η διαλεκτική εικόνα.....	39
2.2.1. Η διαλεκτική εικόνα στις «Θέσεις για την Ιστορία».....	47
2.3. Πως μπορούμε να στοχαστούμε, τελικά, με τον Benjamin στο παρόν;.....	51
2.3.1. Ερμηνευτικά και μεθοδολογικά ζητήματα.....	51
Επιβίωση ή θάνατος; Εικόνα. Πυγολαμπίδα.....	57
3.1. Πιερ Πάολο Παζολίνι.....	57
3.1.1. Επιβίωση. Το σώμα ως πυγολαμπίδα.....	57
3.1.2. Θάνατος; «L'articolo delle lucciole» (1975)......	61
3.2. Πυγολαμπίδα και διαλεκτική εικόνα.....	63
3.2.1. Η διαλεκτική του βλέπειν: Ορίζοντας/Εικόνα.....	65
3.2.2. Η διαλεκτική του βλέπειν: Υποτίμηση/Ανεκτίμητο.....	68
3.3. «Border».....	69
Επίλογος, συμπεράσματα.....	73
4.1. Ο ρόλος του κριτικού.....	73
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	76
Ιστογραφία.....	77

Αντικείμενο έρευνας και οργάνωση της εργασίας

Η ενασχόλησή μου με το έργο του Walter Benjamin ξεκίνησε πριν μερικά χρόνια στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών της ΑΣΚΤ. Εκεί βρέθηκα αντιμέτωπη με την εξαιρετικά πολύπλευρη, πολύπλοκη, ιδιόρρυθμη, εξαιρετικά πλούσια σκέψη, η απόπειρα κατανόησης της οποίας αποτέλεσε για μένα μια μεγάλη πρόκληση. Η διαδικασία της σταδιακής –και ομολογουμένως πάντα μερικής– κατανόησης των κειμένων του υπήρξε επίπονη, πολυετής και οπωσδήποτε ακόμα και τώρα, ανεπαρκής.

1. Γραφή, σκέψη και εικόνα στο έργο του Walter Benjamin

Δεν είναι τυχαίο πως η ανάγνωση του Benjamin χαρακτηρίζεται ως ένα άκρως απαιτητικό έργο καθώς το στυλ της γραφής του είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την πολύπλοκη και πρωτοτυπη σκέψη του. Η Hannah Arendt στο εισαγωγικό της κείμενο για τη συλλογή *Illuminations*, επισημαίνει τη δυσκολία της μελέτης των κειμένων του ήδη από τις πρώτες γραμμές: «Το πρόβλημα με όλα όσα έγραψε ο Benjamin είναι πως πάντα αποδεικνύονταν *suī generis*»¹. Το έργο του Benjamin, προκειμένου να γίνει κατανοητό έστω κατ' ελάχιστον, απαιτεί επίπονη προεργασία και εξοικείωση με *έννοιες-κλειδιά*, αλλά και μελέτη ως προς τις προθέσεις του συγγραφέα. Το πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρεί να διασαφήσει αυτές ακριβώς τις δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ο αναγνώστης/σπουδαστής, καθώς η μη εξέτασή τους καθιστά αδύνατη την εμβάθυνση στα κείμενά του. Καθώς η ορθολογική σκέψη είναι κομμάτι της παιδείας, αλλά και της κουλτούρας μας, η αιφνίδια αντιπαράθεσή της με έναν άλλο τρόπο σκέψης και κατανόησης του κόσμου μας φέρνει σε αμηχανία. Η σκέψη του Benjamin δεν είναι όμως ανορθολογική. Οπως υποστηρίζει η Arendt, ο Benjamin ανήκει στην κατηγορία των μη δυνάμενων να υπαχθούν σε προϋπάρχουσες κατηγορίες, «Αυτό που είναι τόσο δύσκολο να γίνει κατανοητό για τον Benjamin είναι το γεγονός πως χωρίς να είναι ποιητής, σκεφτόταν ποιητικά»². Σε όλο το πρώτο μέρος γίνεται προσπάθεια να καταστεί όσο το δυνατό σαφέστερη, η άρρηκτη σχέση μέσου και μορφής, στυλ γραφής και σκέψης του Benjamin: **[1.1] Η μεταφορά. Οι ανταποκρίσεις.** «...το μεγαλύτερο δώρο της γλώσσας» καθώς μας επιτρέπει «να δώσουμε υλική υπόσταση στο αόρατο»³ και με τον τρόπο αυτό να το φέρουμε στο χώρο της εμπειρίας. Στο σημείο αυτό εξετάζεται η επιρροή του Μπωντλαίρ στη γραφή του Benjamin. **[1.2] Η παρέκβαση. Η παύση. Η σκέψη. Η γραφή.** Οι παύσεις αντί της καθιερωμένης ροής του κειμένου, η παράθεση αναρίθμητων αποσπασμάτων, η διακοπή, «σηματοδοτεί τη στιγμή κατά την οποία ένα νέο επίπεδο νοήματος ξεκινά να ξετυλίγεται»⁴. Το παραγόμενο αποτέλεσμα το οποίο ο Benjamin παρομοιάζει με ένα μωσαϊκό συναρμολογημένων θραυσμάτων, μεταφέρει διακριτές στιγμές-εικόνες. Οπως θα δειχθεί παρακάτω, πρόθεση του Benjamin δεν είναι να παράγει ένα κείμενο το οποίο είναι απλώς μια συλλογή αποσπασμάτων: «η χρήση της παύσης/διακοπής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σπουδαιότητα που εκείνος απέδιδε στα

¹ Hannah Arendt, “Introduction”, *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 1968, σ. 3.

² Arendt, *ό.π.* σελ 14.

³ στο ίδιο, σ. 14

⁴ David S. Ferris, «Introduction: Reading Benjamin», *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σελ 5.

μέσα με τα οποία η γνώση, η ιστορία και η ίδια τους η ερμηνεία δίνεται σε εμάς»⁵. **[1.3] Το Θραύσμα.** Το ερώτημα της αναπαράστασης στο φιλοσοφικό κείμενο. Η επιμονή στη σπουδαιότητα του θραύσματος και το πως αυτή αυξάνεται όσο η διαφορά του από το όλον γίνεται πιο ξεκάθαρη. **[1.4] Η αλληγορία.** Η σημασία της αλληγορίας στο έργο του Benjamin, μέσα από την ανάλυση της Susan Buck-Morss στην *Η Προέλευση του Γερμανικού Δράματος* (Trauerspiel).

2. Η Διαλεκτική Εικόνα

Η γραφή του Benjamin, άρρηκτα συνδεδεμένη με την κίνηση της σκέψης του, σχηματίζει φευγαλέες, αλλά έντονες εικόνες. Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται σε αυτόν τον «εικονιστικό» τρόπο γραφής αναλύοντας την έννοια της *διαλεκτικής εικόνας*. Εξετάζονται πρώιμα κείμενα αλλά και το magnum opus του, **[2.1] το *Passagen-Werk***. Κρίνεται απαραίτητη η ανάλυση εννοιών όπως η *αρχαϊκή εικόνα*, η *επιθυμητική εικόνα*, το *μοντάζ*, το *όνειρο*, το *ζύπνημα* η έννοια της *προόδου*, τα *σκουπίδια της ιστορίας*, η *εναλλακτική χρονικότητα*, αλλά και μια εκτενής αναφορά στην πρωτότυπη ιδιοποίηση του μαρξισμού από τον Benjamin. **[2.2]** Η έννοια της διαλεκτικής εικόνας ως χρόνου ανακοπής στο τελευταίο του έργο, «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας». Εμβάθυνση στην έννοια και τη σημασία της *διακοπής*. Το *ζύπνημα* ως συνώνυμο της ιστορικής γνώσης⁶. Η διαλεκτική εικόνα εν τέλει, είναι για τον Benjamin ο δρόμος μέσα από τα *ερείπια* και την καταστροφή η *λάμψη* μέσα στο σκοτάδι, το *ζύπνημα* από τον *ύπνο*. Είναι η *οργάνωση του πεσιμισμού*, πράγμα το οποίο σημαίνει, μέσα στο χώρο της πολιτικής δράσης, «να ανακαλύψουμε μια σφαίρα φυλαγμένη εκατό τοις εκατό για εικόνες»⁷. Τέλος **[2.3]** εξετάζονται ερμηνευτικά και μεθοδολογικά προβλήματα καθώς και η δυνατότητα στοχασμού με τον Benjamin, στο παρόν. Η σχέση υποκειμένου και αντικειμένου⁸. Είναι η διαλεκτική εικόνα τελικά αυθαίρετη; Προς μια εγκατάληψη της «αντιπαλότητας μεταξύ υποκειμενικής φαντασίας της τέχνης και των αντικειμενικών υλικών μορφών της πραγματικότητας»⁹. Η προσέγγιση της διαλεκτικής εικόνας με τη συναίσθηση πως δεν μπορεί να αποτελέσει μια συνεκτική θεωρία ή δόγμα¹⁰, αλλά η διερεύνηση του πολιτικού προσανατολισμού που της προσέδωσε ο Benjamin,

3. Επιβίωση ή θάνατος; Εικόνα. Ψυγολαμπίδα.

Καθώς μελετητές του Benjamin επισημαίνουν τον *sui generis* χαρακτήρα της διαλεκτικής εικόνας, το ερώτημα της ερμηνείας αλλά και της εφαρμογής της στις μέρες μας παραμένει. Το τρίτο μέρος επιχειρεί να απαντήσει ακριβώς αυτό, μέσα από το έργο ενός σύγχρονου στοχαστή, του George Didi-Huberman, *Le survivance des lucioles*. **[3.1] Πιερ Πάολο**

⁵ Ferris, ό.π., σ. 3.

⁶ Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική τού βλέπειν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας* περί Στοών, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σ. 403

⁷ Benjamin, Walter. “Surrealism”, *One-Way Street and Other Writings*. Edmund Jephcott και Kingsley Shorter (μτφρ.), Λονδίνο, NLB, 1979. σ. 238.

⁸ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. University of Massachusetts Press, United States, [1993] 2001, σ. 219-220.

⁹ Buck-Morss, ό.π, σ. 225.

¹⁰ Pensky, 1993, σ. 212.

Παζολίνι Ο Didi-Huberman, εκκινώντας από τη διαπίστωση του Pasolini για το θάνατο όλων των *πυγολαμπίδων*, αναπτύσσει τη δική του θεώρηση, πιστή στο μενγαμινικό πνεύμα: την επιβίωση εικόνων-φωτός [images-lucioles] μέσα στο σκοτάδι σε πείσμα κάθε ολοκληρωτισμού, κάθε απελπισίας. **[3.2] Πυγολαμπίδα και Διαλεκτική εικόνα.** Η εικόνα σύμφωνα με τον Huberman αποτελεί μια πολιτική δυνατότητα σχετική με το παρελθόν μας όπως και με την «απεριόριστη επικαιρότητα» (actualité intégrale) και άρα με το μέλλον μας. Πρέπει λοιπόν, κατά τον Didi-Huberman να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την κίνηση της *πτώσης* της εικόνας-πυγολαμπίδας προς τα εμάς, η οποία πτώση, σύμφωνα πάντα με τον Huberman, δεν συνιστά εξαφάνιση όπως πίστευε ο Παζολίνι το 1975 ή ο Agamben σήμερα¹¹. Ο Didi-Huberman υποστηρίζει πως *εικόνα* οφείλει να ονομαστεί, αυτό που αποκαλύπτεται ικανό να υπερπηδήσει τον ορίζοντα των ολοκληρωτικών κατασκευών¹². **[3.3] Border.** Η προσέγγιση του έργου της Laura Waddington, *Border* (2004) μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αναδεικνύει με τρόπο σαφή και εμπνευσμένο την παρακαταθήκη της σκέψης του Walter Benjamin στον χώρο της τέχνης, της πολιτικής, και, εν τέλει, στη θέαση του κόσμου.

4. Επίλογος. Συμπεράσματα.

Ο Benjamin έζησε στην αυγή της μεγαλύτερης φρικαλεότητας που επρόκειτο να ζήσει η ανθρωπότητα έως τώρα. **[4.1] Ο ρόλος του κριτικού.** Σε καιρούς καταστροφής, το κατεπείγον πολιτικά και αισθητικά, δεν συνίσταται στο να προεκτείνουμε τις λογικές συνέπειες της πτώσης αυτής έως τον ορίζοντα του θανάτου, αλλά στο να βρούμε τους απρόσμενους πόρους που μας προσπορίζει η ίδια η πτώση μέσα σε *κοιλότητες/ρωγμές* που αποτελούνται από εικόνες οι οποίες κινούνται ακόμα, όπως οι πυγολαμπίδες ή τα απομονωμένα άστρα¹³. Η συνέχιση της αναζήτησης της φύσης της διαλεκτικής εικόνας μάς καθοδηγεί προς αυτή ακριβώς την κατεύθυνση: την «οργάνωση του πεσιμισμού» ως ενεργητική στάση του βλέπειν, καθώς ο κριτικός οφείλει να είναι σε εγρήγορση να αναγνωρίσει την «κατάσταση έκτακτης ανάγκης». Η υποχρέωση ανάλυσης ευθύνης του κριτικού, με τη διεκδίκηση «νέων μορφών του ορατού», συνιστά τη σπουδαία παρακαταθήκη της διαλεκτικής εικόνας του Benjamin.

* Όπου δεν αναγράφεται διαφορετικά, η απόδοση αποσπασμάτων αγγλικής και γαλλικής βιβλιογραφίας έχει γίνει από εμένα. Επίσης, όπου κρίνεται απαραίτητο, παρατίθεται το πρωτότυπο κείμενο σε μορφή υποσημείωσης ή ο όρος, σε αγκύλες, μέσα στο κείμενο. Έχει καταβληθεί κάθε προσπάθεια για πιστή και κατανοητή μετάφραση χωρίς, βέβαια, λογοτεχνικές αξιώσεις.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009, σελ 102-3.

¹² στο ίδιο, σ. 101

¹³ στο ίδιο, σ. 106.



221

*Leite im Reiben
Lage ganz das gleiche
Anschauen, wie es das Wasser war*

Was ist Aura?

Sie Erfahrung der Aura beruht auf der Übertragung eines in der
unvollständigen Gabelhaft geleisteten Reaktionsform auf die Qualität der
Nacht zum Messen. Die Augenschein oder augenscheinlich flambuere
sollte die Aura auf
was; das ist ein innerer Licht. Sie Aura eines (Aussagen oder ein
Opfer aufgeben, heißt. Ihre Anwendung kann anders, wie ein Licht
auf flammend
zu sein, dann diese Anwendung ist voller Kraft. So ein Mensch, wie
hier oder ein Werkstück unter ein paar Licht kann genau
ausstrahlt, gibt es sich zu sein in die Form. Ein Licht ist
zwei ein für einen Trauer nach. Aura ist Erfahrung eines
Formen so auf die sein mag. Licht selbst geben. In Aura; das
hat sie beinahe ganzes beschreiben; In was man nicht
erficht, dass für ein Licht ist ja nicht.



Die Aura ist die Welt der Kraft in der. Aber die Aura
erzeugt Licht mit der Kraft der Licht, wenn die Aura
gibt es in der Welt. In der Welt; das ist ein Licht
wie ein Licht. Es hat auf, das Licht der Welt
auf die für ein Licht der Welt der Welt.



Εικόνα 1
Manuscript (1 page) de « Qu'est-ce l'aura ? »
(Berlin, Akademie des Künste, Walter Benjamin Archiv)

1

Γραφή, σκέψη και εικόνα στο έργο του Walter Benjamin

«... reading Benjamin is best described as a task ...»¹⁴.
David S. Ferris

Είναι δυνατό να *διατηρηθεί* αυτό που θα μπορούσε να ονομάσει κανείς ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και να *χρησιμοποιηθεί στο έπακρο*, όχι ως οδός διαφυγής, αλλά ως απαραίτητο μέσο για την ανακάλυψη και ίσως την αλλαγή των χαρακτηριστικών του κόσμου μας¹⁵.

Paul Feyerabend

Η απόπειρα κατανόησης του έργου του Benjamin μοιάζει με την ψηλάφηση στα τυφλά, ενός άγνωστου, παράξενου στην πρώτη αφή, απροσδιόριστης προέλευσης αντικειμένου. Με το άγγιγμα κάθε επιμέρους περιοχής, ο αναγνώστης είναι σαν να προσπαθεί να ανακατασκευάσει στον νου μια νοητική εικόνα: τη σύλληψη του αντικειμένου καθ' ολοκληρία. Καθώς προχωρά όμως, και καθώς ψηλαφεί την ίδια περιοχή, το πώς συνδέεται με τις διπλανές, ξανά και ξανά, φαντάζει όλο και δυσκολότερη, όλο και περιπλοκότερη η σύλληψη ενός όλου· τουλάχιστον με τον τρόπο που είναι δυνατόν να αναδιατάξει κανείς τη λογική δομή ενός κειμένου σε προκείμενες, συμπέρασμα και από εκεί να προχωρήσει σε μια κριτική αποτίμηση – διάγνωση του επιχειρήματος.

¹⁴ David S. Ferris, «Introduction: Reading Benjamin», *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σ. 15.

¹⁵ Paul Feyerabend, *Ενάντια στη μέθοδο*, Αθήνα, 1975, Σύγχρονα Θέματα, σ. 86.

Ορθά ο David Ferris προετοιμάζει τον αναγνώστη για το δύσκολο έργο το οποίο πρέπει να επιτελέσει από την πλευρά του, προκειμένου να προσεγγίσει την πολυπλοκότητα, το εύρος και κυρίως τη μοναδικότητα [singularity] της σκέψης του Benjamin¹⁶. Η Hannah Arendt στο εισαγωγικό της κείμενο για τη συλλογή *Illuminations*, επισημαίνει τη δυσκολία της μελέτης των κειμένων του ήδη από τις πρώτες γραμμές: «Το πρόβλημα με όλα όσα έγραψε ο Benjamin είναι πως πάντα αποδεικνύονταν *sui generis*¹⁷»¹⁸. Εάν, όπως υποστηρίζει, «καμία κοινωνία δεν μπορεί να λειτουργήσει σωστά χωρίς να κατηγοριοποιεί, χωρίς να κατατάσσει τα πράγματα και τους ανθρώπους σε τάξεις και προϋπάρχοντες τύπους», η γραφή του Benjamin χαρακτηρίστηκε, ήδη από το δοκίμιό του για τον Goethe και τον εκδότη του Hugo von Hofmannstal, ως «απολύτως ασύγκριτη [absolutely incomparable]»¹⁹.

Ο Benjamin ανήκει στην κατηγορία των μη δυνάμενων να υπαχθούν σε προϋπάρχουσες κατηγορίες, αλλά όπως υποστηρίζει η Arendt, η μοναδικότητά του είναι τέτοια που δεν είναι δυνατόν να εντοπισθούν ούτε πρόδρομοι ούτε διάδοχοί του. Ο Benjamin ανήκει σε αυτούς «... που δεν είναι δυνατόν να υπαχθούν σε καμία κατηγορία [the unclassifiable ones] [...], των οποίων το έργο ούτε εντάσσεται στην υπάρχουσα τάξη ούτε εισάγει ένα νέο είδος στο οποίο μπορεί να υπαχθεί μελλοντικά»²⁰. Η Arendt επιχειρηματολογεί στην εισαγωγή της, πως ο Benjamin δεν ήταν ούτε ποιητής ούτε φιλόσοφος, αλλά κατείχε το σπάνιο χάρισμα του «ποιητικώς σκέφθεσαι»: «Αυτό που είναι τόσο δύσκολο να γίνει κατανοητό

¹⁶ Ferris, *ό.π.*, σ. 2.

¹⁷ *sui generis*. λατ.: ελλην. *τού δικού του γένους*, συνήθως ως χαρακτηρισμός προσώπων και καταστάσεων που έχουν κάτι το ιδιαίτερο, ιδιότητα χαρακτηριστική των ιδίων και μόνο, (ειδικότερα) για κάποιον/κάτι που ξεφεύγει από το συνηθισμένο, ιδίόρρυθμος ΣΥΝ. ιδιόμορφος, ιδιότυπος. βλ. Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2005, σ. 1625.

¹⁸ Hannah Arendt, «Introduction», *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 1968, σ. 3 .

¹⁹ βλ. Arendt, *ό.π.*, σ. 3.

²⁰ στο ίδιο, σ. 3.

για τον Benjamin είναι το γεγονός πως χωρίς να είναι ποιητής, σκεφτόταν ποιητικά»²¹. Προκειμένου να καταδείξει αυτή ακριβώς την αδυναμία υπαγωγής του σε κατηγορίες, η Arendt προχωρά σε μια σειρά *αρνήσεων* [negative statements], οι οποίες λειτουργούν ως αντιπαραδείγματα σε κάθε βιαστική απόπειρα απόδοσης ενός γενικού κατηγορήματος:²²

Η ευρυμάθειά του ήταν μεγάλη, αλλά δεν ήταν λόγιος. Ασχολήθηκε με κείμενα και τις ερμηνείες τους, αλλά δεν ήταν φιλόλογος. Τον έλκυε σε μεγάλο βαθμό όχι η θρησκεία, αλλά μια θεολογική προσέγγιση της ερμηνείας κατά την οποία το ίδιο το κείμενο είναι ιερό· αλλά δεν ήταν θεολόγος ούτε τον ενδιέφερε ιδιαίτερα η Βίβλος. Ήταν γεννημένος συγγραφέας, αλλά η μεγαλύτερη φιλοδοξία του ήταν να γράψει ένα έργο το οποίο να αποτελείται αποκλειστικά από παραθέματα. Ήταν ο πρώτος Γερμανός που μετέφρασε Προυστ (μαζί με τον Φραντς Χέσελ) και Σαιντ Τζον Περς – και προηγουμένως είχε μεταφράσει το «Tableaux Parisiens» του Μπωντλαίρ²³, αλλά δεν ήταν μεταφραστής. Εγγραψε βιβλιοκριτικές και μερικά κείμενα για εν ζώη και νεκρούς συγγραφείς, αλλά δεν ήταν κριτικός λογοτεχνίας. Εγγραψε ένα βιβλίο για το Γερμανικό μπαρόκ και άφησε πίσω του μια γιγάντια μελέτη του Γαλλικού δέκατου ένατου αιώνα, αλλά δεν ήταν ιστορικός, ούτε λογοτεχνίας ούτε με καμία άλλη έννοια.

²¹ Arendt, *ό.π.*, σ. 14.

²² στο ίδιο, σ. 3-4.

²³ Το «Tableaux Parisiens» είναι το δεύτερο από τα έξι κεφάλαια του ποιητικού έργου του Μπωντλαίρ, *Τα Ανθη του Κακού* (1857). Αποτελείται από 18 ποιήματα και θεωρείται μία από τις αριστουργηματικότερες κριτικές για τη νεωτερικότητα στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα. Ο Μπωντλαίρ επηρεάστηκε βαθύτατα από την ανοικοδόμηση του Παρισιού μετά την επανάσταση του 1848. Θρηνεί για την απώλεια του παλιού Παρισιού και όλων εκείνων που χάθηκαν μαζί του. Τα «ηρωικά πρότυπα» του ποιητή, ο ζητιάνος, ο τυφλός, ο εργάτης, η πόρνη, ο παίκτης, όλοι απομακρύνονται προκειμένου να διανοιχθούν τα λαμπρά βουλεβάρτα: *Στα κινούμενα ετούτα τα θαύματα απάνω / Επλανιόταν (φρικτό το Καινούργιο: Για το μάτι το παν, για τ'αυτιά μας μηδέν!)/ Μια σιγή ατελεύτητη.* βλ. Luc Decaunes (επιμ.), *Charles Baudelaire*, Γιώργος Σπανός (μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σ. 122.].

και https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal

Η γλώσσα, όμως, «είναι το άλφα και το ωμέγα» για τη σκέψη και το έργο του Benjamin, από την πρώιμη, εν πολλοίς «αινιγματική» μελέτη του για τη *Γλώσσα του Ανθρώπου* (1916), έως το ανολοκλήρωτο magnum opus του, την *Εργασία περί Στόων*. Ακόμα και αν στο τελευταίο προκρίνει μια πιο «εικονιστική [imagistic]» γραφή, η αναζήτηση του Benjamin αφορά το σημείο όπου τέτοιες εικόνες καθίστανται δυνατές εντός της γλώσσας²⁴.

Είναι απαραίτητο να διερευνήσουμε μερικά στοιχεία της μορφής έκθεσης αυτής της «μοναδικότητας», μορφή η οποία συγκροτεί την αισθητικότητα και λογοτεχνικότητα των φιλοσοφικών κειμένων του Benjamin. Η ίδια η μορφή έκθεσης, θα δούμε πως συνιστά συγκροτησιακή αρχή της σκέψης, αλλά και του ίδιου του περιεχομένου αλήθειας που η γραφή αυτή πασχίζει να παρουσιάσει.

1.1. Η μεταφορά. Οι ανταποκρίσεις

Η εκτεταμένη χρήση του λογοτεχνικού σχήματος της *μεταφοράς* είναι ουσιαστικής σημασίας στο έργο του Benjamin και ο κύριος λόγος για τον οποίο η Arendt του αποδίδει το χάρισμα της ποιητικής σκέψης²⁵. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας *μετουσιώνει* την καθημερινή ομιλία και τη συμβατική χρήση της λέξης και δημιουργεί αυτό που ονομάζουμε ποιητικό λόγο. Η επιρροή του Baudelaire στη σκέψη και το έργο του Benjamin είναι γνωστή. Στο ποίημα «Ανταποκρίσεις» από τη συλλογή *Τα Άνθη του Κακού*, διαφαίνεται με τον καλύτερο τρόπο μια γλώσσα η οποία επιχειρεί να υπερβεί τα στενά όρια των παραδεδομένων γλωσσικών κανόνων και η οποία επηρέασε καθοριστικά τη σκέψη και τη γραφή του Benjamin.²⁶

²⁴ βλ. Beatrice Hanssen, «Language and mimesis in Walter Benjamin's work», *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σ. 54.

²⁵ βλ. Arendt, *ό.π.*, σ. 14

²⁶ Luc Decaunes (επιμ.), *Charles Baudelaire*, Γιώργος Σπανός (μτφρ.), Αθήνα, Πλέθρον, 1991, σ. 99.

Ανταποκρίσεις (Correspondances)²⁷

Η φύση είναι Ναός όπου πυλώνες ζώντες
 Αφήνουν να ξεφεύγουνε συγκεχυμένα λόγια.
 Κι εσύ περνάς ανάμεσα από συμβόλων δάση
 Που σε κοιτούν προσεκτικά με γνώριμες ματιές.

Σαν τη μακρόσυρτη ηχώ που πέρα, μακριά, χωνεύει,
 Μέσα σε σκοτεινή ενότητα βαθιά,
 Ωσάν τη νύχτα απέραντη κι οσάν το φώς,
 Οι οσμές, τα χρώματα κρυφομιλούν κι οι ήχοι ανάμεσά τους.

Ξέρω ευωδιές ολόδροσες σαν των παιδιών τη σάρκα,
 Γλυκές σαν φλάουτα, γλωρές σαν τα λιβάδια,
 Κι άλλες, βαριές, μαυλιστικές, θριαμβικές,

Που ωσάν του απείρου πλάσματα διαστέλλονται,
 Κι ωσάν την άμβρα, τη βενζόη, το μόσχο, το λιβάνι,
 Που των αισθήσεων τραγουδούν παραφορές και νου.

Ο Benjamin σημειώνει στη μελέτη “Ορισμένα Μοτίβα στον Μπωντλαίρ”:

«Οι ανταποκρίσεις είναι τα δεδομένα της ενθύμησης. Δεν είναι

²⁷ **Correspondances**

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

διόλου ιστορικά δεδομένα, αλλά δεδομένα της προϊστορίας. [...] Το παρελθόν μουρμουρίζει μέσα στις *αντιστοιχίες*»²⁸.

Επιπλέον, η εντελώς προσωπική προσέγγιση του μαρξισμού από τη μεριά του Benjamin, και ειδικότερα το πάθος του για την έννοια του *εποικοδομήματος*, τον οδήγησε σε μια ποιητική σύλληψη της σχέσης μεταξύ πνεύματος και της υλικής του έκφρασης. Ως προς την επιρροή του Μαρξ, ο Benjamin, όπως υποστηρίζει η Arendt, χρησιμοποίησε το δόγμα του *εποικοδομήματος* ως «ευρετικό-μεθοδολογικό έναυσμα». Η υλική έκφραση του πνεύματος, δηλαδή η έκφραση της βάσης στο *εποικοδομήματος*, έμοιαζε να του επιτρέπει «να ανακαλύπτει παντού *ανταποκρίσεις* του Baudelaire, οι οποίες αν συσχετίζονταν ορθά, θα αποσαφήνιζαν και θα διαφώτιζαν η μία την άλλη με τελικό στόχο να καταστήσουν περιττό κάθε ερμηνευτικό ή επεξηγηματικό σχόλιο»²⁹.

Ο Benjamin όμως δεν είχε σκοπό να γράφει κομψά κείμενα με ποιητικό στυλ. Αυτό που τον ενδιέφερε και αποτέλεσε τον άξονα του συνόλου του έργου της ζωής του, ήταν τα μέσα με τα οποία η γνώση παράγεται και μεταβιβάζεται· ή αλλιώς τα μέσα με τα οποία το παρελθόν γίνεται γνώση στο παρόν. Η χρήση της μεταφοράς συνεπώς, δεν αποτελεί απλώς στυλιστική επιλογή, αλλά «το μεγαλύτερο δώρο της γλώσσας», καθώς μάς επιτρέπει «να δώσουμε υλική υπόσταση στο άορατο» και με τον τρόπο αυτό να το φέρουμε στο χώρο της εμπειρίας³⁰. Επιπλέον, η Arendt επισημαίνει, πως:

«...από τον Όμηρο ακόμα, η μεταφορά έχει εκείνο το στοιχείο του ποιητικού το οποίο μεταφέρει γνώση [cognition]. Η χρήση της

²⁸ Walter Benjamin. *Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, Λιβιεράτος Κώστας, Αναγνώστου Λευτέρης (επιμ.), Γκουζούλης Γιώργος (μεταφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994. σ. 160.

²⁹ Arendt, *ό.π.*, σ. 11.

³⁰ Πρβλ. «Linguistic ‘transference’ enables us to give material form to the invisible –“A mighty fortress is our God-- and thus to render it capable of being experienced.”. Arendt, *ό.π.*, σ. 14.

εδραιώνει ανταποκρίσεις ανάμεσα στα πιο απομακρυσμένα πράγματα στον υλικό κόσμο». ³¹

Για την Arendt, τελικά, η σχέση βάσης και εποικοδομήματος για τον Benjamin είναι «με κυριολεκτικό τρόπο, μεταφορική». ³²

Επιπλέον, για τον Benjamin, εάν η γλώσσα απελευθερωθεί από τον καθιερωμένο τρόπο απόδοσης τιμών αλήθειας στις προτάσεις δια της αντιστοίχισής τους στα παρατηρησιακά δεδομένα του φυσικού κόσμου, κατά το θετικιστικό πρότυπο, είναι δυνατόν να ανοιχθεί ένας δρόμος προς έναν νέο τόπο δυνατοτήτων: «προς την αναγνώριση ριζικά διαφορετικών ‘ανταποκρίσεων’» ³³ μεταξύ γλώσσας-κόσμου.

1.2. Η παρέκβαση. Η παύση. Η σκέψη. Η γραφή

Το 1925, ο Benjamin παρουσιάζει στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης τη διατριβή του εφ’ υφηγεσία, με θέμα την *Προέλευση του γερμανικού δράματος* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*]. Εάν γινόταν δεκτή, θα μπορούσε να ακολουθήσει μια ακαδημαϊκή σταδιοδρομία ως καθηγητής πανεπιστημίου. Το τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας και στη συνέχεια, το Τμήμα Αισθητικής, όμως, απορρίπτουν οριστικά την εργασία του στις 21 Ιουλίου και έτσι κλείνει οριστικά η προοπτική μιας ακαδημαϊκής καριέρας για τον Benjamin. Οι επόπτες της υφηγεσίας του χαρακτηρίζουν την εργασία του «σκοτεινή», με «ακατανόητο ύφος», γεμάτη «αλλόκοτους και δυσνόητους όρους», με δομή «αποσπασματική» και «ασυνεχή», η οποία δεν συνάδει με την «επίσημη ακαδημαϊκή γλώσσα» και την «αστική λογοτεχνική κριτική» ³⁴.

³¹ Arendt, *ό.π.*, σ. 14.

³² στο ίδιο, σ. 13.

³³ βλ. Hansenn, *ό.π.*, σ. 56-57.

³⁴ Βλ. Μαρία Οικονόμου, «Προέλευση του γερμανικού δράματος: Εισαγωγικές παρατηρήσεις σε ένα αλληγορικό experimentum crucis», *Βάλτερ Μπένγιαμιν, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αγγ. Σπυροπούλου (επιμ.) Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007, σ. 109.

Στην εργασία του αυτή, ο Benjamin αναπτύσσει μια πολύπλοκη και εν πολλοίς προσωπική φιλοσοφία της γλώσσας και της ιδέας στην οποία δεν θα υπεισέλθουμε³⁵. Μπορούμε όμως να διακρίνουμε σε αυτό το πρώιμο, αλλά διεξοδικά δουλεμένο κείμενο, τη σημασία του αποσπάσματος και της παύσης, καθώς και τους ιδιαίτερους σκοπούς που υπηρετούν για εκείνον.

Ο Benjamin συνέλεξε περισσότερα από 600 αποσπάσματα γερμανικών θεατρικών έργων της εποχής του μπαρόκ, προκειμένου να συγγράψει την εργασία του³⁶. Στον επιστημο-κριτικό πρόλογο, ο Benjamin ορίζει τη μέθοδο της εργασίας του ως μια «*παρέκβαση (παρέκκλιση)*»³⁷ και καθιστά σαφές πως αποκηρύσσει κάθε απόδειξη που έχει τις ρίζες της στη μαθηματική λογική χαρακτηρίζοντάς τη «*πιεστική [coercive]*». «*Το χαρακτηριστικό της φιλοσοφικής γραφής είναι το γεγονός ότι πρέπει να είναι συνεχώς αντιμέτωπη με το ερώτημα της αναπαράστασης*»³⁸, ζήτημα το οποίο κατά τον Benjamin, η φιλοσοφία δεν μπορεί να επιλύσει «*more geometrico*». Τα φιλοσοφικά έργα έχουν σύμφωνα με το ίδιο, «*μια κάποια απόκρυφη [esoteric] ποιότητα την οποία αδυνατούν να εγκαταλείψουν [...]*».

Η μεθοδος της εργασίας του, λέει ο Benjamin:

« ... είναι στην ουσία αναπαράσταση.

³⁵ Οι γλωσσολογικές-φιλοσοφικές απόψεις του Benjamin παρουσιάζονται στο προγενέστερο δοκίμιο, «*Για τη γλώσσα εν γένει και για τη γλώσσα του ανθρώπου*», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν, Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, (μτφρ., εισ., επιμ.) Φώτης Τερζάκης, Αθήνα, Νήσος, 1999, σ. 35-58.

Για μια εισαγωγή στη Θεωρία της Γλώσσας του Walter Benjamin, βλ. Hansenn, *ό.π.*, σ. 54-72.

³⁶ «*Έχω στη διάθεσή μου περισσότερα από 600 παραθέματα, ταξινομημένα με άγιογο τρόπο, ώστε να διευκολύνουν τη μελέτη*» (*Briefe*, σ. 339), και «*το κείμενο συντίθεται εξολοκλήρου από παραθέματα*» (στο ίδιο, σ. 366).
βλ. Buck-Morss, υποσ. 79, σ. 33.

³⁷ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, John Osborn (μτφρ.), London - New York, Verso, 1998, σ. 28.

³⁸ Benjamin, *ό.π.*, σ. 27.

Μέθοδος είναι μια παρέκβαση [Umweg/digression*³⁹].

Αναπαράσταση ως παρέκβαση [...].

Η απουσία μιας ακατάπαυστης εμπρόθετης δομής είναι το πρωτεύον χαρακτηριστικό της».⁴⁰

Εδώ ο Benjamin αμφισβητεί την καθιερωμένη δομή μιας πραγματείας, την ίδια τη διαδικασία της ανάγνωσης και στην ουσία της αναπαράστασης της σκέψης μέσα στη γραφή. Αμφισβητεί τη «συνεκτική λογική διαδικασία προς την κατασκευή νοήματος», «τάσσεται ενάντια στην ‘αλυσίδα της επαγωγής’»⁴¹, ‘δόγματα’ τα οποία καθιστούν «την ανάγνωση επιβεβαίωση της πρόθεσης ενός κειμένου ωσαν η πρόθεση αυτή να επρόκειτο για το ίδιο του το συμπέρασμα»⁴². Ο David Ferris υπογραμμίζει πως η ανάγνωση του Benjamin ωφείλει να γίνεται με τη γνώση πως ο ίδιος στρέφει τα νώτα του σε μια γραφή που ανα-παριστά [represent] τη σκέψη: «Στη θέση της, ο Benjamin προσφέρει μια γραφή η οποία παλεύει να παραστήσει [present] τη σκέψη»⁴³.

Με την εργασία αυτή ο Benjamin επιχειρεί να εγκαινιάσει μια νέα θεωρία της κριτικής όπου «η ‘αλήθεια’, νοούμενη ως αποκάλυψη της ίδιας της ουσίας των αντικειμένων [...] δεν εκπορεύεται από το υποκείμενο, αλλά εντοπίζεται στην ύπαρξη του ίδιου του αντικειμένου και η ανακάλυψή της πραγματώνεται πάντοτε

³⁹ *Σημ. Η Οικονόμου μεταφράζει τον όρο ‘Umweg’ «παράκαμψη» και ακολούθως, τη μέθοδο «παρακαμπτήριο». Ο Osborn, αντίστοιχα, μεταφράζει στα αγγλικά χρησιμοποιώντας τη λέξη «digression» [*to digress=βγαίνω εκτός θέματος, digression=παρεκκλίνω από την πορεία μου*]. Επιλέγω τη μετάφραση «παρέκβαση ή/και παρέκκλιση» γιατί κατά τη γνώμη μου, ως λέξεις με αρνητικές συμπαροδηλώσεις, καταδεικνύουν καθαρότερα την, κατά τα ακαδημαϊκά πρότυπα, «λάθος» μέθοδο της υφηγεσίας την οποία ο Benjamin επινόησε συνειδητά, σε αντίθεση με τη λέξη «παράκαμψη» η οποία δεν φέρει τόσο τη σημασία της απώλειας του «ορθού» τρόπου ή προορισμού.

⁴⁰ Πρβλ. «Its method is essentially representation. Method is a digression. Representation as digression - such is the methodological nature of the treatise. The absence of an uninterrupted purposeful structure is its primary characteristic», Benjamin, 1998, *ό.π.*, σ. 28.

⁴¹ Οικονόμου, *ό.π.*, σ. 110.

⁴² Ferris, *ό.π.*, σ. 4.

⁴³ Ferris, *ό.π.*, σ. 8.

ως ‘γνώση χωρίς πρόθεση’⁴⁴. Το ζήτημα της παράστασης της φιλοσοφικής σκέψης είναι κεντρικής σημασίας σε όλο το έργο του Benjamin. Στην *Προέλευση του γερμανικού δράματος* γράφει:

«Ακούραστα, η διαδικασία της σκέψης εκκινεί ξανά και ξανά, επιστρέφει κάνοντας παρακάμψεις στο αρχικό της αντικείμενο. Αυτή η συνεχής παύση για αναπνοή είναι ο τρόπος που αρμόζει στη διαδικασία της σκέψης [contemplation]. Διότι καθώς η σκέψη καταγίνεται με διαφορετικά επίπεδα νοήματος στην εξέταση ενός αντικειμένου, δέχεται αφενός το κίνητρο να αρχίσει ξανά και αφετέρου τη δικαιολόγηση για τον ακανόνιστο ρυθμό της»⁴⁵.

Ο ίδιος ο Benjamin παραδέχεται τη δυσκολία ενός τρόπου γραφής που να αντιστοιχεί στη σκέψη, όπως την περιγράφει παραπάνω. Μια δυσκολία «η οποία είναι έμφυτη σε ένα τέτοιο είδος παράστασης της οποίας η ιδιαίτερη ποιότητα επιβεβαιώνεται μέσα από μια πεζογραφική φόρμα»⁴⁶. Η σημασία που αποδίδει ο Benjamin στη σχέση γραφής και σκέψης αρχίζει πια να διαφαίνεται. Η *παρέκβαση* όμως δεν είναι απλώς άλλο ένα στυλ γραφής ανάμεσα στα άλλα ούτε ο Benjamin αντιπαραθέτει απλώς την «παύση» στην «πρόθεση»⁴⁷. Η μελέτη του έργου του έρχεται να «ταρακουνήσει» τον συνηθισμένο τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε, σύμφωνα με τον οποίο θα βλέπαμε δύο ξεχωριστούς, αντίθετους τύπους γραφής. Η χρήση της παύσης, «στη γραφή του Benjamin, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σπουδαιότητα που εκείνος απέδιδε στα μέσα με τα οποία η γνώση, η ιστορία, ακόμα και η ίδια τους η ερμηνεία δίνεται σε εμάς»⁴⁸. Οι παύσεις αντί της καθιερωμένης ροής του κειμένου, η παράθεση αναρίθμητων αποσπασμάτων, η

⁴⁴ Οικονόμου, *ό.π.*, σ. 115.

⁴⁵ Benjamin, 1998, *ό.π.*, σ. 28.

⁴⁶ Benjamin, 1998, *ό.π.*, σ. 29.

⁴⁷ Ferris, *ό.π.*, σ. 3.

⁴⁸ Ferris, *ό.π.*, σ. 2.

διακοπή, σηματοδοτεί τη στιγμή κατά την οποία ένα νέο επίπεδο νοήματος ξεκινά να ξετυλίγεται:

«Ενώ ο ομιλητής χρησιμοποιεί φωνή και χειρονομίες προκειμένου να υποστηρίξει μεμονωμένες προτάσεις, [...] κατασκευάζοντας με αυτές μια αλληλουχία ιδεών, σαν να φτιάχνει ένα σκίτσο με μιάς, ο συγγραφέας πρέπει να σταματά και να ξαναξεκινά με κάθε νέα πρόταση. Και αυτό ισχύει στην αναπαράσταση της σκέψης περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, γιατί ο σκοπός δεν είναι να παρασύρει τον αναγνώστη και να τον γεμίσει ενθουσιασμό. Αυτή η μορφή [γραφής], θεωρείται επιτυχημένη μόνο όταν υποχρεώνει τον αναγνώστη να διακόψει και να σκεφτεί»⁴⁹.

Ο Ferris υπογραμμίζει σε αυτό το σημείο πως ο Benjamin θέλει να προκαλέσει μεν τη σκέψη, αλλά όχι απλώς τη σκέψη για ένα θέμα όπως την καταλαβαίνουμε όταν στρέφουμε την προσοχή μας σε αυτό. Αντικείμενο των μελετών του Benjamin αποτελούν τόσο θέματα όπως π.χ. η φωτογραφία, το φιλμ, η μετάφραση όσο και οι τρόποι μέσω των οποίων μας γίνονται γνωστά και σημαντικά:

«Για τον Benjamin, τα πολιτιστικά και ιστορικά αντικείμενα αποκαλύπτουν μια ιζηματοποίηση νοήματος. Παρ' όλ' αυτά, ο Benjamin λίγο ενδιαφέρεται να αποφανθεί περί των ανταγωνιστικών αξιώσεων των διαφορετικών επιπέδων νοήματος. Το ζήτημα για τον Benjamin είναι να συλλάβει τί σημαίνει το γεγονός της ύπαρξης τέτοιων επιπέδων»⁵⁰.

1.3. Το θραύσμα. Η εικόνα

Ο ίδιος ο Benjamin παρομοιάζει αυτό τον τρόπο γραφής με ένα «μωσαϊκό». Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο ίδιος αναγνωρίζει τη δυσκολία του εγχειρήματός

⁴⁹ πρβλ., «This form can be counted successful only when it forces the reader to pause and reflect. The more significant its object, the more detached the reflexion must be. Benjamin, *ό.π.*, σ. 29.

⁵⁰ πρβλ. «[...] The issue for Benjamin is to grasp what the factual existence of such layers means», Ferris, *ό.π.*, σ. 4.

του· δυσκολία που μεταφέρεται στον αναγνώστη, καθώς εκείνος έρχεται αντιμέτωπος με ένα πλήθος αποσπασμάτων και την απουσία συνοχής. Το τελικό κείμενο, λοιπόν, είναι ένα μωσαϊκό: μια εικόνα κατασκευασμένη από αναρίθμητα, λαμπερά θραύσματα όπου λίγη σχέση έχει το καθένα ξεχωριστά με τη συνολική εικόνα που αναπαριστά το σύνολό τους. Κάθε ένα από αυτά, μπορεί να κατανοηθεί ως ένα ξεχωριστό επίπεδο νοήματος. Κάθε παύση σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα άλλο θραύσμα:

«Ακριβώς όπως τα μωσαϊκά διασώζουν το μεγαλείο τους, παρά το θρυμματισμό τους σε ιδιότυπα ψήγματα, έτσι και η φιλοσοφική σκέψη· δεν στερείται ορμής [momentum]».

Ακριβώς όπως η σκέψη «εκκινεί ξανά και ξανά» και «καταγίνεται με διαφορετικά επίπεδα νοήματος στην εξέταση ενός αντικειμένου», η σκέψη, όπως και το μωσαϊκό, «είναι φτιαγμένα από το ξεχωριστό [distinct] και το ετερογενές [disparate]»⁵¹.

Η μεταφορά του μωσαϊκού, όμως, μπορεί να παραπλανήσει αρχικά καθώς ο Benjamin δεν συναρμολογεί ή συνθέτει απλώς θραύσματα προκειμένου να δημιουργήσει μια τελική εικόνα. Η δικές του προθέσεις και εκείνες ενός τεχνίτη του μωσαϊκού είναι εντελώς διαφορετικές. Μια γραφή τέτοιας μορφής, θέτει το ζήτημα της 'μετακίνησης' από το κείμενο στην 'εικόνα'. Ο ίδιος ο Benjamin επισημαίνει την ειδοποιό διαφορά της τεχνικής της συναρμολόγησης και της «υπερβατικής δύναμης της ιερής εικόνας και της ίδιας της αλήθειας» την οποία μεταφέρουν τα μωσαϊκά του μεσαίωνα: «η δυτική μορφή του μωσαϊκού και η πραγματεία είναι καρποί του Μεσαίωνα». Ο Ferris υπογραμμίζει πως παρά τη μεταφορά του μωσαϊκού και τη σχέση επιμέρους θραύσματος και ολοκληρωμένης εικόνας που υποδηλώνει, πουθενά ο Benjamin δεν εισηγείται μια ευθεία σχέση μεταξύ μέρους και όλου⁵². Αντίθετα, «ο Benjamin εστιάζει στα μέσα από τα οποία

⁵¹ Benjamin, 1998, *ό.π.*, σ. 28.

⁵² Ferris, *ό.π.*, σ. 5

τέτοιες εικόνες καθίστανται δυνατές, εστιάζει στα μεμονωμένα κομμάτια, τις λεπτομέρειες και ανακαλύπτει μεγαλείο στο επίπεδο αυτό»⁵³:

«Η αξία των αποσπασμάτων της σκέψης είναι τόσο μεγαλύτερη όσο εμμεσότερη είναι η σχέση τους με την κεντρική [underlying] ιδέα και η λαμπρότητα της αναπαράστασης εξαρτάται τόσο από την αξία αυτή όσο η λαμπρότητα του μωσαϊκού εξαρτάται από την ποιότητα του γυαλιού. Η σχέση μεταξύ της ακρίβειας σε μικροσκοπικό επίπεδο και του όλου ενός γλυπτικού ή διανοητικού έργου, φανερώνει πως η αλήθεια ως περιεχόμενο, μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο μέσω της ‘κατάδυσης’ στις μικροσκοπικότερες λεπτομέρειες του περιεχομένου του θέματος»⁵⁴.

Εάν η αξία των αποσπασμάτων εξαρτιόταν από τη συνολική εικόνα, η μεταξύ τους σχέση θα ήταν ευθεία. Η αντίθεση στην οποία επιμένει ο Benjamin, μας οδηγεί σε έναν μη παραδοσιακό τρόπο συσχέτισης μέρους και όλου. Αυτό σημαίνει πως «η μεταξύ τους σχέση δεν επιβάλλεται από τα άνω», αλλά πρέπει να προσεγγισθεί από την αντίθετη πλευρά, από τις «μικροσκοπικότερες λεπτομέρειες του περιεχομένου του θέματος»⁵⁵. Μια τέτοια προσέγγιση οδηγεί σε σπουδαίες φιλοσοφικές και ιστορικές συνέπειες, συνεχίζει ο Ferris. Συνέπειες τις οποίες ο Benjamin θα εξερευνήσει και θα οδηγήσει στα ακρότατα σημεία τους στο μεταγενέστερο έργο του. Η προνομιακή θεώρηση του θραύσματος για παράδειγμα,

«δεν επιτρέπει πλέον στην ιστορία να εκλαμβάνεται ως μια μεγάλη αφήγηση εντός της οποίας κάθε μικρή λεπτομέρεια κατέχει τον χώρο της. Αντίθετα, η ιστορία γίνεται πλέον κατανοητή ως ενυπάρχουσα [reside] στο πλήθος υλικών λεπτομερειών των οποίων

⁵³ Ferris, *ό.π.*, σ. 6.

⁵⁴ Πρβλ. «The value of fragments of thought is all the greater the less direct their relationship to the underlying idea, and the brilliance of the representation depends as much on this value as the brilliance of the mosaic does on the quality of the glass paste. The relationship between the minute precision of the work and the proportions of the sculptural or intellectual whole demonstrates that truth-content is only to be grasped through immersion in the most minute details of subject-matter. Benjamin, *ό.π.*, σ. 29.

⁵⁵ βλ. Ferris, *ό.π.*, σ. 6.

η ύπαρξη αντιστέκεται σε κάθε γραμμικό, συνεχές μοντέλο ιστορικής ανάπτυξης»⁵⁶.

Η παραπάνω θεώρηση του ιστορικού χρόνου φαίνεται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο στο έργο ζωής του Benjamin, *The Arcades Project* [την *Εργασία Περί Στοών*], αλλά και στις «Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας», το τελευταίο κείμενο της ζωής του. Υπάρχει ένας σύνδεσμος ανάμεσα στην εργασία για το μπαρόκ και την *Εργασία περί Στοών*, την οποία επισημαίνει ο ίδιος ο Benjamin:

«Το βιβλίο για το μπαρόκ εξέθεσε τον 17^ο αιώνα στο φως του σήμερα. Εδώ, πρέπει να γίνει κάτι ανάλογο για τον 19^ο αιώνα, αλλά με μεγαλύτερη σαφήνεια»⁵⁷.

Η σαφήνεια αυτή επιτυγχάνεται για τον Benjamin, με την ανάδειξη του αποσπάσματος και την απόρριψη μιας τυπικής συνεκτικής γραφής⁵⁸.

Ο 19^{ος} αιώνας, η αυγή της νεωτερικότητας και οι παρισινές στοές των αρχών του 19^{ου} αιώνα, –οι οποίες και ενέπνευσαν το έργο που δεν έμελλε να ολοκληρωθεί, το *Passagenwerk*– ήταν ο κύριος κορμός του σχεδίου του Benjamin για τη διαμόρφωση μιας θεωρίας της νεωτερικότητας. Η απόρριψη της γραμμικής θεώρησης του χρόνου και η ανάδειξη μιας γραφής που προκρίνει το εικονιστικό στοιχείο στοχεύουν, μεταξύ άλλων, σε μια κριτική της **εμπειρίας** της νεωτερικότητας. Ταυτόχρονα, συγκροτούν μια προσπάθεια **ανάκτησης** της «ποιητικής εμπειρίας» έναντι του «αυξανόμενου μαρασμού της εμπειρίας», διαμέσου αναπάντεχων ανταποκρίσεων που πρώτος εφάρμοσε ο Μπωντλαίρ⁵⁹:

⁵⁶ Ferris, *ό.π.*, σ. 6.

⁵⁷ Walter Benjamin. *The Arcades Project*, Howard Eiland και Kevin McLaughlin (μτφρ.), Rolf Tiedemann (επιμ.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, σ. 459, N1a,2.

⁵⁸ βλ. Ferris, *ό.π.*, σ. 15-16.

⁵⁹ βλ. Hansenn. σ. 55.

«... η λυρική ποίηση μόνο κατ'εξάιρεση πλέον διατηρεί επαφή με την εμπειρία των αναγνωστών. Τούτο μπορεί να συμβαίνει επειδή η εμπειρία τους μεταβλήθηκε στην ίδια τη δομή της. Ίσως συμφωνήσει κανείς με αυτή την εκτίμηση, αλλά τότε θα δυσκολευτεί ακόμα περισσότερο να χαρακτηρίσει ό,τι προηγουμένως έχει αλλάξει»⁶⁰.

Η κατά-δυση στις «μικροσκοπικότερες λεπτομέρειες» επιτρέπει την ανά-δυση μιας εικόνας, με τρόπο που δεν είχε ειδωθεί ποτέ πριν. Η διεξοδική μελέτη του θραύσματος και η ανάδειξη του επιμέρους, επιχειρούν να διασώσουν τελικά ένα νόημα που αλλιώς θα χανόταν οριστικά. Υπάρχει όμως κάποιο άλλο στοιχείο εξαιρετικής σημασίας που συνδέει την εργασία για το *Trauerspiel* και το *Passagen-Werk*: η αλληγορία.

1.4. Η αλληγορία

Ο George Steiner στο εισαγωγικό του κείμενο για την *Προέλευση του Γερμανικού Δράματος*, χαρακτηρίζει τον Benjamin «έναν μεταφυσικό της μεταφοράς» ο οποίος «ικετεύει, με φωνή όμως πνιγμένη από την ελπίδα της ακαδημαϊκής αποδοχής, για τα δικαιώματα του απόκρυφου [esoteric]»⁶¹:

«Η Προέλευση [*The Ursprung*] κλείνει με μια σχεδόν μυστικιστικά έντονη ανησυχία για την πανταχού παρουσία του κακού στο μαρρόκ. Υπαινίσσεται, με ένα αναντίρρητα προσωπικό ύφος, πως μόνο η αλληγορία [...] μπορεί να καταστήσει υποφερτή μια αυθεντική σύλληψη της κόλασης. Μέσω της αλληγορίας, ο Άγγελος, ο Angelus Novus του Paul Klee, ο οποίος έχει τόσο εμμονική σημασία για τον Benjamin, μπορεί να κοιτάξει μέσα στην άβυσσο»⁶².

⁶⁰ Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, Λιβιεράτος Κώστας, Αναγνώστου Λευτέρης (επιμ.), Γκουζούλης Γιώργος (μεταφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 124-5.

⁶¹ George Steiner, «Introduction», *The Origin of German Tragic Drama*, (μετάφρ.) John Osborn London - New York, Verso, 1998, σ. 22.

⁶² Steiner, ό.π., σ. 20. [υπογράμμισή δική μου].

Η πασίγνωστη εικόνα του «άγγελου της ιστορίας», αλλά και οι απόψεις του Adorno για τη μη διαλεκτική σκέψη του Benjamin, –σκέψη η οποία παρουσιάζει το «στατικό στοιχείο της ίδιας της κίνησης»⁶³ όπως σημειώνει ο πρώτος,– ωθούν την Arendt στο παρακάτω συμπέρασμα:

«Το ότι μια τέτοια σκέψη [ενν. του Benjamin] θα σκοτιζόταν ποτέ με μια συστηματική, διαλεκτικά συνετή, ορθολογικά κατανοητή μέθοδο, μοιάζει εξωφρενικό. Θα πρέπει επίσης να είναι προφανές πως μια τέτοια σκέψη, ούτε στόχευε ούτε μπορούσε να καταλήξει σε δεσμευτικές, γενικώς έγκυρες δηλωτικές προτάσεις».⁶⁴

Όπως σχολιάζει ο Adorno, και η Arendt φαίνεται να συμφωνεί, αυτού του τύπου οι προτάσεις, «αντικαταστάθηκαν από μεταφορικές».

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί το γεγονός πως η μετάφραση του συνόλου του έργου του Benjamin στην αγγλική γλώσσα, έγινε με αρκετή καθυστέρηση. Το 1968 και 1978 αντίστοιχα, κυκλοφόρησαν κάποιες ανθολογίες, και, το 1996, εμφανίστηκε ο πρώτος από τους τέσσερις τόμους της σειράς *Selected Writings* από το πανεπιστήμιο του Harvard, -σειρά η οποία ολοκληρώθηκε μόλις το 2003. Εως τότε, το έργο του Benjamin ήταν προσιτό μόνο σε γερμανόφωνους ή/και γαλλόφωνους μελετητές, με συνέπεια να καθορίζουν εκείνοι, τελικά, την πρόσληψη του έργου του στον αγγλόφωνο κόσμο. Μόλις τα τελευταία χρόνια, σημειώνουν οι Osborn και Matthew⁶⁵, υπήρξε μια ευρύτερη αναγνώριση του φιλοσοφικού εύρους και βάθους του έργου του Benjamin, ο οποίος μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν κυρίως κριτικός λογοτεχνίας. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο το

⁶³ παρατιθ. στο Arendt, *ό.π.*, σ. 12-13.

⁶⁴ Πρβλ. “That such thinking should ever have bothered with a consistent, dialectically sensible, rationally explainable process seems absurd. It should also be obvious that such thinking neither aimed nor could arrive at binding, generally valid statements, but that these were replaced, as 'Adorno critically remarks, "by metaphorical ones" (*Briefe II*, 785). Arendt, *ό.π.*, σ.13.

⁶⁵ Osborne, Peter and Charles, Matthew, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/benjamin/>>.

γεγονός της έντονης ερευνητικής δραστηριότητας που σημειώνεται στον αγγλόφωνο κόσμο και της παραγωγής κορυφαίων εργασιών για το έργο του. Πιο πρόσφατες μελέτες, λοιπόν, επισημαίνουν και αναλύουν, μεταξύ άλλων, τη σπουδαιότητα μιας συγκεκριμένης θεώρησης της *αλληγορίας*, η οποία διαπερνά το έργο του Benjamin.

Προκειμένου να προχωρήσουμε και εμείς σε μια καλύτερη κατανόηση της σκέψης του, αλλά και της έννοιας της διαλεκτικής εικόνας η οποία θίγεται στο δεύτερο κεφάλαιο της ανα χείρας εργασίας, είναι απαραίτητη και μια δική μας σύντομη παρέκβαση στη σημασία της *αλληγορίας* για τον Benjamin, η οποία βρίσκεται ‘θαμμένη’ κάτω από πλήθος αποσπασμάτων και ‘αινιγματικών’ επιστημολογικών πεποιθήσεων.

Η Susan Buck-Morss στην εξαιρετική εργασία της *Η διαλεκτική του βλέπειν*, θεωρεί απαραίτητο να αφιερώσει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην αλληγορία του 17^{ου} αιώνα, το πως αυτή προσεγγίζεται στο *Trauerspiel*, αλλά και τη σημασία της μελέτης αυτής στην κατανόηση του *Passagen-Werk*:

Στην Ευρώπη του δέκατου έβδομου αιώνα, όταν το θρησκευτικό κράτος κατέρρευε από τον παρατεταμένο πόλεμο, οι αλληγοριστές του μπαρόκ στοχάστηκαν το κρανίο ως μια απεικόνιση της ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης και του εφήμερου της γήινης ισχύος. Επίσης, τα ερείπια ήταν εμβληματικά της ματαιοδοξίας, του «εφήμερου μεγαλείου» του ανθρώπινου πολιτισμού, μέσω των οποίων η ιστορία διαβαζόταν ως «διαδικασία αμείλικτης αποσύνθεσης [...]»⁶⁶.

Το κρανίο, λοιπόν, παρατηρεί Buck-Morss, είναι το έμβλημα που διαβάζεται ως «το απολιθωμένο ανθρώπινο πνεύμα»⁶⁷ και ταυτόχρονα ως η «παρακμάζουσα φύση». Εάν η φύση έχει και αυτή μια ιστορία, τότε το ιστορικά εφήμερο «αποτελεί έμβλημα της παρακμάζουσας φύσης» και έτσι το ερείπιο ως «απορριφθέν υλικό»

⁶⁶ Buck-Morss, σ. 249.

⁶⁷ στο ίδιο, σ. 246-251.

της δικής του ιστορικής περιόδου, μπορούσε να «εξυψωθεί στη θέση της αλληγορίας».

Όπως οι δραματουργοί του μπαρόκ είδαν στα ερείπια όχι μόνον το «υψηλής σημασίας θραύσμα», αλλά επίσης ένα αντικείμενο προορισμένο για τη δική τους ποιητική κατασκευή, τα στοιχεία της οποίας δεν ενοποιήθηκαν ποτέ σε ένα ομογενές όλον, έτσι και ο Benjamin χρησιμοποίησε την πιο μοντέρνα μέθοδο του μοντάζ, προκειμένου να δομήσει μια κατασκευή [ενν. το *Passagen-Werk*] χρησιμοποιώντας ως υλικά τα αποσυντεθειμένα θραύσματα των πολιτισμικών εικόνων του δέκατου ένατου αιώνα που έφεραν στο φως την «αιχμηρή διαχωριστική γραμμή μεταξύ φυσικού κόσμου και σημασίας»⁶⁸.

Η Buck-Morss ορθά μας υπενθυμίζει πόσο κοντά ήταν ο Benjamin σε μια μελαγχολική ανάγνωση της ιστορίας ως «τόπου κρανίων», ανάλογη με εκείνη των αλληγοριστών του 17^{ου} αιώνα. Οι λαοί της Ευρώπη ήταν ήδη αντιμέτωποι με τα ερείπια του Μεγάλου Πολέμου, οι απώλειες του οποίου ανήλθαν σε δεκάδες εκατομμύρια ανθρώπων. Παραλληλα, η σταδιακή άνοδος του Χίτλερ (το 1925 είχε ήδη αποφυλακιστεί), ακολουθούμενη από την προσωπική του εδραίωση στην εξουσία, θα οδηγούσε την ανθρωπότητα στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και στα τερατώδη εγκλήματα του Ολοκαυτώματος.

Ωστόσο, η στάση που διαμόρφωσε ο Benjamin απέναντι στην ανάγνωση της ιστορίας, ήταν διαφορετική από εκείνη των αλληγοριστών του 17^{ου} αιώνα. Έτσι για εκείνον, «η αλληγορία αποχωρεί με άδεια χέρια»⁶⁹ απαξιώνοντας τον αντικειμενικό κόσμο⁷⁰ και «βρίσκει καταφύγιο στο πνεύμα»⁷¹. Όπως παρατηρεί η Buck-Morss, «αυτό προκύπτει αναγκαστικά από τη μελαγχολική πολιτική στάση της ενατένισης και όχι από τη στάση της παρέμβασης –η αλληγορία ερημώνει τόσο

⁶⁸ Buck-Morss, ό.π. σ. 250-1.

⁶⁹ στο ίδιο σ. 266.

⁷⁰ στο ίδιο σ. 273

⁷¹ στο ίδιο σ. 265

την ιστορία όσο και τη φύση [...]»⁷². Η πολιτική τοποθέτηση που θα επεξεργαζόταν ο Benjamin σε όλο του το έργο είναι ριζικά διαφορετική:

«Ενώ τα δράματα του μπαρόκ ήταν μελαγχολικοί στοχασμοί για το αναπόφευκτο της σήψης και της αποσύνθεσης, στο *Passagen-Werk* η υποτίμηση της νέας φύσης και η ερειπιώδης κατάστασή της αποβαίνει πολιτικά διδακτική. [...] Ο θρυμματισμός των μνημείων που είχαν ανεγερθεί για να σηματοδοτήσουν την αθανασία του πολιτισμού γίνεται η απόδειξη της παροδικότητάς του. Και το φευγαλέο της κοσμικής ισχύος δεν προκαλεί θλίψη. Αναζωογονεί την πολιτική πρακτική».⁷³

Ο Max Pensky υποστηρίζει πως ο Benjamin θεωρούσε καθήκον του να δείξει, πως «η ‘υλιστική ιστοριογραφία’, [βλ. ΚΕΦ. 2] σε αντίθεση με την αλληγορία, προσέφερε ένα γνήσιο μοντέλο κριτικής παρέμβασης στο πεδίο του αντικειμένου»⁷⁴. Η διερεύνηση ή/και ανακατασκευή της έννοιας της «διαλεκτικής εικόνας», όσο περίπλοκη και αν είναι για εμάς σήμερα, συνεχίζει ο Pensky, αναδεικνύει την «ανάγκη να γίνει ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ της αλληγορικής εικόνας, η οποία είναι μελαγχολική, και της διαλεκτικής εικόνας, η οποία δεν μπορεί να είναι»⁷⁵. Ο Pensky σημειώνει πως,

«είναι σίγουρα ορθή η παρατήρηση πως η κεντρική αντίθεση [polarity] μεταξύ αλληγορικής και διαλεκτικής εικόνας, σύμφωνα με τον Benjamin, είναι χρονική [temporal]: αλληγορική βραδύτητα και επανάληψη, έναντι διαλεκτικού σοκ και χρονικής ρήξης»⁷⁶.

★ ★ ★

⁷² στο ίδιο σ. 265.

⁷³ Buck-Morss, ό.π. σ. 255.

⁷⁴ Max Pensky, *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, [1993] 2001, σ. 231-232.

⁷⁵ Pensky, ό.π., σ. 211. [υπογράμμιση του συγγραφέα]

⁷⁶ στο ίδιο σ. 236.

Το δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, επιχειρεί να παρουσιάσει αυτήν ακριβώς την ιδιαίτερη θεώρηση του ιστορικού χρόνου που συγκροτεί η έννοια της διαλεκτικής εικόνας, αλλά και τον πολιτικό στόχο που η θεώρηση αυτή υπηρετεί: την «οργάνωση του πεσιμισμού» μέσα από τη διάνοιξη ενός *χώρου εικόνων-αντίστασης* στον ομοιογενή χρόνο που επιβάλλει ο εκφυλισμός της εμπειρίας της νεωτερικότητας.



Εικόνα 2
Passage Choiseul, Παρίσι.
(βλ. Buck-Morss, ό.π., σ. 4)

2

Διαλεκτική Εικόνα

The imminent awakening is poised,
like the wooden horse of the Greeks
in the Troy of dreams.⁷⁷

The Arcades Project, [K2,4]

[...] Only dialectical images are genuine images
(that is not archaic); and the place
where one encounters them is language.⁷⁸

The Arcades Project, [N2a,3]

Εάν υπάρχει ένας άξονας ο οποίος διαπερνά το σύνολο του έργου του Benjamin, αυτός είναι η ξεχωριστή και διαρκώς αναπτυσσόμενη σύλληψη μιας εναλλακτικής χρονικότητας ή αλλιώς, ενός εναλλακτικού ιστορικού χρόνου. Ήδη από τα πρώιμα γραπτά του, ο νεαρός Benjamin απορρίπτει την καθιερωμένη αντίληψη της ευθύγραμμης πορείας του χρόνου και συνηγορεί υπέρ μιας «ιδιαίτερης συνθήκης όπου η ιστορία εμφανίζεται να συγκεντρώνεται σε ένα μοναδικό σημείο εστίασης»:

⁷⁷ Walter Benjamin. *The Arcades Project*, Howard Eiland και Kevin McLaughlin (μτφρ.), Rolf Tiedemann (επιμ.), Cambridge, The Berknap Press of Harvard University Press, 1999, σ. 392.

⁷⁸ Benjamin, 1999, *ό.π.*, σ. 462.

«Υπάρχει μια θεώρηση της ιστορίας η οποία ποντάρει στην αέναη έκταση του χρόνου και, ως εκ τούτου, η έγνοια της είναι μονάχα η ταχύτητα, ή η έλλειψη αυτής, με την οποία οι άνθρωποι και οι εποχές προελαύνουν στο μονοπάτι της προόδου. Αυτή [η θεώρηση] αντιστοιχεί σε μια ορισμένη απουσία συνοχής και δριμύτητας ως προς τις απαιτήσεις που θέτει στο παρόν. Τα παρακάτω σχόλια, αντίθετα, σκιαγραφούν μία συγκεκριμένη συνθήκη εντός της οποίας η ιστορία φαίνεται να είναι συγκεντρωμένη σε ένα μοναδικό σημείο εστίασης, όμοιο με αυτά που παραδοσιακά εντοπίζονται στις ουτοπικές εικόνες των φιλοσόφων. Τα στοιχεία της υπέρτατης συνθήκης [*Endzustand*] δεν εκδηλώνονται σαν άμορφες προοδευτικές τάσεις, αλλά είναι βαθιά ριζωμένα σε κάθε παρόν με τη μορφή των περισσότερο απειλούμενων, απαξιωμένων και γελοιοποιημένων ιδεών και προϊόντων του δημιουργικού νου. [...] Η συνθήκη αυτή δεν μπορεί να συλληφθεί με τους όρους μιας πραγματιστικής περιγραφής λεπτομερειών (την ιστορία των θεσμών, παραδόσεων, κ.ά). Στην ουσία διαφεύγει μιας τέτοιας περιγραφής. Για την ακρίβεια, το έργο συνίσταται στη σύλληψη της μεταφυσικής δομής αυτής της συνθήκης, όπως στο πεδίο του μεσσιανικού, ή στην ιδέα της Γαλλικής Επανάστασης»

[«The Life of Students», 1914-15]⁷⁹

Ο προσεκτικός αναγνώστης του Benjamin θα αναγνωρίσει στο πρώιμο αυτό δοκίμιο, στοιχεία που βρίσκουν την πλήρη τους έκφραση στο τελευταίο του έργο με τίτλο, «Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας».⁸⁰ Ο ιστορικισμός όπως ονομάζει εκεί ο Benjamin την «προσθετική μέθοδο» ιστοριογραφίας, «αρκείται στην εδραίωση μιας αιτιώδους συνάφειας μεταξύ διαφόρων στιγμών» (Θέση Α). Το έργο του υλιστή ιστορικού, αντίθετα, οφείλει να επικεντρωθεί στην κριτική της αντίληψης αυτής, σύμφωνα με την οποία η εξέλιξη «του ανθρώπινου γένους στην ιστορία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την αντίληψη μιας προόδου του μέσω ενός

⁷⁹ Walter Benjamin, «The Life of Students», στο *Selected Writings Volume 1, 1913-1926*, Cambridge M.A., Belknap Press of Harvard UP, 1996, σ. 3-15. [μετάφραση δική μου]

⁸⁰ Walter Benjamin, *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Ο σουρρεαλισμός. Για την εικόνα του Προύστ*, Μηνάς Παράσχης (μτφρ.), Αθήνα, Ουτοπία, 1983, σ. 15.

ομοιογενούς και κενού χρόνου» (Θέση XIII). Η παραπάνω θεώρηση για την προόδο, η οποία άνθισε στο απόγειο του μοντερνισμού, αποτέλεσε αντικείμενο σφοδρής κριτικής από τον Benjamin, κριτική η οποία εκπορεύεται μέσα από ένα έργο μοναδικό σε ευαισθησία και πρωτοτυπία στη σύγχρονη φιλοσοφία. Η θεώρηση του ιστορικού χρόνου, συμπυκνωμένου σε μια μοναδική στιγμή πραγμάτωσης [αντίληψη οικεία για τη θεολογία], δεν έπρεπε σε καμία περίπτωση να γίνει κατανοητή μέσω της ιδεολογίας της ιστορικής προόδου για τον Benjamin. Αντίθετα, έπρεπε να ειπωθεί στο φως μιας ριζικά αντι-εγελιανής, ανατρεπτικής γνώσης του ιστορικού χρόνου, σύμφωνα με την οποία, «τα στοιχεία της υπέρτατης συνθήκης [*Endzustand*] δεν εκδηλώνονται σαν άμορφες προοδευτικές τάσεις, αλλά είναι βαθιά ριζωμένα σε κάθε παρόν με τη μορφή των πιο απειλούμενων, απαξιωμένων και γελοιοποιημένων ιδεών και προϊόντων του δημιουργικού νου».⁸¹

Η άποψη ότι τα «σκουπίδια της ιστορίας», μικρά κομμάτια ιστορικής εμπειρίας χωρίς σημασία, μακριά από το επίκεντρο της προσοχής, αποτελούν το υλικό για τις εικόνες της ουτοπικής «υπέρτατης συνθήκης», μιας παύσης του ιστορικού χρόνου και μιας διεισδυτικής ματιάς στη δομή και τη συνθήκη του, έμεινε ακέραια σε όλη τη θεωρητική εξέλιξη του Benjamin. Τι ακριβώς όμως είναι αυτές οι εικόνες, υλικό των οποίων είναι τα πιο απαξιωμένα προϊόντα του ανθρώπινου νου; Πως συγκροτούν αυτή τη ριζικά νέα μέθοδο κριτικής υλιστικής ιστοριογραφίας που υπερασπίζεται ο Benjamin;

2.1. *Das Passagen-Werk*: Η Εργασία για τις Στοές του Παρισιού

Η *Εργασία περί Στοών*, το έργο το οποίο φιλοδοξούσε να αποτελέσει «μια υλιστική φιλοσοφία της ιστορίας», είναι το πεδίο όπου ο Benjamin επιχειρεί να ενεργοποιήσει, μέσω των εικόνων, το ξεχασμένο υλικό της ιστορίας ώστε να εξαλείψει και να επιφέρει ένα σοκ στην κατασκευασμένη αντίληψη της έννοιας του «παρόντος». Η εργασία αυτή, για την οποία ο Benjamin συνέλεγε διαρκώς υλικό σε μορφή σημειώσεων, οι οποίες ξεπέρασαν τελικά τις χίλιες σελίδες, έμεινε ημιτελής

⁸¹ Benjamin, 1996, ό.π., σ. 3.

με το θάνατό του, το 1940. Ο ίδιος περιγράφει το έργο αυτό ως μια «κοπερνίκεια αντιστροφή» στην αντίληψη της ιστορίας. Όπως σημειώνει ο David Frisby, αφετηρία των ερευνών του αποτέλεσε η πεποίθηση πως «η πλάνη, η μυθολογία και το ‘καινούργιο’ καλύπτουν με μάσκα την πραγματικότητα»⁸². Επιπλέον, «στον Benjamin δεν υπάρχει ένα φιλοσοφικό σύστημα: όλος ο στοχασμός του παίρνει τη μορφή δοκιμίου ή αποσπάσματος [...]»⁸³. Οι τακτοποιημένες κοσμοθεωρίες, μια ιδεολογία ή μια φιλοσοφία της ιστορίας, λειτουργούν ως υποστηρικτικές των επιφάσεων οι οποίες μας παραπλανούν συστηματικά⁸⁴.

Με θέμα το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα και τον βιομηχανικό πολιτισμό, προχωρώντας μέσα από τα ‘σκουπίδια’ και τις κοινοτοπίες, ο Benjamin «απογυμνώνει πλήρως την ‘ιστορία’ από τη νομιμοποιητική, ιδεολογική λειτουργία της».⁸⁵ Αναπτύσσοντας μια «προϊστορία της νεωτερικότητας»⁸⁶ από τα θραύσματά της, με τη μέθοδο του λογοτεχνικού μοντάζ, στοχεύει στην καταστροφή της «μυθολογίας» στη σφαίρα της ιστορίας κάτι που, όπως λέει ο ίδιος, μπορεί να γίνει μόνο «με την αφύπνιση μιας ακόμα ασυνειδητοποιήτης γνώσης αυτού που έχει συμβεί».⁸⁷ Η ανατρεπτική γνώση του ιστορικού χρόνου μέσα από τα ‘απορρίμματα’ της κοινωνικής πραγματικότητας της νεωτερικότητας, θα είχε τη δύναμη να ανατινάξει το μύθο που εκλαμβάνει το παρόν ως το απώγειο ενός ιστορικού συνεχούς και να «βρεί τον δρόμο που περνά από ανάμεσά τους».⁸⁸

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι ο Benjamin δεν αποσκοπούσε να αντικαταστήσει το ιδεολόγημα της προόδου με μια μηδενιστική άποψη για τη

⁸² David Frisby, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας: Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ζήγκφρηντ Κρακάουερ*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2009, σ. 50-51.

⁸³ Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας»*, Αθήνα, Πλέθρον, 2004, σ. 17.

⁸⁴ Frisby, *ό.π.*, σ. 50.

⁸⁵ Buck-Morss, *ό.π.*, σ. xvii.

⁸⁶ Frisby, *ό.π.*, σ. 66.

⁸⁷ στο ίδιο, σ. 64.

⁸⁸ στο ίδιο, σ. 65.

ιστορία. Όριζε μεν τη νεωτερικότητα ως «το καινούργιο στο πλαίσιο αυτού που ήδη υπήρξε» ή αλλιώς ως την «εποχή της Κόλασης», «η μεσσιανική θεολογική του συνείδηση»⁸⁹ όμως, αλλά και η διαρκώς εξελισσόμενη μαρξιστική του σκέψη «τον οδήγησαν να υιοθετήσει κριτική στάση όχι μόνο απέναντι στην ιδέα της απόγνωσης, αλλά και απέναντι στις πολιτικές της εκδηλώσεις στο παρόν».⁹⁰ Επιπλέον, όπως παρατηρεί ο Michael Löwy, «η επίθεση στην ιδεολογία της προόδου δεν γίνεται στο όνομα του παρελθοντολογικού συντηρητισμού, αλλά στο όνομα της επανάστασης».⁹¹

2.1.1. Το μοντάζ⁹²

Η σημασία που δίνει ο Benjamin στο *θραύσμα* (*απόσπασμα, απόρριμμα*) εκκινεί από την πεποίθηση πως αυτά αποτελούν υλικές ενδείξεις που ενσωματώνουν «σε μικρογραφία το όλον». Ο σκοπός ήταν να κατασκευάσει μεγαλύτερες δομές ώστε «να εντοπίσει την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος μέσα από μία ανάλυση των μικρών επιμέρους στιγμών».⁹³ Το μοντάζ παραθεμάτων, όμως, δεν ήταν ποτέ αυτοσκοπός παρά το γεγονός πως, εκ πρώτης όψεως, η αποσπασματικότητα της γραφής του μπορεί να μαρτυρά για το αντίθετο. Η σκέψη του Benjamin είναι βαθιά πολιτική και στην σουρεαλιστική τεχνική του μοντάζ, διαβλέπει ένα τρόπο να «ζωηρέψει» τη μαρξιστική μέθοδο :

⁸⁹ στο ίδιο, σ. 128.

Η ‘μεσσιανική’ ιδέα είναι συνυφασμένη με την εναλλακτική χρονικότητα στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Η ανάλυση της ιδιόμορφης μείξης θεολογίας και υλισμού που χαρακτηρίζει το έργο του όμως, ξεπερνά τα όρια της ανα χείρας εργασίας.

Για μια εκτενή θεώρηση βλ.: Eric Jacobson, *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. New York, Columbia University Press, 2003, και: Buck-Morss, ό.π., σ. 329-390.

⁹⁰ στο ίδιο, σ. 128.

⁹¹ Löwy, ό.π., σ. 20.

⁹² Εξαιρετικό ενδιαφέρον για τον έλληνα αναγνώστη έχει η παρατήρηση της Buck-Morss για τη «γερμανική γλώσσα, η οποία χρησιμοποιεί το μοντάζ για την κατασκευή λέξεων» εκφράζοντας το έτσι «με πολύ πιο άμεσο τρόπο». βλ. Buck-Morss, ό.π., σελ 244.

⁹³ Frisby, ό.π., σ. 52.

«Ένα κεντρικό πρόβλημα του ιστορικού υλισμού που είναι τελικά επιτακτικό να εξετάσουμε: πρέπει αναγκαστικά η μαρξική *κατανόηση* της ιστορίας να αποκτηθεί σε βάρος της *αισθητηριακότητας* [perceptibility-αντιληπτικότητας] της; Ή αλλιώς: Με ποιο τρόπο είναι δυνατή η σύζευξη μιας αναγλυφότερης εικονιστικότητας [heightened graphicness] με τη μαρξική μέθοδο; Το πρώτο βήμα ενός τέτοιου έργου θα ήταν να μεταφέρουμε την αρχή του μοντάζ στην ιστορία. Δηλαδή, να συναρμολογήσουμε κατασκευές μεγάλης κλίμακας από τα ελαχιστότερα και ακριβέστερα αποσπασμένα στοιχεία. Στην πραγματικότητα, το να ανακαλύψουμε στην ανάλυση των μικρών επιμέρους στιγμών, την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος».

[*Arcades*, 461: N2, 6]

Το μεθοδολογικό ζήτημα για τον Benjamin εδώ, είναι η κατάκτηση μιας εικονιστικότητας [graphicness] η οποία θα καταφέρεται εναντίον μιας *θολής* φιλοσοφίας της ιστορίας. Ο Μαρξ αντέστρεψε μεν τον εγγελιανό ιδεαλισμό, διέσωσε όμως την εγγελιανή λογική δομή της ανάπτυξης. Ο Benjamin κρατά τη μαρξική προτεραιότητα της υλιστικής διάστασης της ιστορίας, προτείνει όμως ταυτόχρονα μια μεθοδολογία παντελώς ξένη με τη μαρξική πολιτική οικονομία προκειμένου να την αναδείξει: «Η μεταφορά της 'αρχής του μοντάζ στην ιστορία' σημαίνει κατ' αρχήν το δανεισμό μιας τεχνικής της πρωτοπορίας των Γάλλων Σουρεαλιστών και την εφαρμογή της ως μέθοδο, πέρα από τη σφαίρα της αισθητικής, στην κριτική ιστοριογραφία».⁹⁴

«Η απόφαση του Benjamin να εφαρμόσει την αρχή του μοντάζ στην κριτική ιστοριογραφία, υπονοεί πως τα θραύσματα της ιστορίας μπορούν να διασωθούν με την απόσπασή τους από το αρχικό τους πλαίσιο και την επικόλλησή τους σε μια σειρά κειμενικών παραθέσεων, με τρόπο ώστε να συγκροτούν έναν αστερισμό. Η απόσπασση των θραυσμάτων πραγματοποιείται μέσω ιστορικής έρευνας και στο βαθμό που αποτελούν απορρίμματα της ιστορίας. Ο

⁹⁴ Max Pensky, «Method and Time: Benjamin's dialectical images», *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σ. 185.

αστερισμός που σχηματίζεται συγκροτεί μια εικόνα, όχι όμως με την έννοια της οπτικής εικόνας: συγκροτεί μια νέα, *απαραίτητη* ερμηνεία των σχέσεων των θραυσμάτων αυτών μεταξύ τους. Η ερμηνεία αυτή έχει ως στόχο να επιφέρει ένα σοκ το οποίο θα εξαναγκάζει και σε μια εντελώς νέα ερμηνεία της υλικής κουλτούρας και της σχέσης της με τον παρόν. Τα μέχρι πρότινος αδιάφορα, *απορριμμένα* θραύσματα, διασωσμένα εντός ενός κριτικού κειμένου, θα έχουν τελικά τη δύναμη να συντρίψουν τη «φιλοσοφία της ιστορίας» που τα καθόρισε ασήμαντα και άχρηστα». ⁹⁵

2.1.2. Το ξύπνημα ως συνώνυμο της ιστορικής γνώσης

Στην *Εργασία Περί Στοών* ο Benjamin περιγράφει την ιδεολογία της εγγυημένης προόδου και της ατέλειωτης καινοτομίας ως «*όνειρο*» το οποίο συνιστά τη νέα κινητήρια ιδεολογική βάση από την οποία εξαρτάται ο καπιταλισμός, εμπνευσμένος από την επιδίωξη του νεαρού Μαρξ «ν'αφυπνίσει τον κόσμο [...] από το όνειρο για τον εαυτό του». ⁹⁶

«Ο καπιταλισμός ήταν ένα φυσικό φαινόμενο μαζί με το οποίο απλώθηκε πάνω από την Ευρώπη ένας ύπνος γεμάτος νέα όνειρα, και μέσω αυτού μια επαναμάγευση των μυθικών δυνάμεων».

[Arcades, 391: K1a,9]

Τα προϊόντα του καπιταλισμού –εμπορεύματα, κοινωνικές σχέσεις αλλά και η ίδια η πόλη–, τυλίχτηκαν στην απατηλή μυθολογία του ιστορικισμού που λησμονεί τις ματαιωμένες ελπίδες του παρελθόντος και τα δεινά των καταπιεσμένων, εμφανίζοντας την ιστορία ως «ένα συνεχές γεγονότων». ⁹⁷

Σπουδαία ένδειξη της αφανούς μυθολογίας είναι για τον Benjamin η αρχιτεκτονική: «η πιο σημαντική αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα είναι η στοά – η απόπειρα αφύπνισης από ένα όνειρο σαν το καλύτερο παράδειγμα διαλεκτικής

⁹⁵ Pensky, 2004 ό.π., σ. 186.

⁹⁶ Frisby, ό.π., σ. 99.

⁹⁷ Frisby, ό.π., σ. 105.

αναστάτωσης»⁹⁸. Οι ήδη 'ξεθωριασμένες' την εποχή του Benjamin στοές του Παρισιού είναι τα κύρια σημεία όπου έλαμψαν για λίγο μοδάτα καταστήματα, εμπορεύματα και αρχιτεκτονικά στυλ, μέχρι την καταστροφή τους εν όψη του νέου Παρισιού του Ωσμάν. Ο Benjamin στράφηκε, επιπλέον, και σε μια συναρπαστική πληθώρα τόπων όπου, σύμφωνα με τη δική του αντι-εγελιανή θεώρηση, ο χρόνος μοιάζει να σταματά τη διαρκή του πορεία προς τα εμπρός: η πλήξη, η αναμονή, το χάζεμα, η περίσπαση, οι περιπλανήσεις του πλάνητα στους παρισινούς δρόμους, η εμμονή του τζογαδόρου με την επανάληψη, οι ατέλειωτες εναλλαγές της μόδας. Ο Benjamin επίσης, δεν παράβλεψε το γεγονός ότι σημαντικές φιγούρες του 19^{ου} αιώνα όπως ο Μπωντλαίρ, ο Νίτσε και ο Μπλανκί στοχάστηκαν την ατέρμονη επανάληψη της ιστορίας και την αιώνια επιστροφή, ακριβώς τον καιρό που επιβλήθηκε η νέα πραγματικότητα της οικονομίας του εμπορεύματος. Καθώς ο Benjamin θεωρεί ότι η *διακοπή* [interruption] συνιστά την αληθινή επαναστατική πράξη, τη βλέπει σε αυτούς ακριβώς τους τόπους και, μέσω αυτών, την αναδεικνύει.

2.1.3. Το εμπόρευμα. Η φαντασμαγορία. Οι επιθυμητικές εικόνες.

Στα πλαίσια της θεωρίας της νεωτερικότητας που αναπτύσσει στο *Passagenwerk*, ο Benjamin στρέφεται και στον κόσμο ανταλλαγής εμπορευμάτων καθώς το πάντα καινούργιο πρόσωπο του εμπορεύματος αντανακλά τη στενή σύνδεση της νεωτερικότητας με το απόλυτα καινούργιο. Ο Benjamin πίστευε πως ο *φетиχισμός* του εμπορεύματος γίνεται φανερός στα αντικείμενα κατανάλωσης παρά στη διαδικασία παραγωγής, καθώς, για εκείνον, σε αυτά εκφράζεται με τον ισχυρότερο και δεικτικότερο τρόπο η συλλογική συνείδηση της ιστορικής εμπειρίας. Η θέση της φαντασμαγορίας που επέχει το εμπόρευμα, συνιστά:

«την έκφραση της αυταπάτης των συλλογικών ουτοπικών φαντασιώσεων και επιθυμιών. Ο δε τρόπος έκφρασης των επιθυμιών με τη μορφή αυταπάτης, διασφαλίζει ότι αυτές θα παραμείνουν απραγματοποίητες και ουτοπικές. Συνεπώς, το εμπόρευμα είναι ταυτόχρονα έκφραση της κόλασης αλλά και της ουτοπίας: η

⁹⁸ Frisby, ό.π., σ. 67.

πραγμοποίηση μπορεί να αναγνωσθεί από την πλευρά του ανθρώπου ως το όνειρο μιας επανένωσης με την αποξενωμένη φύση, ενώ από την πλευρά των αντικειμένων, θυμίζει μια θρησκευτική θεώρηση της φύσης, νοηματοδοτημένης εκ νέου. Καθώς το εμπόρευμα νοηματοδοτείται μέσω της ανταλλακτικής του αξίας, εκφράζει τη θεολογική θεώρηση μιας φύσης άνευ νοήματος, δηλαδή της Κόλασης. Ως δείκτης όμως μιας συνεχούς ματαίωσης ουτοπικών προσδοκιών, το εμπόρευμα «δείχνει» ταυτόχρονα προς τα πίσω, σε μια προ-ιστορία ενός παραδείσου, αλλά και προς τα εμπρός, σε μια επαναστατική διακοπή του συνεχούς [continuum] που τα διαιωνίζει. Ως έκφραση, τα εμπορεύματα είναι μια φαντασμαγορία. Ο Benjamin συνέλαβε πολύ καθαρά αυτή τους την πλευρά και στράφηκε στην υλική κουλτούρα του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα, στις στιγμές όπου το στοιχείο της φαντασμαγορίας εμφανιζόταν με τον εντονότερο τρόπο». ⁹⁹

Οι *επιθυμητικές εικόνες* είναι ζωτικά στοιχεία για τον Benjamin στη διαδικασία απελευθέρωσης της ανθρωπότητας, καθώς εξεικονίζουν τους ουτοπικούς της πόθους και τη νοσταλγία για μια αταξική κοινωνία. Καθώς εκφράζονται όμως τελικά στο εμπόρευμα και τη διαφήμιση «καταντούν» φαντασμαγορία και παραίσθηση εκφράζοντας τη ματαίωση αυτών των προσδοκιών. ¹⁰⁰ Όπως γράφει στο exposé του 1935, «Paris, Capital of the Nineteenth Century»:

«Στη μορφή των νέων μέσων παραγωγής η οποία αρχικά κυριαρχείται ακόμη από τη μορφή των παλαιών (Μαρξ), αντιστοιχούν στη συλλογική συνείδηση εικόνες στις οποίες το νέο είναι αναμεμιγμένο με το παλαιό. Οι εικόνες αυτές είναι επιθυμητικές εικόνες και σε αυτές το συλλογικό προσπαθεί να υπερβεί αλλά και να φωτίσει την ατελή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η κοινωνική οργάνωση της παραγωγής. Σε αυτές τις εικόνες αναφαίνεται παράλληλα μια έντονη προσπάθεια να αποδεσμευθούν από το απαρχαιωμένο –δηλαδή το πιο πρόσφατο παρελθόν. Οι τάσεις αυτές στρέφουν την εξεικονιστική

⁹⁹ Pensky, 2004, ό.π., σ. 184.

¹⁰⁰ Buck-Morss, ό.π., σ. 182-3.

φαντασία, που αντλεί την ορμή της από το νέο, πίσω στο πρωτο-παρελθόν. Στο όνειρο, στο οποίο κάθε εποχή βλέπει εικόνες από την εποχή που θα τη διαδεχθεί, η τελευταία εμφανίζεται προσδεδεμένη σε στοιχεία της πρωτο-ιστορίας, δηλαδή μιας αταξικής κοινωνίας. Οι εμπειρίες της κοινωνίας αυτής, που αποθηκεύονται στο ασυνείδητο του συλλογικού, παράγουν, όταν τις διαπερνά το νέο, την ουτοπία που έχει αφήσει το ίχνος της σε εκατοντάδες διαμορφώσεις της ζωής από τα σταθερά κτήρια ως τις εφήμερες προτιμήσεις της μόδας»

[Arcades, σελ. 4-5]¹⁰¹

Η συλλογική έκφραση αυτών των αρχαϊκών επιθυμητικών εικόνων πρέπει να αναπαρασταθεί και να αναγνωρισθεί ως αυτό που πραγματικά είναι («εκφράσεις των πόθων που αποτελούν εξαρχής την πηγή του ονείρου»¹⁰²) προκειμένου να αντιστραφεί αποτελεσματικά και να επιφέρει το επιζητούμενο πολιτικό σοκ.

«Καθώς μια συλλογικότητα υπόκειται στην ιστορία της, ανακύπτουν σημεία όπου μια εναλλακτική ιστορία αποπειράται να διαρρήξει την καταπιεστική της επιφάνεια. Η εναλλακτική ιστορία, σε αυτό το πλαίσιο, είναι μια εμπειρία προ-ιστορίας, μια ιστορία ανεκπλήρωτων επιθυμιών για μια συλλογική ζωή απαλλαγμένη από τη βία, την αδικία και την ένδεια. Οι επιθυμίες αυτές εκφράζονται σαν επιθυμητικές εικόνες οι οποίες είναι ενταγμένες στην υλική κουλτούρα μιας κοινωνίας. Οι επιθυμητικές εικόνες είναι απαιτήσεις του συλλογικού στο επίπεδο της φαντασμαγορίας, για απελευθέρωση από ένα κύκλο επανάληψης ο οποίος έφτασε να μοιάζει αναπόδραστος και έγινε, τελικά, δεύτερη φύση. Οι επιθυμητικές εικόνες προσφέρουν στον ιστορικό υλιστή τους τόπους όπου αυτό που εκφράζεται ως συλλογικό όνειρο του καπιταλισμού μπορεί να αποσπασθεί από το πλαίσιο του και να επανασυναρμολογηθεί σε έναν αστερισμό που αναπαριστά τα υλικά στοιχεία στην αληθινή τους σχέση με τη μυθική ιστορία τους. Αυτή η διαλεκτική του χρόνου δεν είναι πουθενά εμφανέστερη απ' ότι

¹⁰¹ Μετάφραση αποσπάσματος Μ. Αθανασάκης, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, σ. 172-5. Για μια εκτενή ανάλυση της έννοια της επιθυμητικής εικόνας βλ. Buck-Morss, ό.π., Κεφάλαιο 5.

¹⁰² Buck-Morss, ό.π., σ. 183.

στα εμπορεύματα, τους χώρους και τα στυλ που δεν είναι πια της μόδας. Η εξορία τους από τον κύκλο της κατανάλωσης τα καθιστά τα «ερείπια» της εμπορευματικής οικονομίας και, ταυτόχρονα, ιδανική πρώτη ύλη για τον υλιστή κριτικό». ¹⁰³

2.2. Η διαλεκτική εικόνα

Ακριβώς αυτή την αναπαράσταση και αναγνώριση συγκροτεί η διαλεκτική εικόνα. Ο μετασχηματισμός των επιθυμητικών εικόνων σε διαλεκτικές είναι δυνατός μόνο μέσω μιας *στάσης/διακοπής* του χρόνου, οπότε και διαλύεται η ονειρική ψευδαίσθηση της προόδου της ιστορίας και αποκαλύπτεται η Κόλαση της επανάληψης. Ο Benjamin, συλλέγοντας το υλικό του για την *Εργασία περί Στοιών* στους τόπους όπου η ονειρική ψευδαίσθηση είχε αρχίσει να ξεθωριάζει, εκεί δηλαδή όπου μπορούσε να γίνει αντιληπτό το *διαφορικό του χρόνου* [time diferencial], κάτω από την επιφανειακή ταχύτητα της καπιταλιστικής κουλτούρας, επιδιώκει να διαλύσει τα πέπλα της επίφασης και του «ύπνου» και να παραστήσει τη νεωτερικότητα ως αυτό που πραγματικά είναι: μια Κόλαση επανάληψης, «το καινούργιο στο πλαίσιο εκείνου που ήδη υπήρξε».

Το ξύπνημα από αυτή τη συλλογική «ονειρική κατάσταση» και η αποκάλυψη της πραγματικότητας αποτελεί την κυριότερη αποστολή του υλιστή κριτικού:

«Η συνειδητοποίηση του ονείρου κατά τη διαδικασία του ξυπνήματος είναι ο κανόνας της διαλεκτικής. Είναι παραδειγματικός [κανόνας] για τον στοχαστή και δεσμευτικός για τον ιστορικό»

[Arcades, 464; N4, 4]

Για τον Benjamin, οι διαλεκτικές εικόνες είναι οι στιγμές του ξυπνήματος από αυτό το συλλογικό όνειρο. Σύμφωνα με τη Buck-Morss, «το ξύπνημα» είναι «το

¹⁰³ Pensky, 2004, ό.π., σ. 192-3.

συνώνυμο της ιστορικής γνώσης»¹⁰⁴ η οποία για τον Benjamin «αναδύεται από τα ερείπια»:¹⁰⁵

«Στη διαλεκτική εικόνα, το παρελθόν μιας συγκεκριμένης εποχής [...] φανερώνεται στα μάτια μιας [... απολύτως συγκεκριμένης εποχής του παρόντος] στην οποία η ανθρωπότητα, τρίβοντας τα μάτια της, αναγνωρίζει ακριβώς αυτήν τη συγκεκριμένη ονειρική εικόνα ως ονειρική. Αυτή είναι η στριγμή κατά την οποία ο ιστορικός αναλαμβάνει το καθήκον της ερμηνείας του ονείρου».

[Arcades, 464; N4, 1]¹⁰⁶

Καθώς η «διαλεκτική» συνήθως αναφέρεται στη σχέση μεταξύ εννοιών ή επιχειρημάτων ενώ, αντίθετα, η «εικόνα» γίνεται συνήθως κατανοητή με όρους αμεσότητας και ενικότητας, η συνύπαρξη των δύο αντιθετικών όρων αποσκοπεί σε μια κριτική των καθιερωμένων τρόπων ιστορικής ερμηνείας.¹⁰⁷ Όπως σημειώνει ο Max Pensky στην εργασία του για τη διαλεκτική εικόνα:

«η κατά Χέγκελ διαλεκτική ανάλυση της ιστορίας είχε εκφυλιστεί [για τον Benjamin] σε μια ιστορικιστική φαντασίωση. Αυτό που εμφανιζόταν ως αναπόφευκτη πρόοδος του ιστορικού χρόνου έπρεπε να δειχθεί ότι στην πραγματικότητα ήταν η φαντασμαγορική επίφαση της αιώνιας επιστροφής, του μυθικού χρόνου. Ταυτόχρονα, οι εικόνες έπρεπε να επενδυθούν με το στοιχείο του σοκ, δηλαδή με μια έντονη πολιτική δύναμη. Εξάλλου, η σκέψη μέσω εικόνων και όχι μέσω εννοιών είναι ουσιαστικής σημασίας στο έργο του Benjamin. Σε αντίθεση με τις έννοιες, η εγγενής αξίωση της εικόνας για αμεσότητα φέρει τη δυνατότητα της παύσης και, συνεπώς, της υπονόμησης τρόπων αντίληψης οι οποίοι έχουν γίνει δευτέρα φύση».¹⁰⁸

¹⁰⁴ Buck-Morss, ό.π., σ. 403.

¹⁰⁵ Frisby, ό.π., σ. 85.

¹⁰⁶ Παρατίθ. στο Buck-Morss, ό.π. σ. 403.

¹⁰⁷ Pensky, 2004, ό.π., σ. 179.

¹⁰⁸ στο ίδιο, σ. 179.

Ο ίδιος επισημαίνει ότι η φαινομενολογία της ιστορίας στον Χέγκελ εκπηγάει από τη λογική της ανάπτυξης του Πνεύματος. Τα φαινόμενα, δηλαδή, συμμορφώνονται στη λογική ανάπτυξη των εννοιών γιατί η εγελιανή μέθοδος είναι κατά βάση λογική. Αντίθετα, ο Benjamin ξεκινά από τη φαινομενολογία, τα τεκμήρια και τις εκφάνσεις των ιστορικών μορφών και αρνείται να προσδώσει στη λογική της ανάπτυξης το ρόλο που της αποδίδει ο Χέγκελ.¹⁰⁹

Εδώ πρέπει να τονιστεί ότι η έννοια του παρελθόντος για τον Benjamin δεν είναι η συμβατική αφηγηματική κατασκευή η οποία προϋποθέτει ένα παρόν που αντικαθιστά ένα παρελθόν και κατά συνέπεια το κατανοεί από το σημείο θέασης αυτού του παρόντος. Για εκείνον, το «παρελθόν» και το «παρόν» είναι προσδεδεμένα σε ένα καθεστώς διαρκούς αλληλεπίδρασης, όπου αυτό που νοείται ως παρελθόν και αυτό που νοείται ως παρόν είναι υπό διαπραγμάτευση μέσω υλιστικών αγώνων. Αυτή ακριβώς η αντίληψη συνιστά την «κοπερνίκεια στροφή» στην ιστοριογραφία, μεθοδολογικό δομικό στοιχείο της οποίας αποτελεί η διαλεκτική εικόνα:

«[...] Προηγουμένως θεωρούσαμε «το παρελθόν» σαν ένα σταθερό σημείο και βλέπαμε το παρόν σαν μια προσπάθεια να προωθηθεί ψηλαφητά η γνώση μέχρι το σημείο αυτό. Τώρα η σχέση αυτή θα πρέπει να αντιστραφεί και το παρελθόν θα πρέπει να γίνει η διαλεκτική αναστροφή, μια έκλαμψη της αφυπνισμένης συνείδησης. Η πολιτική παίρνει τα πρωτεία της ιστορίας».

[Arcades, 470: N7,5]

Επιπλέον, η διαλεκτική εικόνα αναδύεται στον επαναστατικό «*τωρινό χρόνο*» ο οποίος εισβάλλοντας στην καταστρεπτική ακολουθία των γεγονότων που συνιστούν τη επίγεια ιστορία, προκαλεί μια ασυνέχεια, μια στάση στο μύθο της προόδου και ως εκ τούτου, προκαλεί το ξύπνημα από τον ύπνο της ονειρευόμενης συλλογικότητας. Η κατασκευή της διαλεκτικής εικόνας συνιστά την πολιτική δράση που συνδέει τις

¹⁰⁹ Pensky, 2004, ό.π., σ. 179.

δύο αυτές κλίμακες του ιστορικού χρόνου οι οποίες συμπλέκονται η μία ως δεδομένη, η άλλη ως λογική πιθανότητα:¹¹⁰

«Δεν είναι ότι το παρελθόν φωτίζει το παρόν ή το παρόν το παρελθόν. Η εικόνα είναι μάλλον αυτό μέσα στο οποίο *αυτό που έχει υπάρξει* ενώνεται μέσα σε μια λάμψη με τον *τωρινό χρόνο* [Jetztzeit] για να σχηματίσει έναν αστερισμό. Με άλλα λόγια, η εικόνα είναι μια διαλεκτική εν στάσει. Γιατί ενώ η σχέση του παρόντος με το παρελθόν είναι καθαρά χρονική, συνεχής, η σχέση *αυτού που έχει υπάρξει* με τον *τωρινό χρόνο* είναι διαλεκτική: δεν είναι [χρονική] πρόοδος, αλλά εικόνα που αναδύεται ξαφνικά. – Μόνο οι διαλεκτικές εικόνες είναι αυθεντικές εικόνες (δηλαδή, μη αρχαϊκές), ο τόπος όπου κάποιος τις συναντά είναι η γλώσσα».

[Arcades, 462: N2a, 3]

Όπως εξηγεί ο Pensky, η μεθοδολογία κατασκευής διαλεκτικών εικόνων στέκεται στο σταυροδρόμι μιας διείσδυσης, μαρξιστικής εμπνευσης, στη διαλεκτική φύση της δομής του εμπορεύματος και μιας σύλληψης του μοντάζ ως αδιαμφισβήτητης επαναξιολόγησης του κόσμου των απορριμμένων υλικών αντικειμένων.¹¹¹ Ο Benjamin ήταν πεισμένος ότι οι λησμονημένες στιγμές, «τα θραύσματα του παρελθόντος», μπορούσαν να ανακτηθούν και να ωθηθούν βίαια στο παρόν, επενδυμένες με το στοιχείο του σοκ:

«Ο υλιστής κριτικός γίνεται ο ρακοσυλλέκτης της ιστορίας ψάχνοντας για αντικείμενα που αντιστέκονται στην ενσωμάτωσή τους στη θριαμβευτική αφήγηση του καπιταλισμού ως αέναης προόδου, εκφράζοντας έτσι τη ματαίωση των ουτοπικών φαντασιώσεων μιας γενιάς, ακριβώς επειδή αυτά τα αντικείμενα είναι τα σκουπίδια της. [...] Ενοποιητικό χαρακτηριστικό των σκουπιδιών αυτών, στα οποία συγκαταλέγεται μια ευρεία γκάμα «εμπορευμάτων», είναι η παραφθορά του στοιχείου της φαντασμαγορίας που έφεραν κάποτε. Όλο αυτό το φθαρμένο, εκτός μόδας, υλικό αποτελεί το φυσικό μέσον

¹¹⁰ Buck-Morss, ό.π., σ. 372-373.

¹¹¹ Pensky, 2004, ό.π., σ. 187.

του υλιστή κριτικού ο οποίος σε μια *δεύτερη* καταστροφική διεργασία, το αποσπά από το 'φυσικό' του χώρο: την ιστορία της ασταμάτητης προόδου και καινοτομίας που ευαγγελίζεται ο καπιταλισμός της νεωτερικότητας. Τα απορρίμματα αυτά, βίαια αποσπασμένα από το αρχικό τους πλαίσιο, μπορούν στη συνέχεια να επανασυγκροτηθούν ως αστερισμός, ώστε η αλήθεια της μοίρας τους [τι τους συνέβει αλλά και τι αποκαλύπτει αυτή τους η μοίρα για τον ίδιο τον καπιταλισμό] να γίνει ξαφνικά ορατή σε μια εικόνα-σοκ. Αυτή η εικόνα, παρά το γεγονός ότι είναι για το εμπόρευμα, δεν 'εκφράζει' πλέον τις ελπίδες και φαντασιώσεις του συλλογικού αλλά μάλλον *αναπαριστά* αυτές τις ελπίδες, και την εκφραστική ποιότητα του ίδιου του εμπορεύματος, σε ένα ανεστραμμένο πλαίσιο: *αναπαριστά* τη μοίρα των συλλογικών ελπίδων να καταπνίγονται και να καταστέλλονται αναγκαστικά και συστηματικά. Το εμπόρευμα, *αναπαριστώμενο* ως έκφραση της ματαιώσης του συλλογικού φαντασιακού, «σημαίνει» τώρα το αντίθετό του. Αποκαλύπτεται ως η Κόλαση του απραγματοποιήτου. Ακόμα και το ελάχιστο πέρασμα του χρόνου επάνω από το αποτυχημένο εμπόρευμα, αποκαλύπτει, μέσω της κριτικής, το σκοτεινότερο μυστικό του καπιταλισμού: η γοητεία του ολοκαίνουργιου αποκρύπτει τον ατέρμονο εξαναγκασμό του [καπιταλισμού] στην επανάληψη. Τα υλικά προϊόντα του πολιτισμού, απογυμνωμένα από την αίγλη τους και ενταγμένα σε νέο πλαίσιο, μεταστρέφονται στην *πραγματική* τους κατάσταση [status] ως απολιθώματα εξορυγμένα από μια *εξελισσόμενη* ιστορία καταναγκασμού, βίας και απογοήτευσης».¹¹²

Η μείξη του αρχέγονα παλαιού με την καρδιά του πιο μοντέρνου, την οποία ο Μπωντλαίρ είχε διαγνώσει ως την ουσία της νεωτερικότητας, αποκαλύπτεται τώρα ως η διαλεκτική εκρηκτική ύλη στον πυρήνα του ίδιου του εμπορεύματος. Η πυροδότηση της έκρηξης, η διαλεκτική εικόνα, κατά μια έννοια δεν εξεικονίζει το εμπόρευμα διαφορετικά απ' ό,τι η κυρίαρχη κουλτούρα. Απλώς το απομακρύνει από τα *συμφραζόμενά* του. Οι διαλεκτικές αντιθέσεις μεταξύ των οποίων το εμπόρευμα λαμβάνει τη μορφή του (*υποκείμενο* και *αντικείμενο*, *ιστορία* και *φύση*, *συνείδηση* και

¹¹² Pensky, 2004, ό.π., σ. 187.

υλική υπόσταση), εκτινάσσονται στη μέγιστη δυνατή αντίθεση. Στους τεμνόμενους άξονες υποκειμένου και αντικειμένου, φύσης και ιστορίας, χρόνου και επανάληψης, η διαλεκτική εικόνα αποκαλύπτεται ως «στάση» ή πάγωμα, ως αποκρυστάλλωση της υποτιθέμενης αμείλικτης προόδου του ιστορικού χρόνου.¹¹³

«Περί της διαλεκτικής εικόνας. Εντός της, κείται ο χρόνος. Ο χρόνος εισέρχεται στη διαλεκτική ήδη από τον Χέγκελ¹¹⁴. Η εγελιανή διαλεκτική, όμως, αναγνωρίζει τον χρόνο αποκλειστικά ως τον ιστορικό, αν όχι ψυχολογικό, χρόνο της σκέψης. Το *διαφορικό του χρόνου* [time differential], η μοναδική συνθήκη εντός της οποίας η διαλεκτική εικόνα είναι αληθινή, παραμένει άγνωστο για εκείνον. Ας το δείξουμε όσο αφορά στη μόδα [Attempt to show this in regard to fashion]. Ο πραγματικός χρόνος δεν μπαίνει στη διαλεκτική εικόνα ως φυσικό μέγεθος, αλλά στην πιο στοιχειώδη μορφή του [gestalt]. Τελικά, η χρονική διάσταση της διαλεκτικής εικόνας μπορεί να προσδιοριστεί μέσω της αντιπαράθεσής της με μια άλλη έννοια. Η έννοια αυτή είναι το ‘‘τώρα της αναγνωρισιμότητας’’».
(*Arcades*, 867: Q 21)

¹¹³ Η ανάπτυξη της έννοιας της διαλεκτικής εικόνας "υπό μορφή αξόνων" πραγματοποιείται από την Buck-Morss στο *Η Διαλεκτική του Βλέπειν*. (βλ. σ. 321-328). Η Buck –Morss παρουσιάζει τις διαλεκτικές εικόνες του Μπένγιαμιν ως έναν τρόπο θέασης ο οποίος αποκρυσταλλώνει αντιθετικά, ασυμφιλίωτα στοιχεία, ευθυγραμμίζοντάς τα επάνω σε άξονες οι οποίοι πρέπει να νοούνται ως οι «θεμελιώδεις συντεταγμένες» του νεωτερικού κόσμου.

¹¹⁴ Ο Χέγκελ περιγράφει την κορύφωση της πορείας του Πνεύματος προς την Απόλυτη Γνώση ως τη στιγμή κορύφωσης του ιστορικού χρόνου. Στο κορυφαίο τούτο σημείο της διαδικασίας τελειώσής του, το Πνεύμα ενθυμάται ή συλλέγει στον εαυτό του το σωρό των ιστορικών στιγμών οι οποίες αλλιώς θα παρέμεναν χαμένες και ασύνδετες μέσα στο χρόνο. Εσωτερικεύοντας ό,τι έως εκείνη τη στιγμή παραμένει εξωτερικό, «το Πνεύμα ακυρώνει τη διάκριση παρελθόντος και παρόντος». Η διάσωση της ενδεχομενικότητας της Ιστορίας, τοποθετείται σε ένα τελικό, μεγαλειώδες πανόραμα το οποίο αποτελεί μια ιστορική επισκόπηση των εικόνων της πορείας του Εαυτού προς την ολοκληρωμένη γνώση της ίδιας του της υπόστασης [το εντός-εαυτού-βαίνειν του Πνεύματος]. Το πανόραμα αυτό παρουσιάζεται από τον Χέγκελ ως:

«μια αργή κίνηση και μια αλληλοδιαδοχή των Πνευμάτων, μια γκαλερί από εικόνες, καθεμιά των οποίων είναι διακοσμημένη με ακέραιο τον πλούτο του Πνεύματος και κινείται με τόση ακριβώς βραδύτητα, επειδή ο Εαυτός πρέπει να διατρέξει και να αφομοιώσει όλο αυτόν τον πλούτο της υπόστασής του».

βλ. Γκέοργκ Χέγκελ, *Η Φαινομενολογία του Πνεύματος*, τόμος 2, Δημήτρης Τζωρτζόπουλος (μτφρ), Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα: 1993. παρ. 808, σελ. 684.

Συνεπώς, η *διαλεκτική* της «διαλεκτικής εικόνας» συνίσταται ακριβώς στο γεγονός ότι «η εικόνα αυτή αναπαριστά το εμπόρευμα όπως είναι πραγματικά». Αυτή η αναπαράσταση φέρει την ξεχωριστή ποιότητα του σοκ στο βαθμό που έχει την ικανότητα να ξυπνήσει το συλλογικό υποκείμενο από την κατάσταση ονείρου στην οποία έχει περιπέσει καθώς το ξύπνημα από το όνειρο είναι «η πεμπτουσία της ίδιας της διαλεκτικής σκέψης». Επίσης, στο μέτρο που ο Benjamin είναι πεισμένος ότι αυτή η εμπειρία ξυπνήματος συνδέεται στενά, με διαλεκτικούς όρους, με μια μορφή ενθύμησης, «η μέθοδος κατασκευής διαλεκτικών εικόνων μπορεί να γίνει κατανοητή ως η ανάπτυξη μιας νέας μορφής κριτικής ενθύμησης και μιας νέας σύλληψης των εικόνων του ιστορικού χρόνου»¹¹⁵.

Σύμφωνα με τον Pensky, στην εναλλακτική αυτή σύλληψη της χρονικότητας του Benjamin, μπορούμε να διακρίνουμε τρία χαρακτηριστικά στοιχεία: πρώτον, η εναλλακτική χρονικότητα αναδύεται με τη μορφή διακοπών, ασυνεχειών, μη αφομοιώσιμων στιγμών, επαναλήψεων, επιβραδύνσεων ή διαταραχών, με άλλα λόγια ως ένα *διαφορικό του χρόνου* [time differential], αντίθετου με την επικρατούσα αντίληψη του αδιάκοπτου και συνεχούς χρόνου. Δεύτερον, η ιδέα ότι αυτά τα *διαφορικά χρόνου* εμπεριέχονται (ή εκφράζονται) σε συμπαγείς ιστορικές στιγμές ή ακόμα και σε αντικείμενα τα οποία στα «κανονικά» πλαίσια του ιστορικού χρόνου απορρίπτονται ως ανάξια μνήμης, άχρηστα και χωρίς νόημα. Το τρίτο σημείο είναι η άποψη ότι:

«τα "απορρίμματα της ιστορίας" είναι δυνατόν να αποκαλυφθούν ως διαφορικά χρόνου αν και μόνο αν αποσπασθούν από την κυριαρχούσα, επιδοκιμασμένη παράδοση ερμηνείας και πρόσληψης και επανακαθορισθούν λυτρωμένα από την ιστορία που τα καταδικάζει στη λήθη, έτσι ώστε να αποκαλύψουν με σοκαριστική δύναμη την ιστορία αυτή, όπως πραγματικά είναι: μια Κόλαση, μια ιστορία καταστροφής».¹¹⁶

¹¹⁵ Pensky, 2004, ό.π., σ. 188.

¹¹⁶ στο ίδιο, σ. 192.

Καθώς στόχος του Benjamin είναι η διαλεκτική απεικόνιση της νεωτερικότητας, η καταστροφή του συνεχούς του ιστορικού χρόνου ήταν απαραίτητη: «πρέπει να καταλάβουμε ότι αναγκάστηκε να περιστείλει σε ερείπια το συνεχές του παρελθόντος, και τις συνοδευτικές του κινητήριες δυνάμεις, τον ιστορικισμό και την ιδέα της προόδου». ¹¹⁷ Αποσπώντας τα ιστορικά θραύσματα από το ψευδές πλαίσιο του ιστορικού συνεχούς, το οποίο τα σκεπάζει σαν «κρούστα», και τοποθετώντας τα στο παρόν, καταστρέφοντας το συνηθισμένο τους πλαίσιο, ο υλιστής ιστορικός δεν ξεριζώνει τα αντικείμενά του «από τη διαδικασία της ιστορίας αλλά μάλλον τα θρυμματίζει έξω απ' αυτήν». ¹¹⁸

«Αυτό το ιστορικό συνεχές, στο οποίο είναι αρχικά τοποθετημένο το αντικείμενο του Benjamin, είναι κι αυτό 'γεμάτο σφάλματα'. Ο 'εκφραστικός χαρακτήρας των παλαιότερων βιομηχανικών προϊόντων [...] πρέπει να απελευθερωθεί από 'πεδία στα οποία μέχρι τώρα μόνο η παραίσθηση έτρεχε αχαλίνωτη', με μια απόπειρα 'να καθαριστεί όλο το έδαφος και ν'απαλλαγεί από τα εμπόδια της παραίσθησης και του μύθου. Αυτός είναι ο σκόπος εδώ για τον 19^ο αι.» ¹¹⁹

Η διαλεκτική εικόνα είναι κάτι το οποίο συναντάμε στα γλωσσικά ιζήματα της υλικής κουλτούρας του 19^{ου} αιώνα: «[...] ο τόπος όπου κάποιος τις συναντά είναι η γλώσσα». Πρόκειται για «αντιληπτά 'πρωτο-φαινόμενα' της ιστορίας: ετερογενείς στιγμές αλήθειας». ¹²⁰

¹¹⁷ Frisby, ό.π., σ. 88.

¹¹⁸ Frisby, ό.π., σ. 88.

¹¹⁹ στο ίδιο, σ. 88.

¹²⁰ στο ίδιο, σ. 193.

2.2.1 Η διαλεκτική εικόνα στις «Θέσεις για την Ιστορία»

Η έννοια της διαλεκτικής εικόνας ως χρόνου ανακοπής κορυφώνεται στο τελευταίο έργο του Benjamin «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας». Εδώ, οι διαλεκτικές εικόνες παρουσιάζονται μέσα στο πλαίσιο μιας ανοιχτά θεολογικής θεώρησης του μεσσιανικού χρόνου, όπως φαίνεται στην περίφημη εικόνα της Θέσης I, όπου η θεολογία παρομοιάζεται με έναν άσχημο, κρυμμένο νάνο ο οποίος κινεί τα νήματα που επιτρέπουν στο αυτόματο, τον ιστορικό υλισμό, να εμφανίζεται πάντα νικητής στο σκάκι. Στο δοκίμιο αυτό, παρατηρεί ο Max Pensky, η διαλεκτική εικόνα «συνιστά μια μοναδική στιγμή πραγματικής ετερογένειας που σηματοδοτεί τη διακοπή του γραμμικού χρόνου». Δηλαδή, «συνιστά το *συμβάν* ενός νέου χρόνου παρά αποτελεί *προϊόν* κατασκευής του υλιστή κριτικού ο οποίος αποσπά το υλικό της ιστορίας και το διασώζει επαναμοντάροντάς το».¹²¹ Ο χρόνος της διαλεκτικής εικόνας, ερμηνευμένος κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι στην πραγματικότητα ο μεσσιανικός χρόνος: «ο χρόνος της λύτρωσης του κόσμου και η απαίτηση για το τέλος της ιστορίας, ειδωμένης σαν σταμάτημα παρά σαν κορύφωση της εξέλιξής της».¹²²

Ξανά ο Benjamin καταφέρεται ενάντια στην παθητική πρόσληψη και ερμηνεία της «αντικειμενικής» ιστορίας που πρεσβεύει ο ιστορικισμός, καθώς η υλιστική ιστοριογραφία αναδύεται ως η κατεξοχήν ανταγωνιστική μέθοδος η οποία, με την ενεργητική κατασκευή εικόνων από το υποκείμενο, εγείρει πολιτικές αξιώσεις από το παρόν. Ήδη σε προγενέστερο δοκίμιό του ο Benjamin σημειώνει:

«[...] το αντίτιμο για κάθε διαλεκτική εξήγηση της ιστορίας είναι η εγκατάλειψη της αναστοχαστικής προσέγγισης που χαρακτηρίζει τον ιστορικισμό. Ο ιστορικός υλιστής πρέπει να θυσιάσει την επική διάσταση της ιστορίας. Το παρελθόν γίνεται γι' αυτόν αντικείμενο μιας κατασκευής της οποίας "τόπος" δεν είναι ο κενός χρόνος, αλλά η συγκεκριμένη εποχή, η συγκεκριμένη ζωή, το συγκεκριμένο έργο.

¹²¹ Pensky, 2004, ό.π., σ. 193-4.

¹²² στο ίδιο, σ. 194.

Απομακρύνει την εποχή από την πραγματοποιημένη της ιστορική συνέχεια και τη ζωή από την εποχή και το έργο από το έργο ζωής. Αλλά το αποτέλεσμα της κατασκευής αυτής είναι ότι αιωρούνται και διατηρούνται μέσα στο έργο το έργο ζωής, μέσα στο έργο ζωής η εποχή και μέσα στην εποχή η πορεία της ιστορίας. Ο ιστορικισμός παρουσιάζει μια αιώνια εικόνα του παρελθόντος, ο ιστορικός υλισμός μια συγκεκριμένη και μοναδική διαχείρισή του». ¹²³

Η ιστορική κατανόηση που απαιτεί ο Benjamin από τον υλιστή ιστορικό «θεωρεί καθήκον του την ενάντια στο ρεύμα κάθαρση της ιστορίας (θέση VII) καθώς ο «χρονικογράφος του ιστορικισμού» αναμφισβήτητα «εσωτερικεύει το νικητή». Οι «Θέσεις» πραγματεύονται ιδιαίτερα έντονα τη νεωτερικότητα ως περίοδο Κόλασης και αντανακλούν παλαιότερες σκέψεις του Benjamin για την ιδεολογία της προόδου: «η έννοια της προόδου πρέπει να θεμελιωθεί στην έννοια της καταστροφής. Το γεγονός ότι προχωρεί ακατάπαντα είναι η καταστροφή». ¹²⁴ Αυτό εξεικονίζεται με τον εναργέστερο τρόπο στη Θέση IX όπου ο Άγγελος της Ιστορίας, με τα μάτια του στραμμένα στο παρελθόν και στους νεκρούς του, σπρώχνεται βίαια από τη θύελλα της προόδου προς το μέλλον, ανήμπορος να αποκαταστήσει τα χαλάσματα και τα ερείπια της ιστορίας που ορθώνονται μπροστά του:

«Ο Άγγελος της Ιστορίας ήθελε να σταματήσει, να δέσει τις πληγές των τραυματισμένων θυμάτων κάτω από τους σωρούς των ερειπίων, αλλά η θύελλα τον παρασύρει αδυσώπητα προς την επανάληψη του παρελθόντος: σε νέες καταστροφές, σε νέες κατακόμβες, όλο και πιο μεγάλες». ¹²⁵

Ο ιστορικός υλιστής βλέπει στα πολιτιστικά αγαθά την «ανώνυμη βαριά αναγκαστική εργασία των συγχρόνων τους» καθώς για εκείνον «δεν υπάρχει ποτέ τεκμήριο του πολιτισμού, που να μην είναι τεκμήριο βαρβαρότητας» (VII). Τελικά,

¹²³ Walter Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian", *One-Way Street and Other Writings*, Λονδίνο, NLB, 1979, σ. 351-352.

¹²⁴ Frisby, ό.π., σ. 79-80.

¹²⁵ Löwy, ό.π., σελ 116.

καθώς «η κατάσταση εκτάκτου ανάγκης» αποτελεί τον κανόνα, όπως μας διδάσκει «η παράδοση των καταπιεσμένων» το χρέος του επαναστάτη ιστορικού υλιστή είναι να προσεγγίσει «μια αντίληψη της ιστορίας, που να αντιστοιχεί στο παραπάνω» (VIII). Ενώπιον στην «αιώνια εικόνα του παρελθόντος», ενώπιον στο «μια φορά και έναν καιρό» του ιστορικισμού, ο ιστορικός υλιστής, «ώριμος για τη ρήξη του συνεχούς της ιστορίας», «δεν μπορεί να παραιτηθεί από την αντίληψη ενός παρόντος, που δεν αποτελεί σημείο μετάβασης, αλλά ηρεμίας και στασιμότητας του χρόνου» (XVI).

Στη θέση XVII, η *σκέψη* περιγράφεται ως «μια πειθαρχία ή πρακτική η οποία διαμεσολαβεί τη μεσσιανική κατάσταση εκτάκτου ανάγκης ‘αυτού που έχει υπάρξει’ και τις πολιτικές αξιώσεις στο παρόν».¹²⁶ Το *ζύπνημα* μετατρέπεται σε «σοκ». Η διαλεκτική εικόνα γίνεται η ρήξη στο συνεχές της ιστορίας και φέρει τη δύναμη «μιας επαναστατικής δυνατότητας στον αγώνα για το υποδουλωμένο παρελθόν»:

«Ο ιστορικισμός προσεγγίζει δίκαια το ζενίθ του με την παγκόσμια ιστορία. Η υλιστική ιστοριογραφία διαχωρίζεται από την τελευταία ως προς τη μέθοδο, με τη μεγαλύτερη ίσως σαφήνεια, από ότι με οτιδήποτε άλλο. Η παγκόσμια ιστορία δεν διαθέτει θεωρητικό εξοπλισμό. Η μέθοδός της είναι προσθετική: παρέχει ένα πλήθος στοιχείων για να συμπληρώσει τον ομογενή, κενό χρόνο. Η υλιστική ιστοριογραφία έχει από τη μεριά της σαν βάση ένα δομικό αξίωμα. Στη σκέψη δεν συγκαταλέγεται μόνο η κίνηση των ιδεών, αλλά και η ακινητοποίησή τους. Εκεί όπου σταματά ξαφνικά η σκέψη σε ένα κορεσμένο από εντάσεις στερέωμα, του δημιουργεί ένα σοκ, μέσω του οποίου αποκρυσταλλώνεται αυτή σαν μονάδα. Ο ιστορικός υλιστής προσεγγίζει ένα ιστορικό αντικείμενο τότε και μόνο, όταν εμφανίζεται μπροστά του ως μονάδα. Αναγνωρίζει σ’ αυτή τη δομή το χαρακτηριστικό μιας μεσσιανικής ακινητοποίησης του συμβάντος ή διατυπωμένο διαφορετικά, μιας επαναστατικής δυνατότητας στον αγώνα για το υποδουλωμένο παρελθόν. Γίνεται γνώστης της για να οδηγήσει σε ρήξη μια εποχή με την ομοιογενή πορεία της ιστορίας:

¹²⁶ Pensky, 2004, ό.π., σ. 194.

ανατινάζει έτσι μια συγκεκριμένη ζωή από την εποχή ή ένα συγκεκριμένο έργο από το έργο ζωής. Ο καρπός της μεθόδου του συνίσταται στην ταυτόχρονη διαφύλαξη και άρση [*Aufhebung*] του έργου ζωής μέσα στο έργο, της εποχής μέσα στο έργο ζωής και της συνολικής ιστορικής πορείας μέσα στην εποχή».

Η «κατασκευαστική αρχή» της υλιστικής ιστοριογραφίας, το όπλο στον αγώνα για τη λύτρωση του παρελθόντος, εκκινεί από τη σαφώς μεροληπτική σκοπιά της επαναστατικής δυνατότητας, ξεγυμνώνοντας όμως παράλληλα την υποκριτική αξίωση ‘αντικειμενικότητας’ του ιστορικισμού¹²⁷. Τα ερείπια του παρελθόντος, τα σκουπίδια της ιστορίας, τα μοδάτα υλικά προϊόντα της υποτιθέμενης προόδου, τα οποία στη συνέχεια εκδιώχθηκαν στο περιθώριο, ίσως μπορούν τελικά να παραλληλιστούν με τους αποδιωγμένους από τη μνήμη νεκρούς, τους αμέτρητους καταπιεσμένους και αδικημένους που αφήνει πίσω της η αμείλικτη προέλαση της προόδου. Το ξεσκεπάσμα της βαρβαρότητας είναι το χρέος του ιστορικού υλιστή. Τα απορρίμματα της ιστορίας είναι για τον Benjamin το μαπαρούτι της ενθύμησης.

¹²⁷ Για μια εκτενή προσέγγιση στο θέμα της υποτιθέμενης αμεροληψίας του “ιστορικισμού”, βλ. Αρ. Μπαλτάς, Μαν.Αθανασάκης, “Ιστορία, ιστοριογραφία και πολιτική πρακτική” στο *Βαλτερ Μπένγιαμιν, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007, σ.: 292-313.

2.3. Πως μπορούμε να στοχαστούμε, τελικά, με τον Benjamin στο παρόν;

2.3.1. Ερμηνευτικά και μεθοδολογικά ζητήματα

Όπως αναλύθηκε στο παρόν κεφάλαιο, η διαλεκτική εικόνα συγκροτεί το μεθοδολογικό πυρήνα του *Passagen-Werk*. Η έννοια όμως αυτή καθ' εαυτή, παραμένει τελικά για τους περισσότερους μελετητές τουλάχιστον αυθαίρετη ή ασαφής:

«Το πρόβλημα είναι πως η καίρια θέση της διαλεκτικής εικόνας στο πως αντιλαμβάνεται ο Benjamin τη μεθοδολογική θεμελίωση της εργασίας του, συναγωνίζεται την απροσδιόριστη φύση [obscurity] της ίδιας της έννοιας. [...] [Ο Benjamin] δεν κατάφερε να παρουσιάσει μια συνεκτική και καταληπτή εξήγηση για το τι ήταν οι διαλεκτικές εικόνες, ποιον θα έπρεπε να εκλάβουμε ως τον επακριβή μεθοδολογικό τους ρόλο, με ποιο τρόπο θα έπρεπε να σχετίζονται με το κριτικό υποκείμενο, τι είδους μετα-θεωρητικές και μετα-μεθοδολογικές (με άλλα λόγια θεολογικές) εικασίες μπορεί να υπονοούν, και τέλος, πώς και υπό ποιες συνθήκες είναι τελικά δυνατόν να υπάρξουν διαλεκτικές εικόνες»¹²⁸.

Ο Pensky ουσιαστικά υπογραμμίζει την απουσία μιας «θεωρίας» της διαλεκτικής εικόνας την οποία θα μπορούσε να συλλάβει ή/και να εφαρμόσει ένας σύγχρονος μελετητής και παραθέτει δύο πιθανές εξηγήσεις για το γεγονός αυτό: είτε δεν έχουμε ερμηνεύσει ακόμα τη διαλεκτική εικόνα με τον προσήκοντα τρόπο είτε απλώς, δεν υπάρχει μια θεωρία ή δόγμα διαλεκτικής εικόνας¹²⁹.

Η εσκεμμένη απουσία μιας συγκροτημένης θεωρίας στο έργο του Benjamin έχει ήδη επισημανθεί στην παρούσα εργασία. Τα ερωτήματα ωστόσο μιας σύγχρονης, βαθύτερης κατανόησης της διαλεκτικής εικόνας παραμένουν. Ένα άλλο πρόβλημα

¹²⁸ Pensky, 2004, ό.π., σ. 178.

¹²⁹ στο ίδιο, σ. 178.

που προκύπτει από την αντιπαράθεση του *Passagen-Werk* και των «Θέσεων για την Ιστορία», τίθεται από τον Pensky ως εξής:

«από τη μία, [η διαλεκτική εικόνα] συνιστά μια μοναδική στιγμή πραγματικής ετερογένειας που σηματοδοτεί τη διακοπή του γραμμικού χρόνου (δηλαδή, συνιστά το *συμβάν* ενός νέου χρόνου) και από την άλλη, αποτελεί προϊόν κατασκευής του υλιστή κριτικού ο οποίος αποσπά υλικό της ιστορίας και το διασώζει, επαναμοντάροντάς το»¹³⁰.

Ο Pensky ισχυρίζεται πως η ένταση μεταξύ αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας της εικόνας είναι η «επανάλληψη της διαλεκτικής υποκειμένου και αντικειμένου η οποία και καθιστά δυνατή την εικόνα εξ αρχής». Παρ'όλ' αυτά, η θέση του Πένσκυ είναι πως δύσκολα συμβιβάζεται η μεσσιανική σύλληψη μιας εναλλακτικής χρονικότητας με τη σύλληψη της διαλεκτικής εικόνας ως προϊόν σχολαστικής εφαρμογής μιας ιστορικής μεθόδου από τον υλιστή ιστορικό:

Η «υλιστική ιστοριογραφία» παρουσιάζεται ως μια ανταγωνιστική μέθοδος ιστορικής ερμηνείας την οποία αντιπαραθέτει ξανά και ξανά στον ιστορικισμό. Η *σκέψη* –ένας όρος μετέωρος ανάμεσα στην *παθητική* πρόσληψη μιας αντικειμενικής ιστορικής αλήθειας και την *ενεργητική* κατασκευή εικόνων από ένα υποκείμενο– εμφανίζεται τώρα ως αρχή ή πρακτική η οποία μεσολαβεί ανάμεσα στην ανάδυση του μεσσιανικού και τις πολιτικές απαιτήσεις του παρόντος»¹³¹.

Ο Pensky θεωρεί πως η «διπλή στρατηγική» του Benjamin να «τονίζει τη μεσσιανική διάσταση των διαλεκτικών εικόνων ως 'Μεσσιανική ακινητοποίηση του συμβάντος' και να επαναδιατυπώνει ταυτόχρονα τη διάσταση τους ως μέρους μιας ευρετικής [heuristic] περιγραφής των ξεχωριστών διανοητικών ικανοτήτων του ιστορικού υλιστή» κρίνεται επιτυχημένη ανάλογα με το κριτήριο επιτυχίας που θέτουμε. Ο Pensky ερμηνεύει τη *Θέση XVIII* ως μετάθεση της επίλυσης αυτού του

¹³⁰ Pensky, 2004, ό.π., σ. 194 (υπογράμμιση του συγγραφέα).

¹³¹ Pensky, 2004, ό.π., σ. 194.

προβλήματος σε έναν μεσσιανικό ορίζοντα προσδοκίας καθώς ισχυρίζεται ότι η διαλεκτική του Benjamin, όπως και του Hegel, δεν μπορεί ποτέ να τελειώσει με ολόκληρο το περιεχόμενο της ιστορίας.¹³² Επίσης, δεν μπορεί ποτέ να εδραιώσει οριστικά τη μοναδολογική δομή του ιστορικού αντικειμένου ως ανεξάρτητου και αδιαμεσολάβητου, καθώς:

«η έννοια της *Aufhebung*, η τριπλή αυτή μεθοδολογική αναγκαιότητα της ανάπτυξης της ιστορίας, ενέχει στον πυρήνα της έναν αναπόφευκτο βαθμό απροσδιοριστίας σε κάθε προσπάθεια σταθεροποίησης του status του αντικειμένου και του υποκειμένου της ιστορικής γνώσης»¹³³.

Ισως η αναβολή αυτή, παρατηρεί ο συγγραφέας, να αποτελεί την καταλληλότερη απάντηση στην απαίτηση για θεωρητική δικαιολόγηση της δυνατότητας ενός «Τώρα» της αναγνωρισιμότητας. Αν είναι όμως έτσι, ο Pensky θεωρεί πως ένας μεγάλος αριθμός επίμονων ερωτημάτων που αφορούν στη διαλεκτική εικόνα καθίστανται δομικά αναπάντητα: «μπορεί, για παράδειγμα, κάποιος άλλος πέρα από τον Μπένγιαμιν να τις αναγνωρίσει ή/και να τις κατασκευάσει;»

Το συμπέρασμα του συγγραφέα είναι ότι ο Benjamin βρέθηκε στην εξής «παράδοξη θέση στο επίπεδο της θεωρητικής δικαιολόγησης της διαλεκτικής του»:

«η επίλυση της σχέσης υποκειμενικότητας (μεθόδου) και αντικειμενικότητας (χρόνου) θα ήταν δυνατή μόνο υπό μια προοπτική που θα εκλάμβανε τη σχέση αυτή ως μια *αντίθεση* που θα είχε ήδη επιλυθεί. Κάτι τέτοιο θα συνεπαγόταν όμως ότι και η ιστορία θα έπρεπε να ειπωθεί υπό την προοπτική της ανάπτυξής της. Σε αντίθεση με τον Hegel, ο Benjamin αρνείται μια τέτοια θεώρηση και εμμένει στην πλευρά του μη αφομοιώσιμου και του ετερογενούς. Αυτό

¹³² Όπως υποδεικνύει και ο D. Frisby: «Η κατασκευή των διαλεκτικών εικόνων της προϊστορίας της νεωτερικότητας από τον Μπένγιαμιν θα προχωρούσε συνεχώς, 'ώσπου ολόκληρο το παρελθόν να αποκατασταθεί ιστορικά στο παρόν'». βλ. David Frisby, *Στιγμιότυπα της Νεωτερικότητας*, Νησίδες 2009, σελ. 128.

¹³³ Pensky, 2004, ό.π., σ. 195.

σημαίνει ότι το κριτικό υποκείμενο, όπως το εισηγείται ο Benjamin, μένει αναγκαστικά να ισορροπεί στη μη αποφασίσιμη τομή αυτών των αντιθέσεων»¹³⁴.

Η «διαλεκτική εν στάσει», χαρακτηριστικό της διαλεκτικής εικόνας, θέτει σύμφωνα με τη θεώρηση του Pensky σοβαρά όρια στην ικανότητά μας να στοχασθούμε με τον Benjamin, πέρα από τον Benjamin στο παρόν και καταλήγει:

«Εάν η διαλεκτική εικόνα ήταν η πεμπουσία της μεθόδου του, αυτό εδραιώνει τη συνεχιζόμενη έλξη που ασκεί μια εικονιστική προσέγγιση στη ριζοσπαστικής κριτικής της κουλτούρας. Ταυτόχρονα όμως, το ίδιο γεγονός εγείρει σημαντικές δυσκολίες εάν επιχειρήσουμε να υιοθετήσουμε μια τέτοια προσέγγιση στο παρόν. Οι διαλεκτικές εικόνες του Benjamin είναι τελικά *sui generis*, όπως τις ήθελε και ο ίδιος»¹³⁵.

Η Susan Buck-Morss από τη δική της ερμηνευτική προσέγγιση, επισημαίνει στη *Διαλεκτική του Βλέπειν*:

«Η έννοια της 'διαλεκτικής εικόνας' είναι πολλαπλώς καθορισμένη στη σκέψη του Benjamin. Έχει μια λογική τόσο πλούσια σε φιλοσοφικές προεκτάσεις όσο και η εγγεληνική διαλεκτική [...]»¹³⁶.

Το εγχείρημα «ανάπτυξης της συνθετότητάς της»¹³⁷ για εκείνη, αποτέλεσε το αντικείμενο της *Διαλεκτικής*, ενός βιβλίου σχεδόν εξακοσίων σελίδων. Η Buck-Morss, όμως, προετοιμάζει τον αναγνώστη στην εισαγωγή πως, «κάθε προσπάθεια να αντιληφθεί κανείς το *Passagen-Werk* εντός ενός αφηγηματικού πλαισίου οδηγεί αναγκαστικά σε αποτυχία». Η «άβυσσος νοημάτων», η αποσπασματικότητα του

¹³⁴ Pensky, 2004, ό.π., σ. 195.

¹³⁵ Pensky, 2004, ό.π., σ. 195.

¹³⁶ Πρβλ.: «The conception of the 'dialectical image' is **overdetermined** in Benjamin's thought. It has a logic as rich in philosophical implications as the Hegelian dialectic».

βλ. Susan Buck-Morss, ό.π. σ. 102.

¹³⁷ στο ίδιο. σ. 102.

έργου, είναι ικανές να βυθίσουν τον ερμηνευτή σε «μια επιστημολογική απελπισία που ανταγωνίζεται τη μελαγχολία των αλληγοριστών του μπαρόκ». Το σημείο που υπογραμμίζει όμως η συγγραφέας, και αφορά άμεσα την ανα χείρας εργασία, είναι το «πολιτικό ενδιαφέρον του Benjamin»:

«Εκείνο που διασώζει το υπο σχεδιασμό έργο από την αυθαιρεσία είναι το *πολιτικό* ενδιαφέρον του Benjamin, το οποίο προσέδωσε σε κάθε αστερισμό τον προεξάρχοντα προσανατολισμό του»¹³⁸

Η Buck-Morss εδώ, αναφέρεται στην ερμηνευτική και «ανακατασκευαστική» προσπάθεια του συνόλου του βιβλίου της, όμως μπορούμε και εμείς να επικαλεστούμε την ίδια αιτία, το «πολιτικό ενδιαφέρον του Benjamin» για τη διάσωση της έννοιας διαλεκτικής εικόνας. Εξάλλου, και ο Max Pensky υποστηρίζει πως:

«η έρευνα της φύσης της διαλεκτικής εικόνας [...] οφείλει να αποτελεί το σημαντικότερο θέμα/ζήτημα των σύγχρονων ερμηνειών του Benjamin» εφόσον συνιστά το μεθοδολογικό εργαλείο της «ώριμης κριτικής του Benjamin»¹³⁹.

Είτε λοιπόν η διαλεκτική εικόνα είναι «πολλαπλώς καθορισμένη» είτε τα κομμάτια της ερμηνείας της συνθέτουν όχι μία μεμονωμένη εικόνα, αλλά ένα ολόκληρο σύνολο πιθανών νοημάτων της¹⁴⁰, αυτό που απασχολεί, είναι το «κριτικό εγχείρημα»¹⁴¹ που αυτή συγκροτεί.

¹³⁸ Buck-Morss, στο ίδιο. σ. 83.

¹³⁹ Pensky, [1993] 2001, ό.π., σ. 211.

¹⁴⁰ στο ίδιο, βλ. σ. 212

¹⁴¹ στο ίδιο, ό.π., σ. 212.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, διερευνά αυτή την κριτική στάση και ταυτόχρονα τη διάσωση της έννοιας της διαλεκτικής εικόνας, μέσα από την εργασία *Η επιβίωση των πυρολαμπίδων*, του φιλόσοφου George Didi-Hubermann. Όπως θα δούμε, η θεώρηση του Didi-Hubermann διαπνέεται από το μενγκειαμινικό πνεύμα της “πολιτικής στάσης της παρέμβασης” ενάντια στην μη διαλεκτική απελπισία του πεσιμισμού.

Επιπλέον, και εξίσου σημαντικό στοιχείο, είναι το γεγονός πως χρησιμοποιεί ως ερμηνευτικό εργαλείο την έννοια της διαλεκτικής εικόνας για το φιλμ “Border” της πολυβραβευμένης εικαστικού Laura Waddington.

3

Επιβίωση ή θάνατος; Εικόνα. Πυγολαμπίδα

The child can recognise the new once again ...
To each truly new configuration of nature
– and, at bottom, technology is just such a configuration
–there correspond new «images» [...]the incorporation
of new images into the image stock of humanity»¹⁴²

The Arcades Project [K1a,3]

Το να ξεπεράσουμε την έννοια της «προόδου»
και το να ξεπεράσουμε την έννοια της «περιόδου πτώσης [παρακμής]»
είναι δύο πλευρές ενός και μοναδικού πράγματος.¹⁴³

The Arcades Project, [N2,5]

3.1. Πιερ Πάολο Παζολίνι

3.1.1. Επιβίωση. Το σώμα ως πυγολαμπίδα¹⁴⁴

Στις 5 Μαρτίου του 1922, γεννιέται στη Μπολόνια της Ιταλίας ο Πιερ Πάολο Παζολίνι. Την ίδια χρονιά, ο Μπενίτο Μουσολίνι, ιδρυτής και ηγέτης του φασιστικού κόμματος, εξαναγκάζει με την απειλή εμφυλίου πολέμου τον βασιλιά Βίκτωρ Εμμανουήλ Γ', να τον ορίσει πρωθυπουργό. Ακολούθησαν χρόνια τρομοκρατίας, λογοκρισίας και άγριας καταστολής τα οποία οδήγησαν στην εμπλοκή της Ιταλίας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στο πλευρό της ναζιστικής Γερμανίας.

¹⁴² Benjamin, 1999, σ. 390.

¹⁴³ Πρβλ.: Overcoming the concept of 'progress' and overcoming the concept of 'period of decline' are two sides of one and the same thing. Benjamin, 1999, σ. 460.

¹⁴⁴ *Λαμπυρίδα* [Lampyridae] (οικ.). Γένος κολεόπτρων νυκτόβιων φωτογόνων εντόμων.

Το 1939 ο Pasolini ξεκινά τη φοίτησή του στο Τμήμα Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Μπολόνια. Εκεί, είχε την τύχη να παρακολουθήσει τα σεμινάρια ιστορίας της τέχνης του Roberto Longhi. Σε ένα πανεπιστήμιο ελεγχόμενο πλήρως από τους ολοκληρωτικούς μηχανισμούς του φασιστικού κράτους, ο Longhi μέσα από την ιστορία της τέχνης, δίδασκε τον ουμανισμό μέσα από τον Μαζάτσιο και τον Δάντη: τις «ανθρώπινες σκιές και το θείο φως». Παράλληλα, δεν παρέλειψε να διασώσει έργα σύγχρονα και πολιτικά, όπως τον *Μεγάλο Δικτάτορα* του Charlie Chaplin και το *La Grand Illusion* του Jean Renoir, εισάγοντας τους φοιτητές του σε αυτά¹⁴⁵.

Δεν ενδιαφέρει εδώ μια λεπτομερής βιογραφία του Pasolini, παρά η σκιαγράφιση ενός αδρού πλαισίου εντός του οποίου έγραψε ένα γράμμα στον φίλο του Franco Farolfi, τις μέρες μεταξύ 31ης Ιανουαρίου και 1ης Φεβρουαρίου του 1941. Τριάντα τέσσερα χρόνια μετά, τον Φλεβάρη του 1975, θα έγραφε στην *Corriere della Sera*, ένα άρθρο σε εντελώς άλλο τόνο, το οποίο θα μας απασχολήσει παρακάτω.

Στο γράμμα του περιγράφει στον φίλο του αναζητήσεις και σκέψεις για τον έρωτα και τη φιλία, καθώς και ένα γεγονός που συνέβει μια ολοσκότεινη νύχτα:

«Η φιλία είναι ένα πολύ όμορφο πράγμα. Τη νύχτα για την οποία σου μιλώ, γευματίσαμε στο Paderno, και στη συνέχεια, μέσα στο σκοτάδι χωρίς φεγγάρι, όταν ανεβήκαμε προς το Pieve del Pino, είδαμε ένα τεράστιο αριθμό πυγολαμπίδων [Lucioles] οι οποίες σχημάτιζαν άλση φωτιάς μέσα στα άλση των θάμνων και τις ζηλέψαμε, γιατί αγαπιόντουσαν, γιατί έψαχναν η μία την άλλη μέσα στο ερωτικό τους

¹⁴⁵ βλ. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009, σ. 11-13.

Ο Didi-Huberman έχει αντλήσει τα στοιχεία που παραθέτει για τον Pasolini από την αλληλογραφία του: P. P. Pasolini, *Lettere, 1940-1954*, N. Naldini (επιμ.), Turin, Einaudi, 1986.

πέταγμα και το φως τους, ενώ εμείς στεκόμασταν στεγνοί και τίποτε περισσότερο από άντρες μέσα σε μια ψευτοαλήτικη περιπλάνηση»¹⁴⁶.

Ο Pasolini συνεχίζει, με αφορμή το χορό των πυγολαμπίδων, περιγράφοντας σκέψεις για την εφηβική ανδρική αθωότητα, για τη δίψα για ζωή, για το γέλιο και τη χαρά της νεότητας. Ο Didi-Hubermann επισημαίνει εδώ πως το ουσιαστικό σημείο στη σύγκριση των πυγολαμπίδων με την ανθρώπινη επιθυμία για ζωή και έρωτα, όπως το θέτει ο Pasolini, είναι ο τρόπος που αυτή προβάλλεται ως «εναλλακτική σε καιρούς κατασκότεινους ή και κατάφωτους από τον θριαμβεύοντα φασισμό»¹⁴⁷. Η φιλία η αθωότητα και ο έρωτας παρουσιάζονται ως η *εξαίρεση* μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Το ανθρώπινο σώμα, μέσα στο απόλυτο σκοτάδι, με τις επιθυμίες του, το γέλιο του, την αθωότητά του, *είναι σαν την πυγολαμπίδα [homme-luciole]*. Ο Pasolini κλείνει το γράμμα του τονίζοντας ακριβώς αυτή τη «βίαιη αντίθεση»:

«Έτσι είμασταν λοιπόν εκείνη τη νύχτα. Στη συνέχεια, σκαρφαλώσαμε στην πλαγιά του λόφου [...] και φτάσαμε σε μια ψηλή κορυφή. Από εκεί μπορούσαμε να δούμε καθαρά δύο πολύ μακρινούς προβολείς, τρομερά σκληρούς, με μάτια μηχανικά από τα οποία ήταν αδύνατο κανείς να ξεφύγει. Μας κατέλαβε ο τρόμος πως μπορούσαν να μας ανακαλύψουν, όσο ακούγαμε και σκυλιά να γαυγίζουν· νιώσαμε ένοχοι και το βάλαμε στα πόδια πάνω στη ράχη του λόφου».¹⁴⁸

Οι φίλοι χάθηκαν μέσα στο δάσος. Κούρνιασαν κρυμμένοι στα πεύκα, ο ένας δίπλα στον άλλο, ακούγοντας τον άνεμο να λυσομανάει και περιμένοντας το φως της μέρας.

¹⁴⁶ Πρβλ.: «L'amitié est une tres belle chose. La nuit don't je te parle, nous avons dîné a Paderno, et ensuite dans le noir sans lune, nous sommes montés vers Pieve del Pino, nous avons vu une quantité énorme des lucioles, qui formaient des bosquets de feu dans les bosquets de buissons, et nous les enviions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leurs envols amoureux et leur lumières, alors que nous etions secs et rien que des mâles dans un vagabondages artificiel. Huberman, *ό.π.* σ.16.

¹⁴⁷ Πρβλ.: [...] comme une alternative aux temps trop sombres ou trop éclairés du fascisme triomphant. στο ίδιο σ. 17.

¹⁴⁸ στο ίδιο, σ. 18 (απόδοση από τα γαλλικά)

«Με τις πρώτες αχτίδες της μέρας (οι οποίες είναι κάτι το απερίγραπτα όμορφο), είχαμε πιεί και τις τελευταίες γουλιές του κρασιού μας. Ο ήλιος έμοιαζε με πράσινο μαργαριτάρι. Ξεγυμνώθηκα και χόρευα προς τιμήν του φωτός· ήμουν κατάλευκος όπως και οι υπόλοιποι [...] ριγώντας στις ριπές του αέρα».

Στην ακραία αυτή εμπειρία «ο Pasolini ξεγυμνώθηκε σαν ένα σκουλήκι, διεκδικώντας ταυτόχρονα τη ζώδη ταπείνωση –κοντά στον ήλιο, τη γη, τη βλάστηση– και την ομορφιά του νεανικού σώματος»¹⁴⁹. Σύμφωνα με τον Huberman, ο Pasolini χόρευε «σαν ένα σπινθηροβόλο σκουλήκι¹⁵⁰, σαν πυγολαμπίδα, σαν πράσινο μαργαριτάρι».

Η θεώρηση του ανθρώπου ως φως στο σκοτάδι, η μεταμόρφωση των ανθρώπινων όντων σε πυγολαμπίδες –όντα αγνά, φωτεινά, ζωηρά, άπιαστα–, διαπερνά το συγγραφικό και κινηματογραφικό έργο του Pasolini ως *στιγμή εξαίρεσης*, κατά τον Huberman. Η στροφή στη θεώρηση αυτή, όμως, διαφαίνεται μερικά χρόνια αργότερα, στη μικρού μήκους ταινία του «The Paper Flower Sequence»¹⁵¹ του 1968 όπου η αθωότητα ταυτίζεται με την ηθελημένη άγνοια και καταδικάζεται στην έσχατη ποινή, τον θάνατο:

«Η αθωότητα είναι ένα σφάλμα, η αθωότητα είναι ένα σφάλμα, καταλαβαίνεις; Και οι αθώοι [ιταλ. *innocenti*] θα είναι καταδικασμένοι

¹⁴⁹ Didi-Huberman, ό.π., σ. 18-19

¹⁵⁰ Σε πολλά μέρη του κόσμου εξάλλου, οι πυγολαμπίδες αποκαλούνται «λαμπερά σκουλήκια» [glow-worms] παρά το γεγονός πως είναι έντομα.

¹⁵¹ “The Paper Flower Sequence” 1968. Ιταλία. Σκηνοθεσία/σενάριο Pier Paolo Pasolini. Με τον Ninetto Davoli. Απο το φιλμ *Amore e rabbia*. Διάρκεια 12’
“Pasolini’s film is a reference to the Gospel parable usually called in English ‘The Barren Fig Tree,’ where Christ strikes down a fig tree because it isn’t bearing fruit in March, although it could hardly have known better. In the episode, [Davoli] is shown happily down the via Nazionale in Rome, while in super-imposition there are images of various things going on in the world, such as the bombing of Vietnam, of which Ninetto remains blissfully ignorant and unaware” (G. Nowell-Smith, “Pasolini’s Originality,” in *Pier Paolo Pasolini*, 1977).

https://www.moma.org/visit/calendar/film_screenings/16861

γιατί δεν έχουν πλέον το δικαίωμα να υπάρχουν. Δεν μπορώ να συγχωρήσω εκείνον που διασχίζει τις αδικίες και τους πολέμους, τη φρίκη και το αίμα, με το ευτυχισμένο βλέμμα του αθώου. Υπάρχουν εκατομμύρια αθώοι σαν εσένα απ'άκρη σ'άκρη του κόσμου, που προτιμούν να μένουν αμέτοχοι στην ιστορία από το να χάσουν αυτή τους την αθωότητα. Και πρέπει να τους θανατώσω παρ'όλο που ξέρω πως δεν μπορούν να κανουν αλλιώς, πρέπει να τους καταραστώ σαν τη συκιά, και να να τους θανατώσω, να τους θανατώσω».¹⁵²

3.1.2. Θάνατος: «L'articolo delle lucciole» (1975).

Το ερώτημα των πυγολαμπίδων είναι τελικά πάνω απ'όλα, πολιτικό και ιστορικό. Εάν «ο χορός των πυγολαμπίδων» είναι μια στιγμή χάρις [grâce] η οποία αποτελεί αντίσταση σε ένα κόσμο φρίκης, τότε «είναι το πλέον εφήμερο, το πλέον εύθραυστο πράγμα που υπάρχει»¹⁵³.

Οι δεκαετίες 1960 και '70 της Ευρωπαϊκής διανοήσης, χαρακτηρίστηκαν από ένα πεσιμισμό και μια γενικευμένη πολιτική απελπισία. Το 1975 δημοσιεύεται στην *Corriere della Sera* το περίφημο κείμενο του Pasolini «Το άρθρο για τις πυγολαμπίδες»¹⁵⁴ ή όπως παρατηρεί ο Huberman, το άρθρο για τον θάνατο των πυγολαμπίδων. Ο Pasolini ισχυρίζεται πως μετά την πτώση του φασισμού, γεννήθηκε ένας άλλος, όμοιος και τρομακτικότερος φασισμός πάνω στα ερείπια του προηγούμενου. Το άρθρο του Pasolini είναι ένα οξύ πολεμικό κείμενο για τη μεταπολίτευση στην Ιταλία, όπου το Δημοκρατικό καθεστώς παρουσιάζεται ως ξεκάθαρη συνέχεια του προγενέστερου φασιστικού. Η ποιητική του γραφή όμως είναι αυτή που μας ενδιαφέρει εδώ, καθώς δεν παραλείπει να μας μεταφέρει την πτώση και την παρακμή μέσα από την εξαφάνιση των πυγολαμπίδων από την ιταλική εξοχή:

«[...] Αφού είμαι συγγραφέας, [...] ας δώσω έναν ποιητικο-λογιοτεχνικό ορισμό του τί συνέβη στην Ιταλία περίπου δέκα χρόνια πριν. Κάτι τέτοιο θα απλοποιήσει και θα κάνει συντομότερο το λόγο

¹⁵² Παρατ. στο Didi-Huberman, ό.π. σ. 19-20.

¹⁵³ στο ίδιο σ. 21.

¹⁵⁴ <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>

μας –και πιθανότατα θα βοηθήσει σε μια καλύτερη κατανόηση. Στις αρχές τις δεκαετίας του '60, εξαιτίας της ατμοσφαιρικής μόλυνσης, και ειδικά στην ύπαιθρο εξαιτίας της μόλυνσης των υδάτων, [...] οι πυγολαμπίδες άρχισαν να εξαφανίζονται. Η ύπαρξή τους ήταν λαμπρή και εξαίσια. Λίγα χρόνια μετά, οι πυγολαμπίδες εξαφανίστηκαν οριστικά (είναι πια μια ανάμνηση του παρελθόντος, μάλλον οδυνηρή, και ένας μεγάλος άνθρωπος με τέτοιες αναμνήσεις αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του σε αυτό το νέο [...]). Αυτό το κάτι που συνέβη δέκα χρόνια πριν θα το αποκαλέσω “αφανισμό των πυγολαμπίδων” [...].»

Ο Pasolini κατακεραυνώνει στο άρθρο του τις Χριστινοδημοκρατικές δομές εξουσίας που ανέλαβαν μετά τους φασίστες, την αναλλοίωτη συνέχιση της ύπαρξης θεσμών, ανάμεσά τους και το Βατικανό, και αναδεικνύει τα συμπτώματα της κατάρτισης στο λόγο και τη γλώσσα. Καταδικάζει τη στροφή στο καταναλωτισμό τον οποίο χαρακτηρίζει ψυχαναγκασμό, τη ραγδαία βιομηχανοποίηση και επισημαίνει την, κατά τη γνώμη του, παραμόρφωση της συνείδησης του ιταλικού λαού σε ένα επίπεδο μη αναστρέψιμου εξευτελισμού και αθλιότητας. Βλέπει γύρω του ένα παντοδύναμο ‘κενο’ και επιμένει, όπως στο προγενέστερο κείμενό του «Le veritable fascisme” του 1974, πως «ο αληθινός φασισμός είναι αυτός κυριεύει τις αξίες, τις ψυχές, τις γλώσσες, τα σώματα των ανθρώπων»¹⁵⁵. Τελειώνει το άρθρο του –πως αλλιώς;-- ως ποιητής:

«Ολο το Mondedison¹⁵⁶ θα έδινε για μία πυγολαμπίδα».¹⁵⁷

¹⁵⁵ Παρατ. στο Didi-Huberman, ό.π. σ. 24

¹⁵⁶ Η μεγαλύτερη βιομηχανία χημικών στην Ιταλία, τη δεκαετία του '60 και '70. βλ. <https://it.wikipedia.org/wiki/Montedison>

¹⁵⁷ Έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να θυμηθούμε εδώ τον θρήνο του Μπωντλαίρ για το Παρίσι που χάθηκε οριστικά, όπως αναφέρεται στο πρώτο κεφάλαιο. βλ. *υποσημείωση 23*.

Επιπλέον, ο Benjamin, «Καταγράφοντας τα ‘βασικά αποσπάσματα περι άστρων στον Μπωντλαίρ’ [...] παρατηρεί ότι τα περισσότερα αφορούν την απουσία τους («σκοτεινό άστρο», «νύχτα χωρίς άστρα» κ.λ.π.). Παρατιθεται στο Buck-Morss. σ. 297

3.2. Πυγολαμπίδα και διαλεκτική εικόνα

Ο Georges Didi-Huberman μας καλεί να αναρωτηθούμε εάν πράγματι οι πυγολαμπίδες έχουν εξαφανιστεί: «Έχουν εξαφανιστεί όλες; Εκπέμπουν ακόμα τα υπέροχα *διαλείποντα* σινιάλα τους; Αλλά από που;»¹⁵⁸. Και πως να μη σκεφτούμε με αφορμή αυτή τη διαλείπουσα φύση τους, τη σχέση τους με τη διαλεκτική εικόνα του Benjamin; Για τον Benjamin εξάλλου, η αλήθεια και η εμφάνισή της δεν είναι συναρτώμενες έννοιες. «Δεν υπάρχει για εκείνον αφήγηση της αλήθειας παρά μόνο στιγμές διακοπής: Αυτές οι στιγμές φεύγουν γρήγορα [fleet]. *Εμφανίζονται* και εξαφανίζονται ως πεδία φιλοσοφικής και πολιτικής δράσης»¹⁵⁹. Αυτός ο διαλείπων «σφυγμός» της πυγολαμπίδας χαρακτηρίζεται από τον Huberman «έξοχα αιφνιδιαστικός» και «στην πραγματικότητα, θεμελιώδης»¹⁶⁰. Η μπενγιαμινική εικόνα που εμφανίζεται ξαφνικά ως λάμψη¹⁶¹ ο τρόπος που επιδίωξε εκείνος να γίνει κατανοητή η ιστορία, («να ανακαλύψουμε στην ανάλυση των μικρών ξεχωριστών στιγμών, την αποκρυστάλλωση του συνολικού γεγονότος»¹⁶²) μάς επιτρέπει να επανατοποθετήσουμε το ζήτημα της *εξαφάνισης των πυγολαμπίδων*, σύμφωνα με τον Huberman.

Εξαφανίστηκαν πράγματι «ή ο παρατηρητής [spectateur] παραιτήθηκε από το να τις κυνηγά;». Ο Huberman υποστηρίζει πως «εξαφανίστηκαν από το βλέμμα» εκείνος που υποστηρίζει πως δεν υπάρχουν πια, «γιατί εκείνος παρέμεινε στο ίδιο σημείο, από το οποίο όμως, πλέον, εκείνες δεν γίνονται αντιληπτές»¹⁶³.

«Υπάρχει κάθε λόγος να είναι κανείς πεσιμιστής, αλλά είναι πιο επιτακτικό από ποτέ να ανοίξει κανείς τα μάτια μέσα στη νύχτα, να

¹⁵⁸ Didi-Huberman, στο ίδιο σ. 37.

¹⁵⁹ Andrew Benjammin, “Benjamin’s Modernity” στο *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, σ. 112.

¹⁶⁰ Didi-Huberman, ό.π., σ. 38.

¹⁶¹ Arcades, 462; n2a, 3

¹⁶² Arcades, 461; N2, 6

¹⁶³ Didi-Huberman, ό.π., σ. 39.

αλλάξει τον τόπο που στέκεται [...], να ανακτήσει τις δυνάμεις του [se remettre] στην εξεύρεση πυγολαμπίδων. Μαθαίνω πως υπάρχουν πάντα, ζωντανά σε όλο τον κόσμο, δύο χιλιάδες γνωστά είδη αυτών των μικρών ζωφίων. Όπως παρατήρησε ο Pasolini, κάποιες εξαφανίστηκαν πράγματι εξαιτίας της μόλυνσης των υδάτων, του αέρα [...] του τεχνητού φωτισμού. [...]. Πρέπει να έχουμε όμως τη γνώση πως *παρ'όλ'αυτά* [*malgre tout*], οι πυγολαμπίδες δημιούργησαν *αλλού* τις όμορφες φωτεινές τους κοινότητες»¹⁶⁴.

Πως περιμένουμε να δούμε κάτι τόσο εύθραυστο και αμυδρό μέσα στα δυνατά φώτα μιας φαντασμαγορίας που ισοπεδώνει και εξομοιώνει κάθε διαφοροποίηση;

«Για να γνωρίσουμε τις πυγολαμπίδες πρέπει να τις κοιτάξουμε μέσα στο παρόν της επιβίωσής τους: πρέπει να τις δούμε να χορεύουν ζωντανες στην καρδιά της νύχτας, μια νύχτα την οποία ίσως σαρώνουν [balayée] κάποιοι σκληροί προβολείς. Ακόμα κι αν τις δούμε για ελάχιστο χρόνο. Ακόμα κι αν είναι μικροσκοπικές για το μάτι: χρειάζονται περίπου πέντε χιλιάδες πυγολαμπίδες για να παραχθεί φως ίσο με μία λάμπα»¹⁶⁵.

Πρέπει να υπάρχει ένα *ελάχισον φως* [*lumière mineur*] όπως υπάρχει μια *ελάχισονα λογοτεχνία* [*litterature mineur*], το οποίο θα πρέπει να διατηρεί τον ίδιο φιλοσοφικό χαρακτήρα με εκείνη, «[...] έτσι όπως το έδειξαν τόσο καθαρά ο Gilles Deleuze και ο Félix Guattari για τον Kafka¹⁶⁶ [...] με τρόπο ώστε να εντοπίζονται 'επαναστατικές συνθήκες' εγγενείς στην ίδια την περιθωριοποίηση»¹⁶⁷, καταλήγει ο Huberman.

Το να διεκδικούμε στη μικροσκοπική περίπτωση των πυγολαμπίδων την αιφνίδια λάμψη, τον αστερισμό της διαλεκτικής εικόνας, σημαίνει για τον Huberman πως διεκδικούμε, εντός του τρόπου με τον οποίο φανταζόμαστε [*façon d'imaginer*], να

¹⁶⁴ Didi-Huberman, *ό.π.*, σ. 40.

¹⁶⁵ στο ίδιο, σ. 43-44.

¹⁶⁶ Ο Huberman αναφέρεται στο: G. Deleuze και F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Παρίσι, Minuit, 1975 σ. 29-33, όπου οι συγγραφείς αντιπαραθέτουν τις έννοιες *minorité* και *majorité* σε μη ποσοτικούς όρους.

¹⁶⁷ Didi-Huberman, *ό.π.*, σ. 44.

ενυπάρχει μια συνθήκη του πολιτικού [façon de faire de la politique]¹⁶⁸. Ο ίδιος, μας υπενθυμίζει τη σύγχρονη σημασία του ζητήματος της εικόνας, της φαντασίας και του «επιμερισμού του αισθητού [partage du sensible]» στην πολιτική σκέψη, στο έργο του φιλόσοφου Jacques Rancière: καθίσταται ορατός, βγαίνοντας από το πεδίο του αόρατου, μετέχοντας σε έναν κοινό κοσμο¹⁶⁹,

«πλάθοντας μορφές ορατότητας που αναδιαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο πρακτικές, τρόποι ύπαρξης και τρόποι συναίσθησης και ομιλίας διαπλέκονται σε μια κοινή αίσθηση, η οποία σημαίνει “αίσθηση του κοινού” ενσαρκωμένη σε ένα κοινό αισθητήριο».

3.2.1. Η διαλεκτική του βλέπειν: Ορίζοντας/Εικόνα

Η ικανότητα του ματιού να βλέπει στο μικρότατο φωτάκι μια αντίσταση στον θάνατο χαρακτηρίζεται από τον Huberman όραση διαλεκτική και μάλιστα θαυμαστή. Η ανικανότητα να βρούμε νέες πυγολαμπίδες εκεί που χάθηκαν οι πρώτες που είδαμε κάποτε, “οι πυγολαμπίδες της νεότητας”, αποκαλείται αντίθετα μη διαλεκτική απελπισία του βλέπειν.

«Σε καμία περίπτωση δεν θα αναγνωρίσουμε τα ίδια πράγματα αν επικεντρωθούμε στον *ορίζοντα* που απλώνεται πελώριος και ακίνητος ή αν εκπαιδεύσουμε το βλέμμα μας στην παρατήρηση της μικροσκοπικής, φευγαλέας *εικόνας* που είναι δίπλα μας. Η εικόνα αυτή είναι πυγολαμπίδα του παροδικού, ενώ ο ορίζοντας είναι εμποτισμένος στο άγριο φως των καθεστώτων, στο σταματημένο φως των ολοκληρωτισμών ή στον τερματισμένο χρόνο της Ημέρας της Κρίσης. Το να έχει κάποιος το βλέμμα του επικεντρωμένο στον *ορίζοντα* πέρα μακριά, σημαίνει ότι αποτυγχάνει να αντιληφθεί άλλες *εικόνες* που περνούν ξυστά δίπλα του. Οι μικρές πυγολαμπίδες δίνουν σχήμα και λάμψη στην εύθραυστη φύση μας, ενώ οι “άγριοι προβολείς” του Μεγάλου Φωτός καταβροχθίζουν κάθε μικρό σχηματισμό και φωτάκι –

¹⁶⁸ βλ. Didi-Huberman, ό.π., σ. 51.

¹⁶⁹ βλ. Jacques Rancière, «Η πολιτική της Αισθητικής» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Σταυρακάκης, Σταφυλάκης (επιμ.), Αθήνα, Εκκρεμές, σ. 86.

κάθε διαφοροποίηση. Το να ρυθμίζει κανείς την προσοχή του αποκλειστικά σε αυτόν τον ορίζοντα σημαίνει πως ταυτόχρονα καθιστά τον εαυτό του ανίκανο να προσέξει τη μικροσκοπική εικόνα»¹⁷⁰.

Ο Huberman αντιπαραθέτει διαλεκτικά την έννοια του ορίζοντα και της εικόνας: «Η εικόνα θα είναι το περαστικό φως που υπερπηδά/διατρέχει την ακινησία του ορίζοντα όπως ένας κομήτης¹⁷¹» όπως ο Benjamin έγραψε στα *Παραλειπόμενα* για την ιστορία και την πολιτική, πως «η διαλεκτική εικόνα είναι μια πύρινη σφαίρα η οποία διατρέχει όλο τον ορίζοντα του παρελθόντος¹⁷²». Ο Huberman συνεχίζει λέγοντας πως στον δικό μας ιστορικό χρόνο, στον κόσμο όπου ο «εχθρός δεν έχει πάψει να θριαμβεύει» και ο *ορίζοντας* φαίνεται να είναι προσβεβλημένος από την κυριαρχία και τη δόξα του, ο πρωταρχικός πολιτικός χειριστής [opérateur politique] της διαμαρτυρίας, της κρίσης, της κριτικής ή της χειραφέτησης οφείλει να ονομαστεί *εικόνα*, ως αυτό που *απο-καλύπτεται* ικανό να υπερπηδήσει τον ορίζοντα των ολοκληρωτικών κατασκευών¹⁷³.

Ο σημασία της εικόνας στη σκέψη του Benjamin ως τρόπου «οργάνωσης», ανάλυσης, καταπολέμησης, αντίστασης στον πεσιμισμό, ενισχύει σε αυτό το σημείο τη θεώρηση του Huberman:

«Το να οργανώσουμε τον πεσιμισμό μας σημαίνει [...] μέσα στο χώρο του πολιτικού [...] να ανακαλύψουμε ένα χώρο (*άνοιγμα, τόπο, διαθέσιμο χώρο*) εικόνων. Αυτός ο τόπος των εικόνων όμως, δεν είναι με κανένα τρόπο στοχαστικός και άρα μετρήσιμος. Ο τόπος των

¹⁷⁰ Didi-Huberman, ό.π, σ. 99.

¹⁷¹ Στο ίδιο, σ. 101

¹⁷² Πρβλ: «New Theses B. [...] The dialectical image is an occurrence of ball lightning that runs across the whole horizon of the past.»

Walter Benjamin, «Paralipomena to ‘On the Concept of History’», Selected Writings Volume 4, 1938-1940. Cambridge Massachusetts, Belknap Press of Harvard of Harvard University Press, 2006. σ. 404.

¹⁷³ Didi-Huberman, ό.π, σ. 101

εικόνων που αναζητούμε [...] είναι ο κόσμος μιας απεριόριστης επικαιρότητας και είναι ανοιχτός από κάθε πλευρά»¹⁷⁴.

Η εικόνα σύμφωνα με τον Huberman αποτελεί μια πολιτική δυνατότητα σχετική με το παρελθόν μας όπως και με την «απεριόριστη επικαιρότητα»¹⁷⁵ (*actualité intégrale*) και άρα με το μέλλον μας. Πρέπει λοιπόν να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την κίνηση της πτώσης της εικόνας-πυγολαμπίδας προς τα εμάς, η οποία πτώση, σύμφωνα πάντα με τον Huberman, δεν συνιστά εξαφάνιση όπως πίστευε ο Παζολίνι το 1975 ή ο Agamben σήμερα¹⁷⁶. Ο Agamben αντιμετωπίζει όλη τη σύγχρονη κατάσταση υπό το πρίσμα μιας «καταστροφής της εμπειρίας» και βασίζει και εκείνος τη θεώρησή του στον Benjamin¹⁷⁷. Για τον Agamben, η καταστροφή αποτελεί τετελεσμένο, οριστικό γεγονός και είναι ακριβώς αυτό που κάνει την καθημερινή ζωή περισσότερο ανυπόφορη απ' όσο έχει υπάρξει ποτέ¹⁷⁸. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είδε ο Pasolini την οριστική εξαφάνιση των *πυγολαμπίδων*, ο Agamben ερμήνευσε την πτώση [*decline*] την οποία διέγινωσε ο Benjamin, ως *καταστροφή χωρίς καταφύγιο*.

Ο Huberman υποστηρίζει ότι η καταστροφή, όπως την περιγράφει ο Benjamin, είναι πραγματική και παρούσα, δεν αποτελεί ωστόσο τετελεσμένο γεγονός· είναι ακόμα ανολοκλήρωτη. Για τον Benjamin, συνεχίζει ο Huberman, η εμπειρία είναι σαν την *αύρα*. Αυτό που παρουσιάζεται ως οριστική καταστροφή της αύρας των εικόνων της

¹⁷⁴ Πρβλ.: **New Theses K** «For to organize pessimism means . . . to discover in the space of political action . . . image space. This image space, however, can no longer be measured out by contemplation The long-sought image space . . . , the world of universal and integral actuality»

Benjamin, 2006, ό.π., σ. 404.

¹⁷⁵ Πρβλ. «Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει ούτε μια στιγμή που να μη φέρει μέσα της τη δική της επαναστατική πιθανότητα –το μόνο που ζητά είναι να εντοπιστεί ως κάτι ξεχωριστό, δηλαδή ως ευκαιρία για μια απολύτως καινούργια δέσμευση, εν όψει ενός απολύτως καινούργιου καθήκοντος».

Παρατίθεται στο Buck-Morss σ. 519, από τις σημειώσεις στις *Θέσεις για την Ιστορία*.

¹⁷⁶ Didi-Huberman, ό.π., σ. 102-103

¹⁷⁷ βλ. Benjamin, «The Storyteller», *Illuminations*, σ. 83-109.

¹⁷⁸ Agamben, *Enfance et histoire*, σ. 19-20

εποχής της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς τους, πρέπει να ανασκευαστεί σε αυτό το οποίο ο Huberman ονομάζει *υπόθεση (supposition¹⁷⁹)*: αυτό που «φθίνει» δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι εξαφανίζεται κιόλας. Οι εικόνες είναι ακόμα εκεί για να επανεμφανιστούν ή να ανακλάσουν ένα θραύσμα, ένα απομεινάρι, μία επιβίωση.

Σε καιρούς «καταστροφής», το κατεπείγον πολιτικά και αισθητικά, δεν συνίσταται στο να προεκτείνουμε τις λογικές συνέπειες της πτώσης αυτής έως τον ορίζοντα του θανάτου, αλλά στο να βρούμε τους απρόσμενους πόρους που μας προκαλεί η ίδια η πτώση, μέσα σε *κοιλότητες/ρωγμές που αποτελούνται από εικόνες* οι οποίες ακόμα κινούνται, όπως οι πυγολαμπίδες ή τα απομονωμένα άστρα¹⁸⁰. Αυτοί είναι και οι πόροι τους οποίους μας δίνει η πτώση αυτή: η διακλάδωση, η σύγκρουση, η «πύρινη σφαίρα» που διατρέχει τον ορίζοντα, η επινόηση μιας νέας φόρμας¹⁸¹.

3.2.2. Η διαλεκτική του βλέπειν: Υποτίμηση/Ανεκτίμητο

Ο Huberman επίσης αντιπαραθέτει τις έννοιες της *υποβάθμισης [dévaluation]* και του *ανεκτίμητου [inestimable]*. Η διαλεκτική εικόνα, προς την κατεύθυνση της οποίας μας καλεί ο Benjamin, αναφέρει ο Huberman, συνίσταται κυρίως στο να κάνουμε να αναδυθούν οι *ανεκτίμητες* στιγμές οι οποίες επιβιώνουν, και οι οποίες ανθίστανται στην παρούσα οργάνωση των αξιών, επιτυγχάνοντας μια ανατάραξη/έκρηξη (*exploser*) μέσα από την έκπληξη¹⁸². Η εικόνα, όπως υποστηρίζει, παρά την εύθραυστη και αμυδρή φύση της έχει την ικανότητα να *επιβιώνει* και να *επανεμφανίζεται*¹⁸³. Μας προτρέπει λοιπόν προχωρήσουμε σε επινόηση νέων φορμών οι οποίες θα μας οδηγήσουν σε νέες δυνατότητες.

¹⁷⁹ βλ. George. Didi-Huberman, «The supposition of the aura: the Now, the Then, and Modernity», στο Andrew Benjamin (επιμ.), *Walter Benjamin and History*. London, New York, Continuum, σ. 3-18.

¹⁸⁰ Didi-Huberman, ό.π., σ. 106.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 107.

¹⁸² Στο ίδιο, σ. 108.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 109.

«Είμαστε φτωχοί από εμπειρία; Να φτιάξουμε από αυτή την ίδια τη φτώχεια –μέσα σ' αυτό το λυκόφως-- μια εμπειρία¹⁸⁴.

3.3. «Border»

Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου του *Survivances des Lucioles*, ο Huberman αναφέρεται εκτενώς στην ταινία *Border* της Laura Waddington¹⁸⁵. Η L. Waddington πέρασε αρκετούς μήνες στο στρατόπεδο Sangatte του Ερυθρού Σταυρού στη Γαλλία¹⁸⁶. Κατέγραψε σε φιλμ αφγανούς και ιρακινούς πρόσφυγες στις απελπισμένες τους προσπάθειες να δραπετεύσουν από τις αστυνομικές δυνάμεις και να φτάσουν στην Αγγλία διασχίζοντας το τούνελ της Μάγχης. Το αποτέλεσμα όπως πιστεύει ο Huberman, είναι *εικόνες-πυγολαμπίδες* (images-lucioles), εικόνες στα όρια της εξαφάνισης. Θολές εικόνες, δύσκολες γωνίες λήψης, εμφανής κόκκος και ρυθμός γεμάτος τραντάγματα. Εικόνες του φόβου.

¹⁸⁴ Didi-Huberman, ό.π, σ. 109.

¹⁸⁵ Επίσημο site της L. Waddington, <http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>

¹⁸⁶ Βλέπε άρθρο της εφημερίδας Guardian για το στρατόπεδο Sangatte στα σύνορα Γαλλίας-Αγγλίας, <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/may/23/immigration.immigrationandpublicservices1>



Εικόνα 3 [Border, Laura Waddington]

"[...] σκαρφαλώσαμε στην πλαγιά του λόφου [...] και φτάσαμε σε μια ψηλή κορυφή."

P.P. Pasolini



Εικόνα 4 [*Border*, Laura Waddington]

“Από εκεί μπορούσαμε να δούμε καθαρά δύο πολύ μακρινούς προβολείς, τρομερά σκληρούς, με μάτια μηχανικά από τα οποία ήταν αδύνατο κανείς να ξεφύγει. Μας κατέλαβε ο τρόμος [...]”
P.P. Pasolini

Στην ταινία λίγα πράγματα διακρίνονται· μονάχα θραύσματα. Σώματα στην άκρη του δρόμου, υπάρξεις μέσα στο σκοτάδι, που προχωρούν προς έναν αβέβαιο ορίζοντα. Η ταινία καταφέρνει να αναδείξει τον χαρακτήρα της επίμονης πραγματοποίησης της επιθυμίας, την εμμονή προς την έκβαση ενός ανέλπιδου σχεδίου. Το *Border* καταγράφει όλες τις καταστάσεις του φωτός (*etats de la lumiere*): η αμυδρή λάμψη των προσφύγων μέσα στη νύχτα, οι "άγριοι προβολείς" της αστυνομίας, οι οποίοι διατρέχουν το τοπίο ψάχνοντας τους δραπέτες, ακόμα και τα καθημερινά φώτα των σπιτιών των "νόμιμων" ελεύθερων κατοίκων ή των αυτοκινήτων που διασχίζουν τον δρόμο, συντείνουν στην απόδοση αυτής της οδυνηρής αντίθεσης. Το φιλμ τελειώνει με την εικόνα μιας σύλληψης μέσα σε ένα εκτυφλωτικό φως.



Εικόνα 5 [*Border*, Laura Waddington]

Ο Didi-Huberman καταλήγει, στο *Survivances des Lucioles*, στο συμπέρασμα ότι οι εικόνες αντίστασης, οι πυρολαμπίδες δεν έχουν αφανιστεί. Κάποιες, λέει, είναι δίπλα μας και ίσα που περνούν ξυστά από εμάς, μέσα στο σκοτάδι. Κάποιες έφυγαν πέρα από τον ορίζοντα προσπαθώντας να διαμορφώσουν αλλού την κοινότητά τους, τη μειονότητα που αποτελούν. Ο Huberman μας προτρέπει να δούμε το έργο της Waddington ξανά και ξανά. Και έπειτα, να το δώσουμε σε άλλους, εκκινώντας με αυτό τον τρόπο μια "κυκλοφορία θραυσμάτων" η οποία με τη σειρά της θα υποκινήσει μια επόμενη¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Didi-Huberman, ό.π., σ. 138.

Επίλογος, συμπεράσματα

4.1. Ο ρόλος του κριτικού.

Επιστρέφοντας στα κείμενα του ίδιου του Benjamin, και συγκεκριμένα στις *Θέσεις για την Ιστορία*, ο Max Pensky επισημαίνει τα παρακάτω ως προς τη διαλεκτική εικόνα: «[...] ο χαρακτήρας της αιφνίδιας εμφάνισης/ανάδυσης του απερίγραπτου [in-effable], είναι τόσο έντονος στις σημειώσεις του Benjamin, ώστε να αντιμετωπίζει κανείς τον πειρασμό να θεωρήσει τις διαλεκτικές εικόνες ένα συμβάν πραγματικά θεολογικό»¹⁸⁸, και τον κριτικό ως τίποτα περισσότερο από το υποκείμενο στο οποίο αυτό το συμβάν αποκαλύπτεται. Ο Pensky ισχυρίζεται πως πρέπει να αντισταθούμε σε αυτόν τον ερμηνευτικό πειρασμό, καθώς μια τέτοια θεώρηση, όντας η ίδια μη διαλεκτική, συνιστά υπεραπλούστευση. Επιπρόσθετα:

«Αποτυγχάνει να συλλάβει την περιπλοκότητα με την οποία οι θεολογικές κατηγορίες οφείλουν, για τους σκοπούς του Benjamin, να βρουν την προσήκουσα έκφρασή τους τους, με τους όρους των πιο μικρών και αποσπασματικών στιγμών, στη σφαίρα της κουλτούρας. [...] Η εικόνα, πράγματι, ξεπετάγεται [springs forth] στο διαλεκτικό σταυροδρόμι του παρελθόντος με το παρόν, αλλά επίσης του μεσσιανικού με το βέβηλο. Ως εικόνα, διατηρεί το στοιχείο της υλικότητας. Ως διαλεκτική, η υλικότητα αυτή εμπεριέχει την παράσταση της αλήθειας της, και η αλήθεια αυτή ξεχειλίζει και εκτινάσσει την ίδια την υλικότητα της εικόνας αυτής»¹⁸⁹.

Για παρόμοιους λόγους, δεν μπορούμε να ερμηνεύσουμε τον ρόλο του κριτικού ως παθητικού δέκτη. Ο κριτικός οφείλει να είναι σε εγρήγορση να αναγνωρίσει την «κατάσταση έκτακτης ανάγκης» της ιστορίας, καθώς και να είναι ικανός να αποκολλήσει με ακρίβεια τα *απορρίμματα του παρελθόντος*, και με την τεχνική του μοντάζ, να κατασκευάσει έναν «αστερισμό κορεσμένο από εντάσεις» στο παρόν. Στη διαλεκτική εικόνα, υπάρχει κατά συνέπεια το στοιχείο της υποκειμενικότητας. Η αναγνώριση του στοιχείου αυτού, όμως, υπονοεί ταυτόχρονα την υποχρέωση της

¹⁸⁸ Pensky, 1993, σ.218.

¹⁸⁹ στο ίδιο. 218-219.

ανάληψης ευθύνης από τη μεριά του κριτικού. Η εύρεση, αποθέωση, ανάδειξη, αναδιάταξη των θραυσμάτων/απορριμμάτων της ιστορίας έχει ξεκάθαρο πολιτικό σκοπό και χαρακτήρα στο έργο του Benjamin. Η αποτυχία να αναδειχτεί ο χαρακτήρας αυτός, και κατά συνέπεια ένας ενεργός ρόλος του υποκειμένου, συνιστά κατά τη γνώμη μας παρανόηση στην καλύτερη περίπτωση, και ερμηνευτική παραμόρφωση στη χειρότερη.

Παρ'όλ' αυτά, εξαιτίας της απουσίας ενός 'δόγματος' της διαλεκτικής εικόνας και μιας 'αυστηρής' κατασκευαστικής αρχής [ζητήματα που αναλύθηκαν στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας] πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις της είναι τελικά, αναπόφευκτες. Ίσως κάποιες επικλήσεις της διαλεκτικής εικόνας σε σύγχρονα κείμενα κριτικής να αποδεικνύονται τελικά άστοχες ή ακόμα και επιφανειακές. Αυτό που μπορεί να κοθοδηγήσει όμως τη σύγχρονη προσέγγιση της διαλεκτικής εικόνας, και αυτό που ωφείλουμε να διαφυλάξουμε, είναι το πολιτικό μπενγιαμινικό πνεύμα της σύλληψης της ιστορίας και της ενεργητικής στάσης της παρέμβασης ενάντια στην απελπισία.

Αυτό ακριβώς επιτυγχάνει ο George Didi-Huberman, εμμένοντας στην επιβίωση της εικόνας ως αντίσταση στο γενικευμένο πεσιμισμό. Προκρίνει την «οργάνωση», την αναδιάταξη, τη διάνοιξη ενός χώρου εικόνων διαμέσου των οποίων λάμπει η ανθρώπινη επιθυμία και πάλι για επιβίωση. Επιπλέον, στο τελευταίο κεφάλαιο της *Επιβίωσης των πυγολαμπίδων*, συνηγορεί μαζί με τον Jacques Ranciere υπέρ της πρόκλησης μιας διαλεκτικής σύγκρουσης στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο. Το φιλμ της Laura Waddington, ερμηνευόμενο ως μια παράθεση ετερογενών στοιχείων «προκειμένου να δείξει μια πραγματικότητα διαμορφωμένη από ανταγωνισμούς [...]»¹⁹⁰ μπορεί να ενταχθεί σε μια τέχνη κριτική και άρα πολιτική. Ο ρόλος του κριτικού και ο ρόλος του καλλιτέχνη, ενώνονται τελικά κάτω από την ίδια ευθύνη ανάδειξης του πολιτικού ως διάνοιξης χώρου νέων δυνατοτήτων. Το συγκλονιστικό επίτευγμα του Benjamin συνίσταται τελικά κατά τη γνώμη μας στην ανάδειξη της

¹⁹⁰ Ranciere, ό.π. σ. 98.

πολιτικής σπουδαιότητας της εικόνας τόσο για τον υλιστή κριτικό όσο και για τη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική. Ο πλούτος της σκέψης του όπως διαφαίνεται στα κείμενά του, καθώς και τα αναρίθμητα επίπεδα νοημάτος και ανασύνθεσής τους που ο Benjamin εντοπίζει στις «μικροσκοπικότερες λεπτομέρειες» και στα «απορρίμματα της ιστορίας», είναι σε θέση να αποτελούν τα μικρά φωτάκια μέσα στη νύχτα. Εστω και αν είναι «εύθραυστα», «εφήμερα», ή «διαλείποντα». Εάν εκπαιδευτούμε σε μια όραση διαλεκτική, όπως μας διδάσκει ο Benjamin, θα μπορούμε να διασώσουμε το *ελάχιστον*, το *εφήμερο*, το *παροδικό* ανακτώντας μια ενεργητική στάση και διεκδικώντας «νέες μορφές του ορατού».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, Howard Eiland και Kevin McLaughlin (μτφρ.), Rolf Tiedemann (επιμ.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
2. Benjamin, Walter. «The Life of Students», *Early Writings Volume 1, 1910-1917*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
3. Benjamin, Walter. «Paralipomena to ‘On the Concept of History’», *Selected Writings Volume 4, 1938-1940*. Cambridge Massachusetts, Belknap Press of Harvard of Harvard University Press, 2006.
4. Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, John Osborn (μτφρ.), London – New York, Verso, 1998.
5. Benjamin, Walter. «Surrealism», *One-Way Street and Other Writings*. Edmund Jephcott και Kingsley Shorter (μτφρ.), Λονδίνο, NLB, 1979.
6. Benjamin, Walter. «Eduard Fuchs: Collector and Historian», *One-Way Street and Other Writings*, Edmund Jephcott και Kingsley Shorter (μτφρ.), Λονδίνο, NLB, 1979.
7. Benjamin, Walter. *Μονόδρομος*, Άγρα, Αθήνα 2004.
8. Benjamin, Walter. *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας. Ο σουρρεαλισμός. Για την εικόνα του Προύστ*, Μηνάς Παράσχης (μτφρ.), Αθήνα, Ουτοπία, 1983.
9. Benjamin, Walter. *Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας Λυρικός στην Ακμή του Καπιταλισμού*, Λιβιεράτος Κώστας, Αναγνώστου Λευτέρης (επιμ.), Γκουζούλης Γιώργος (μεταφρ.), Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.
10. Benjamin, Walter. *Briefe I και II*, Gershom Scholem (επιμ.), Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη 1978.
11. Benjamin, Andrew. «Benjamin’s Modernity» στο *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, David S. Ferris (επιμ.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
12. Buck-Morss, Susan. *Η διαλεκτική τού Βλέπειν. Ο Βάλτερ Benjamin και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, Μανόλης Αθανασάκης (μτφρ.), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.
13. Didi-Huberman, Georges. *Survivance des Lucioles*, Les Edition de Minit, Paris, 2009.

14. Didi-Huberman, Georges. «The supposition of the aura: the Now, the Then, and Modernity», στο Andrew Benjamin (επιμ.), *Walter Benjamin and History*. London, New York, Continuum, 2005
15. Ferris, David S. (επιμ.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
16. Paul Feyerabend, *Ενάντια στη μέθοδο*, Αθήνα, Σύγχρονα Θέματα, 1975.
17. Frisby, David. *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας: Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Βενιαμίν, Ζήγκφρηντ Κρακάουερ*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 2007.
18. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Η Φαινομενολογία του Πνεύματος*, τόμος 2, Δημήτρης Τζωρτζόπουλος (μτφρ), Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα: 1993.
19. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας»*, Αθήνα, Πλέθρον, 2004.
20. Pensky, Max. *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, 2001.
21. Pensky, Max. «Method and Time», στο *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
22. Ranciere, Jacques «Η πολιτική της Αισθητικής» στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Σταυρακάκης, Σταφυλάκης (επιμ.), Αθήνα, Εκκρεμές, 2008
23. Σπυροπούλου, Αγγελική (επιμ.). *Βάλτερ Βενιαμίν, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2007.

Ιστογραφία

- Osborne, Peter and Charles, Matthew, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/benjamin/>>.
- Επίσημο site της Laura Waddington, <http://www.laurawaddington.com/index.php>
Border: <http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>

