



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΥ

Ο THEODOR ADORNO ΚΑΙ ΤΟ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* ΤΟΥ SAMUEL BECKETT:
Η Φιλοσοφική Ερμηνεία της Τέχνης ως Κριτική της Οντολογίας

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Συμεωνίδης Θωμάς

Επιβλέπουσα καθηγήτρια :

Παναγιώτα Ράπτη, Επίκουρη Καθ. ΕΜΠ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2013



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΥ

Ο THEODOR ADORNO ΚΑΙ ΤΟ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* ΤΟΥ SAMUEL BECKETT:
Η Φιλοσοφική Ερμηνεία της Τέχνης ως Κριτική της Οντολογίας

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Συμεωνίδης Θωμάς

Επιβλέπουσα καθηγήτρια :

Παναγιώτα Ράπτη, Επίκουρη Καθ. ΕΜΠ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2013



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΥ

Ο THEODOR ADORNO ΚΑΙ ΤΟ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* ΤΟΥ SAMUEL BECKETT:
Η Φιλοσοφική Ερμηνεία της Τέχνης ως Κριτική της Οντολογίας

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Συμεωνίδης Θωμάς

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Π. Ράπτη, Επίκ. Καθ. ΕΜΠ (επιβλέπουσα)
2. Δ. Καρύδης, Καθ. ΕΜΠ
3. Α. Κουτούγκος, Καθ. ΕΜΠ

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Δ. Καρύδης, Καθ. ΕΜΠ
2. Α. Κουτούγκος, Καθ. ΕΜΠ
3. Α. Μπαλάς, Ομότιμος Καθ. ΕΜΠ
4. Χ. Μπανάκου, Επίκ. Καθ. ΕΚΠΑ
5. Γ. Ξηροπαΐδης, Καθ. ΑΣΚΤ
6. Π. Ράπτη, Επίκ. Καθ. ΕΜΠ
7. Ι. Στεφάνου, Ομότιμος Καθ. ΕΜΠ

Αθήνα, Φεβρουάριος 2013

Στους γονείς μου, Δημήτρη και Μαρία,
που δεν έπαψα ποτέ να τους αισθάνομαι κοντά μου

Δεν υπάρχει τίποτ' άλλο, πρέπει να συνεχίσεις, μόνο αυτό ξέρω

Ο ΑΚΑΤΟΝΟΜΑΣΤΟΣ, Samuel Beckett

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ 19

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 21

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ 23 • ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ
ADORNO: *THE ACTUALITY OF PHILOSOPHY* (ADORNO, 1931) 26 • Ο ADORNO ΚΑΙ Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ
TRYING TO UNDERSTAND ENDGAME (1961) 27

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ (I): Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ 28 • ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ (II):
Η ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ 29 • ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (I): ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ 30 • ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ
ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (II): ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ 32 • ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (III): ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ 35

ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ [ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ] 39

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ | ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ 41

I ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* 43

Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* 44

ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BECKETT 46

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (I): ΣΙΩΠΗ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΤΙΠΟΤΑ 54

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (II): Η ΕΤΕΡΟΓΕΝΕΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥ & ΦΥΣΗΣ 57

II Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ*: 59

Trying to Understand Endgame, T.W.Adorno (1961)

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (I): ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ | ΠΑΡΩΔΙΑ 59 •
ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (II): ΧΡΟΝΟΣ | ΙΣΤΟΡΙΑ 60 •
ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (III): ΦΥΣΗ | ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ 64 •
ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (IV) : ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ|
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ 65 • ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (V) :
ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ 66 • ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ
(VI): ΟΡΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ | ΚΑΤΑΦΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ 67 • ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ
ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (VII): ΝΟΗΜΑ | ΠΑΡΑΛΟΓΟ 68

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (I): Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ 69 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (II): Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ 'ΙΔΕΑΣ' ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ 71 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (III): Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ 71 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (IV): Η ΡΕΥΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΛΩΣΣΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ 63 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (V): ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ | ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ 74 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (VI): ΜΠΕΚΕΤΙΑΝΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ | Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ 75 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (VII): Η ΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΥ 78 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (VIII): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ 79 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (IX): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ 81 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (X): Η ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ 82 • ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (XI): Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗΣ 83

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (I): Η ΣΥΝΟΨΗ 84 • Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (II): ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ NAGG, NELL 85 • Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (III): ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ CLOV, HAMM 86 • Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (IV): Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ CLOV - HAMM 90 • Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (IV): 'ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ' 93

III Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ 98 *EXTORTED RECONCILIATION: On Georg Lukàcs' Realism in Our time*, T.W.Adorno (1958)

ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ ΕΝΟΣ ΑΝΤΙΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ LUKACS 98 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΥΣΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ BRECHT 99 • Η ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟΥ 101 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ | ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ 101 • Η ΛΑΘΕΜΕΝΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ BECKETT 102 • Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΓΝΩΣΗΣ: Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ 104

IV Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΕΡΜΗΤΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΔΗΛΩΜΕΝΗ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ: 106 ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΗΘΕΙΑ *COMMITMENT*, T.W.Adorno (1962)

Η ΕΝΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ 106 • ΝΟΗΜΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 107 • Η ΑΣΑΦΕΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 108 • ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 110 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BRECHT 110 • Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΑΝΤΙΚΤΥΠΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 112 • Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ & ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΗΘΕΙΑΣ 112

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (I): Η ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΜΟΡΦΗΣ & ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΣΤΟΝ BRECHT 113 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (II): Ο ΑΦΟΡΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΜΕΤΑ ΤΟ AUSCHWITZ 113 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (III): Ο ΗΘΙΚΟΣ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ | Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ SCHÖNBERG 114 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (IV): Ο

ΗΘΙΚΟΣ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ | ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΦΑΣΗΣ 115
Η ΣΧΕΣΗ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (I): SARTRE 1115 •
Η ΣΧΕΣΗ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (II): BECKETT
116
ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΟΘΕΣΗ 117

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ | ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ **119**

I ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ **123**

Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (I) 123 • Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (II)
124

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (I): JAUSS | BUBNER 125 • ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (II): BOHRER | BÜRGER 126 • ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ
ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (III): WELLMER 127

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (I) : Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ 127 • ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (II): Η
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΣΤΡΟΦΗ 128 • ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (III): ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ 129

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ HABERMAS 130

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ (I): GOODMAN | DANTO 132 • ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ (II): Η
ΝΟΜΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΕ ΒΑΡΟΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ 134

II Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ **135**

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ **135**

Η ΑΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΕΝΝΟΙΑ 135

Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (I): Η ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ 137 • Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (II): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΙΔΕΑΛΙΣΤΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ 138

Ο ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 139
ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ: Η ΔΙΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΥΜΒΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 140

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ 142 • ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (I): ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ 143 • ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΕΝΔΟΠΛΑΙΣΙΑΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 145

Η ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 146 • Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ 147 • Ο
ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 149

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΟΧΑΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ 150 • ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 150 • ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 151 • Ο ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΆΛΛΟ ΤΗΣ 152 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΥΠΑΡΞΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΒΑΘΜΟΥ 153 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ | ΔΙΠΛΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 154 • Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 154 • ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 156 • Η ΑΡΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 156 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ 157 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ 158 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ 159 • Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΙΜΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ | Η ΔΗΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΣΥΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ 160 • Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ Η ΑΛΛΙΩΣ, Ο ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ 161 • ΤΟ ΝΕΟ ΩΣ ΚΡΥΠΤΟΓΡΑΦΗΜΑ 161 • Η ΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 162 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ 163

Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (I): Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ 164 • Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (II): Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΕΛΕΟΛΟΓΙΑΣ 166 • Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (III): Η ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΝΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ 166

Ο ΕΡΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 168 • ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ : Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΥΠΕΡΒΑΣΗΣ 169

Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (I): ΤΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΤΗΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΗΣ 170 • Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ APPARITION 171 • Ο ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΕΝΙΚΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΕΙΔΙΚΟ 174 • Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (III): ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑ 174

ΕΚΠΝΕΥΜΑΤΙΣΗ ΚΑΙ ΕΜΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΗ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ 176 • Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ 177 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 178 • ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 180 • Ο ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 181 • Ο ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 182

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (I): ΑΙΝΙΓΜΑ | ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ 184 • ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ | Η ΥΠΟΣΧΕΣΗ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΗ ΥΠΑΡΚΤΟΥ 186 • ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (III): Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΩΣ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ, Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΑΡΝΗΣΗ 187

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ 189 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ 190 • Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ 191 • Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ 192 • ΝΟΗΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΠΡΟΘΕΣΗ 193 • Η ΑΡΝΗΣΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΩΣ ΝΕΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΝΟΗΜΑ 196 • ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ 198 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΑΡΝΗΤΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ 199 • Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ 200

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (I): Ο ΔΙΠΛΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 202 • ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (II): ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ 204 • ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (III): Η ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ 205 • ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (IV): ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ 207

I ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ (ADORNO, HORKHEIMER 1944) 213

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ (1969) 213 • ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ (1944) 214 • ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ 214 • Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ: ΓΝΩΣΗ | ΤΕΧΝΙΚΗ | ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ 215 • Η ΕΠΙΚΑΛΥΨΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ 216 • Η ΣΧΕΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΦΥΣΗΣ 217 • ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΣΟΤΗΤΑΣ | ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ 218 • Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΩΣ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ 218 • ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΩΝ ΑΞΙΩΝ ΜΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ | HORKHEIMER 219 • Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ | ADORNO 220 • Η ΠΡΟΣΜΕΤΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΠΟΝΟΥ 221

II ΣΕ ΤΙ ΧΡΗΣΙΜΕΥΕΙ ΑΚΟΜΑ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ; (ADORNO, 1963) 223

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ 223 • ΤΑ ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΜΙΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: ΑΡΝΗΣΗ | ΚΡΙΤΙΚΗ | ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ 224

Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (I) | ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ 225 • Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (II) | ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ 226 • Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (III) | ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ 227 • Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (IV) | Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ 227

ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ 228 • Η ΣΥΓΚΛΙΣΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ 229

III ΤΡΕΙΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ HEGEL (ADORNO, 1963) 230

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

ΜΕΛΕΤΗ I: ΕΠΟΨΕΙΣ 229

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ ΣΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ HEGEL 230 • Η ΥΠΟΒΑΘΜΙΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΤΙΣ ΝΕΕΣ ΟΝΤΟΛΟΓΙΕΣ 231 • ΕΓΓΕΛΙΑΝΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ: ΣΧΕΣΗ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ | ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ | ΑΛΗΘΕΙΑΣ 232

ΜΕΛΕΤΗ II : ΕΜΠΕΙΡΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ 235

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΣΤΟΝ HEGEL 235 • ΕΠΑΝΑΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ | ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ 236 • Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ KANT | HEGEL | BERGSON 237 • ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ | ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ 238 • Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΡΝΗΣΗΣ ΣΤΟΝ HEGEL 238

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ <i>ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ</i> :	241
ΜΙΑ ΓΝΩΣΙΟΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ - ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ	
ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ (I): ΑΜΟΙΒΑΙΟΤΗΤΑ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ 241 • ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ (II) : ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΠΟ HEGEL ΜΗ ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΣΤΙΓΜΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ 242	
ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ 243 • ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ 244 • ΔΙΤΤΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ: ΥΛΙΚΟΣ ΝΟΗΤΙΚΟΣ 246	
Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ HEIDEGGER 247	
IV Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ <i>ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ</i>	250
Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ	250
ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ 250 • ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΣΟΤΗΤΑΣ: ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΜΗ ΕΝΝΟΙΑΣ ΣΚΕΨΗ 253 • ΣΥΣΤΗΜΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΣΚΕΨΗΣ 255 • ΑΡΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ 258 • ΥΠΑΡΞΙΣΜΟΣ 261	
ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ <i>ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ</i>	263
Η ΣΧΕΣΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ: Η οντολογική ανάγκη Είναι και Ύπαρξη	
ΝΕΑ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ: ΕΙΝΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ 263 • ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ 265 • ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΟΝΤΙΚΟΥ 268 • Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ 270	
ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ <i>ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ</i>: ΕΝΝΟΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	274
ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ 274 • ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΑΥΤΟΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ 277 • ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΕΝΟΤΗΤΑ ΜΕΣΩ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΣ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ 279 • ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ 283	
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ <i>ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ</i>: ΜΟΝΤΕΛΑ	286
ΑΠΟΠΡΩΣΟΠΟΙΗΣΗ & ΜΗ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ: Η ΑΝΑΓΚΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ 286 • ΜΕΤΑ ΤΟ AUSCHWITZ 289 • Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ 292 • ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ 294 • ΜΗΔΕΝΙΣΜΟΣ 296 • ΟΥΔΕΤΕΡΟΠΟΙΗΣΗ Ο ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟΥ 299	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	303

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	315
I ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ	317
II ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ	320
III ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ	342
IV ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΡΙΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ	369
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	401

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Ομότιμο Καθηγητή Ιωσήφ Στεφάνου και τον Καθηγητή Αριστοφάνη Κουτούγκο για την προθυμία τους να υποστηρίξουν αυτό το εγχείρημα από την πρώτη στιγμή. Επίσης, τον Ομότιμο Καθηγητή Αριστείδη Μπαλτά, τους Καθηγητές Γιώργο Ξηροπαΐδη και Δημήτρη Καρύδη και την Επίκουρη Καθηγήτρια Χαρά Μπανάκου για τη συμμετοχή τους στην Επταμελή Επιτροπή. Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ ξεχωριστά στην Επιβλέπουσα Καθηγήτρια της διατριβής Γιούλη Ράπη και να της εκφράσω τις ευχαριστίες μου καθώς πέρα από την πρόσβαση στις γνώσεις και στο έργο της, μου πρόσφερε τη φιλία της δείχνοντας ένα πραγματικό ενδιαφέρον για τη ζωή και την εξέλιξή μου .

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ Ο Adorno, γεννημένος το 1903 στη Φρανκφούρτη, είχε την πρώτη σημαντική του επαφή με τη φιλοσοφία μόλις στην ηλικία των δεκαέξι ετών, όταν υπό την καθοδήγηση του Siegfried Kracauer επιδόθηκε σε μία κριτική ανάγνωση της *Κριτικής του Καθαρού Λόγου* του Kant. Το βασικό σχήμα της φιλοσοφικής σκέψης του Adorno διαμορφώθηκε αυτήν την περίοδο με πιο διακριτό χαρακτηριστικό την αναζήτηση των ιστορικών και κοινωνικών δυνάμεων που υποστηρίζουν τις φιλοσοφικές ιδέες, όπως και την εξέταση των ιδεολογιών που οδηγούν στα συμπεράσματα συγκεκριμένων φιλοσόφων. Η πρώτη διδακτορική διατριβή του, μόλις το 1924, υπό τον Hans Cornelius, ήταν μία κριτική της φαινομενολογίας του Edmund Husserl με τίτλο *The Transcendence of the Real and the Noematic in Husserl's Phenomenology*. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μια εργασία αρκετά πρόωρη και σε μεγάλη απόσταση από τα μετέπειτα φιλοσοφικά γραπτά του, είναι ενδεικτική εντούτοις του βασικού σχήματος επιχειρηματολογίας που υιοθετούσε σε κάθε κριτική του. Το κύριο στοιχείο της τακτικής του ήταν ο εντοπισμός αναπόφευκτων αντινομιών και αντιφάσεων που απέρρεαν από εκείνες τις φιλοσοφικές θέσεις που θεμελιώνονταν σε μια προβληματική υπόθεση της σχέσης ανάμεσα στη συνείδηση και την πραγματικότητα. Έτσι, στην περίπτωση του Husserl, η βασική αντινομία ήταν πως ενώ 'ο Husserl ζητούσε από τη μία πλευρά τη θεμελίωση όλων των πραγμάτων με την προσφυγή σε μία αδιαμεσολάβητη εμφάνιση, από την άλλη θεωρούσε τα πράγματα ως απολύτως υπερβατικά, στοιχείο όμως που σήμαινε πως τελικά τα πράγματα ταυτοποιούνται επιστημολογικά μόνο στη σχέση τους με τη συνείδηση'¹.

Στη δεύτερη διατριβή του με σκοπό την απόκτηση της υφηγεσίας το 1927, επικρίνει την φαινομενολογία του Husserl από μία διαφορετική οπτική αυτή τη φορά. Με έντονη την επιρροή της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Sigmund Freud ο Adorno εκκινεί από τη θέση πως το υποσυνείδητο έχει κοινωνική, ή ισοδύναμα, υλική βάση, και όχι καθαρά φυσική υπόσταση. Συμβατή με αυτή τη θέση είναι και η άποψη ότι η κοινωνία διαμορφώνει τη συνείδηση, ή εναλλακτικά, στο πλαίσιο της ανάλυσης του Adorno, ότι το άτομο δεν έχει την ελευθερία της αυτοσυγκρότησής του. Έτσι, ενώ στην πρώτη του διατριβή εστιάζει στην προβληματική υπόθεση της σχέσης συνείδηση – πραγματικότητα, στη δεύτερη η κριτική του στρέφεται στην ασυμβατότητα της φαινομενολογία του Husserl με τη λειτουργία του ασυνείδητου. Παρόλα αυτά, ο Adorno δεν υποστήριξε τελικά τη διατριβή του καθώς έκρινε

πως δεν ανταποκρινόταν πλήρως στις απαιτήσεις πρωτοτυπίας που υπαγόρευε το συγκεκριμένο ακαδημαϊκό εγχείρημα. Το σημαντικό τελικά στοιχείο αυτής της διατριβής ήταν όχι τόσο η επιρροή των Cornelius και Husserl, όσο η υπόρρητη παρουσία της βασικής ιδέας του Georg Lukács, όπως αυτή διατυπώνεται στη *Θεωρία του Μυθιστορήματος*: η επικοινωνία των ατόμων είναι διαμεσολαβημένη από τους κοινωνικούς θεσμούς, στοιχείο το οποίο αντανakλάται στη μη αμεσότητα της εμπειρίας που απορρέει από ένα μυθιστόρημα, η οποία αντίστοιχα είναι διαμεσολαβημένη από τον αστερισμό των ιδιαίτερων κοινωνικών χαρακτηριστικών που έδωσαν υπόσταση στο μυθιστόρημα. Αυτή η ιδέα αποκτά κεντρικό ρόλο στη σκέψη του Adorno, και σε ένα γενικότερο πλαίσιο μεταφράζεται σε μια επίμονη κριτική θεώρηση της σχέσης ανάμεσα στην κοινωνία και τη σφαίρα των πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Πρόκειται για ένα πλαίσιο υποθέσεων που υποστηρίζει το σύνολο της πολιτιστικής κριτικής του Adorno και παράλληλα, την κεντρική ιδέα της αυτονομίας του έργου τέχνης. Πολύ περισσότερο, στο σημείο επαφής του Lukács με τη μαρξιστική κριτική, ο Adorno κατευθύνεται προς την ιδέα της ερμηνείας του έργου τέχνης ως αποκαλυπτικού γεγονότος των υλικών συνθηκών μιας κοινωνίας. Σε αυτή τη κατεύθυνση και ειδικά στο ερμηνευτικό σκέλος, είναι καθοριστικής σημασίας η συνάντηση του Adorno με τον Walter Benjamin.

Οι επιρροές από τους Benjamin και Lukács θα συναιρεθούν σε ένα νέο πρόγραμμα έρευνας, το οποίο θα οδηγήσει σε μία εκ νέου εκπόνηση διατριβής επί υφηγεσία την οποία θα παρουσιάσει το 1931. Η νέα διατριβή εκδίδεται με τον τίτλο *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* δύο χρόνια αργότερα. Πρόκειται για το πρώτο αποφασιστικό βήμα ενός ερευνητικού προγράμματος το οποίο θα καταλήξει στο μεγαλύτερο κατά γενική ομολογία φιλοσοφικό του έργο, την *Αρνητική Διαλεκτική*, τρεις δεκαετίες αργότερα, το 1963. Στον πρόλογο της *Αρνητικής Διαλεκτικής* ο Adorno είναι δηλωτικός της πρόθεσης που συνδέθηκε όχι μόνο με τη διατριβή στον Søren Kierkegaard, αλλά και συνολικά με το ερευνητικό του πρόγραμμα: ‘Αφότου ο συγγραφέας άρχισε να εμπιστεύεται τις δικές του πνευματικές παρορμήσεις θεώρησε ως καθήκον του να σπάσει με τη δύναμη του υποκειμένου το απατηλό κατασκεύασμα της συστατικής υποκειμενικότητας’ (ΑΔ, 10). Ο Adorno στρέφει την κριτική του στην ιδέα του Kierkegaard για ένα υποκείμενο το οποίο δεν συγκροτείται από το περιβάλλον, αλλά σε απόσταση ως προς αυτό. Πολύ περισσότερο, ο κεντρικός ρόλος του Kierkegaard στη γερμανική φιλοσοφία της εποχής οδηγεί τον Adorno σε μία κριτική του πνεύματος της πρόσληψης του τη δεκαετία του 1920, κυρίως στις αναγνώσεις του Kierkegaard προς την κατεύθυνση μιας νέας οντολογίας, όπως αυτή των Martin Heidegger και

Jean – Paul Sartre. Σε σχέση με τις νέες οντολογίες, η βασική αιτίαση του Adorno εντοπίζεται στην πράξη αποκοπής των υπαρξιακών προσδιορισμών από τα θεολογικά τους συμφραζόμενα, όπως αυτά υπήρχαν στο έργο του Kierkegaard, και την τελική μετατροπή αυτών των υπαρξιακών προσδιορισμών σε οντολογικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα, ο Adorno υποβάλλει σε κριτική την έννοια της εσωτερικότητας που αναπτύσσει ο Kierkegaard και την οποία βλέπει σε ευθεία σχέση προς την εγελιανή φιλοσοφία· την εξετάζει μέσα από ένα υλιστικό πρίσμα, θεωρώντας τελικά ότι πρόκειται για μία εσωτερικότητα, χωρίς όμως πραγματικό αντικείμενο. Ειδικά σε σχέση με την κεντρική έννοια στο έργο του Kierkegaard, αυτή της ύπαρξης, ο Adorno αφιερώνει το τέταρτο μέρος του βιβλίου του στην κριτική της οικειοποίησή της από τον Heidegger.

Την ίδια χρονιά με την ολοκλήρωση της διατριβής για τον Kierkegaard, ο Adorno εντάχθηκε στο μόνιμο ακαδημαϊκό προσωπικό του πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης, ενώ ο Max Horkheimer, εξεταστής της συγκεκριμένης διατριβής, διορίστηκε καθηγητής Κοινωνικής Φιλοσοφίας και ταυτόχρονα διευθυντής του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας, ακαδημαϊκό βραχίονα του πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης. Η ιδιαίτερη μεθοδολογία προσέγγισης του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας οδήγησε στην υπεράσπιση μιας νέας φιλοσοφικής προσέγγισης, την κριτική θεωρία², σε αντιδιαστολή προς την παραδοσιακή φιλοσοφία. Αντίστοιχα, το Ινστιτούτο έγινε άτυπα περισσότερο γνωστό ως Σχολή της Φρανκφούρτης³. Ο Adorno χωρίς να είναι τυπικά μέλος, συνεισέφερε σημαντικά στις εργασίες του Ινστιτούτου, αρχικά με τη μορφή άρθρων προς δημοσίευση στο οικείο *Journal of Social Research*. Δύο χρόνια αργότερα, ο Adorno αναγκάστηκε σε παραίτηση με την άνοδο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος λόγω της εβραϊκής του καταγωγής. Για τον ίδιο λόγο, το Ινστιτούτο μαζί με τα μέλη του μεταφέρθηκε αρχικά στη Γενεύη. Ο Adorno, λόγω της άτυπης σχέσης του με το Ινστιτούτο, δεν μετανάστευσε στην Ελβετία, αλλά ακολούθησε μία πιο προσωπική διαδρομή με την ένταξη του εκ νέου σε διδακτορικό πρόγραμμα φιλοσοφίας στο Κολλέγιο Merton του πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Κατά την περίοδο 1934 – 1937 επέστρεψε στο βασικό πυρήνα των εργασιών του στους Husserl και Kierkegaard, συνδυάζοντας την επιστημολογία με τον έλεγχο των αντινομιών που προκύπτουν από την παράβλεψη των υλικών και κοινωνικών όρων που διαμεσολαβούν την πραγματικότητα του υποκειμένου. Τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας συνοψίζονται στο *Against Epistemology: A Metacritique* που εκδόθηκε το 1956.

Με το Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας να έχει μεταναστεύσει τελικά από το 1935 στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, ως βραχίονας του πανεπιστημίου Columbia αυτή τη φορά, ο

Max Horkheimer προσκαλεί τον Adorno να γίνει επίσημο μέλος του Ινστιτούτο το 1938, με την προοπτική να εργαστεί στο *Princeton Radio Project* υπό την επίβλεψη του Paul Lazarsfeld. Ο Adorno, για τον οποίο η κοινωνιολογία ήταν βασικά ένας κλάδος της πολιτικής φιλοσοφίας, άποψη που ήταν διαδεδομένη στην Ευρώπη, δέχθηκε αποβλέποντας σε μια τριβή με το εμπειρικό περιεχόμενο της κοινωνιολογίας, το οποίο δυνητικά θα μπορούσε να συμβάλλει στην ερμηνευτική διάσταση της κριτικής θεωρίας. Στο ίδιο μήκος κύματος ήταν και η συμμετοχή του στις εργασίες για την *Αυταρχική Προσωπικότητα* αργότερα το 1950, σε συνεργασία με τρεις καθηγητές του πανεπιστημίου Berkeley στην Καλιφόρνια. Ο Max Horkheimer, μετακομίζοντας στην Καλιφόρνια για λόγους υγείας το 1941, είχε ζητήσει από τον Adorno να τον ακολουθήσει προκειμένου να εργαστούν μαζί πάνω σε ένα ερευνητικό σχέδιο σχετικά με τη διαλεκτική λογική, το οποίο τελικά κατέληξε στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* το 1944. Ο Adorno επέστρεψε το 1951 στη Γερμανία, αναλαμβάνοντας τη θέση του στο πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης, όπου και παρέμεινε μέχρι τον αιφνίδιο θάνατό του το 1969.

ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ADORNO: *THE ACTUALITY OF PHILOSOPHY* (ADORNO, 1931) Η πανηγυρική διάλεξη του Adorno στο πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης το 1931, με τίτλο *The Actuality of Philosophy* έχει ιδιαίτερη αξία καθώς για πρώτη φορά συνοψίζονται οι θέσεις του για τη φιλοσοφία με τη μορφή ενός ερευνητικού προγράμματος. Ο Adorno εξετάζει τη δυνατότητα του φιλοσοφείν τόσο ως προς τις εναλλακτικές λύσεις που μπορεί να υπάρχουν στο εσωτερικό της σύγχρονης φιλοσοφίας, όσο και σε σχέση με την κοινωνία. Παράλληλα, εκφράζει την αντίθεσή του σε κάθε φιλοσοφικό σύστημα θεωρώντας πως η δυνατότητα μίας ορθολογικής προσέγγισης της πραγματικότητας έχει τα όριά της στον ίδιο τον ανορθολογισμό που επιδεικνύει η πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή, εκφράζει και την ένστασή του σε μία εξέταση της πραγματικότητας χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της. Γενικότερα, ο Adorno θεωρεί πως οι βασικές τάσεις της σύγχρονης φιλοσοφίας τείνουν να έχουν είτε ολοκληρωτικό, είτε ιδεολογικό χαρακτήρα. Η εναλλακτική του πρόταση κατευθύνεται προς ένα μοντέλο φιλοσοφίας το οποίο θα έχει το χαρακτήρα ερμηνείας. Βασικό σχήμα αυτής της ερμηνευτικής λειτουργίας είναι η λογική του σχηματισμού, η οποία μετέπειτα θα λάβει το συγκεκριμένο της χαρακτήρα στην έννοια του αστερισμού που αναπτύσσεται στην *Αρνητική Διαλεκτική*. Αντίστοιχα, βασικό σκοπός είναι η πιστοποίηση της ύπαρξης μίας δεύτερης φύσης των πραγμάτων, η οποία αποκρυσταλλώνεται στο διαμεσολαβημένο από το κοινωνικό πλέγμα

αντικείμενο. Ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο που υπάρχει στις προγραμματικές δηλώσεις του Adorno είναι η συμβατότητα του ερμηνευτικού σχήματος που προτείνει με την υλιστική σύλληψη του κόσμου. Σε ευθεία σχέση προς τον Marx, απορρίπτει τη βασική θέση του Hegel ότι το πνεύμα είναι ο καθοδηγητικός παράγοντας τόσο της ιστορίας, όσο και της κοινωνίας. Αντίθετα, ο Adorno αναγνωρίζει στο πνεύμα μία υπόσταση περισσότερο υλική αντιστοιχίζοντας το πνεύμα στην κοινωνική πραγματικότητα, ενώ υποστηρίζει παράλληλα την άποψη πως η κίνηση του πνεύματος συντελείται χάρη στους ανταγωνισμούς και στις αντιφάσεις που ενυπάρχουν στο εσωτερικό της κοινωνίας. Πρόκειται για μία σύλληψη του πνεύματος καθαρά υλιστική, όπου η πραγματικότητα εξηγείται αποκλειστικά σε όρους ανθρώπινης δράσης. Κατ' αυτά, το νόημα της πραγματικότητας αποκόπτεται τελείως από τη σφαίρα της μεταφυσικής: η φύση της πραγματικότητας εξετάζεται μονάχα μέσα από τη δράση των ατόμων στο εσωτερικό της κοινωνίας. Ωστόσο, αντίθετα προς τον ορθόδοξο μαρξισμό, ο Adorno σε κανένα σημείο της φιλοσοφικής του διαδρομής δεν ασπάστηκε την ιδέα του προλεταριάτου ως επαναστατικού φορέα αλλαγής της κοινωνίας· τουναντίον, η εστίασή του βρισκόταν περισσότερο στα ιδεολογικά χαρακτηριστικά της κοινωνικής πραγματικότητας και λιγότερο στον τρόπο με τον οποίο ήταν ταξικά διαστρωματωμένη. Υπό αυτή την έννοια, για τον Adorno κάθε άτομο είναι εξίσου ευάλωτο απέναντι στην κυριαρχία, και όχι μόνο εκείνα τα άτομα που ανήκουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές διαστρωματώσεις. Στο πλαίσιο του *The Actuality of Philosophy* ασκεί επίσης κριτική στις φιλοσοφίες που τονίζουν είτε το ρόλο του αντικειμένου, είτε αυτόν του υποκειμένου, χωρίς ωστόσο να υπάρχει έμφαση στην αμοιβαιότητα της σχέσης τους. Αυτή η κριτική, αφορά πρώτα και κύρια τον Heidegger και το αντίστοιχο σχέδιο της θεμελιακής οντολογίας⁴. Επίσης, στρέφεται εναντίον του νεοκαντιανισμού της Σχολής του Μαρβούργου⁵ για το συστηματικό χαρακτήρα της φιλοσοφίας της και τέλος, τον λογικό θετικισμό⁶. Ωστόσο, ενδεικτικό της συνέπειας του Adorno είναι πως το σύνολο των θεμάτων που θίγονται στο *The Actuality of Philosophy*, αποτελούν την ανασκόπηση των βασικών ζητημάτων που οριοθέτησε με τις τρεις διατριβές του το διάστημα 1924 – 1931, και το κυριότερο είναι ότι αυτά τα θέματα βρίσκουν την πλήρη ανάπτυξη τους στην *Αρνητική Διαλεκτική*.

Ο ADORNO ΚΑΙ Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ *TRYING TO UNDERSTAND ENDGAME* (1961) Ο Adorno εργάστηκε πάνω στο δοκίμιο για το *Τέλος του Παιχνιδιού* από το καλοκαίρι του 1960 μέχρι το φθινόπωρο της επόμενης χρονιάς. Κατά την περίοδο των διακοπών του τον Αύγουστο του 1960 μελέτησε το έργο του Beckett και κράτησε σημειώσεις για ένα πρώτο σχέδιασμα του

δοκιμίου⁷. Η αξία αυτών των σημειώσεων, και λόγω της ελλειπτικής μορφής τους, συνίσταται στο γεγονός ότι επιτρέπουν να διαφανεί ο αστερισμός των βασικών σημείων που στη συνέχεια αναπτύχθηκαν προκειμένου να καταλήξει στην τελική μορφή του δοκιμίου. Επίσης, παράλληλα με τη δημοσίευσή του στο δεύτερο τόμο των *Σημειώσεων για τη Λογοτεχνία* (1961), ο Adorno είχε ετοιμάσει ένα προλογικό σημείωμα, το οποίο τελικά δεν εκδόθηκε. Ωστόσο, υπάρχουν μέσα σε αυτό κάποια σχόλια που διαφωτίζουν τις προθέσεις της συγγραφής του. Ειδικότερα, διευκρινίζεται ότι η μεταφυσική είναι το αντικείμενο τόσο του δοκιμίου που αφορά στην *τελευταία σκηνή του Faust*, όσο και σε αυτό για το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Επίσης, το δοκίμιο για το *Τέλος του Παιχνιδιού* τοποθετείται αμέσως μετά την πολεμική στο Lukács [*Extorted Reconciliation*], προκειμένου να δηλωθεί η σχέση μεταξύ τους. Τέλος, ειδικά για το *Trying to Understand Endgame*, ο Adorno υπογραμμίζει την επιθυμία του να καταστεί εμφανές ότι η κριτική της οντολογίας είναι ένα από τα βασικά του θέματα⁸. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι την ίδια περίοδο, ο Adorno δούλεψε σε ένα πρώτο προσχέδιο της *Αρνητικής Διαλεκτικής* όπου όχι μόνο το ζήτημα της οντολογίας είναι κοινό και στα δύο, αλλά υπάρχουν ευθείες αναφορές στο τελικό κείμενο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, τόσο στον Beckett όσο και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Είναι χαρακτηριστικό της διασύνδεσης με την *Αρνητική Διαλεκτική* ότι σε κάποιες από τις πρώτες σημειώσεις για το προσχέδιο του *Trying to understand endgame* παραπέμπει σε συγκεκριμένα χωρία τα οποία υπάρχουν και στο τελικό κείμενο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ (I): Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Η επιλογή της ανάλυσης της φιλοσοφικής ερμηνείας του *Τέλους του Παιχνιδιού* σχετίζεται ακριβώς με αυτή την επιθυμία του Adorno να καταστεί εμφανές ότι σκοπός του ήταν μία κριτική της οντολογίας. Πρόκειται για ένα θέμα το οποίο διατρέχει το σύνολο της φιλοσοφίας του και ειδικά το *Trying to Understand Endgame* τοποθετείται στο κέντρο ενός αστερισμού κειμένων που γράφτηκαν σχετικά με το θέμα αυτό. Ειδικότερα, στο πλαίσιο των *Σημειώσεων για τη Λογοτεχνία*, το δοκίμιο για τον Lukács γράφτηκε τρία χρόνια πριν, το 1958, ενώ το *Commitment* αντίστοιχα, το 1962. Την ίδια χρονιά γράφτηκε και το πρώτο προσχέδιο του *Σε τι χρησιμεύει ακόμη η Φιλοσοφία*; για να δημοσιευτεί τελικά το 1963. Οι *Τρεις Μελέτες για τον Hegel* δημοσιεύτηκαν επίσης το 1963, αποτελώντας σε μεγάλο βαθμό προπομπό της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Ειδικότερα, στον πρόλογο αυτών των μελετών ο ίδιος ο Adorno επισημαίνει ότι ‘η όλη προσπάθεια στοχεύει στην προκατατάριση μιας διαφορετικής έννοιας της διαλεκτικής’⁹. Αντίστοιχα, όπως σημειώνεται στο σχετικό σημείωμα της γερμανικής

έκδοσης της *Αρνητική Διαλεκτικής*, αυτή γράφτηκε από το 1959 μέχρι το 1966. Τον πυρήνα της αποτελούν τρεις διαλέξεις που έδωσε ο Adorno την άνοιξη του 1961 στο College de France, στο Παρίσι. Ομοίως, για την *Αισθητική Θεωρία*, όπως αναφέρουν στον *Επίλογο των Επιμελητών* η σύζυγος του Adorno, Gretel, και ο μαθητής του Rolf Tiedemann, στις 4 Μαΐου 1961 ο Adorno είχε αρχίσει να υπαγορεύει το κείμενο μιας πρώτης εκδοχής της *Αισθητικής Θεωρίας* που ήταν διαρθρωμένο σε σχετικά μικρές παραγράφους. Αυτή η εργασία διακόπηκε απότομα για να δώσει τη θέση της στη συγγραφή της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Στις 25 Οκτωβρίου 1966, ο Adorno καταπιάστηκε με μια νέα εκδοχή της *Αισθητικής Θεωρίας*. Το τελευταίο χρονολογημένο κείμενο που βρέθηκε είχε ημερομηνία 16 Ιουνίου 1969, λιγότερο από δύο μήνες πριν από τον αιφνίδιο θάνατο του Adorno. Οι σκέψεις του για τη συγγραφή μίας αισθητικής οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στην πρόθεση να αναπτύξει θεωρητικά τις σχετικές του αντιλήψεις που είχαν καταγραφεί ως τότε σε πολλές εργασίες για τη μουσική και τη λογοτεχνία. Ειδικότερα, το μεγάλο ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία αποδεικνύεται από στους τέσσερις συνολικά τόμους των *Σημειώσεων για τη Λογοτεχνία*, οι τρεις εκ των οποίων δημοσιεύτηκαν την περίοδο 1958 – 1965, ενώ ο τελευταίος μετά το θάνατο του Adorno. Ο βασικός πυρήνας των αναγνώσεων του Adorno αποτελείται από τους Balzac, Valéry, Proust, Joyce, Kafka, Mann, Hölderlin, Celan και φυσικά Beckett. Πρόκειται για εκείνους τους λογοτέχνες στους οποίους ανατρέχει πιο συχνά, κυρίως στην *Αισθητική Θεωρία*, αλλά ειδικά για τους Proust, Kafka, Beckett γίνεται εκτεταμένη αναφορά και στην *Αρνητική Διαλεκτική*, ενώ ο Thomas Mann αναφέρεται και στις *Τρεις Μελέτες για τον Hegel*. Τέλος, ειδικά σε σχέση με τον Beckett, ο Adorno ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τα κείμενά του, και πιο συγκεκριμένα το *Περιμένοντας τον Γκοντό* στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Στην πορεία ανέπτυξε μία προσωπική φιλία με τον Beckett, αλλά δυστυχώς έμεινε ανολοκλήρωτο, τόσο το προσχέδιο ενός δοκιμίου για τον *Ακατανόμαστο*, όσο και το τελικό κείμενο της *Αισθητικής Θεωρίας* το οποίο σκόπευε να αφιερώσει στον ίδιο.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ (II): Η ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, η βασική ανάλυση επικεντρώνεται στο *Trying to Understand Endgame*, στην *Αισθητική Θεωρία* και στην *Αρνητική Διαλεκτική*. Κάθε μία από τις τρεις βασικές ενότητες της διατριβής οργανώνεται γύρω από το καθένα από αυτά. Ειδικότερα, το πρώτο μέρος απαρτίζεται από την ανάλυση του *Trying to Understand Endgame*, η οποία πλαισιώνεται από την αντίστοιχη του *Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' Realism in Our time* και του *Commitment*, συνιστώντας με αυτόν τον τρόπο μία συνεκτική ομάδα κειμένων αποκλειστικά

προερχόμενη από τους τόμους των *Σημειώσεων για τη Λογοτεχνία*. Η δεύτερη βασική ενότητα δομείται γύρω από τη διεξοδική ανάλυση της *Αισθητικής Θεωρίας*, συμπεριλαμβανομένου τόσο της *Αρχικής Εισαγωγής*, όσο και των *Παραλειπομένων της Αισθητικής Θεωρίας*. Τέλος, στην τρίτη και τελευταία ενότητα, το επίκεντρο της ανάλυσης είναι η *Αρνητική Διαλεκτική*, πλαισιωμένη από τρία επιμέρους κείμενα που λειτουργούν επεξηγηματικά, με διαφορετικό τρόπο το καθένα. Αρχικά, πρόκειται για τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* που συνέγραψε ο Adorno μαζί με τον Max Horkheimer· επίσης, το μικρότερης έκτασης δοκίμιο *Σε τι χρησιμεύει ακόμη η Φιλοσοφία;* και τέλος οι *Τρεις Μελέτες για τον Hegel*.

Κάθε ενότητα, συμπληρώνεται από την ενότητα των προλεγομένων· σε μία γλώσσα πιο απλή και εύληπτη από αυτή που υποβάλλουν τα γραπτά του Adorno, αναλύονται επιμέρους ζητήματα που αντλούν από δευτερογενείς πηγές. Έτσι, στην πρώτη ενότητα υπάρχει μία εισαγωγή στο έργο του Beckett και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Στη δεύτερη, τα προλεγόμενα στην *Αισθητική Θεωρία* θίγουν πρόσφατες αναλύσεις και κυρίως το ζήτημα της επικαιρότητάς της, όπως επίσης και το ζήτημα της δυνατότητας μίας αισθητικής θεωρίας σήμερα. Τέλος, στην τρίτη και τελευταία ενότητα, τα προλεγόμενα βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά στη σύνοψη των κυριότερων θέσεων της πιο πρόσφατης και έγκυρης ανάλυσης για την *Αρνητική Διαλεκτική*, αυτή του Brian O'Connor (2005) [*Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*]. Ενώ η συγκεκριμένη ανάλυση του O'Connor στοχεύει περισσότερο στο γνωσιοθεωρητικό σκέλος της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, η βασική ανάλυση που ακολουθεί επικεντρώνεται στο οντολογικό σκέλος αντίστοιχα. Με αυτόν τον τρόπο όμως, παρέχεται ένα πιο ολοκληρωμένο πλαίσιο ανάλυσης, καθώς η *Αρνητική Διαλεκτική* προσεγγίζεται και μέσα από την οπτική του *Against Epistemology: A Metacritique* το οποίο απασχόλησε τη φιλοσοφική σκέψη του Adorno από την εποχή της πρώτης του διδακτορικής διατριβής.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (I): ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ Στο πρώτο από τα τρία κύρια μέρη υπάρχει η ανάλυση των δοκιμίων που προέρχονται από τις *Σημειώσεις για τη Λογοτεχνία*, και κυρίως του *Trying to Understand Endgame*. Στα προλεγόμενα του πρώτου μέρους υπάρχουν οι λεπτομέρειες της συγγραφής του *Τέλους του Παιχνιδιού* από τον Beckett, αντλώντας κυρίως από τα βιογραφικά του στοιχεία. Ο βασικός σκοπός αυτής της επιλογής ήταν να δοθεί το αντικειμενικό πλαίσιο ανάδυσης του συγκεκριμένου έργου, μέσα από τα ιδιαίτερα γεγονότα που φαίνεται ότι επηρέασαν τελικά τη συγγραφή του. Στη συνέχεια ακολουθεί ένας κριτικός σχολιασμός της θεατρικής παραγωγής του Beckett, με ιδιαίτερη έμφαση στην πρώτη

περίοδος συγγραφής των θεατρικών του έργων (1949 – 1957) που περιλαμβάνει τόσο το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, όσο και το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Τα συγκεκριμένα έργα εξετάζονται συνήθως μαζί, τόσο λόγω της χρονικής τους εγγύτητας, όσο και την ομοιότητα κάποιων βασικών μοτίβων. Στην πραγματικότητα, το *Τέλος του Παιχνιδιού*, μεταγενέστερο από τα δύο, ριζοσπαστικοποιεί τη βασική θεματική του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Το συγκεκριμένο πλαίσιο ανάλυσης βασίζεται σε κριτικές που υπάρχουν κυρίως στους συλλογικούς τόμους (Chevigny: 1969 & 1970), (Mc Carthy, 1986), (Pattie, 2001) και (Pilling, 1994). Ωστόσο, ιδιαίτερο βάρος δόθηκε στο δοκίμιο του Günther Anders [ΕΙΝΑΙ ΧΩΡΙΣ ΧΡΟΝΟ: Σχετικά με το έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*] που περιλαμβάνεται στην ελληνική έκδοση του *Περιμένοντας τον Γκοντό* (Μπέκετ, 1994) και το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στη Γερμανία (Anders, 1956). Ο λόγος αυτής της έμφασης στον Anders είναι διττός: το συγκεκριμένο δοκίμιο μνημονεύεται από τον ίδιο τον Adorno στο πλαίσιο της ανάλυσης του *Trying to Understand Endgame*. Παράλληλα, υπάρχουν στοιχεία κριτικής στον Heidegger, και πολύ περισσότερο, ο Adorno επικαλείται αργότερα και πάλι τον Anders στο πλαίσιο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Στο τέλος των προλεγομένων του πρώτου μέρους υπάρχει η εξέταση κυρίως των αισθητικών αναφορών του ίδιου του Beckett, όπως αυτές αποτυπώνονται σε εκείνο το σώμα των γραπτών του που αφορούν την κριτική της τέχνης (Beckett 1986 & 1998), (Μπέκετ, 2005), στις ελάχιστες συνεντεύξεις του (Graver & Federman, 1997), καθώς και σε κάποιες απόπειρες να διατυπωθεί μία ευδιάκριτη φιλοσοφική αισθητική χαρακτηριστική του Beckett (Orpo, 2008). Παράλληλα εξετάζεται η σχέση του με τη ζωγραφική, και κυρίως επιχειρείται η ανάδειξη εκείνων των αναφορών που βοηθούν περισσότερο στην κατανόηση των επιλογών στην απόδοση της εξωτερικής πραγματικότητας στα έργα του, και ειδικά στο *Τέλος του Παιχνιδιού*.

Η βασικότερη ενότητα του πρώτου μέρους είναι αυτή που αφορά την ανάλυση της φιλοσοφικής ερμηνείας που επιχειρεί ο Adorno μέσα από το *Trying to Understand Endgame*. Παρά τις γενικότερες δυσκολίες που σχετίζονται με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του Adorno, το συγκεκριμένο δοκίμιο παρουσιάζει και ειδικές δυσκολίες καθώς κατά δική του ομολογία ‘έχρηζε αναθεώρησης και αλλαγών’¹⁰. Σε αυτό το πλαίσιο, επιχειρήθηκε σε μία πρώτη φάση να αποκατασταθεί ένα νοητό περίγραμμα των ζητημάτων που τίγονται. Έτσι, η συγκεκριμένη ενότητα είναι δομημένη γύρω από τρεις κύριες υποενότητες οι οποίες αντηχούν τις βασικές προθέσεις του Adorno: (1) διαφοροποίηση του έργου του Beckett από τον υπαρξισμό (2) Βασικά ζητήματα αισθητικής (3) Η ερμηνεία των βασικών θεμάτων. Σε μία δεύτερη φάση, αναλύθηκαν οι σημειώσεις του Adorno για το προσχέδιο του *Trying to Understand*

*Endgame*¹¹. Μέσα από την ανάλυση γίνεται εμφανές ότι μία από τις βασικές προθέσεις της κριτικής του Adorno ήταν να διαφοροποιήσει το έργο του Beckett από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού για δύο βασικούς λόγους: διαχωρίζοντας το έργο του Beckett από τον υπαρξισμό, το ίδιο το έργο του Beckett μπορούσε πλέον να χρησιμοποιηθεί από τον Adorno ως κριτική κατά των οντολογικών θεωρήσεων που ενημέρωναν τις υπαρξιστικές τάσεις. Παράλληλα, ο Adorno αναγνώρισε στο έργο του Beckett το υπόδειγμα για τη διατύπωση μίας νέας αισθητικής θεωρίας, και όχι απλώς ένα νέο είδος θεάτρου. Στη βάση αυτής της παρατήρησης αναλύεται το *Trying to Understand Endgame* προκειμένου να υπάρξει μία συνολική εικόνα των επιμέρους ζητημάτων του, αλλά η βασική εστίαση στη συνέχεια μετατοπίζεται σε δύο βασικές ομάδες στοιχείων: από τη μία, σε εκείνα τα στοιχεία που υποστηρίζουν τον ισχυρισμό του Adorno πως η συγκεκριμένη ανάλυσή του έχει σκοπό να συμβάλει στη κριτική της οντολογίας. Από την άλλη, υπογραμμίζονται εκείνα τα σημεία που λειτουργούν ως προάγγελοι της *Αισθητικής Θεωρίας*, και τα οποία αναλύονται επισταμένως στο εσωτερικό της. Γενικότερα, αυτό το βασικό περίγραμμα ανάλυσης με την επιλογή της εστίασης σε δύο βασικές ομάδες στοιχείων έθεσε και τον κανόνα για την ανάλυση των επιπρόσθετων δοκιμίων που ολοκληρώνουν το πρώτο μέρος, το *Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' Realism in Our time* και το *Commitment*. Πολύ περισσότερο, αυτό το σχήμα ανάλυσης όρισε και το γενικότερο περίγραμμα της διατριβής καθώς το δεύτερο και το τρίτο μέρος αφορούν στην *Αισθητική Θεωρία* και την *Αρνητική Διαλεκτική* αντίστοιχα.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (II): ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ Σε αυτό το τμήμα της διατριβής το ενδιαφέρον μετατοπίζεται αποκλειστικά στην *Αισθητική Θεωρία* του Adorno προκειμένου να κατανοηθούν σε μεγαλύτερο βάθος τα στοιχεία που προέκυψαν από την ανάλυση του *Trying to Understand Endgame* στο πρώτο μέρος, όπως επίσης και η διασύνδεση της φιλοσοφίας με την τέχνη στο πλαίσιο μίας νέας αισθητικής θεώρησης. Πολύ περισσότερο πρόκειται για μία οριακή κριτική θεώρηση, για μία αρνητική αισθητική, η κατανόηση της οποίας μπορεί να συμβάλει στην αποσαφήνιση του τρόπου με τον οποίο συνδέονται η κριτική ερμηνεία του έργου τέχνης από την μία, με την κριτική της οντολογίας από την άλλη. Σε συμφωνία με αυτό το ζητούμενο, μία οικονομία της ανάλυσης θα υποδείκνυε την αποκλειστική εστίαση σε εκείνα τα σημεία της *Αισθητικής Θεωρίας* όπου θίγεται με τον πιο άμεσο τρόπο το ζήτημα της οντολογικής συγκρότησης του υποκειμένου. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο πρώτο μέρος, παρά τις γενικότερες δυσκολίες που σχετίζονται με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του Adorno, το κείμενο της *Αισθητικής Θεωρίας* εμφάνισε μία σειρά από επιμέρους

δυσκολίες, τις οποίες επισήμανε και ο ίδιος ο Adorno στην προσωπική του αλληλογραφία. Πολύ περισσότερο το ίδιο το γεγονός του θανάτου του σε μία περίοδο που εργαζόταν προκειμένου να ολοκληρώσει την *Αισθητική Θεωρία*, άφησε το έργο ημιτελές. Οι σχετικές αναφορές στον *Επίλογο των Επιμελητών* είναι ενδεικτικές: ‘Το κείμενο της Αισθητικής Θεωρίας όπως το βρήκαν οι επιμελητές τον Αύγουστο του 1969 [...] είναι ένα έργο σε εξέλιξη (work in progress) και όχι ένα αποπερατωμένο βιβλίο έτοιμο για εκτύπωση. Λίγες μέρες πριν το θάνατό του ο Adorno έγραφε σε μια επιστολή ότι για την τελική εκδοχή «παιτείται ακόμη μία απεγνωσμένη προσπάθεια»: «αλλά αφορά κυρίως την οργάνωση, όχι πλέον την ουσία του βιβλίου», αφού όπως δηλώνει κατά βάση όλα έχουν διατυπωθεί¹². Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης διατριβής δόθηκε μία ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό ακριβώς το γεγονός, να οργανωθεί το υλικό της *Αισθητικής Θεωρίας* προκειμένου να γίνει πιο ευκρινής η ουσία της, όπως την εννοούσε ο Adorno. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθούν οι πρόσθετες δυσκολίες μίας τέτοιας, αλλά αναγκαίας τελικά, προσπάθειας. Καταρχήν, το υλικό της *Αισθητικής Θεωρίας* είναι μοιρασμένο σε ένα βασικό κείμενο (σελ. 13 – 444), στα *Παραλειπόμενα* (σελ. 445 – 548), σε ένα επιμέρους πολύ μικρότερο κείμενο [*Θεωρίες για την προέλευση της τέχνης*] (σελ. 548 – 558) και τέλος την *Αρχική Εισαγωγή* (σελ. 559 – 603). Με εξαίρεση τις *Θεωρίες για την προέλευση της τέχνης*, τα υπόλοιπα τρία τμήματα που αναφέρθηκαν, πέρα από τις μεταξύ τους επικαλύψεις, δεν έχουν ολοκληρωθεί ούτε εσωτερικά. Μία επίμονη ανάγνωση επιβεβαιώνει την αίσθηση ότι υπάρχει η συνειδητή προσπάθεια τα πάντα να συνδεθούν με τα πάντα, με αποτέλεσμα να είναι αδύνατος ένας αυστηρός διαχωρισμός. Πολύ περισσότερο, αποκαλύπτονται και οι εσωτερικές αντιφάσεις ενός κειμένου τις οποίες διαισθανόταν καλύτερα από τον καθένα ο ίδιος ο Adorno: ‘Η τελευταία επεξεργασία, που ο Adorno ήλπιζε ότι θα την αποπεράτωνε μέχρι τα μέσα του 1970, θα περιλάμβανε πολλές ανακατατάξεις μέσα στο κείμενο καθώς και περικοπές: προέβλεπε επίσης την ενσωμάτωση των αποσπασμάτων που στην παρούσα έκδοση παρατίθενται ως *Παραλειπόμενα*. Η *Αρχική Εισαγωγή* θα είχε αντικατασταθεί με μία νέα. Τέλος, ο Adorno θα βελτίωνε τη διατύπωση μερικών λεπτομερειών¹³, ενώ ειδικά για τη μορφή του βιβλίου οι επιμελητές αναφέρουν: ‘Η μορφή παρουσίασης του βιβλίου, που μάλλον δυσχεραίνει σημαντικά την πρόσληψή του, δεν οφείλεται μόνο στον αποσπασματικό χαρακτήρα της *Αισθητικής Θεωρίας* [...] Ο Adorno βρέθηκε μπροστά σε προβλήματα που δεν είχε φανταστεί σε αυτή τη μορφή. Αφορούν τόσο τη διάταξη του κειμένου όσο προπάντων τη σχέση μεταξύ της παρουσίας του και του περιεχομένου της. Ο Adorno αναφέρεται σε αυτά τα προβλήματα σε επιστολές του: «Είναι ενδιαφέρον ότι στην πορεία της εργασίας το περιεχόμενο των σκέψεων με υποχρεώνει να βγάλω ορισμένα συμπεράσματα για τη μορφή,

τα οποία ανέμενα μεν, αλλά τώρα παραταύτα με αιφνιδιάζουν. Πρόκειται απλούστατα για την ακόλουθη σκέψη: από το θεώρημά μου ότι στη φιλοσοφία δεν υπάρχει κάτι “πρώτο” έπεται ότι δεν μπορεί κανείς να δομήσει μία επιχειρηματολογία σύμφωνα με τη συνήθη ιεραρχία, αλλά πρέπει να συναρμολογήσει το όλον από μία σειρά επιμέρους συμπλεγμάτων που είναι τρόπον τινά όλα ισοβαρή – ισόρροπα, ομόκεντρα διατεταγμένα και στο ίδιο επίπεδο· η ιδέα προκύπτει από τον αστερισμό τους, όχι από τη διαβαθμισμένη αλληλουχία τους». Σε άλλη επιστολή γράφει για τις δυσκολίες παρουσίασης της *Αισθητικής Θεωρίας*: «συνίσταται [...] στο γεγονός ότι η σχεδόν αναπόφευκτη σε ένα βιβλίο ακολουθία “πρώτο, δεύτερο, τρίτο” είναι τόσο ασυμβίβαστη με το πράγμα, που μου είναι αδύνατον να ακολουθήσω την παραδοσιακή διάταξη την οποία τηρούσα μέχρι τώρα (και είχα ακολουθήσει και στην *Αρνητική Διαλεκτική*). Το βιβλίο πρέπει να αποτελείται από ομόκεντρα και ισοβαρή – ισόρροπα παρατακτικά μέρη, ενώ το κοινό κέντρο, γύρω από το οποίο είναι διατεταγμένα, εκφράζεται μέσω του αστερισμού τους» [...] Ο Adorno ανέπτυξε τις συνεπαγωγές της παρατακτικής μεθόδου αναλύοντας την ποίηση του Hölderlin. Για τη μέθοδό του ο Adorno παρατήρησε ότι βρίσκεται σε πολύ στενή συνάφεια με τα αισθητικά κείμενα του όψιμου Hölderlin [...] Η αισθητική του Adorno υποχρεώνεται από το φιλοσοφικό της περιεχόμενο να λάβει τη μορφή της παρατακτικής παρουσίασης, ωστόσο αυτή η μορφή είναι απορητική. Απαιτεί τη λύση ενός προβλήματος, ενώ ο ίδιος δεν αμφέβαλλε διόλου ότι σε τελική ανάλυση δεν μπορεί να λυθεί με τη βοήθεια της θεωρίας. Ταυτόχρονα όμως η δεσμευτικότητα της θεωρίας εξαρτάται από το γεγονός ότι η εργασία και η προσπάθεια της σκέψης δεν παραιτούνται από τη λύση του άλυτου. Αυτό το παράδοξο θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μοντέλο και για την προσπάθεια πρόσληψης¹⁴. Στη βάση των παραπάνω συλλογισμών, θεωρήθηκε τελικά ότι ο καλύτερος τρόπος ανάλυσης της *Αισθητικής Θεωρίας* στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής θα ήταν να προσαρμοστεί στην ιδιαίτερη μορφή του κειμένου υπακούοντας την αποσπασματική λογική των επιμέρους παρατακτικών μερών. Παράλληλα, επιχειρήθηκε μία σύνθεση ανάμεσα στην *Αρχική Εισαγωγή* και αποσπάσματα από τα *Παραλειπόμενα* καθώς η *Αρχική Εισαγωγή* περιέχει σημαντικές πληροφορίες για την αισθητική που οραματίζεται ο Adorno, μία αισθητική η οποία είναι αδιαχώριστη, τόσο από τη φιλοσοφία, όσο και από την κριτική της κοινωνικής πραγματικότητας. Τέλος, σε σχέση πάντα με την οργάνωση υπήρξε μία πρόθεση να υπάρχει μία επιπλέον σαφήνεια, όσο και μία ομοιογένεια κατά μήκος της διατριβής. Για αυτό το λόγο σε κάθε απόσπασμα αποδόθηκε και ένας ενδεικτικός τίτλος, ο οποίος στα σημεία της επανάλυσης του με αύξοντα αριθμό θέλησε να δηλώσει μία επιμέρους οργάνωση, προσπαθώντας ωστόσο να διατηρηθεί ακέραιο το κάθε επιμέρους σύμπλεγμα εννοιών. Σε ό,τι αφορά τη διάσταση της οντολογικής κριτικής, δόθηκε

ιδιαίτερη έμφαση σε εκείνα τα αποσπάσματα στα οποία τίγεται λιγότερο ή περισσότερο η έννοια της μίμησης και του αστερισμού, καθώς πρόκειται για εκείνες ακριβώς τις λογικές οργάνωσης που ισχύουν τόσο για το μεμονωμένο έργο τέχνης, όσο και για το συγκεκριμένο υποκείμενο. Η συγγένεια με την *Αρνητική Διαλεκτική*, και κατά προέκταση με το αμιγώς φιλοσοφικό υπόβαθρο της κριτικής της οντολογίας του Adorno μπορεί να στοιχειοθετηθεί συνοπτικά ως εξής: ό,τι ισχύει στην *Αισθητική Θεωρία* για το Νέο, για τη νεωτερικότητα του έργου τέχνης, είναι ακριβώς θα λέγαμε αυτό που ισχύει για το Άλλο του υποκειμένου και την δυνατότητά του στο πλαίσιο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Παράλληλα, η ίδια ακριβώς θεώρηση ισχύει, όχι από την άποψη της δυνατότητας, αλλά από αυτή της κοινωνικής κριτικής: αν, αντίστοιχα και πάλι, στην *Αισθητική Θεωρία* ο Adorno υποδεικνύει τρόπους διατήρησης της μη ταυτότητας του μεμονωμένου έργου τέχνης προκειμένου να μην ταυτοποιηθεί από τις λειτουργίες της πολιτιστικής βιομηχανίας, στην *Αρνητική Διαλεκτική*, προσπαθεί να οριοθετηθεί εκείνος ο τρόπος σκέψης της φιλοσοφίας που θα αποτελέσει ανάχωμα στην υπαγωγή ενός συγκεκριμένου ατόμου, μίας συγκεκριμένης ύπαρξης στη γενικότερη ταυτότητα που επιβάλλει το κοινωνικό πλέγμα στο οποίο εντάσσεται το άτομο.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ (III): ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ Μεταβαίνοντας από την ανάλυση της *Αισθητικής Θεωρίας*, στην αντίστοιχη της *Αρνητικής Διαλεκτικής* στο τρίτο και τελευταίο μέρος, γίνεται αντιληπτό ότι αυτό που προσπαθεί να κάνει ο Adorno με την αισθητική, φέρει τα ίδια βασικά χαρακτηριστικά με αυτό που επιχειρεί για τη φιλοσοφία. Εάν στην πρώτη περίπτωση ο Adorno εκκινούσε από τη θέση περί τέλους της τέχνης, στη δεύτερη περίπτωση, η αντίστοιχη θέση είναι αυτή σχετικά με το τέλος της φιλοσοφίας. Για αυτό και η κριτική στο πρώτο μέρος της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, έχει θεωρεί, και μάλλον όχι άδικα, ως η πιο βαθειά, συστηματική και ριζοσπαστική κριτική της χαϊντεγκεριανής οντολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο, η *Αρνητική Διαλεκτική* αποτελεί τη φιλοσοφική πλέον προέκταση του *The Jargon of Authenticity*, και κυρίως του φόβου για μία αντι – ανθρώπινη οντολογία, στη βάση του είναι. Σε αντίθεση με τις καθαρά πολιτικές αναγνώσεις του έργου του Heidegger από τους Victor Farias (1991), Hugo Ott (1993) και Emmanuel Faye (2005), η προσέγγιση του Adorno είναι πρωτίστως φιλοσοφική. Η οργάνωση της ανάλυσης της *Αρνητικής Διαλεκτικής* στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής διέρχεται πρώτα μέσα από μία σύντομη ανάλυση της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*, προκειμένου να υποδειχθούν κάποια νήματα της σκέψης του Adorno με σκοπό την κατανόηση των θέσεων του για τη συγκρότηση του υποκειμένου, αλλά και των στρεβλώσεων στο διαφωτιστικό εγχείρημα. Γενικότερα, η καταφυγή του Adorno στους

χρόνους της ομηρικής οδύσσειας στο πρώτο παράρτημα της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*, αλλά και η εξέταση της σχέσεως της φύσης με τον άνθρωπο, και πιο συγκεκριμένα το ζήτημα της κυριαρχίας και του εργαλειακού λόγου, θέτουν ερωτήματα τόσο προς την ίδια τη συγκρότηση του υποκειμένου, όσο και προς τη συγκρότηση της σκέψης και της φιλοσοφίας αντίστοιχα. Ήδη από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* υπάρχουν τα αιτήματα της αποκατάστασης της εμπειρίας, της προσμέτρησης της κοινωνικής ή υλικής διάστασης στο φιλοσοφικό στοχασμό και της ατροφίας της κριτικής συνείδησης που θα ενσωματωθούν αργότερα στο είδος της φιλοσοφίας που συνιστά η *Αρνητική Διαλεκτική*. Παράλληλα, στις *Τρεις μελέτες για τον Hegel*, επιχειρείται μία σύντομη ανάλυση προκειμένου να φανούν κάποιες βασικές αφετηρίες της κριτικής του Adorno απέναντι στον Heidegger, κυρίως σε ό,τι αφορά το μετασχηματισμό της έννοιας του είναι, αλλά και της έννοιας της εμπειρίας. Ο Adorno αναλύει τις συγκεκριμένες έννοιες με βάση τη θέση τους στο ιδιαίτερο σύστημα εννοιών που ορίζει η φιλοσοφία του Hegel προκειμένου να αναδείξει τα ιδιαίτερα συμφραζόμενα που ενημερώνουν το περιεχόμενό τους. Την ίδια στιγμή, μία σύντομη επισκόπηση του δοκιμίου *Σε τι χρησιμεύει ακόμα η φιλοσοφία;* έχει ως σκοπό να θέσει το ευρύτερο πλαίσιο αντιπαράθεσης του Adorno, αλλά και ένα πιο γενικό περίγραμμα της εικόνας που διαφυλάσσει για την φιλοσοφία. Για το κυρίως μέρος που αφορά την ανάλυση της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, η εισαγωγική αναφορά του Adorno στην *Αρνητική Ανθρωπολογία* του Sonnemann, συνιστά μία επιβεβαίωση των όσων είχαν τεθεί μεθοδολογικά για το υποκείμενο στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, ότι δηλαδή ο Adorno αρνείται οποιεσδήποτε ανθρωπολογικές σταθερές, αρνείται την ιδέα μίας αμετάβλητης φύσης του ανθρώπου. Σε άμεση σύνδεση με το *Trying to Understand Endgame* όπου γίνεται ρητά λόγος για την αισθητική μορφή των χαρακτήρων στον Beckett ως μία έκφραση της άρνησης της οντολογίας ή ισοδύναμα μιας αρνητικής οντολογίας, στην *Αρνητική Διαλεκτική* υπάρχει διεξοδική εξέταση εκείνων των χωρίων όπου ο Adorno θέτει καθαρά το ζήτημα της άρνησης της οντολογίας, κυρίως ως προέκταση της κριτικής του στον Heidegger. Αντίστοιχα, και σε παράλληλη σύνδεση με την *Αισθητική Θεωρία*, αναλύεται το σχήμα της οντολογικοποίησης του οντικού ως η αντίστοιχη έκφραση της απόδοσης ταυτότητας στο μη ταυτόσημο. Επίσης, δίνεται έμφαση στις αναφορές του Adorno στη φιλοσοφική ερμηνεία του έργου τέχνης, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο διασυνδέει το πλέγμα αλήθειας, φιλοσοφίας και τέχνης. Τέλος, υπάρχει έμφαση στην ανάλυση των ενοτήτων όπου ο Adorno πέρα από τη διαμεσολάβηση της ανθρώπινης ουσίας, δηλώνει ανοιχτά την πεποίθηση σε μία μη ουσία, τόσο αρνητικά, με την έννοια της διαμεσολάβησης, όσο και θετικά, με την έννοια της δυνατότητας. Αναφορικά με το ζήτημα της μορφής του τρίτου και τελευταίου μέρους,

επιδιώχθηκε μία όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εγγύτητα προς τη μορφή της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, καθώς χωρίς να υπάρχουν τα ιδιαίτερα προβλήματα του κειμένου της *Αισθητικής Θεωρίας*, ήταν ο καλύτερος τρόπος για να διατηρηθεί η επαφή με το νοηματικό ειρμό του Adorno.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

AΘ Adorno, T.W. (2000b) *Αισθητική Θεωρία*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα

AA Adorno, T.W. (2006) *Αρνητική Διαλεκτική*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα

ΔΔ Adorno, T.W. & Horkheimer M. (1996) *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Εκδόσεις Νήσος:
Αθήνα

MM Adorno, T.W. (2000a) *Minima Moralia*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα

ΠΜ Μπέκετ, Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Εκδόσεις Ύψιλον / Θέατρο: Αθήνα

TM Adorno, T.W. (1992) *Τρεις μελέτες για τον Χέγκελ*, Εκδόσεις Κριτική: Αθήνα

ΤΠ Μπέκετ, Σ. (2000) *Τέλος του Παιχνιδιού*, Εκδόσεις Ύψιλον / Θέατρο: Αθήνα

ΣΦ Adorno, T.W. (1975) *Σε τι χρησιμεύει ακόμα η φιλοσοφία;* Εκδόσεις Έρασμος: Αθήνα

CM Adorno, T.W. (1992) Commitment στο *Notes to Literature Vol.2*, Columbia University
Press: New York, σελ. 76 – 94

ER Adorno, T.W. (1991) Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' Realism in our Time
στο *Notes to Literature Vol.1*, Columbia University Press: New York, σελ. 216 – 240

TUE Adorno, T.W. (1992) Trying to Understand Endgame στο *Notes to Literature Vol.2*,
Columbia University Press: New York, σελ. 241 – 275

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

I

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ*

Στις 27 Φεβρουαρίου 1961, έλαβε χώρα στη Φρανκφούρτη μία εκδήλωση – ‘φόρος τιμής στον Samuel Beckett, παρουσία του συγγραφέως’ από τον εκδοτικό οίκο Suhrkamp. Μετά την εναρκτήρια ομιλία του επικεφαλής του εκδοτικού οίκου, Siegfried Unseld, ο Adorno, ο οποίος υπήρξε επίσης συγγραφέας του ίδιου οίκου, παρουσίασε την ανάλυση του για το *Τέλος του Παιχνιδιού*, την ίδια με το δοκίμιο που δημοσιεύτηκε στη συνέχεια στο *Notes to Literature II* (1961). Στην ίδια εκδήλωση, ο Adorno ‘δώρισε στον Beckett ένα αντίγραφο της ομιλίας του με ιδιόχειρη αφιέρωση’¹, ενώ την ίδια μέρα νωρίτερα, ο Unseld τους έκανε το τραπέζι. Σύμφωνα με τον τελευταίο, ‘ο Adorno ανέπτυξε αμέσως την ιδέα του σχετικά με την ετυμολογία και τη φιλοσοφία και τη σημασία των ονομάτων στο έργο του Beckett. Και ο Adorno επέμεινε ότι ο «Hamm» [στο *Τέλος του Παιχνιδιού*] προέρχεται από τον «Hamlet». Είχε μια ολόκληρη θεωρία βασισμένο σ’ αυτό. Ο Beckett είπε: «Λυπάμαι, κύριε καθηγητά, αλλά ποτέ δεν σκέφτηκα τον Άμλετ όταν επινόησα το όνομα αυτό». Αλλά ο Adorno επέμεινε. Και ο Beckett θύμωσε λιγάκι... Το βράδυ, ο Adorno άρχισε την ομιλία του και υπογράμμισε, φυσικά, την προέλευση του Hamm από τον Hamlet [προσθέτοντας ότι ο «Clown» ήταν παραφθορά του «clown», (του κλόουν)]. Ο Beckett τον άκουγε πολύ υπομονετικά. Αλλά μετά μου ψιθύρισε στο αυτί [...] «Αυτό σημαίνει επιστημονική πρόοδος, λοιπόν. Να συνεχίζουν οι καθηγητές τα λάθη τους»².

Το συγκεκριμένο περιστατικό, έγινε ίσως το πιο χαρακτηριστικό της σχέσης ανάμεσα στους Adorno και Beckett. Το αποτέλεσμα ήταν για μεγάλο διάστημα να παραγνωριστεί ίσως η συμβολή της κριτικής του Adorno στην υπόδειξη της διαφοράς ανάμεσα στο έργο του Beckett και τον υπαρξισμό³. Ωστόσο, η αλήθεια είναι πως στην πραγματικότητα ο Hamlet, όπως και άλλες ενσαρκώσεις της σκέψης για αυτοκτονία, τόσο στον ίδιο τον Shakespeare, όσο και στον Goethe, διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο κατά τη συγγραφική περίοδο του Beckett που τοποθετείται μετά το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου⁴. Κατά τη συγγραφή του *Περιμένοντας τον Γκοντό* (μεταξύ 9 Οκτωβρίου 1948 και 29 Ιανουαρίου 1949), όπως τεκμηριώνεται από το σημειωματάριο που διατηρούσε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, η αυτοκτονία ήταν το βασικό θέμα μιας οχτασέλιδης σκηνής, η οποία ωστόσο στο τέλος παραλείφθηκε⁵. Η παράλειψη αυτής της σκηνής, αν και δύσκολο να αποδοθεί με βεβαιότητα σε κάποιο συγκεκριμένο λόγο, σχετίζεται πιθανότατα με τις αποστάσεις που θέλησε να κρατήσει ο Beckett από το ρεύμα του υπαρξισμού, και πιο συγκεκριμένα, την αναγωγή του ζητήματος της αυτοκτονίας από τον Camus ως το θεμελιώδες ερώτημα της φιλοσοφίας. Πιθανόν λοιπόν, για τον ίδιο λόγο ο Beckett αρνήθηκε την αναφορά του Adorno στον Hamlet, υπό το φόβο της συστολής του *Τέλος του Παιχνιδιού* σε μία και μόνο γραμμή, αυτή του ερωτήματος 'Να ζει κανείς ή να μην ζει'⁶.

Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Το χειμώνα του 1956, στην αλληλογραφία του με φιλικό του πρόσωπο, ο Beckett αναφέρεται στην εντατική του ενασχόληση με τη συγγραφή ενός θεατρικού έργου και το βάνουσο χαρακτήρα της συμβιωτικής σχέσης ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, τον Α και τον Β, τους βασικούς χαρακτήρες του έργου: 'Έχω τον Α έξω από την πολυθρόνα του και σωριασμένο με το πρόσωπο στη σκηνή και τον Β να προσπαθεί ματαίως να τον ξαναπάει στη θέση του. Ξέρω τουλάχιστον ότι θα συνεχίσω ως το τέλος προτού χρησιμοποιήσω τον κάλαθο των αχρήστων'⁷. Οι επιστολές μαρτυρούν επίσης πως ενώ ο Beckett έγραφε το *Τέλος του Παιχνιδιού* τα βασικά του αναγνώσματα ήταν το βιβλίο της *Γενέσεως* και η ποίηση του Baudelaire. Χαρακτηριστικά, στην πρώτη επεξεργασία του κειμένου, ο χαρακτήρας Β διαβάζει την περικοπή σχετικά με τον Κατακλυσμό από τη Βίβλο ενώ ο χαρακτήρας Α αναδιατυπώνει τη σκέψη του Beckett για τον Νώε: «Ah Noé, Noé toi aussi il fallait se repentir de t'avoit fait» [Αχ, Νώε, Νώε, με λυπείς που κι εσύ πλάστηκες]. Ενώ αυτή η παράγραφος διασώθηκε τόσο στη χειρόγραφη, όσο και στη δακτυλογραφημένη εκδοχή που

γράφτηκε ένα χρόνο μετά, απορρίφθηκε τελικά από το τελικό κείμενο⁸. Ωστόσο, το έργο συνδέεται σε πολλά σημεία με αυτές τις αρχικές αναφορές: ‘Ο Hamm ήταν ένας επιζήσας γιος του Νώε και το έργο είναι γεμάτο από ό,τι έχει αποκληθεί «εικόνες από - δημιουργίας»: μια γη μοιρασμένη σε χώμα και νερό· το σπίτι του Hamm, σαν κιβωτός, είναι ένα καταφύγιο από τον έξω κόσμο· μια δημιουργία όπου αντί να είναι καλόν στα μάτια του Θεού, το φως σβήνει και πεθαίνει· μια γη όπου η χλόη δεν φυτρώνει και οι σπόροι του Clon «δεν βλασταίνουν ποτέ». Μια βασική αρχή του έργου είναι ότι θα ήταν καλύτερα αν η ανθρωπότητα δεν έμελλε ποτέ να ανασυσταθεί σε αυτό το «γνώριμο τέλος του χαμένου παιχνιδιού»⁹.

Το *Τέλος του Παιχνιδιού* χωρίς να είναι ένα αυτοβιογραφικό δράμα, μορφοποιεί αισθητικά την εμπειρία του Beckett στο δωμάτιο του αρρώστου, όπως και αυτήν της αναμονής του θανάτου. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο ο Beckett ξεκίνησε να γράφει αναρρώνοντας από το θάνατο του αδελφού του το Σεπτέμβριο του 1954, με τον οποίο πέρασε τους τελευταίους τρεις μήνες ζώντας ήδη από τον Μάιο του 1954, ότι ο αδελφός του πάσχει από ανίατη ασθένεια. Κατά τη διάρκεια αυτών των μηνών ο Beckett είχε οργανώσει το καθημερινό του πρόγραμμα με βάση τη φροντίδα του αδελφού του: ‘Ξύριζε τον αδελφό του μετά το πρόγευμα, και έπινε μαζί του ουίσκι πριν από το μεσημέρι: τον βοηθούσε να ντυθεί και τον συνόδευε στις εξόδους του τις πρώτες εβδομάδες της αρρώστιας του· μετά, ενώ η κατάστασή του επιδεινώθηκε, του πήγαινε το φαγητό και φρόντιζε να κουβεντιάζει μαζί του όσο πιο ανώδυνα μπορούσε. Όπως και η νύφη του ένωθε απόλυτα απαρηγόρητος, ωστόσο και οι δύο όφειλαν να κρύβουν την απελπισία τους για χάρη του αδελφού του και των παιδιών. Θεωρούσε πως ένα από τα χειρότερα πράγματα εκείνης της κατάστασης ήταν «η ατμόσφαιρα υποκρισίας και των υπεκφυγών», καθώς μάλιστα άκουγε με την καρδιά του να ραγίζει, τον αδελφό του να κάνει σχέδια για καλύτερες ημέρες¹⁰. Στην αλληλογραφία του Beckett αποτυπώνεται η δυστυχία του για την αργή επιδείνωση της κατάστασης του αδελφού του. Στις επιστολές του αποκαλύπτεται η μεταβαλλόμενη αίσθηση του χρόνου κατά τη διάρκεια αυτής της αρνητικής εμπειρίας, όπου οι μέρες είχαν καταλήξει να κυλάνε τόσο αργά, καθώς η κάθε αλλαγή ήταν αδιόρατη και πάντοτε προς το χειρότερο. Στις επιστολές αυτές, μέσα από την ιδιαίτερη πρόσληψη της κατάστασης από τον Beckett, στην έκφραση της επιβράδυνσης του χρόνου εν όψει ενός επικείμενου τέλους που δεν φαίνεται να έρχεται ποτέ, υπάρχει πλέον η εντύπωση της ατμόσφαιρας του *Τέλους του Παιχνιδιού*.

Σε αντίθεση όμως με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* όπου κυριαρχεί μονάχα το μοτίβο της βραδύτητας ενός επικείμενου τέλους, το *Τέλος του Παιχνιδιού* βρίθει από πρακτικές

λεπτομέρειες ενός ετοιμοθάνατου: ‘Ο χαρακτήρας A ζητάει έναν καθετήρα, επιθυμεί να τον μεταφέρουν στο φως του ήλιου, ρωτάει αν είναι ώρα για το παυσίπονό του· ο χαρακτήρας B έρχεται όταν τον καλούν, σκεπάζει τον A με μια βαριά κουβέρτα, λέει ότι θα τον σηκώσει και θα τον πάει στο κρεβάτι, κουρδίζει το ξυπνητήρι, του βάζει το θερμομόμετρο’. Σύμφωνα με τον James Knowlson, άτομο της εμπιστοσύνης του Beckett και στη συνέχεια, ο πιο έγκυρος βιογράφος του, ενδέχεται να υπάρχουν και άλλοι εξίσου ακριβείς προσωπικοί συσχετισμοί στο έργο. Ωστόσο, αυτό που παραμένει σημαντικό είναι πως το έργο είναι ένα σύνολο εικόνων που σχετίζονται με τον ερχομό του θανάτου, όπως φαίνεται κυρίως από τα πρώτα προσχέδια: ‘Ένα μαύρο κουτί βρίσκεται επί σκηνής στην πρώτη εκδοχή, το κάλυμμα του οποίου ανοίγει για να φανερώσει ένα κεφάλι που ατενίζει ασάλευτο το κοινό – μια πρόωμη φευγαλέα νύξη στην παρουσία των δύο άλλων χαρακτήρων που έμελλε να γίνουν ο Nagg και η Nell· ο A και B μιλούν συχνά για θανάτους και ταφές· «δεν υπάρχουν άλλα φέρετρα»· ο γηραιός γιατρός είναι νεκρός· έσβησε το φως της μητέρας Γ’¹¹. Στην τελική συγγραφή του έργου ένα χρόνο αργότερα ο Beckett αφαίρεσε αρκετές από αυτές τις σκηνές και αποστασιοποιήθηκε από σχετικές προσωπικές αναφορές. Η σχέση των A και B, αν και βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από τα πραγματικά συναισθήματα που έτρεφε ο Beckett απέναντι στον αδελφό του, είναι μία από εκείνες τις περιπτώσεις δραματοποίησης όπου το πένθος ή η αγάπη, ιδιαίτερα στην περίπτωση ενός ανθρώπου με το πνεύμα και την ευαισθησία του Beckett, οδηγούν στην αρνητική τους προσέγγιση, στο ακριβώς αντίθετό τους. Ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση, το έργο σύμφωνα με τον Knowlson είναι βαθιά σημαδεμένο από το θάνατο του αδελφού του Beckett¹².

ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BECKETT

Το πρώτο θεατρικό έργο του Beckett, *Ελευθερία* γράφτηκε το 1947, και δεν δημοσιεύτηκε παρά μόνο μετά του θάνατο του Beckett. Το αμέσως επόμενο έργο, το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, γράφτηκε ένα χρόνο αργότερα, ενώ η συγγραφή του *Τέλους του Παιχνιδιού* ολοκληρώθηκε το 1957. Έκτοτε, ο Beckett έγραψε μία σειρά από θεατρικά έργα, μέχρι και το τέλος της ζωής του, το 1989. Ωστόσο, έχει επικρατήσει να εξετάζονται μαζί τόσο το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, όσο και το *Τέλος του Παιχνιδιού*, λόγω της χρονικής τους εγγύτητας, της καθολικής αναγνώρισής που οδήγησε στην απονομή του βραβείου Nobel στον Beckett το 1969, αλλά και των ίδιων στοιχείων που τα διακρίνουν. Εναλλακτικά, η διαφορά

τους οφείλεται στο βαθμό που το μεταγενέστερο *Τέλος του Παιχνιδιού* ριζοσπαστικοποιεί τη βασική θεματική του *Περιμένοντας τον Γκοντό*.

Βασική παραδοχή των πιο έγκυρων αναλύσεων των θεατρικών έργων του Beckett¹³ είναι το στοιχείο της απομάκρυνσή τους από την παραδοσιακή λογική του θεάτρου. Αντί να υπάρχουν τα παραδοσιακά στοιχεία του δράματος, όπως η έκθεση, η κορύφωση, η λύση του δράματος, το μόνο που υπάρχει είναι μια κυκλική δομή, μια επανάληψη, μια ελάχιστη μετατόπιση κάθε φορά που συγκλίνει σε ένα μετέωρο τέλος. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* οι ήρωες επαναλαμβάνουν τα λόγια τους, τις πράξεις τους, τις συνήθειες τους· αυτή είναι η μοναδική εξέλιξη. Ο θάνατος παρουσιάζεται ως αδύνατος· και οι τέσσερις χαρακτήρες μοιάζουν να έχουν επιβιώσει έναν θάνατο, ίσως παρά τη θέλησή τους, και τελικά η ίδια η ζωή τους, είναι αυτός ο θάνατος σε αναμονή: ό,τι έχει μείνει από την πραγματικότητά τους, είναι η επανάληψη των ίδιων και των ίδιων μέχρι να καταφέρει ο καθένας να ορίσει τη μορφή του θανάτου του. Και αυτό όμως μοιάζει αδύνατο· σε μια πραγματικότητα που έχει μετατραπεί σε μία απέραντη ερημιά, το μόνο που μπορεί να υπάρξει, υπάρχει μόνο αρνητικά: η ίδια η ζωή, υπάρχει μόνο ως μια διαδικασία του τέλους της ζωής. Αυτός ο εκφυλισμός της ζωής αποδίδεται μέσα από τον εκφυλισμό του υποκειμένου: κανένας ήρωας δεν πεθαίνει, παρά μόνο εμφανίζεται σε μία κατάσταση η οποία ήδη τελματωμένη, προοδεύει αρνητικά, γίνεται κάθε φορά οριακά χειρότερη: ο Hamm είναι πλήρως εξαρτημένος από τον Clov, οι Nell και Nagg, συμπεριφέρονται σαν παιδιά.

Τόσο στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, όσο και στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, οι βασικοί χαρακτήρες εμφανίζονται σε ζευγάρια, γεγονός που δείχνει γενικότερα αυτό το στοιχείο της εξάρτησης: ο καθένας υπάρχει στο βαθμό που υπάρχει ο άλλος· ο ένας είναι η απόδειξη της ύπαρξης του άλλου, ο ένας υπάρχει, όταν απαντάει ο άλλος:

ΚΛΟΒ: Σ' αφήνω.

ΧΑΜ: Όχι!

ΚΛΟΒ: Τι ανάγκη μ' έχεις;

ΧΑΜ: Να μου αποκρίνεσαι. (ΤΠ, 47)

Αντίστροφα, όταν κάποιος δεν αποκρίνεται, σημαίνει πως δεν υπάρχει:

ΧΑΜ: Αν φύγεις, πώς θα το μάθω;

ΚΛΟΒ, με ζωνηράδα: Να, θα μου σφυρίζεις, κι αν δεν έρθω, σημαίνει πως θα 'χω φύγει.

(Παύση)

ΧΑΜ: Δε θα 'ρθεις να μ' αποχαιρετήσεις;

ΚΛΟΒ: Δεν το νομίζω.

(Παύση)

ΧΑΜ: Μα τότε μπορεί απλώς να έχεις πεθάνει στην κουζίνα σου.

ΚΛΟΒ: Το ίδιο θα 'ταν.

ΧΑΜ: Ναι, αλλά πώς θα το ξέρω εγώ, αν θα 'χεις απλώς πεθάνει στην κουζίνα σου.

ΚΛΟΒ: Αργά ή γρήγορα... θ' άρχιζα να βρωμάω. (ΤΠ, 38)

Το γεγονός ότι πρόκειται για ζεύγη ανθρώπων, σημαίνει πιθανότατα ότι μαζί υπομένουν τη δίχως νόημα ύπαρξη· ότι ο ένας αποτελεί ασχολία για τον άλλο· ότι ο ένας αποτελεί ένα ελάχιστο νόημα ύπαρξης για τον άλλο, σε μια αδιάκοπη προσπάθεια να κάνουν το χρόνο να κυλίσει.

Στο ιδιόρρυθμο σύμπαν του Beckett, ο χρόνος δεν περνάει· οι ήρωες πρέπει να βρουν έναν τρόπο να περάσουν το χρόνο τους. Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι η υπόσχεση μιας άφιξης· στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι η υπόσχεση μιας αναχώρησης. Ωστόσο, τίποτα από τα δύο δεν συμβαίνει. Αμφισβητώντας την επίσημη δομή του θεάτρου ο Beckett θέλησε να δώσει μορφή σε αυτό που ο ίδιος έβλεπε στην πραγματικότητα: το χάος, τη σύγχυση, αυτό που δεν μπορεί να αναγνωριστεί. Σε απόσταση από τη παραδοσιακή μορφή του θεάτρου, απέφυγε να δώσει ταυτότητα, σε αυτό ακριβώς το γεγονός το οποίο αν αποκτούσε ταυτότητα, θα έχανε και τον χαρακτήρα του. Εκμηδενίζοντας την πραγματικότητα, ένα δέντρο με κάποια φύλλα στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μια απέραντη ερημιά πέρα από τους τοίχους του *Τέλους του Παιχνιδιού*, ο Beckett μορφοποίησε αισθητικά την πραγματικότητα μονάχα μέσα από αυτό που έχουν γίνει τα υποκείμενα¹⁴. Η πραγματικότητα δεν υπάρχει στα λόγια τους, δεν μπορεί να αποδοθεί με λόγια, δεν μπορεί να αποδοθεί με οποιονδήποτε τρόπο, πέρα από αυτό που είναι τα ίδια, ο τρόπος της ζωής τους. Το ίδιο το έργο τοποθετείται εξολοκλήρου σε έναν εσωτερικό χώρο, που θα μπορούσε να θεωρηθεί οριακός, όσο και παράδοξος:

Εσωτερικό χωρίς έπιπλα.

Σταχτής φωτισμός.

Ψηλά στους τοίχους, δεξιά και αριστερά, προς το βάθος, δύο μικρά παράθυρα με τις κουρτίνες κλειστές.

Δεξιά στο προσκήνιο, μία πόρτα. Κοντά στην πόρτα, κρεμασμένο στον τοίχο, ένα κάδρο, αναποδογυρισμένο.

Αριστερά στο προσκήνιο, δύο σκουπιδοτενεκέδες, κολλητά ο ένας στον άλλο, σκεπασμένοι κι οι δύο μ' ένα παλιό σεντόνι.

Στο κέντρο, σκεπασμένος μ' ένα παλιό σεντόνι, καθισμένος σε μια πολυθρόνα με ρόδες, ο Χαμ. (ΤΠ, 9)

Ουσιαστικό, ο εσωτερικός χώρος υπαινίσσεται την απουσία εξωτερικής πραγματικότητας. Δεν υπάρχει πιθανότατα τίποτα πέρα από τους τέσσερις τοίχους που ορίζουν το χώρο ύπαρξης των τεσσάρων χαρακτήρων:

XAM: Κοίταξες;

KLOB: Ναι.

XAM: Λοιπόν;

KLOB: Τίποτα. (ΤΠ, 11)

Σε μια από τις σπάνιες συνεντεύξεις του, ο Beckett είχε ερωτηθεί το 1956 για το ζήτημα της ζωής και του θανάτου, το οποίο μοιάζει να έχει χαρακτήρα ανταγωνισμού, τουλάχιστον στα δύο πιο γνωστά θεατρικά του: Οι Vladimir και Estragon, παρά τον κωμικοτραγικό χαρακτήρα του *Περιμένοντας τον Γκοντό* βρίσκονται σε μία κατάσταση όπου η αυτοκτονία παραμένει διαρκώς η πρώτη επιλογή στο ενδεχόμενο μη έλευσης του Γκοντό. Ήδη, υπάρχει αναφορά στην αρχή του έργου:

Βλαδίμηρος: Πιασμένοι χέρι – χέρι θα 'χαμε πέσει ωραία και καλά από τον πύργο του Άιφελ, θα 'μαστε από τους πρώτους (ΠΓ, 12)

Ενώ αντίστοιχα στο τέλος του έργου:

Βλαδίμηρος: Θα κρεμαστούμε αύριο. (Παύση.) Εκτός και αν έρθει ο Γκοντό (ΠΓ, 105)

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* αντίστοιχα, ο κόσμος του Hamm είναι αυτός του θανάτου, ενώ παραμένει αδιευκρίνιστο εάν ο Clov παραμένει, ή διαφεύγει από αυτόν τον κόσμο. Ο Beckett θεωρεί πως το πραγματικό μυστήριο συνίσταται στο γεγονός ότι η ζωή και ο θάνατος συνυπάρχουν. Εάν υπήρχε μόνο το σκοτάδι, όλα θα ήταν απολύτως καθαρά. Δεν υπάρχει όμως μόνο το σκοτάδι, αλλά και φως, που κάνει την κατάσταση του ανθρώπου ακατανόητη. Ο Beckett στο πλαίσιο της απάντησής του μνημονεύει μία φράση του Αγίου Αυγουστίνου την οποία θεωρεί ενδεικτική αυτής της κατάστασης: ‘Μην απελπίζεσαι, ένας από τους δύο ληστές λυτρώθηκε· μην ξεθαρρεύεις, ένας από τους δύο ληστές καταδικάστηκε’. Πώς μπορεί πραγματικά κάποιος να κατανοήσει το νόημα αυτής της διάκρισης; Στο παραδοσιακό θέατρο τέτοιου είδους προβλήματα δεν εμφανίζονται σύμφωνα με τον Beckett. Τελικά, στο έργο η συνύπαρξη ανάμεσα στο σκοτάδι και το φως, είναι που οδηγεί σε μία μόνο λέξη: ‘ίσως’¹⁵.

Αντίστοιχα, σε σχέση με το θέμα της αυτοκτονίας, ο Günther Anders αναφέρεται στο σκηνικό του *Περιμένοντας τον Γκοντό*¹⁶: ‘Μια άδεια σκηνή, κενή τελείως εκτός από ένα αντικείμενο στη μέση, απαραίτητο για το νόημα του μύθου: Το δέντρο, που προσδιορίζει τον κόσμο σαν ένα μόνιμο εργαλείο αυτοκτονίας, η τη ζωή σαν τη μη – τέλεση αυτοκτονίας. Οι δύο ήρωες είναι έτσι απλώς ζωντανοί, αλλά πια δεν ζουν μέσα σε κάποιο κόσμο. Και αυτή η αντίληψη ολοκληρώνεται με τέτοια αταλάντευτη συνέπεια που κάνει τις όποιες άλλες προσπάθειες να παρουσιασθεί ένα είδος ζωής που έχει χάσει τον κόσμο του [...] να φαίνονται συγκριτικά παρήγορες, σχεδόν ελπιδοφόρες [...] Ο παρατηρητής Κ. του Κάφκα πάντα προσπαθούσε να μπει στον πύργο του [...] με την έννοια ότι ο Κ. πάντα έλπιζε σε έναν κόσμο όπου πάσχιζε να εισχωρήσει’. Ο Beckett παρουσιάζει με έναν ριζικό τρόπο αυτό το είδος ζωής που έχει χάσει τον κόσμο του· αντίθετα από αντίστοιχες αρνητικές περιπτώσεις παρουσίασης του κόσμου, περιπτώσεις απώλειας ενός κόσμου, ο ριζοσπαστισμός αυτής της αναπαράστασης στον Beckett συνίσταται στο γεγονός ότι πλέον απεικονίζει τον μη – κόσμο. Για τον Anders είναι αυτονόητο πλέον ότι αυτή η πραγματική απώλεια ενός κόσμου απαιτεί ειδικά μέσα για να παρουσιαστεί στη λογοτεχνία ή επί σκηνής. Εκεί όπου δεν υπάρχει πια

κόσμος δεν μπορεί να υπάρχει και η δυνατότητα μιας σύγκρουσης με τον κόσμο, και έτσι η ίδια η δυνατότητα της τραγωδίας έχει εξαλειφθεί: “Η για να το θέσουμε ακριβέστερα: η τραγωδία αυτού του είδους της ύπαρξης έγκειται στο γεγονός ότι δεν της παρέχεται καν η πιθανότητα της τραγωδίας, ότι πρέπει πάντα, ταυτόχρονα, στο σύνολό της να αποτελεί φάρσα”¹⁷.

Στον πυρήνα αυτής της φάρσας, βρίσκεται το γεγονός ότι ο χρόνος του έργου δεν αρχίζει ποτέ γιατί έχει ήδη σταματήσει. Οι χαρακτήρες αρνούνται να το συνειδητοποιήσουν, δεν φτάνουν στην οριστική συνειδητοποίηση. Οι δυνατότητες της όποιας πλοκής, της όποιας εξέλιξης υπάρχουν μόνο ως άδεια κελύφη: κάτι τα έχει αδειάσει, και όμως οι χαρακτήρες συμπεριφέρονται σαν να είναι όλα εκεί. Η σκηνή είναι τόσο τραγικά κωμική: ένας γυμνός που προσπαθεί να κουμπώσει το πουκάμισό του, ή ένας νεκρός που προσπαθεί να φωνάξει. Το δράμα, όπως και η φάρσα του έργου είναι αυτή η άγνοια: η συνειδητοποίηση δεν υπάρχει, γιατί το κόστος της μη συνειδητοποίησης μοιάζει να είναι ασύμμετρο σε σχέση με αυτό που πρέπει να συνειδητοποιηθεί. “Όλα έχουν τελειώσει”, θα μπορούσε να φωνάξει κάποιος από αγανάκτηση. “Όλα έχουν τελειώσει”, θα μπορούσαν να αντηχήσουν οι Hamm και Clov. Ωστόσο, υπάρχει μια μικρή λεπτομέρεια που γίνεται δυσάρεστη: υπάρχει ακόμα η ζωή τους. Πώς να πεθάνουν; Το ερώτημα δεν τέθηκε ποτέ ως τέτοιο. Η ζωή τους συνεχίζει, όπως το υπόλειμμα μιας διαδικασίας που κατάργησε τα πάντα, εκτός από κάτι τέτοιες λεπτομέρειες. Η αυτοκτονία έχει αποκλειστεί. Γιατί; Ίσως ο βασικός λόγος μη κατάταξης του έργου του Beckett στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού, είναι αυτός: η αυτοκτονία δεν υπάρχει, γιατί δεν υπάρχει η συνειδητοποίηση μιας κατάστασης που οδηγεί στην αυτοκτονία, οι χαρακτήρες δεν βρίσκονται σε εκείνη την κατάσταση που θα τους οδηγούσε στην αυτοκτονία. Αλλά ποια είναι αυτή; Προφανώς εδώ ο Beckett ειρωνεύεται την επιλογή της αυτοκτονίας ως μία στάση πολύ σοβαρής απέναντι στη ζωή: το να αποφασίσει κάποιος να αφαιρέσει τη ζωή του, ειδικά στο πλαίσιο του υπαρξισμού, συνιστά φιλοσοφική στάση, μια ακραία ηθικά απόφαση. Στη θέση του θανάτου, ο Beckett αντιπαραβάλλει το κωμικό. Ίσως, διαφωνεί με την θέση ότι μπορεί να υπάρχει επαρκής συνειδητοποίηση που να μπορεί να στοιχειοθετήσει μια αυτοκτονία. Αν μη τι άλλο, αυτό από το οποίο πάσχουν οι χαρακτήρες είναι ακριβώς από αυτή τη διαδικασία συνειδητοποίησης, από αυτή ακριβώς την ικανότητα να αποδίδουν νόημα. Ίσως είναι και μια ένδειξη θάρρους. Ωστόσο, όλα αυτά είναι θεωρήσεις με αναφορά στον υπαρξισμό. Οι χαρακτήρες δεν μοιάζουν ικανοί για την οποιαδήποτε συνειδητή στάση, για την οποιαδήποτε πράξη που θα είχε κάποιο νόημα. Το μόνο που υπάρχει είναι η συνήθεια: η φθορά, η αδυναμία των ανθρώπων να αλλάξουν: χαρακτήρες που μοιάζουν να

φορούν τα παιδικά τους ρούχα, τόσο παράδοξα, σαν μεγάλωσαν μέσα σε αυτά, χωρίς να βγάλουν ποτέ.

Ο Anders θίγει το γεγονός πως οι ήρωες του Beckett δεν κάνουν στην ουσία τίποτα. Στη ριζική τους αμηχανία, βλέπει την απορία ολοένα και περισσότερων ατόμων απέναντι στην ίδια τους την πράξη, την ίδια στιγμή που νιώθουν επίσης ολοένα και πιο έντονα 'ότι είναι τα αντικείμενα της πράξης κάποιων άλλων: ενεργούν χωρίς οι ίδιοι να αποφασίζουν το στόχο των ενεργειών τους, χωρίς να μπορούν να διακρίνουν καν ποιος είναι αυτός ο στόχος: ή γιατί συναισθάνονται πως οι πράξεις τους αυτοαναιρούνται από το στόχο τους'. Ο Anders συνοψίζει: 'Η πράξη έχει χάσει σε τέτοιο βαθμό την ανεξαρτησία της ώστε έχει μετατραπεί σε ένα είδος παθητικότητας, και ακόμη και εκεί όπου η πράξη παρουσιάζει μια ένταση μέχρι θανάτου ή φτάνει και ως το θάνατο, έχει λάβει τη μορφή της μάταιης πράξης ή της απραξίας'¹⁸. Σε αυτή την μετάπτωση στην έννοια της πράξης, ο Anders αποδίδει ένα μεγάλο μέρος της ιδιαιτερότητας των ηρώων του Beckett, στην προκειμένη περίπτωση στους Estragon και Vladimir, στο γεγονός ότι δεν κάνουν απολύτως τίποτα. Με αυτή την έννοια, ο αρνητικός χαρακτήρας της πράξης στο έργο του Beckett, η μη πράξη, δεν είναι μόνο η έκφραση ενός μη κόσμου, αλλά κυρίως η έκφραση ενός μη είναι. Πέρα από αυτό, αυτό που καθιστά πραγματικά αντιπροσωπευτικούς τους συγκεκριμένους χαρακτήρες είναι το γεγονός πως παρά την αδράνεια και την ύπαρξή τους που μοιάζει χωρίς σκοπό, θέλουν να συνεχίσουν. Και αυτό είναι που τους φέρνει πιο κοντά στον άνθρωπο της πραγματικότητας: γιατί εάν στην τάξη του τραγικού έργου, η αυτοκτονία εξετάζεται σοβαρά, στην πραγματικότητα, οι άνθρωποι συνεχίζουν να ζουν κατά κανόνα, ακόμα και όταν η ζωή τους λαμβάνει αυτά τα παθολογικά χαρακτηριστικά της μη πράξης, του χωρίς σκοπό. Ο λόγος για τη μη αυτοκτονία, είναι η αδυναμία της πρωτοβουλίας. Στην πορεία κατάληξης σε μια αρνητική ζωή από την άποψη της πράξης και του σκοπού, ο άνθρωπος συνεχίζει να ζει από συνήθεια. Η αδυναμία της πρωτοβουλίας δεν είναι ο παραλυτικός φόβος της αυτοχειρίας, αλλά το γεγονός πως αυτή η αδυναμία είναι μια συνήθεια, συνώνυμη προς της έλλειψη ελευθερίας. Ίσως πιο απλά, στη λογική ενός αρνητικού υπαρξισμού, οι άνθρωποι συνεχίζουν να υπάρχουν, γιατί έτυχε να υπάρχουν, χωρίς να κάνουν καμία χρήση της ελευθερίας που προβάλλει ο υπαρξισμός, ή ακόμα χειρότερα, χωρίς να καταφέρουν να δώσουν ένα νόημα στην ύπαρξή τους, ενδεχόμενο για το οποίο ο υπαρξισμός μοιάζει να σιωπά. Με αυτό λοιπόν το είδος ζωής, με τον άνθρωπο να συνεχίζει να υπάρχει, γιατί τυχαίνει να υπάρχει, ασχολείται το έργο του Beckett σύμφωνα με τον Anders, αν και πρόκειται για μία ριζικά διαφορετική αντιμετώπιση του θέματος της απελπισίας από το σύνολο των λογοτεχνικών προσεγγίσεων του θέματος της απελπισίας. Για

τους ήρωες του Beckett, το γεγονός ότι υπάρχουν και μόνο, είναι το μόνο νόημα, ακόμα και αν αυτό συνιστά μια περίπτωση μη νοήματος. Πρόκειται για μια ακραία μορφή παθητικότητας η οποία διαιώνίζεται μέσα από την υπενθύμιση αυτού που ούτως ή άλλως, η ίδια η ζωή αδυνατεί να υποστηρίξει ως φανέρωση ή ως εκπλήρωση· αυτή η διαρκής υπενθύμιση του ενός στον άλλο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* ότι αυτό που κάνουν είναι ότι περιμένουν, όπως και τι είναι αυτό που περιμένουν, αποτελεί στην πραγματικότητα την καλύτερη απόδειξη πως δεν περιμένουν τίποτα. Για τον Anders, ο Γκοντό δεν είναι τίποτα άλλο από το όνομα του γεγονότος ότι η ζωή που συνεχίζεται άσκοπα παρερμηνεύει την παρουσία της σαν «αναμονή», ή «περιμένοντας κάτι». Το γεγονός ότι υπάρχουν, και άρα πρέπει να συνεχίσουν να υπάρχουν δεν έχει σχέση με αυτό που στη φιλοσοφία του Heidegger αποδίδεται ως «διάρριψη», το γεγονός ότι ο άνθρωπος «ερρίφθη» σ' αυτό τον κόσμο. Σύμφωνα με τον Anders, 'ο Heidegger αναφέρεται στο τυχαίο γεγονός ότι το κάθε άτομο είναι απλώς ο εαυτός του και ζητά από τον καθένα να κυριαρχήσει πάνω στην τυχαία του ύπαρξη ώστε να τη μετατρέψει σε βάση του δικού του σχεδίου, του αυτοπροσδιορισμού του, ενώ οι ήρωες του Beckett δεν κάνουν τίποτα τέτοιο [...] Δεν αναγνωρίζουν ούτε την ύπαρξή τους σαν τυχαία, ούτε σκέφτονται να εξαλείψουν το τυχαίο'¹⁹. Η θετική στάση των δύο αυτών προσώπων αποτελεί τελικά μια διπλή άρνηση: πρόκειται για την ανικανότητα να αναγνωρίσουν τη δίχως νόημα θέση τους, την άρνηση να αρνηθούν το νόημα της αναμονής, ή διαφορετικά, την άρνηση της άρνησης του νοήματος, όσο και αν αυτό το νόημα δεν υπάρχει, όσο και αν κάτι τέτοιο, είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Μάλιστα, η ερμηνεία αυτή επιβεβαιώνεται και από τα λόγια του ίδιου του Beckett, ο οποίος έχει πει πως δεν τον ενδιαφέρει τόσο ο Γκοντό, όσο το «Περιμένοντας»²⁰. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* η αναμονή αποκτά μια ακόμα πιο ακραία μορφή: την αδυναμία αποδοχής του τέλους, γεγονός στο οποίο συμβάλλει και το αρνητικό τοπίο της εξωτερικής πραγματικότητας. Υπάρχει και πάλι αναμονή, αλλά το τέλος έχει πιο ευλογοφανή χαρακτηριστικά, όχι μέσω της φθοράς, που είναι ήδη στοιχείο του έργου, όσο με την εξάντληση των στοιχειωδών για τη διατήρηση της ζωής, τον εγκλεισμό στον χώρο, την καταστροφή της εξωτερικής πραγματικότητας. Κατά συνέπεια, το στοιχείο της «αγανάκτησης» ενώ δεν υπάρχει στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, εμφανίζεται στο *Τέλος του Παιχνιδιού*.

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (I): ΣΙΩΠΗ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΤΙΠΟΤΑ

Στους *Τρεις διαλόγους* ο Beckett αναφέρει πως δεν υπάρχει επικοινωνία, επειδή δεν υπάρχουν οι τρόποι να επικοινωνήσεις: το αποτέλεσμα είναι η σιωπή²¹. Από αυτήν την άποψη, το θέατρο υπήρξε για τον Beckett ακριβώς αυτή η μορφή που του έδωσε τη δυνατότητα να κάνει τη σιωπή να επικοινωνήσει. Ο Adorno αντίστοιχα, ερμηνεύει την παρουσία της σιωπής στο έργο του Beckett με αισθητικούς όρους: η σιωπή είναι το άμεσο αποτέλεσμα της ορθολογικοποίησης της τέχνης, του εγκλεισμού της τέχνης σε ένα αυτόνομο πεδίο σκέψης. Έτσι, η αισθητικά διαμεσολαβημένη σιωπή αποτελεί ιστορική μοίρα και καταφύγιο ταυτόχρονα: η αστάθεια του νοήματος είναι πάντα παρούσα στο φως της απουσίας κάποιας σταθερής αναφοράς, στην ίδια την αβεβαιότητα και τη ρήξη με τις παραδοσιακές σταθερές που σύστησε ο μοντερνισμός²². Η σιωπή, ως αδυνατότητα της επικοινωνίας, υπάρχει στο έργο του Beckett ως παύση· το έργο κατακερματίζεται από την αδυνατότητα του να συνεχίσει. Ένα επεισόδιο τελειώνει, χωρίς να έχει πραγματικά αρχίσει, χωρίς πραγματικά να έχει τελειώσει: αν υποτεθεί πως το επεισόδιο αντιστοιχεί στην δράση, η δράση υπάρχει μόνο ανάμεσα στις παύσεις. Η σύγχυση είναι ακριβώς αυτή η αδυναμία να τη διατυπώσεις· θέτοντας την εξωτερική πραγματικότητα ίση με το μηδέν, οι χαρακτήρες παραμένουν οι μοναδικές ενδείξεις της σύγχυσης, η οποία μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να συγκεκριμενοποιείται, να αποκτήσει αρνητικά μία μορφή. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Beckett, ‘ενώ για κάποιους συγγραφείς η συγγραφή γίνεται πιο εύκολη, όσο περισσότερο γράφουν’, για τον ίδιο ‘είναι όλο και πιο δύσκολο’, καθώς ‘το πεδίο δυνατοτήτων γίνεται όλο και μικρότερο [...] Ο ήρωας του *Kafka* έχει μια ενότητα σκοπού. Είναι χαμένος, αλλά όχι πνευματικά ασταθής, δεν διαλύεται σε κομμάτια. Οι δικοί μου άνθρωποι δείχνουν να διαλύονται [...] Στη δουλειά μου υπάρχει ο φόβος πίσω από τη μορφή, όχι μέσα στη μορφή’²³.

Ειδικά σε σχέση με την αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι αποκαλυπτικοί οι τρεις διάλογοι του Beckett. Στον πρώτο διάλογο γίνεται αναφορά στη ζωγραφική των Tal Coat και Matisse με την παραδοχή ότι αποτελούν επαρκείς αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, και ότι ίσως την επαυξάνουν. Ωστόσο, ο Beckett δεν θεωρεί ότι υπάρχει κάτι που αποκαλύπτεται ή κάτι που ανακαλύπτει ο καλλιτέχνης και το μεταδίδει σε ένα διαφορετικό επίπεδο, Αντίθετα, θεωρεί ότι η γνώση που παράγουν αυτά τα έργα είναι ομοειδής προς τη γνώση που έχει ήδη συσσωρευτεί. Έτσι, ο μοναδικός δρόμος για την τέχνη, μη έχοντας κάτι να εκφράσει, μη έχοντας το μέσο για να το εκφράσει, την επιθυμία, τη δύναμη για να το εκφράσει, είναι μονάχα η υποχρέωση για έκφραση. Στο

πλαίσιο αυτής της θεώρησης, ο Beckett απομακρύνει κάθε έννοια βάθους στην τέχνη, δηλαδή την εσωτερική κίνηση προς ένα αντικείμενο το οποίο δεν εμφανίζεται στην ολότητά του, μια κίνηση που ταυτίζεται με την επίτευξη μιας επαύξεσης στην προσέγγιση και στον προσδιορισμό του αντικειμένου. Έτσι, η νέα θεώρηση της τέχνης αποτελεί το ακριβώς αντίθετο αυτής της ‘επίτευξης’. Για τον Beckett, η μοναδική εναλλακτική επιλογή πλέον στην ‘παλιά τέχνη’ – η οποία παρά τις φαινομενικά διαφορετικές κατευθύνσεις, είναι πάντοτε ένας συμβιβασμός στο επίπεδο του εφικτού – είναι το ‘τίποτα’.

Για τον Beckett το έργο του James Joyce συνιστά την καλύτερη δυνατή έκφραση της φυσικής εμπειρίας. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι τα γραπτά του Joyce συμβάλλουν στη διαστολή του πεδίου του πιθανού και του εφικτού, κανένα από αυτά σύμφωνα με τον Beckett, δεν απομακρύνεται πέρα από το αρχικό πεδίο αναφοράς. Αντίθετα, για τον Beckett, η ριζοσπαστικοποίηση της τέχνης σηματοδοτείται με αυτήν ακριβώς τη μετάβαση από το επίπεδο μιας ‘επαυξημένης πραγματικότητας’ σε εκείνο του ‘τίποτα’. Σε πολλά από τα γραπτά του μπορεί να ανιχνευθεί η αναφορά του σε αυτό το ‘τίποτα’ ως το πιο αληθινό περιεχόμενο της τέχνης, συχνά μέσα από κάποιο επίρρημα ή ουσιαστικό, όπως *εκεί* (there), *εκεί έξω* (out there), *έξω* (outside), το οποίο μόνο δηλώνει, χωρίς ωστόσο να μπορεί να περιγράψει ή να αφηγηθεί το αντικείμενο της συγκεκριμένης αναφοράς. Αυτή η υποχρέωση να διατυπωθεί αυτό το ‘τίποτα’, η οποία δείχνει να αναδύεται ως ο βασικός χαρακτήρας της τέχνης, είναι ίσως περισσότερο προφανής σε κάποια ποιήματα του Beckett. Η ποίηση του ύστερου Beckett είναι αυτή ακριβώς που επιτρέπει να προσδιοριστεί η ‘τέχνη του τίποτα’ την οποία προκρίνει, και ειδικότερα, να διακριβωθεί τι ακριβώς είναι αυτό το ‘τίποτα’. Το νέο επίπεδο για τον καλλιτέχνη, στο οποίο αναφέρεται ο Beckett στον πρώτο από τους *Τρεις Διαλόγους* είναι αυτό για το οποίο υπάρχει τουλάχιστον η απαίτηση της συμπερίληψης της μη – ταυτόσημης πραγματικότητας, καθώς η τέχνη δεν μπορεί πλέον, παρά να είναι ακατάλληλη ως αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο βασικός σκοπός αυτής της μεταστροφής είναι η διαφυγή από, και την ίδια στιγμή, η αντίσταση στο πεδίο της πραγματικότητας αποβλέποντας στην προσέγγιση ενός ‘άλλου’, όπου ο όρος ‘τίποτα’ πρέπει να θεωρηθεί ως μια συνεκδοχή της ‘άπειρης ανοικτότητας’ σε αυτήν την πραγματικότητα. Με αυτήν την οπτική, αυτή η νέα τέχνη ταυτοποιείται απαραίτητα ως ανάγκη, ως ένα συγκεχυμένο συναίσθημα, ως υποχρέωση και επιθυμία που προσβλέπει στο μη γνωστό, με άλλα λόγια ως η μοναδική πιθανότητα διαφυγής από την εννοιακότητα της ταυτοποιητικής σκέψης.

Σύμφωνα με τον David Hesla (1971), για τον Beckett η νέα μοντέρνα ζωγραφική είναι η έκφραση της αδυνατότητας να εκφράσεις με όρους τέχνης: το πρόβλημα δεν είναι ότι δεν

υπάρχει κάτι να ζωγραφιστεί και τίποτα με το οποίο θα μπορούσες να ζωγραφίσεις²⁴. Αντίθετα, όπως παραδέχεται ο Beckett υπάρχει όντως κάτι να ‘ζωγραφίσεις’: είναι η σύγχυση, η ακαταστασία, με άλλα λόγια, η μη – ταυτότητα. Και είναι ακριβώς αυτό το ‘χάος’ το οποίο προσκαλεί την αδυνατότητα της έκφρασης: αυτό είναι το νέο καθήκον της τέχνης. Αυτή η μορφή διαπραγμάτευσης οδηγεί από τη ζωγραφική προς την προβληματική του γραψίματος. Ειδικά μετά τα γεγονότα του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, και κοντά στη λογική της διατύπωσης του Adorno ότι μετά το Auschwitz κανείς δεν μπορεί να γράψει ποίηση πλέον, φαίνεται να είναι αρκετά προφανής στον Beckett η απαίτηση μιας ριζικά διαφορετικής τέχνης καθώς υπάρχουν πράγματα τα οποία δεν έχουν ακόμα φωνή, και όμως υπάρχει η ανάγκη να εκφραστούν. Ο Andrea Orro προεκτείνει την ιδιαιτερότητα της αρνητικής αισθητικής του Beckett σε αντιδιαστολή προς τη θετική αισθητική του Joyce²⁵: Από την μία, υπάρχει ο ριζοσπαστισμός του Joyce, όπως και στις περιπτώσεις της ζωγραφικής των Magritte, ή Tal Coat, οι οποίες αναλύονται στους *Τρεις Διαλόγους*. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η επιδίωξη της πιο επαρκούς απάντησης στην ταυτοποιημένη πραγματικότητα. Από την άλλη, υπάρχει μία καλλιτεχνική έκφραση της οποίας ο σκοπός είναι να αναδείξει τη μη – ταυτότητα, το γεγονός ακριβώς δηλαδή ότι δεν μπορεί να υπάρχει μία επαρκής απάντηση. Ενώ το σύμπαν του Joyce σχετίζεται με θετικές φανερώσεις, με μία ροή η οποία προσβλέπει στην πλήρη χαρτογράφηση ενός κόσμου, το σύμπαν του Beckett είναι τελείως ανίσχυρο, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα εξειδίκευσής του πέρα από την εκφορά αφηρημένου εκφράσεων. Ο Beckett εκκινεί από την ανάγκη για μια πιο αληθινή γραφή, η οποία θα υπερβαίνει τη γλώσσα των πραγμάτων του Joyce: επιζητεί καλύτερα μια γλώσσα που θα αποκαλύπτει ό,τι βρίσκεται πίσω από τα πράγματα, επιδιώκοντας τον αναστοχασμό του κατακερματισμένου χαρακτήρα της πραγματικότητας. Αυτό το οποίο μοιάζει να απασχολεί τον Beckett είναι πώς θα αποκατασταθεί το χάος ως μη – ταυτότητα, κάτι το οποίο μπορεί να επιτευχθεί τελικά μόνο μέσω της μορφής. Ενώ για τον Adorno η σύγχρονη τέχνη εκκινεί από την αντίληψη της θεμελιώδους ανεπάρκειας των παλαιών έργων τέχνης στη σύλληψη της σύγχρονης εποχής, ο Beckett αντίστοιχα επιθυμεί να εντάξει την έννοια της μη – ταυτότητας στο πεδίο της αισθητικής, καθώς είναι αναπόφευκτό στοιχείο της εμπειρίας το οποίο επενεργεί ενάντια σε αυτό που ήταν παραδοσιακά η τέχνη²⁶.

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (II): Η ΕΤΕΡΟΓΕΝΕΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥ & ΦΥΣΗΣ

Η ζωγραφική ήταν για τον Beckett κάτι πολύ περισσότερο από ένα σύνολο οπτικών νύξεων. Κατά τη δεκαετία του 1930, μέσα από τις επισκέψεις του σε μουσεία, ‘ορισμένες εικόνες χαρακτήθηκαν έντονα στο μυαλό του: τα πρόσωπα του Rembrandt σε σκοτεινό φόντο· οι δυνατές συνθέσεις του Caravaggio· η εντυπωσιακή χρήση των φωτεινών δεσμών στα έργα των Adam Elsheimer και Gerrit van Honthorst²⁷. Αυτές οι εικόνες μεταμορφώθηκαν στη συνέχεια από την προσέγγιση του Beckett μέσα από την επίδραση της δικής του εποχής, μέσα από το αποτύπωμα ενός κόσμου που ήταν εντυπωσιακά μοντέρνος. Ο Beckett κατά την δεκαετία του 1930 επίσης, ήταν ενθουσιασμένος με τους γερμανούς εξπρεσιονιστές: Kirchner, Feininger, Kandinsky και Nolde²⁸. Αυτό που είδε ο Beckett να συμβαίνει στην τέχνη του εικοστού αιώνα ενίσχυσε τη δική του κοσμοθεώρηση και τον ενθάρρυνε να αναζητήσει νέους τρόπους εύρεσης μιας προσήκουσας καλλιτεχνικής μορφής ώστε να προσαρμόσει την πραγματικότητα στο έργο του, και κυρίως τη διαίσθησή του ότι ο άνθρωπος ήταν εντελώς διαχωρισμένος από το τοπίο και ξένος προς αυτό²⁹. Σε ένα κείμενο που είχε γράψει το 1934 επιβεβαιώνει αυτό το χαρακτηριστικό στη ζωγραφική του Cezanne, όπως και την εγγύτητά του με το ζωγράφο: ‘Ο Cezanne φαίνεται να είναι ο πρώτος που είδε το τοπίο και το επικύρωσε ως υλικό μιας αυστηρά ιδιαίτερης τάξης, ασύμμετρης προς όλες τις οποιεσδήποτε ανθρώπινες εκφράσεις. Ατομιστικό τοπίο δίχως τις ασθενείς βουλήσεις του βιταλισμού, τοπία με προσωπικότητα, αλλά με προσωπικότητα που έχει τους δικούς της όρους, και όχι [...] τοπιακότητα’³⁰. Σε μια επιστολή της ίδιας περιόδου, ο Beckett προέκτεινε την ανάλυσή του υποστηρίζοντας πως το ξένο στην τοπιογραφία του Cezanne, ήταν στην ουσία, μια θεώρηση του ξένου στον ίδιο τον άνθρωπο³¹. Τρία χρόνια αργότερα, και σε σχέση με τη ζωγραφική του ιρλανδού ζωγράφου Jack Yeats, ο Beckett επανέλαβε τα όσα είχε πει σχετικά με την αντιμετώπιση του τοπίου από τον Cezanne ως κάτι που παραμένει απολύτως διαφορετικό από τον άνθρωπο: ‘Ό,τι αισθάνομαι ότι αυτός [ο Yeats] συλλαμβάνει τόσο καλά [...] είναι η ετερογένεια των ανθρώπων της φύσης και των ανθρώπων που την κατοικούν, η αμετάβλητη *ξενικότητα* των 2 φαινομένων, των 2 μοναχικότητων, ή της μοναχικότητας και της μοναξιάς, της μοναξιάς μέσα στη μοναχικότητα, της αδιάβατης απεραντοσύνης ανάμεσα στη μοναχικότητα που δεν μπορεί να φτάσει ως τη μοναξιά και της μοναξιάς που δεν μπορεί να ολισθήσει μέσα στη μοναχικότητα’³². Σε επιστολές της ίδιας περιόδου, ο Beckett είχε προσθέσει για το χαρακτήρα της ζωγραφικής του Yeats σε αντιδιαστολή προς τον Constable: ‘Τίποτα τέτοιο δεν υπάρχει στον Constable το οποίο ξεφεύγει ή απειλεί ή υπηρετεί ή καταστρέφει, η φύση του είναι αληθινά μολυσμένη με το “πνεύμα”, εντέλει τόσο

εξανθρωπισμένη όσο ήταν στον Turner και δεν ήταν στον Claude και δεν ήταν μήτε στον Cezanne. Ένας Θεός ξέρει ότι δεν θέλει και πολλή ευαισθησία για να νιώσεις κάτι τέτοιο στην Ιρλανδία, μια φύση σχεδόν απάνθρωπα μη οργανική, σαν ένα θεατρικό σκηνικό. Και ίσως αυτό είναι η τελική ποιοτική διαφορά της ζωγραφικής του Yeats, μια αίσθηση του εντέλει μη οργανικού χαρακτήρα των πάντων [...] Μια ζωγραφική απολύτως μη οργανικών αντιπαράθεσεων, όπου τίποτα δεν μπορεί να αφαιρεθεί ή να προστεθεί και όπου δεν υπάρχει δυνατότητα αλλαγής ή ανταλλαγής³³. Το ιδιαίτερο στοιχείο αυτών των θεωρήσεων είναι ότι πέρασαν μέσα στη μορφή των θεατρικών έργων του Beckett, και ειδικά στο *Τέλος του Παιχνιδιού* η μη οργανική θεώρηση της εξωτερικής πραγματικότητας μοιάζει να αντλεί πολύ από αυτές τις πρώιμες κριτικές παρατήσεις του Beckett.

II

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ*:

‘Trying to Understand Endgame’, T.W.Adorno (1961)

Η σύγχυση δεν είναι δική μου επινόηση. Είναι γύρω μας, παντού. Δεν μπορεί κάποιος να πλέον να μιλήσει για το είναι, μπορεί μόνο να μιλήσει για τη σύγχυση. Όταν οι Sartre και Heidegger μιλούν για την αντίθεση ανάμεσα στο είναι και την ύπαρξη, ίσως έχουν δίκιο, δεν ξέρω, αλλά η γλώσσα τους είναι υπερβολικά φιλοσοφική για μέσα. Δεν είναι φιλόσοφος. Κάποιος μπορεί να μιλήσει για αυτό που έχει μπροστά του, και αυτό τώρα είναι απλά η σύγχυση.

SAMUEL BECKETT (Συνέντευξη, 1961)

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (I): ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ | ΠΑΡΩΔΙΑ Ο Adorno διακρίνει στο έργο του Beckett αρκετά στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στη γαλλική εκδοχή του υπαρξισμού³⁴, την οποία ταυτίζει βασικά με το έργο του Sartre³⁵. Στο έργο του Beckett μπορεί ασφαλώς να γίνει λόγος για τις έννοιες του παραλόγου³⁶, της κατάστασης, της απόφασης ή της αποτυχίας να αποφασίσει κάποιος, έννοιες οι οποίες έχουν κεντρικό ρόλο στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνονται στο έργο του μοιάζει να έχει υποστεί έναν ριζικό μετασχηματισμό. Ο Adorno παρατηρεί πως, ενώ στα έργα του Sartre η μορφή παραμένει σχεδόν παραδοσιακή, στον

Beckett μοιάζει να καταλαμβάνει ό,τι εκφράζεται και να το αλλάζει: το παράλογο δεν συνιστά πλέον μία υπαρξιακή κατάσταση, η οποία να πρέπει να αναχθεί σε ιδέα και να εκφραστεί από τα περιεχόμενα στο εσωτερικό μίας παραδοσιακής μορφής. Αντίθετα, συλλαμβάνεται χωρίς να υπάρχει εξαρχής η πρόθεση για κάτι τέτοιο³⁷. Σε αντίθεση με τον υπαρξισμό, ο οποίος χρησιμοποίησε τη φιλοσοφία ως λογοτεχνικό υποκείμενο, στον Beckett η φιλοσοφία αυτοδηλώνεται ως νεκρό απόθεμα, ως η ονειρική φαινομενικότητα των απομεινariών του κόσμου της εμπειρίας³⁷, όπως αναφέρει εμφατικά ο Adorno (TUE, 243).

Παρόμοια, και η ποιητική διαδικασία αντιμετωπίζεται ως μια διαδικασία που διαρκώς φυραίνει. Η απάντηση του Beckett, είναι η παρωδία: παρωδεί τόσο τη φιλοσοφία και τους διαλόγους που θα μπορούσαν να ιδωθούν ως φιλοσοφικοί, όσο και τις μορφές. Στην πραγματικότητα, ακόμα και αυτός ο ίδιος ο υπαρξισμός υπόκειται στην παρωδία: ‘Από τις διάφορες εκδοχές του, το μόνο που απομένει, είναι η απογυμνωμένη ύπαρξη³⁸’ (TUE, 243). Ο υπαρξισμός απαλλάσσεται από τη σύμβαση ότι ο καθένας πρέπει να είναι αυτό που είναι. Η δογματικότητα του διαρκούς και του οικουμενικού, αίρεται επίσης:

XAM: Θυμάσαι τη μέρα που πρωτοήρθες εδώ;

KLOB: Όχι. Μου ‘πες πως ήμουν πολύ μικρός.

XAM: Θυμάσαι τον πατέρα σου;

KLOB, *απανδισμένος*: Ιδία απάντησις. (*Παύση.*) Αυτές τις ερωτήσεις μου τις έχεις κάνει χιλιάδες φορές.

XAM: Μ’ αρέσουν οι παλιές ερωτήσεις. (*Με θέρμη.*) Α, οι παλιές ερωτήσεις, οι παλιές απαντήσεις, δεν τις αλλάζω με τίποτα! (ΤΠ, 33)

Σε αυτό το χωρίο ο Adorno πιστεύει πως ο Beckett παρωδεί ακούσια τη ρήση του Goethe ‘ό,τι είναι παλιό και αληθινό’³⁹, δηλώνοντας μία αντίθεση στην οντολογία και τη σχέση με οτιδήποτε έχει το χαρακτήρα του ‘Πρώτου και του Αιώνιου’ (TUE, 243).

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (II): ΧΡΟΝΟΣ | ΙΣΤΟΡΙΑ
Γενικότερα, η θέση της υπαρξιακής οντολογίας περί ύπαρξης ενός έγκυρου στοιχείου οικουμενικότητας στη διαδικασία της αφαίρεσης δημιουργεί μία σειρά από περιπλοκές σύμφωνα με τον Adorno. Το στοιχείο της οικουμενικότητας ισοδυναμεί παράδοξα με το

συνδυασμό μίας προτερότητας και μίας συγκεκριμενοποίησης του ατομικού στην ίδια κίνηση. Προκειμένου να υποστηριχθεί η συνύπαρξη των δύο αυτών ξεχωριστών στιγμών, καταργείται εκείνο το χρονικό στοιχείο που θα επέτρεπε τη συγκεκριμενοποίηση του ιδιαίτερου, τη διάκριση του ατόμου από τα άλλα άτομα στο χώρο και στο χρόνο, γεγονός που θα σήμαινε την αποκατάσταση της ύπαρξης⁴⁰ ως ύπαρξης, και όχι απλά της ύπαρξης ως έννοιας. Σε αυτήν την ανομολόγητη εκ μέρους του υπαρξισμού διαδικασία αφαίρεσης, ο Adorno διαβλέπει στον Beckett την αποφασιστική αντίθεσή της: μία ομολογημένη διαδικασία συστολής. Αντί να παραλείπει από την ύπαρξη το χρονικό της στοιχείο, σημειώνοντας πως η ύπαρξη μπορεί να θεωρηθεί ως τέτοια μόνο στο χρόνο, ο Beckett αφαιρεί από την ύπαρξη αυτό που ο χρόνος ως ιστορική τάση απαλλοτριώνει από την πραγματικότητα. Αυτή η διαδικασία ρευστοποίησης του υποκειμένου ωθείται στα άκρα, μέχρι εκείνο το οριακό σημείο συστολής σε ένα ‘εδώ και τώρα’⁴¹. Σε αυτό το σημείο, που ισοδυναμεί με την αφαίμαξη κάθε υποκειμενικής ποιότητας, η ύπαρξη μεταπίπτει στο παράλογο. Ο Beckett παραμένοντας σιωπηλός, μοιάζει να κατορθώνει αυτό που η σύγχρονή του υπαρξιακή οντολογία υποσχέθηκε φωναχτά, αλλά απέτυχε να πραγματοποιήσει. Επιλέγοντας τη δραματοποίηση μίας συγκεκριμένης ύπαρξης η οποία εξαντλείται σε μία συνεχή προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού, κατορθώνει να αναδείξει τα οικουμενικά χαρακτηριστικά της αδυνατότητας της εμπειρίας. Σε αυτό το οριακό σημείο, η οντολογία παρουσιάζεται ως μια κατάσταση αρνητικής αιωνιότητας. Ράθυμα, οι χαρακτήρες επιβεβαιώνουν την αρνητικότητα στην επανάληψη του χρόνου: ‘Τι ώρα είναι;’, ρωτάει ο Χαμ. ‘Η συνηθισμένη’, απαντάει ο Κλοβ (ΤΠ, 12), ενώ λίγο παρακάτω, επανέρχεται το ίδιο θέμα:

XAM: Αλλά έτσι είναι πάντα όταν βραδιάζει, ε Κλοβ;

ΚΛΟΒ: Πάντα.

XAM: Είναι ένα βράδυ σαν όλα τ’ άλλα, ε Κλοβ;

ΚΛΟΒ: Έτσι θα έλεγα. (ΤΠ, 17)

Για τον Adorno, η έννοια του χρονικού αν και έχει αχρηστευτεί, συνεχίζει να υπάρχει. Η ιδιότυπη ύπαρξη πλέον του χρονικού στοιχείου, υποχρεώνει σε μία συνεχή επικύρωση αυτού που συνεχίζει να υπάρχει. Σε αυτές τις συνθήκες, η σκέψη και μόνο ότι το χρονικό απλά δεν υπάρχει πλέον, θα συνιστούσε μεγάλη ανακούφιση:

ΧΑΜ: Και στον ορίζοντα; Δεν υπάρχει τίποτα στον ορίζοντα;

ΚΛΟΒ, εξοργισμένος: Τι θες να υπάρχει στον ορίζοντα;

(Παύση.)

ΧΑΜ: Τα κύματα, πώς είν' τα κύματα;

ΚΛΟΒ: Τα κύματα; (Στήνει το κιάλι.) Μολύβι.

ΧΑΜ: Κι ο ήλιος;

ΚΛΟΒ: Ανύπαρκτος.

ΧΑΜ: Τέτοια ώρα θα 'πρεπε να βασιλεύει. Για ψάξε καλά.

ΚΛΟΒ: Ούτε για δείγμα.

ΧΑΜ: Σκοτεινίασε κιόλας;

ΚΛΟΒ: Όχι.

ΧΑΜ: Τότε;

ΚΛΟΒ: Ο καιρός είναι σταχτής. Σταχτής! (Παύση. Πιο δυνατά.)

ΣΤΑΧΤΗΣ! (ΤΠ, 28)

Στο οριακό σημείο στο οποίο έχουν τοποθετηθεί οι ήρωες του Beckett, η ιστορία μοιάζει να μην υπάρχει. Για την ακρίβεια, ο Adorno υποστηρίζει ότι η ίδια η ιστορία έχει οδηγήσει τη συνείδηση σε εκείνο το σημείο όπου αδυνατεί πλέον να τη συλλάβει, αδυνατεί να θυμηθεί. Το μόνο μέρος της ιστορίας που παραμένει εμφανές είναι η ίδια η κατάληξή της, η παρακμή της⁴².

Στις αντίστοιχες σημειώσεις για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame*, ο Adorno αναφέρει: 'Η εμπειρία της ύπαρξης ως παράλογης. Ωστόσο αυτή η εμπειρία δεν είναι οντολογική, αλλά ιστορική'⁴³, ενώ αργότερα έχει προστεθεί για το ίδιο θέμα 'ότι το παράλογο έχει την ιστορική του διάσταση: οι άνθρωποι πλέον δεν μπορούν να ορίσουν τις ζωές τους με έναν διάφανο τρόπο'⁴⁴. Η βάση της εμπειρίας του παραλόγου είναι η απώλεια της πίστης στη θεία πρόνοια: η αποδυνάμωση και ο προβληματισμός σχετικά με εκείνες ακριβώς τις δομές οι οποίες παραδοσιακά παρήγαγαν την τάξη και στις οποίες το νόημα έβρισκε την έκφρασή του· επίσης, ο άμεσος κίνδυνος αφανισμού του ανθρώπινου είδους. Από την στιγμή που ο ίδιος ο

Λόγος εξωθήθηκε να αναλάβει την αναζήτηση νοήματος, δεν μπόρεσε να δώσει καμία άλλη απάντηση παρά την επιβεβαίωση της μηδαμινότητας του. Σε αυτούς τους συλλογισμούς, απαριθμούνται οι λόγοι που υποστηρίζουν μία ριζική θέση ανυπαρξίας νοήματος, οδηγώντας στο ερώτημα για το νόημα. Αναφερόμενος ο Adorno στον υπαρξισμό, θεωρεί ότι ο ιστορικός χαρακτήρας των απαντήσεων που θέτουν την ανυπαρξία νοήματος, εμφανίζεται πάντα ως οντολογικός, χωρίς τη διάσταση της ιστορίας. Η ιστορική συγκυρία που μοιάζει να προβάλλει ως σύγχρονη συνθήκη για τον άνθρωπο το παράλογο, μετασχηματίζεται σε οντολογική συνθήκη· το παράλογο και η ανυπαρξία νοήματος αντιμετωπίζονται ως οντολογικά χαρακτηριστικά, και όχι στη σχέση τους με την ιστορία. Με αυτόν τον τρόπο, μία αντικειμενική συνθήκη αποδίδεται εσωτερικά στο υποκείμενο στο επίπεδο της οντολογικής του συγκρότησης. Τι είναι όμως αυτό που ενοχλεί πιο πολύ τον Adorno; Ότι ένα ερώτημα ιστορικής φύσης, αποκτά έναν αιώνιο και διαρκή χαρακτήρα, μέσω της οντολογικής του υποστασιοποίησης; Ότι με αυτόν τον τρόπο διαρρηγνύεται η σχέση του υποκειμένου με την αντικειμενικότητα; Ότι με την αναγωγή του παραλόγου σε οντολογικό ιδίωμα του ανθρώπου, καταργείται αυτόματα η πίστη σε μία καλύτερη κοινωνική πραγματικότητα; Ότι η λαχτάρα για μία καλύτερη κοινωνία καταπνίγεται στην ιδέα πως το παράλογο, ως οντολογικό, και άρα διαχρονικό στοιχείο του ατόμου, θα διαμεσολαβεί κάθε όψη της κοινωνικής πραγματικότητας; Πολύ περισσότερο, αυτό που μοιάζει να δυσαρεστεί τον Adorno είναι ο εσωστρεφής χαρακτήρας αυτού που θεωρεί ως βιαστική, όσο και επιπόλαιη στροφή της φιλοσοφίας. Αντίθετα, ο οραματικός προσανατολισμός του κατευθύνεται πάντα προς τη συμφιλίωση του υποκειμένου με την πραγματικότητα, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μια ουτοπική έκβαση που δεν έχει συγκεκριμένη έκφραση και δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί. Όμως παρά το γεγονός ότι ο Adorno δεν παρέχει τη θετική εικόνα αυτής της συμφιλίωσης, υπάρχει στην αρνητική της έκφραση, μέσω της άρνησης των πραγμάτων που αναιρούν την εσωτερική λογική της συμφιλιωτικής κίνησης: το παράλογο, έχοντας ιστορικό χαρακτήρα, δεν μπορεί να αποδοθεί στο υποκείμενο μια για πάντα, αποδεχόμενο με αυτόν τον τρόπο μονομερώς την ευθύνη για το παράλογο της ύπαρξης, για το παράλογο της πραγματικότητας. Για τον Adorno, αυτή η μετάπτωση της ευθύνης από το ιστορικό στο οντολογικό συνιστά μια πράξης μαγείας, αλλά ακριβώς και εκείνο το σημείο που είναι τυφλό στη συγκρότηση της γαλλικής εκδοχής του υπαρξισμού. Ο Adorno εκθειάζει τον Beckett επειδή θεωρεί πως έθιξε αυτό ακριβώς το σημείο: ‘Τη σύλληψη της ομοιότητας του μη – ιστορικού στην ανθρώπινη κατάσταση σε ιστορικές εικόνες και την αποκρυστάλλωσή του μέσα σε αυτές. Με αυτόν τον τρόπο η ιδεολογία⁴⁵ της ανθρώπινης κατάστασης αντικαθίσταται από διαλεκτικές εικόνες’⁴⁶.

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (III): ΦΥΣΗ | ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ Και αν για τον γαλλικό υπαρξισμό, το πρόβλημα της ιστορίας έχει θεωρηθεί ως λυμένο, το *Τέλος του Παιχνιδιού* έρχεται να θυμίσει την ιστορική στιγμή στην οποία εξελίσσεται, ακριβώς μετά το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου: το κάθε τι, συμπεριλαμβανομένου και της αναβίωσης της κουλτούρας, καταστρέφεται χωρίς να υπάρχει συνειδητοποίηση αυτής της καταστροφής. Ο ίδιος ο αναστοχασμός της προβληματικής αυτής κατάστασης είναι μάταιος. Για τον Adorno, η λέξη *karutt*, είναι βασική προϋπόθεση του έργου:

ΚΛΟΒ: *(Ανεβαίνει στη σκαλίτσα, στήνει το κιάλι προς τα έξω.)* Για να δούμε...
(Κοιτάζει με το κιάλι δώθε – κείθε.) Τίποτα... *(κοιτάζει)* ...τίποτα... *(κοιτάζει)*
 ...και τίποτα. *(Κατεβάζει το κιάλι, γυρνάει προς τον Χαμ.)* Λοιπόν; Ησύχασες;

ΧΑΜ: Τίποτα δε σαλεύει. Όλα είναι...

ΚΛΟΒ: Τίπο-

ΧΑΜ, *βίαια*: Δε σου μίλησα! *(Φυσιολογική φωνή.)* Όλα είναι... όλα είναι... όλα είναι τι; *(Βίαια.)* Όλα είναι τι;

ΚΛΟΒ: Τι είναι όλα; Με μια λέξη; Αυτό θες να μάθεις; Μια στιγμή.
(Στήνει το κιάλι προς τα έξω, κοιτάζει, το κατεβάζει, γυρνάει προς τον Χαμ.)
 Μακαρίτικα. (ΤΠ, 27)

Η λέξη ‘μακαρίτικα’ αντιστοιχεί στη λέξη ‘*karutt*’, η οποία αναφέρεται στη γερμανική μετάφραση του έργου. Στα αγγλικά, συναντάται η λέξη ‘*corpse*’⁴⁷, (ή ‘*grey*’) ενώ στα γαλλικά αποδίδεται ως ‘*mortibus*’⁴⁸. Ωστόσο, το σύνολο αυτών των όρων λειτουργεί συνεκδοχικά προκειμένου να εκφράσει εκείνη την κατάσταση η οποία δεν είναι άλλη από αυτήν στην οποία ‘δεν υπάρχει άλλο φύση’:

ΧΑΜ: Η φύση μας λησμόνησε.

ΚΛΟΒ: Δεν υπάρχει πια φύση.

ΧΑΜ: Δεν υπάρχει πια φύση! Σα να τα παραλές.

ΚΛΟΒ: Στα περίχωρα.

ΧΑΜ: Μα εμείς αναπνέουμε, αλλάζουμε! Χάνουμε τα μαλλιά μας, τα δόντια μας! Τη φρεσκάδα μας! Τα ιδανικά μας!

ΚΛΟΒ: Τότε δεν μας λησμόνησε.

ΧΑΜ: Μα εσύ λες πως δεν υπάρχει πια. (ΤΠ, 16)

Η φάση της ολοκληρωτικής αντικειμενοποίησης του κόσμου, η καθολική κυριαρχία του ανθρώπου επί της φύσης⁴⁹, είναι αδιαχώριστη από ένα επιπρόσθετο καταστροφικό γεγονός, το οποίο επίσης έχει προκληθεί από τον άνθρωπο· η φύση έχει πλέον αφανιστεί, τίποτα δεν μπορεί να αναπτυχθεί πλέον:

ΧΑΜ: Πιάσαν οι σπόροι που φύτεψες;

ΚΛΟΒ: Όχι.

ΧΑΜ: Σκάλισες λίγο να δεις μήπως φύτρωσαν;

ΚΛΟΒ: Δεν φύτρωσαν.

ΧΑΜ: Ίσως είναι ακόμα νωρίς.

ΚΛΟΒ: Αν ήταν να φυτρώσουν, θα 'χαν φυτρώσει. Δεν πρόκειται να φυτρώσουν. (ΤΠ,17)

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (IV): ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ | ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ Για τον Adorno, οι καταστροφές που ενέπνευσαν το *Τέλος του Παιχνιδιού* θρυμμάτισαν τη μορφή του ατόμου, του οποίου τόσο η συνοχή, όσο και η υλική του υπόσταση, αποτελούσαν το κοινό νήμα στην εκδοχή του υπαρξισμού των Kierkegaard, Jaspers και Sartre. Ενώ για παράδειγμα ο Sartre φτάνει ακόμα και στο σημείο να θεωρήσει καταφατικά την ελευθερία των κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, αναγνωρίζοντας στους κρατούμενους την ελευθερία να αποδεχτούν εσωτερικά ή να απορρίψουν τους βασανισμούς που υφίστανται, για τον Adorno το *Τέλος του Παιχνιδιού* καταστρέφει τέτοιους είδους ψευδαισθήσεις. Παράλληλα, διαχωρίζει ρητά το δραματικό έργο του Beckett από τις οντολογικές προσεγγίσεις που ενημερώνουν κάθε υπαρξιστική προσέγγιση, συμπεριλαμβανομένης και αυτής του *Είναι και Χρόνος* του

Heidegger. Η πάγια ένσταση του Adorno απέναντι σε κάθε φιλοσοφία που αρνείται να αποδεχθεί τη διαμεσολάβηση του υποκειμένου από την ίδια την πραγματικότητα, εκδηλώνεται και σε αυτό το σημείο, με βασικό αποδέκτη για άλλη μια φορά τη θεμελιώδη οντολογία του Heidegger: εάν η ατομική εμπειρία παρά τη στενότητα και την ενδεχομενικότητά της αυτοερμηνεύεται ως εικόνα του όντος⁵⁰, αυτό μπορεί και συμβαίνει επειδή η ατομική εμπειρία αυτοεπιβεβαιώνεται ως το θεμελιώδες χαρακτηριστικό του όντος. Αλλά για τον Adorno, αυτό ακριβώς είναι το λάθος: αυτή η εγγύτητα της ατομοποίησης⁵¹ ήταν απατηλή· ο φορέας της ατομικής εμπειρίας είναι διαμεσολαβημένος και εξαρτημένος γεγονός που καταργεί το αίτημα του ατόμου στην αυτονομία και το είναι⁵². Σε συμφωνία με αυτή τη θέση το *Τέλος του Παιχνιδιού* θεωρεί ότι το συγκεκριμένο αίτημα έχει απολέσει την εγκυρότητά του. Έτσι, ενώ η φυλακή της ατομοποίησης φαίνεται να είναι φυλακή και αυταπάτη την ίδια στιγμή, το σκηνικό του δράματος είναι ακριβώς η εικόνα αυτής της διόρασης: η τέχνη δεν μπορεί να λύσει τα μάγια της απομονωμένης υποκειμενικότητας· μπορεί μονάχα να δώσει συγκεκριμένη μορφή στο σολιμισμό⁵³: από τη στιγμή που το υποκείμενο παρουσιάζεται ως εκδήλωση μιας θεμελιώδους ολότητας που το παράγει, αδυνατεί στη συνέχεια να διατηρήσει τη θέση του. Η τέχνη αρνείται τη μετάβαση σε μία δεσμευτική οικουμενικότητα της υλικής πραγματικότητας η οποία θα έθετε τέλος στην πλάνη της ατομοποίησης· σε αντίθεση με τη συλλογιστική γνώση της πραγματικότητας από την οποία η τέχνη είναι από κάθε άποψη διαφορετική, στην τέχνη, μόνο ότι καθίσταται υποκειμενικό, μόνο ότι είναι ανάλογο προς την εμπειρία, είναι και έγκυρο. Σε αυτές τις συνθήκες, η τέχνη περιορίζεται στο να αποδώσει μία συγκεκριμένη μορφή στην απομονωμένη πραγματικότητα της διαμεσολαβημένης υποκειμενικότητας, καθήκον το οποίο αποδίδει παραδειγματικά ο Beckett⁵⁴.

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (V): ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ Ο Adorno επίσης παρατηρεί πως τόσο στη φιλοσοφία του Heidegger, όσο και σε αυτή του Jaspers, η έννοια του ατόμου βρίσκεται σε αρμονία με την έννοια της 'κατάστασης'⁵⁵. Σε αυτό το πλαίσιο, η κατάσταση αναφέρεται στη χρονική ύπαρξη, προϋποθέτοντας την ταυτότητα του ατόμου. Αντίθετα, ο Beckett, πιο κοντά στους Proust και Joyce σύμφωνα με τον Adorno, επιστρέφει στην έννοια της κατάστασης το πραγματικό της περιεχόμενο, διασπώντας την ενότητα της συνείδησης σε εκείνα τα ετερογενή στοιχεία που δίνουν υπόσταση στη μη ταυτότητα. Αυτή η αναίρεση της ταυτότητας του υποκειμένου με τον εαυτό του, σημαίνει ταυτόχρονα ότι το υποκείμενο παύει να είναι ένα αυτόνομο νοηματικό σύμπλεγμα. Η μη – ταυτότητα σηματοδοτεί την ιστορική αποσύνθεση της

ενότητας του υποκειμένου και την ίδια στιγμή, στον αστερισμό των ετερογενών στοιχείων της διασαλεμένης ενότητας του υποκειμένου, αναδύεται κάτι το οποίο δεν είναι υποκείμενο. Σύμφωνα πάντα με τον Adorno, η παρατήρηση αυτή αλλάζει τη σημασία του όρου ‘κατάσταση’. Έτσι, επιστρέφοντας πιο αναλυτικά στον Jaspers, η ‘κατάσταση’ ορίζεται ως μία ‘πραγματικότητα στην οποία ένα υπάρχων υποκείμενο έχει μία διακύβευση’⁵⁶. Η έννοια της κατάστασης υποτάσσεται στο υποκείμενο, το οποίο βρίσκεται σε ταυτότητα με τον εαυτό του. Συνακόλουθα, η κατάσταση αποκτά νόημα μέσα από τη σχέση της με το υποκείμενο. Η πραγματικότητα δεν ορίζεται από τους φυσικούς νόμους, αλλά από τις αισθήσεις. Η ίδια αυτή πραγματικότητα δεν είναι ούτε ψυχολογική, ούτε φυσική, αλλά και τα δύο μαζί⁵⁷. Σε αυτό το σημείο ο Adorno επικαλείται την οπτική που υιοθετεί ο Beckett στο *Τέλος του Παιχνιδιού*: όταν η πραγματικότητα είναι ταυτόχρονα και φυσική και ψυχολογική καταλήγει να χάνει τα υπαρξιακά και οντολογικά της συστατικά όπως αυτά εκφράζονται από την προσωπική ταυτότητα και το νόημα⁵⁸.

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΕΙΣΜΟ (VI): ΟΡΙΑΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ | ΚΑΤΑΦΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ Για τον Adorno, αυτό γίνεται ακόμα πιο εμφανές στην έννοια της ‘οριακής κατάστασης’, η οποία αντλεί την καταγωγή της επίσης από τον Jaspers: ‘Καταστάσεις όπως οι ακόλουθες: ότι είμαι συνεχώς σε καταστάσεις· ότι δεν μπορώ να ζήσω χωρίς να παλεύω και να υποφέρω· ότι δεν μπορώ να αποφύγω την ενοχή· ότι πρέπει να πεθάνω – αυτά είναι ό,τι αποκαλώ οριακές καταστάσεις. Δεν αλλάζουν ποτέ, παρά μόνο στην εμφάνισή τους’⁵⁹. Απέναντι σε αυτές τις θεωρήσεις, η κατασκευή του *Τέλους του Παιχνιδιού* μοιάζει σύμφωνα με τον Adorno να γελάει σαρδόνια. Μία φιλοσοφία η οποία έχει ως συστατικό της στοιχείο την κατάφαση μίας πραγματικότητας, όπως αυτή εμφανίζεται σε προτάσεις που υποστασιοποιούν τις ‘οριακές καταστάσεις’, οδηγεί σε μία ύπαρξη την οποία ήδη ο Hegel είχε αποκαλέσει ‘τρελή’ (TUE, 253). Για τον Adorno, το πρόβλημα είναι ακόμα μεγαλύτερο, όταν ακριβώς η οντολογική διαφορά⁶⁰ που θέτουν αυτές η φιλοσοφίες, και η οποία από την οπτική του Adorno είναι η έκφραση της μη ταυτότητας, εξαλείφεται με την υπαγωγή του μη εννοιακού στην έννοια. Σε ρήξη με τις έννοιες της κατάφασης και της ενότητας του υποκειμένου, ο Beckett μοιάζει να επαναφέρει την υπαρξιακή φιλοσοφία στη σωστή της θέση. Το *Τέλος του Παιχνιδιού* απαντά στην κωμωδία και στην ιδεολογική παραμόρφωση προτάσεων όπως ‘το κουράγιο στην οριακή κατάσταση είναι μία στάση που μου επιτρέπει να θεωρήσω το θάνατο ως μία άπειρη ευκαιρία να γίνω ο εαυτός μου’⁶¹, είτε ο Beckett είναι εξοικειωμένος με αυτές τις διατυπώσεις, είτε όχι. Με το γνωστό αφοριστικό του

ύφος, ο Adorno θεωρεί ότι ‘η φτώχεια αυτών που συμμετέχουν στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, είναι η ίδια η φτώχεια της φιλοσοφίας’ (TUE, 253).

ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BECKETT ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΑΡΞΙΣΜΟ (VII): ΝΟΗΜΑ | ΠΑΡΑΛΟΓΟ Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* η ταυτότητα του υποκειμένου με το αντικείμενο είναι η ταυτότητα αυτού που έχει εκμηδενιστεί, η ταυτότητα σε μια κατάσταση ολοκληρωτικής αποξένωσης. Στον Kafka τα νοήματα ήταν σύμφωνα με την έκφραση του Adorno, ‘είτε αποκεφαλισμένα, είτε αναμαλλιασμένα’· ο Beckett από την άλλη βάζει απλά τέλος στην απεραντοσύνη, με την άσχημη έννοια, των προθέσεων: το νόημα τους, σύμφωνα με τον Beckett, είναι ότι δεν έχουν κανένα νόημα⁶². Σε αυτή τη θέση συνίσταται η κρίση του για την υπαρξιστική φιλοσοφία η οποία ορμώμενη από τις ασάφειες στην έννοια του νοήματος μεταμορφώνει την απουσία νοήματος σε νόημα, αρχικά υπό τον όρο της ‘διάρριψης’⁶³, και αργότερα, υπό αυτόν του ‘παραλόγου’⁶⁴. Ο Beckett δεν ανταπαντά με μία διαφορετική θεώρηση του κόσμου· απεναντίας, τοποθετείται στην έννοια του ‘παραλόγου’ κυριολεκτικά⁶⁵. Αυτό που συμβαίνει στο παράλογο από τη στιγμή που έχουν συντριβεί τα χαρακτηριστικά του νοήματος της ύπαρξης δεν είναι κάτι το οικουμενικό. Τουναντίον, το παράλογο υποστασιοποιείται με τη μορφή ατόμων που περιγελούν το εννοιακό, άτομα που κινούνται σε ένα επίπεδο όπου δεν υπάρχουν παρά μόνο ελάχιστα σκεύη, αναπηρία, τυφλότητα και βασικές ανάγκες. Όλα περιμένουν απλά ‘να μεταφερθούν στον πρώτο σκουπιδότοπο’. Ο Adorno επιχειρεί να παραλληλίσει αυτή την κατάσταση με τα γεγονότα του Auschwitz. Θεωρεί ότι πρόκειται για ένα στρώμα που δεν έχει κάποιο συμβολισμό, παρά είναι χαρακτηριστικό μίας ‘μεταψυχολογικής συνθήκης που συναντάει κανείς στους ηλικιωμένους ανθρώπους και σε αυτούς που έχουν υποστεί βασανισμό’ (TUE, 252).



ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (Ι): Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ Η γλώσσα του Beckett καταστρέφει το απαρχαιωμένο υλικό: ό,τι φαίνεται να προσφέρει η φιλοσοφία, ο Beckett το αναγάγει σε πολιτισμικό απόρριμμα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Beckett ωθεί στην ολοκλήρωσή της μία τάση ήδη παρούσα στην αγγλοσαξονική πρωτοπορία, ειδικά αυτή των Joyce και Eliot. Για τον Adorno, ο ‘μοντερνισμός’⁶⁶ γενικότερα καταστρέφει ό,τι το απαρχαιωμένο στη ‘νεωτερικότητα’⁶⁷, ‘αναιρεί αυτό που ήταν κάποτε ο πολιτισμός’ (TUE, 242). Με το στοχασμό, υπονομεύονται οι αξιώσεις νοηματικής αυτάρκειας του υλικού, όπως αυτές εκφράζονταν για παράδειγμα στον Flaubert πιο πριν. Απέναντι σε αυτήν την επίφαση αυτάρκειας, προβάλλει μία καινούρια υπόθεση: όσο λιγότερο μπορούν να θεωρηθούν ως έχοντα νόημα τα γεγονότα, τόσο περισσότερο η ιδέα πως η αισθητική ουσία ως ενότητα αυτού που εμφανίζεται και αυτού που υπήρχε ως πρόθεση μετατρέπεται σε πλάνη. Ο Beckett αυτοαπαλλάσσεται αυτής της πλάνης συζευγνύοντας τις δύο αυτές στιγμές στον εσωτερικό χώρο της διαφοράς τους: η σκέψη γίνεται το μέσο παραγωγής του νοήματος του έργου, ένα νόημα το οποίο δεν μπορεί ωστόσο να αποδοθεί άμεσα σε μία απτή μορφή, και την ίδια στιγμή η σκέψη είναι το ίδιο μέσο που εκφράζει την απουσία του νοήματος⁶⁸.

Αναφερόμενος στο θέατρο, ο Adorno επισημαίνει ότι η λέξη ‘νόημα’ είναι ασαφής: σε αυτήν την περίπτωση, το νόημα οριοθετεί το μεταφυσικό περιεχόμενο⁶⁹ που αναπαρίσταται μέσα στο σύμπλεγμα του έργου τέχνης. Επίσης, το εσωτερικό νόημα του θεατρικού έργου είναι στην ουσία η πρόθεση του συνόλου να αποτελέσει ένα σύμπλεγμα νοήματος: τέλος, το νόημα είναι αυτό των λέξεων και των προτάσεων που εκφέρονται από τους χαρακτήρες, καθώς και το νόημα αυτών των λέξεων και προτάσεων σε αλληλοδιαδοχή, το διαλογικό νόημα. Οι τρεις αυτές διαφορετικές νοηματικές εκδηλώσεις, πέρα από τη διαφορά τους γνέφουν προς κάτι το οποίο είναι κοινό. Ωστόσο, με το *Τέλος του Παιχνιδιού* του Beckett ο κοινός τόπος στον οποίο αναφέρονται μετουσιώνεται σε ένα συνεχές. Η ύπαρξη αυτού του συνεχούς υποστηρίζεται από μία βασική ιστορική μεταβολή στις προϋποθέσεις του δράματος: πρόκειται για το γεγονός της εξάλειψης του καταφατικού μεταφυσικού νοήματος το οποίο ήταν και η επαρκής συνθήκη για τους όρους σύστασης της μορφής, όσο και για την ίδια τη φανέρωσή του (επιφάνεια). Με αυτήν την εξέλιξη, η δραματική μορφή διασπάται στο επίπεδο της γλωσσολογικής της υποδομής. Το θεατρικό έργο δεν μπορεί να έχει απλά ένα αρνητικό νόημα, ή την απουσία νοήματος ως περιεχόμενό του, χωρίς να παραμείνει ανεπηρέαστο οτιδήποτε σχετίζεται με το νόημα, σε τέτοιο βαθμό που να μεταπίπτει ακόμα και στο αντίθετό του. Η ουσία του θεατρικού έργου ήταν στενά συνδεδεμένη με αυτό το καταφατικό

μεταφυσικό νόημα. Ωστόσο, μετά την εξάλειψη αυτής της μεταφυσικής νοηματικής συνθήκης, η απόπειρα διάσωσης ενός καταφατικού αισθητικού νοήματος θα ήταν ανεπαρκής, με μόνη δυνατότητα την παρουσίαση απόψεων για τον κόσμο, όπως συμβαίνει τόσο συχνά με τα έργα υπαρξιακού χαρακτήρα. Η 'έκρηξη του μεταφυσικού νοήματος', όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Adorno, ρηγνύει τη συνοχή της αισθητικής δομής (TUE, 242): για την ακρίβεια, ήταν το μεταφυσικό νόημα το μοναδικό στοιχείο που μπορούσε να εγγυηθεί αυτή τη συνοχή. Η ύπαρξη ενός αισθητικού νοήματος με σαφείς όρους και η υποκειμενική του αναγωγή σε μία συγκεκριμένη και απτή πρόθεση, ήταν βασική προϋπόθεση για την ύπαρξη ενός υπερβατικού νοήματος. Η άρνηση πλέον αυτής της υπερβατικότητας του νοήματος από το αισθητικό περιεχόμενο, είναι ταυτόχρονα και μια νέα δυνατότητα δραματικής οργάνωσης που αφορά στην οργάνωση της απουσίας του νοήματος με το οποίο ήταν παραδοσιακά συνδεδεμένο το θέατρο. Η δραματική οργάνωση της απουσίας νοήματος, μακριά από κάθε απόπειρα εκφυλισμού της απουσίας νοήματος στο επίπεδο του περιεχομένου, πρέπει να εμπλέξει κάθε στοιχείο το οποίο διαπλέκεται με το περιεχόμενο αλήθειας του θεάτρου γενικότερα. Σύμφωνα με αυτή την κατασκευαστική αρχή, η απουσία νοήματος δεν εξαντλείται μόνο στις προτάσεις, αλλά πρέπει να μετακυλιέται και στη συνδετική τους λογική. Διαφορετικά, η συνοχή του νοήματος που το ίδιο το έργο επιχειρεί να ακυρώσει, θα ήταν εκ των προτέρων προβληματική. Συνοψίζοντας τη συλλογιστική του Adorno, η συνοχή νοήματος στην οποία αναφέρεται αφορά εκείνο το μεταφυσικό νόημα το οποίο ήταν επαρκής όρος τόσο για τη μορφή του, όσο και την επιφάνειά του. Συνεπώς, κάθε φορά που αναφέρεται σε άρνηση του νοήματος, εννοεί την άρνηση του παραδοσιακού νοήματος, και αυτή η άρνηση είναι που διερευνά τις διαδικασίες σύστασης του παραδοσιακού νοήματος. Για να μπορεί όμως να αναιρεθεί στο σύνολό του, χωρίς να υπάρχουν σημεία διαφυγής, αυτό το νόημα πρέπει να έχει δομηθεί συνεκτικά. Επομένως, ο Adorno καταλήγει σε ένα πρώτο συμπέρασμα: η ερμηνεία του *Τέλος του Παιχνιδιού* δεν μπορεί απλώς να αναχθεί στην επιδίωξη της έκφρασης του νοήματος του έργου σε μία μορφή διαμεσολαβημένη από τη φιλοσοφία. Η κατανόηση σημαίνει μονάχα την κατανόηση του ακατάληπτου χαρακτήρα του έργου, την ανασύσταση του νοήματος του γεγονότος ότι δεν έχει νόημα. Η σκέψη, διαρρηγμένη πλέον, δεν μπορεί να θεωρείται ως το νόημα του έργου, θέση την οποία κατείχε άλλοτε η Ιδέα⁷⁰, βασιζόμενη σε μία υπερβατικότητα, την οποία παρήγαγε και για την οποία μπορούσε να εγγυηθεί η ίδια η εμμένεια του έργου⁷¹.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (II): Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ 'ΙΔΕΑΣ' ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ Στη νεώτερη τέχνη η σκέψη υποβιβάζεται σε αυτό που αποκαλεί ο Adorno 'υλικό δεύτερης τάξης', όπως συμβαίνει στο έργο του Thomas Mann. Ειδικότερα, τόσο στο *Μαγικό Βουνό*, όσο και στο *Δόκτωρ Φάουστους*, οι ιδέες, όπως ακριβώς το υλικό, έχουν και αυτές τη μοίρα τους μέσα στο έργο (TUE, 243). Η αισθησιακή αμεσότητα παραχωρεί τη θέση της στη μοίρα αυτών των ιδεών. Ταυτόχρονα, αυτή η πρώτη αισθητική εντύπωση φθίνει στο εσωτερικό του αναστοχαστικού έργου τέχνης. Στα έργα πριν εμφανιστεί το *Τέλος του Παιχνιδιού* ο μετασχηματισμός της σκέψης σε υλικό ήταν σε μεγάλο βαθμό αθέλητος. Τα ίδια τα έργα θεωρούσαν τον εαυτό τους ως υπόσχεση της Ιδέας που δεν μπορούσαν να προσεγγίσουν. Ο Beckett αντίθετα, μοιάζει να αποδέχεται την πρόκληση: παρουσιάζει την Ιδέα ως νόημα νεκρό, ως υλικό δεύτερης τάξης, το οποίο αδυνατεί να νομιμοποιήσει τον εαυτό του μέσα στο έργο· οι σκέψεις απεκδύονται την ευυποληψία τους, εκφυλίζονται σε φραστικά κλισέ, παρουσιάζονται θραυσματικά, σαν να πρόκειται για το περιεχόμενο του εσωτερικού μονολόγου του σύγχρονου πνεύματος, που για τον Adorno δεν είναι 'τίποτα άλλο από τα αντικειμενοποιημένα υπολείμματα ενός πολιτισμού που καταργεί το άτομο' (TUE, 243). Με τη μετάπτωσή τους σε υλικό δεύτερης τάξης, οι σκέψεις μοιάζουν να απομονώνονται και να παραμορφώνονται, όπως 'τα κατάλοιπα των ωρών της αγρύπνιας στα ίδια τα όνειρα'. Για αυτό και η ερμηνεία των έργων του Beckett, κάτι που ο ίδιος αρνιόταν να κάνει, είναι τόσο δύσκολη. Απέναντι στη δυνατότητα της φιλοσοφίας, στη δυνατότητα της ίδιας της θεωρίας σηκώνει τους ώμους αδιάφορα. Στο έργο του, ο αυτοπεριορισμός σε μία οξεία κατάσταση αποσύνθεσης του ατόμου, καθιστά αδόκιμη κάθε απόπειρα προσέγγισης που αντλεί από το συμβατικό λεξιλόγιο περιγραφής της ύπαρξης. Είναι λοιπόν για τον Adorno, ο 'αινιγματικός χαρακτήρας' αυτής της κατάστασης που επιζητεί την ερμηνεία (TUE, 244).

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (III): Ο ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* οι δραματικές κατηγορίες στο σύνολό τους αλλάζουν. Όλα παρωδούνται, χωρίς να εκφυλίζονται παρόλα αυτά στο επίπεδο της ειρωνείας. Με την εμφορική της έννοια, ο Adorno ορίζει την 'παρωδία'⁷² ως τη χρήση των μορφών στην εποχή της αδυνατότητά τους' (TUE, 259): η αδυνατότητα αυτή δεν αποκρύπτεται πλέον, αλλά αναδεικνύεται από την υιοθέτηση της παρωδίας, μετασχηματίζοντας τελικά τις ίδιες τις μορφές. Ο Adorno υποστηρίζει ότι παρά το γεγονός πως οι τρεις 'αριστοτελικές ενότητες – τόπος, χρόνος, δράση'⁷³, διατηρούνται, η επιβίωση του δράματος δεν είναι αυτονόητη. Αυτή η διαπίστωση τον οδηγεί στο βασικό συμπέρασμα

ότι το *Τέλος του Παιχνιδιού* συνιστά τον 'επίλογο της υποκειμενικότητας'⁷⁴. Όμως με την έκλειψη της υποκειμενικότητας, το έργο χάνει και τον ίδιο τον ήρωα. Η μόνη αναγνωρίσιμη ελευθερία πλέον, είναι η ενστικτώδης και αδρανής ενέργεια που σχετίζεται με αποφάσεις χωρίς καμία σημασία. Σε αυτό το σημείο, ο Adorno βλέπει άλλη μία ομοιότητα του Beckett με τη λογοτεχνία του Kafka, με τον πρώτο να προεκτείνει τον αναστοχασμό του τελευταίου, αλλά την ίδια στιγμή να οικειοποιείται επίσης και να αντιστρέφει τη βασική αρχή που διέπει το έργο του Kafka⁷⁵. Η κριτική του Beckett στον προγενέστερό του συγγραφέα κατευθύνεται στην 'απόκλιση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτό που συμβαίνει από τη μία, και την αντικειμενική, καθαρά επική γλώσσα από την άλλη' (TUE, 260). Στην ουσία, αυτή η κριτική διερωτάται για το λόγο ύπαρξης της μορφής, όταν η ένταση ανάμεσα σε αυτήν και κάτι το οποίο δεν είναι ομογενές ως προς αυτήν εξαλείφεται. Το *Τέλος του Παιχνιδιού* αντιμετωπίζει αυτό το ζήτημα ανάγοντάς το στο βασικό ζήτημα που καλείται να ανταποκριθεί το έργο. Αυτό το ίδιο στοιχείο που ασκεί κριτική στον τρόπο που δραματοποιεί ο Kafka τα έργα του, είναι αυτό που γίνεται η βασική θεματική στον Beckett. Τα δραματικά συστατικά επανεξετάζονται ριζικά, θέτονται εξ αρχής στη μεταθανάτιά τους μορφή, όπως αναφέρει εμφαντικά ο Adorno. Η έκθεση, η περιπλοκή, η πλοκή, η περιπέτεια και η καταστροφή επιστρέφουν σε αποδομημένη μορφή συμμετέχοντας στην εξέταση του δραματουργικού σώματος. Σε αυτή την κατάσταση πλέον, η αναπαράσταση της καταστροφής συνίσταται λόγου χάρη στο γεγονός πως 'δεν έχει πια καταπραϋντικό', (Κλοβ: ΤΠ, 55): τα δραματικά χαρακτηριστικά με τη μορφή που υπήρχαν έχουν καταρρεύσει και μαζί το νόημα, το οποίο άλλοτε προσπαθούσε να παρουσιάσει το θέατρο. Υπό αυτήν την έννοια, το *Τέλος του Παιχνιδιού* αποπειράται τη γέννηση ενός νέου θεάτρου, σε μια εποχή όπου η δραματική τέχνη φέρεται ασύμβατη προς τα ίδια τα συστατικά της στοιχεία.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα καινοφανούς χρήσης των δραματικών κατηγοριών στο θέατρο του Beckett αφορά την τεχνική της στιχομυθίας⁷⁶. Παραδοσιακά, στην κορύφωση μιας υπόθεσης η τραγωδία έθετε σε κίνηση αυτό που χαρακτηρίζει ο Adorno ως 'πεμπουσία της αντίθεσης', τη στιχομυθία. Ωστόσο, η δραματική φόρμα εγκατέλειψε αυτή την τεχνική ως ιδιαίτερα απομακρυσμένη από την κοσμική κοινωνία, σε ό,τι αφορά στο απροκάλυπτα εξεζητημένο ύφος. Ο Beckett ενεργοποιεί και πάλι τη στιχομυθία, ωστόσο με ένα ριζικά καινοφανή τρόπο: το *Τέλος του Παιχνιδιού* περιλαμβάνει κοφτερούς, μονοσύλλαβους διαλόγους, η ένταση των οποίων προκαλεί εξάντληση· χωρίς ανάσα, οι συνομιλητές περιορίζονται σε μία διαμοιβή προτάσεων πρωτοκόλλου⁷⁷ όπως αποκαλεί ο Adorno τις προτάσεις που συγκροτούν τη στιχομυθία, με το διάλογο να κατατείνει ασυμπτωτικά στη

σιωπή. Για τον Adorno, αυτή η κίνηση μοιάζει να επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι μετά το *Τέλος του Παιχνιδιού* ακολουθεί η *Πράξη χωρίς λόγια*, ως μία ιδιότυπη μορφή επιλόγου (TUE, 260).

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (IV): Η ΡΕΥΣΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΛΩΣΣΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ Η νομοτέλεια της σιωπής που διέπει το *Τέλος του Παιχνιδιού* οφείλεται κατά τον Adorno στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει ο Beckett το παράλογο. Μέσα από την εμμενή διαλεκτική της μορφής αυτό που θα ανέμενε κάποιος ως νόημα, παύει να υφίσταται. Το μόνο νόημα που θέτει το *Τέλος του Παιχνιδιού*, είναι ότι δεν υπάρχει πλέον νόημα στην παραδοσιακή του μορφή. Αυτό που ήταν άλλοτε το νόημα έχει μετατραπεί σε θανάσιμο φόβο των χαρακτήρων. Σε ρήξη με τις δραματικές συμβάσεις, ο φόβος αυτός δεν αποδίδεται μέσα από ένα σκηνικό έντασης, παρά διαμεσολαβείται από το χιούμορ⁷⁸:

ΧΑΜ: Μήπως αρχίζουμε... ν' αποκτούμε κάποιο... νόημα;

ΚΛΟΒ: Νόημα; Εμείς, νόημα; (*Κοφτό γέλιο.*) Καλό και αυτό. (ΤΠ, 29)

Με την εξαφάνιση της πιθανότητας να υπάρχει κάποιο νόημα, το νόημα της γλώσσας εξαφανίζεται επίσης. Εκνευρισμένος από τη χοντροκομμένη διάθεση για ζωή που επιδεικνύουν οι γονείς του μιλώντας μέσα από τους τενεκέδες, όπως και για το γεγονός ότι 'δεν έχει τελειωμό' (ΤΠ, 23), ο Χαμ αναρωτιέται: 'Τι μπορεί να λένε, τι μένει πια να πει κανείς;' (ΤΠ, 24). Για τον Adorno, το *Τέλος του Παιχνιδιού* θεμελιώνεται σε αυτήν ακριβώς την απαγόρευση της γλώσσας. Ωστόσο, ακόμα και όταν η γλώσσα τείνει προς το σημείο όπου είναι απλά ένας ήχος, δεν μπορεί να απογυμνωθεί από το σημασιολογικό της στοιχείο, δεν μπορεί να γίνει αποκλειστικά μιμητική· ο διαχωρισμός των μιμητικών από τις σημασιολογικές αξίες, αν και στην αρχή οδηγεί σε αυθαίρετες και τυχαίες μιμητικές αξίες, εξελίσσονται τελικά σε μία σύμβαση δεύτερης τάξης. Στη βάση αυτής της παρατήρησης, ο Adorno σημειώνει τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιείται το *Τέλος του Παιχνιδιού* από το *Finnegan's Wake* του Joyce: 'Αντί της ρευστοποίησης του συλλογιστικού στοιχείου στη γλώσσα μέσω του καθαρού ήχου, ο Beckett το θέτει στην υπηρεσία του παράλογου που ενυπάρχει ήδη σε αυτό το στοιχείο, ακολουθώντας το τελετουργικό των κλόουν, όπου η συγκεκριμένη ομιλία τους γίνεται ακατάληπτη μέσα από την προσπάθειά τους να την παρουσιάσουν ως έχουσα κάποιο νόημα' (TUE, 262). Η αποσύνθεση της γλώσσας οδηγεί σε

μία δεύτερη γλώσσα⁷⁹, στη γλώσσα αυτών που έχουν σιωπήσει· τα λογοτεχνικά έργα που χρησιμοποιούν αυτή τη γλώσσα, είναι αυτά ακριβώς που αρνούνται τη γλώσσα.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (V): ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ | ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ Σε αυτή την κατάσταση φτώχειας του υποκειμένου, το συνολικό περιεχόμενο της υποκειμενικότητας εξισώνεται με το ίχνος και τη σκιά ενός κόσμου από τον οποίο η υποκειμενικότητα αποσύρεται προκειμένου να μην τεθεί στην υπηρεσία της πλάνης και της προσαρμογής που απαιτεί αυτός ο κόσμος. Ο Beckett, απέναντι σε αυτήν την κατάσταση αρνείται την καταφυγή σε ένα απόθεμα αιώνιων αληθειών. Αντίθετα, το *Τέλος του Παιχνιδιού* τοποθετείται σε ‘μία ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό, ανάμεσα στα υλικά με τα οποία καμία υποκειμενικότητα δεν θα μπορούσε να εκφράσει τον εαυτό της, ή ακόμα και να υπάρξει, και μία ζωηράδα που προκαλεί τη διάλυση ακριβώς αυτών των υλικών’ (TUE, 250). Ο εντοπισμός του *Τέλους του Παιχνιδιού* σε αυτήν τη ζώνη περιπαίζει τον θεατή με την υπόδειξη κάτι συμβολικού. Ο Adorno θεωρεί ότι κάτι ανάλογο γίνεται και στο έργο του Kafka, αρχικά με την υπόνοια ενός συμβολισμού και στη συνέχεια με την αναίρεση αυτής της υπόνοιας: επειδή κανένα υποκείμενο δεν εξαντλείται στην υλική του υπόσταση, όλα τα υποκείμενα εμφανίζονται ως η ένδειξη μίας εσωτερικής σφαίρας, αλλά αυτή η εσωτερική σφαίρα στην οποία θα μπορούσε να αναφέρεται αυτή η ένδειξη, δεν υπάρχει πλέον, ούτε η ίδια η ένδειξη αναφέρεται σε κάτι άλλο. Το περιορισμένο μερίδιο που αναλογεί στο δράμα του Beckett από την άποψη της πραγματικότητας και των χαρακτήρων, και στο οποίο πρέπει να βασισθεί αυτό το δράμα, είναι ταυτόσημο με ό,τι απομένει από το υποκείμενο, το πνεύμα, τη ψυχή μέσα από την προοπτική της μόνιμης καταστροφής: ό,τι έχει απομείνει από το πνεύμα, είναι πλέον θλιβερή απομίμηση· ό,τι έχει απομείνει από την ψυχή, είναι ένας απάνθρωπος συναισθηματισμός· και ό,τι έχει απομείνει από το υποκείμενο είναι τα πιο αφηρημένα του χαρακτηριστικά, βασικά το γεγονός ότι απλώς υπάρχει, στοιχείο που συνιστά από μόνο του προσβολή. Οι χαρακτήρες του Beckett συμπεριφέρονται ακριβώς με εκείνο τον τρόπο που αρμόζει στην επαύριο μιας καταστροφής, ακρωτηριασμένοι σε τέτοιο βαθμό, που δεν θα μπορούσαν να αντιδράσουν διαφορετικά.

Η προσαρμογή της συμβολικής διάστασης στα δεδομένα που θέτει η αισθητική μορφή του *Τέλους του Παιχνιδιού* είναι ενδεικτική της απόστασης που έχει το συγκεκριμένο έργο από το παραδοσιακό θέατρο, από ό,τι συνέβαινε μέχρι πριν. Αναφερόμενος αρχικά στον Ibsen, επιχειρεί να δείξει πως η ψυχολογική, όσο και η συμβολική διάσταση με την οποία επιφορτίζεται μία σκηνή, κατατείνουν στο νόημα του έργου. Παραθέτοντας την υπόθεση του

Freud πως ‘όλες οι εμπειρίες μας έχουν νόημα’⁸⁰, επιχειρεί μάλλον να αποδυναμώσει το σταθερό νόημα που προσδίδει ο συσχετισμός με μία παραδοσιακή δραματική ιδέα· στη βάση αυτής της υπόθεσης, το συγκεκριμένο νόημα που μπορούσε να εγγυηθεί η αναφορά σε ένα αναγνωρίσιμο σχήμα του δράματος, μετατίθεται στο πλαίσιο ενός ψυχολογικού ρεαλισμού· το έργο γίνεται πλέον αυτόνομο στη δυνατότητά του να διαμορφώσει ένα νόημα, και αυτό το γεγονός σύμφωνα με τον Adorno αναζωπυρώνει το στοιχείο της μορφής· χωρίς τους σταθερούς νοηματικούς προσδιορισμούς που προέρχονται από την παράδοση των δραματικών ιδεών, η μορφή ενεργοποιείται προκειμένου να αποτρέψει την νοηματική απροσδιοριστία. Μία αντιστροφή αυτής της ιδέας, είναι η απελευθέρωση του συμβολικού από τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του· με αυτόν τον τρόπο, ο Adorno θεωρεί πως το συμβολικό υποστασιοποιείται σε μια αυτόνομη ύπαρξη, ότι το ίδιο το συμβολικό ορίζει τη διαδικασία συμβολισμού στο σύνολό της. Αυτό το στοιχείο εντοπίζει ο Adorno στα τελευταία έργα του Ibsen, τα οποία όμως θεωρεί ανεπαρκή· το συμβολικό δεν αφήνεται ελεύθερο να διαμορφώσει το συμβολικό πλέγμα του έργου, αλλά υπάρχει ένας διαρκής συμβιβασμός που οφείλεται στην παρουσία ενός συντηρητικού ρεαλισμού στα έργα του. Αυτή η λειτουργία του συμβολικού γίνεται ακόμα πιο προβληματική στον Strindberg: το συμβολικό αποποιείται κάθε σχέση με την εμπειρική ύπαρξη ενός ατόμου. Με αυτόν τον τρόπο όμως, όλα αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα, με την έννοια ότι όλα μπορούν να σημαίνουν οτιδήποτε ή και τίποτα. Το συμβολικό που χειραφετείται τόσο από το ρεαλισμό, όσο και από την αναφορά σε κάποιο δραματικό σχήμα της παράδοσης, γελοιοποιεί το ίδιο το θέατρο, όταν δεν υπάρχει η διαμεσολάβηση της μορφής για να κατασταλάξει νόημα στο συμβολικό⁸¹. Σε αυτό το θέμα είναι υποδειγματικός ο Beckett, και σε αυτό ακριβώς συνίσταται το στοιχείο του παραλόγου στο έργο του: χωρίς να υπάρχει ο ψυχολογικός ρεαλισμός, ή η αναφορά στην παράδοση των δραματικών ιδεών, ο απογυμνωμένος συμβολισμός, δεν μπορεί να υποδυθεί απλά οτιδήποτε· με την εμμενή διαλεκτική της μορφής, η μορφική διαμεσολάβηση θέτει μία μόνο δυνατότητα, ότι το νόημα δεν μπορεί να υπάρξει. Αυτό είναι τελικά και το μοναδικό νόημα, η διαπίστωση πως δεν υπάρχει νόημα.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (VI): ΜΠΕΚΕΤΙΑΝΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ | Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ Η ρήξη με τις παραδοσιακές θεατρικές νόρμες μοιάζει να οδηγεί ταυτόχρονα με την ακύρωση μίας δραματικής κατηγορίας στην ανάδυση ενός αυτόνομου πλαισίου όπου παρωδείται το νόημα της κατηγορίας που έχει αναιρεθεί. Με τον ίδιο τρόπο που ο χειρισμός του συλλογιστικού στοιχείου στη γλώσσα καταλήγει στη αρνητική φανέρωση μίας δεύτερης γλώσσας,

συγκεκριμένες εικόνες απελευθερώνονται από το αρχικό τους πλαίσιο και την προσωπικότητα του χαρακτήρα προκειμένου να δομηθούν σε ένα δεύτερο, αυτόνομο πλαίσιο⁸². Ο Adorno υποστηρίζει πως αυτή η αρχή εκφράζεται με τον καλύτερο τρόπο στην παρακάτω φράση, όπου τόσο οι προθέσεις, όσο και τα εκφραστικά χαρακτηριστικά συγκλίνουν σε μία μορφή η οποία μπορεί να αυτονομηθεί, τόσο από το έργο, όσο και τον ίδιο το χαρακτήρα που έδωσε το αρχικό έναυσμα για την ενσάρκωσή της:

ΧΑΜ: Θα βρίσκομαι εδώ, στο παλιό λημέρι, μόνος ενάντια στη σιωπή και ...*(διστάζει)* ...την αδράνεια. Αν καταφέρω να σωπάσω, και να μείνω ακίνητος, τότε ξέγραψε και τον ήχο, και την κίνηση. (ΤΠ, 54)

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η εικόνα ενός απόπληκτου μεσήλικα την ώρα του μεσημεριανού του ύπνου με ένα πανί στα μάτια του για να τον προστατεύει από το φως ή από τις μύγες. Ο Adorno στέκεται στο γεγονός πως αυτό το πανί τον καθιστά μη αναγνωρίσιμο. Αυτή η εικόνα, κάθε άλλο παρά συνηθισμένη, δείχνει να απευθύνεται σε εκείνο το βλέμμα που είναι ενήμερο σχετικά με την απώλεια ταυτότητας του συγκεκριμένου προσώπου, σχετικά με την πιθανότητα αυτή η σαβανωμένη κατάσταση στο άνοιγμα και το κλείσιμο του έργου, να είναι η κατάσταση ενός νεκρού ανθρώπου, ‘η εικόνα ενός αποκρουστικού πόνου που τοποθετεί πρόωρα τον ζώντα άνθρωπο ανάμεσα σε πτώματα, καθώς αυτός ο πόνος τον έχει συρρικνώσει στο σώμα του μόνο’ (TUE, 255). Σύμφωνα με τον Adorno, ο Beckett ατενίζει σε αυτά τα πράγματα μέχρι η καθημερινότητα της οικογενειακής ζωής από την οποία έχουν αποσπασθεί, να γλομιάσει σε τέτοιο βαθμό που να την καθιστά παράταιρη: στην αρχή ο πίνακας είναι γυρισμένος ανάποδα: ‘Δεξιά στο προσκήνιο, μία πόρτα. Κοντά στην πόρτα, κρεμασμένο στον τοίχο, ένα κάδρο, αναποδογυρισμένο’ (ΤΠ, 9), ή σε άλλες εκδοχές, όπως σε αυτήν που αναφέρεται ο Adorno, ο πίνακας είναι σκεπασμένος⁸³. Τελικά, στο τέλος του έργου, είναι ο ίδιος ο χαρακτήρας που σκεπάζει το πρόσωπό του:

ΧΑΜ, κρατάει το μαντίλι ανοιγμένο μπροστά του με τα χέρια τεντωμένα.) Κουρελάκι! *(Παύση.)* Εσένα – σε κρατώ. *(Παύση. Πλησιάζει το μαντήλι στο πρόσωπό του.)* ΑΥΛΑΙΑ. (ΤΠ, 65)

Σε ένα άλλο σημείο του έργου, ο Χαμ σκέφτεται να καρφώσει τα καπάκια των σκουπιδοτενεκέδων μέσα στους οποίους είναι οι γονείς του· ανακαλεί ωστόσο την απόφασή του χρησιμοποιώντας τα ίδια ακριβώς λόγια όταν ανέβαλε το κατούρημα. Για τον Adorno, πρόκειται για άλλη μια περίπτωση αναγωγής μίας καθημερινής κατάστασης, στο επίπεδο όπου τοποθετείται πλέον το υποκείμενο:

ΧΑΜ: Θα σφραγίσουμε τους ντενεκέδες. (*Ο Κλοβ πάει προς την πόρτα.*)

Δεν είναι βιαστικό. (*Ο Κλοβ κοντοστέκεται.*) Ξεθύμανα, θέλω να κατουρήσω.

ΚΛΟΒ: Να φέρω τον καθετήρα. (*Πάει προς την πόρτα.*)

ΧΑΜ: Δεν είναι βιαστικό. (ΤΠ, 24)

Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται ο εκφυλισμός του νοήματος, της γλώσσας, των καθημερινών εικόνων νομιμοποιεί τον χαρακτηρισμό συγκεκριμένων καταστάσεων, ως χαρακτηριστικές του Beckett. Για τον Adorno, οι ‘μπεκετιανές καταστάσεις δεν είναι άλλο από το φωτογραφικό αρνητικό της πραγματικότητας που αναφέρεται στο νόημα’⁸⁴. Βασίζονται σε καταστάσεις της εμπειρικής ύπαρξης, οι οποίες από τη στιγμή που απομονώνονται και αποστερούνται την προσωπική τους ενότητα, σχεδόν αυθόρμητα αναλαμβάνουν μία συγκεκριμένη και επιβεβλημένη έκφραση, αυτή του τρόμου.

Παρά την ύπαρξη τέτοιων καταστάσεων στον εξπρεσιονισμό, όπως το έργο του Leonhard Frank⁸⁵ που επικαλείται ο Adorno, η μεταχείρισή τους από τον Beckett, συμβάλλει περισσότερο στη διατύπωση κάποιων στοιχείων που ήταν ήδη εμφανή στο έργο του Proust. Σε αυτό το σημείο, ο Adorno παραπέμπει στον Heinrich Rickert⁸⁶ και τη σχετική του άποψη ότι ο Proust δεν διέκρινε τον κόσμο σε φυσικό και ψυχικό. Αντίθετα, το πραγματικό, συμπεριλαμβανομένου και της αισθητήριας πρόσληψης, συμφύρεται στο έργο του Proust σε μία ψυχική ροή, γεγονός που στοιχειοθετεί τη δυνατότητα μίας αντικειμενικής φυσιολογίας του πνεύματος, μία ‘ψυχή’ σε ένα τοπίο ή στο έργο τέχνης που δεν θα συνίσταται σε μία καθαρά υποκειμενική προβολή. Ο Adorno, συμφωνεί με αυτήν την άποψη, υπό τον όρο πως η φυσιολογία της αντικειμενικής έκφρασης διατηρεί τον αινιγματικό της χαρακτήρα· αμέσως μετά, διερωτάται: ‘Οι καταστάσεις δηλώνουν κάτι, αλλά τι;’ (TUE, 254). Αυτή η απορία

συμβάλλει στη σύγκλιση της τέχνης με αυτή τη φυσιογνωμία. Ωστόσο, σε αυτό ακριβώς το σημείο διαφοροποιείται ο Beckett. Στον Proust, υπάρχει η καταφατική επιβεβαίωση αυτής της φυσιογνωμίας, ως εάν η αθέλητη μνήμη να αποκαλύπτει τη μυστική γλώσσα των πραγμάτων. Αντίθετα, στον Beckett υπάρχει μια ριζική αντιστροφή αυτής της κατάστασης: η φυσιογνωμία γίνεται η φυσιογνωμία αυτού που δεν είναι πλέον ανθρώπινο. Το πλεόνασμα πραγματικότητας που αποκαλύπτεται θετικά στον Proust μέσω της αθέλητης ανάμνησης, στον Beckett αποκαλύπτεται αρνητικά: αποκαλύπτεται η συρρίκνωση της πραγματικότητας, αποκαλύπτεται εκείνο το τμήμα που δεν είναι πλέον ανθρώπινο. Υπό αυτή την έννοια, οι μπεκετιανές καταστάσεις είναι οι αρνητικές εικόνες της άσβεστης ουσίας που πλάθεται στο έργο του Proust.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (VII): Η ΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΥ Παράλληλα, ο Beckett κατορθώνει να διαφυλάξει την αρνητική δύναμη του δράματός του από το πεδίο της σχιζοφρένειας, φτάνοντας στο σημείο 'να υποβάλει ακόμα και την ίδια τη σχιζοφρένεια σε έλεγχο' (TUE, 254). Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει, κατά τον Adorno, να αναπαραστήσει την ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου στο χείλος της αποσύνθεσης, τον απόλυτο εκμηδενισμό τόσο των χαρακτήρων, όσο και της πραγματικότητας. Στη διαφορετική περίπτωση όπου το υποκείμενο θα είχε καταβυθισθεί στο βασίλειο της σχιζοφρένειας, η μη ταυτότητα του υποκειμένου και της πραγματικότητας θα οφειλόταν πρωτίστως στη μη ταυτότητα του υποκειμένου με τον εαυτό του. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* όμως, η πραγματικότητα είναι αυτή που αναπαριστούν οι χαρακτήρες: οποιαδήποτε άλλη εκδοχή, απόρροια ενός ψυχικού παράδρομου, θα θόλωνε την κατάσταση των πραγμάτων. Ως προς αυτό όμως, οι ψευδαισθήσεις παύουν να υφίστανται: οι χαρακτήρες παρουσιάζονται σε μία κατάσταση όπου έχουν τη δυνατότητα να στοχαστούν στις ίδιες τους τις παρανοήσεις:

ΧΑΜ: Ήξερα κάποτε έναν τρελό που νόμιζε πως έφτασε το τέλος του κόσμου. Ήταν ζωγράφος. Τον συμπαθούσα πολύ. Πήγαινα και τον έβλεπα στο ψυχιατρείο. Τον έπαιρνα από το χέρι και τον έσερνα ως το παράθυρο. Κοίτα λοιπόν! Εκεί. Όλο εκείνο το στάρι που ψηλώνει. Κι εκεί! Τις ψαροπούλες με τ' ανοιχτά πανιά! Όλη αυτή η ομορφιά! (Παύση.) Μου τράβαγε το χέρι και γύριζε στη γωνιά του. Έντρομος. Δεν είχε δει άλλο από στάχτες. (Παύση.) Μονάχα εκείνος είχε

γλυτώσει. (Παύση.) Λησμονημένος. (Παύση.) Φαίνεται πως αυτή η περίπτωση δεν είναι... δεν ήταν και τόσο... και τόσο σπάνια. (ΤΠ, 37)

Η επίκληση του τρελού συμπίπτει με τον ίδιο τον Κλοβ, ο οποίος κοιτάζει έξω από το παράθυρο υπό τις διαταγές του Χαμ. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* αποφεύγεται η κατάσταση απόλυτης αποσύνθεσης, μονάχα επειδή υπάρχει η αναγνώρισή της: 'Η άρνηση της αρνητικότητας είναι που δημιουργεί τη μη ταυτότητα με την απόλυτη αποσύνθεση' (TUE, 254). Η ταυτότητα του υποκειμένου, έστω και οριακά, διατηρείται. Παρά τη διάσπαση σε αποσυνδεδεμένα και μη ταυτόσημα στοιχεία, το όριο παραμένει η ταυτότητα. Είναι ακριβώς η αντίθεση προς την ταυτότητα, και άρα η συμπερίληψη στην έννοια της, που καθιστά το θρυμματισμό της εφικτό. Σε κάθε άλλη περίπτωση, θα ήταν μία, χωρίς αμφιβολία, εκδήλωση πολλαπλότητας. Σε αυτήν την οριακή κατάσταση, η ταυτότητα τείνει στην υπαγωγή της στη βιολογική της υπόσταση: το σώμα. Εναλλακτικά, το σώμα είναι το τελευταίο οχυρό του υποκειμένου, είναι ό,τι έχει απομείνει από την ταυτότητά του.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (VIII): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ Για τον Adorno 'οι σχιζοειδείς καταστάσεις ιδωμένες υπό τον όρο αυτής της οριακής συνοχής είναι κωμικές' (TUE, 257). Η έννοια της σχιζοειδούς κατάστασης, χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο περισσότερο για να συνοψίσει την επίγνωση της μη ταυτότητας ως προς την ταυτότητα του υποκειμένου, το γεγονός δηλαδή της αντίθεσης ως προς την ταυτότητα που προκαλείται εντός του ορίου της ταυτότητας. Ο συνδυασμός του κωμικού στοιχείου⁸⁷ με αυτή τη σχιζοειδή κατάσταση στα όρια της ίδιας ταυτότητας, είναι που καθιστά σχεδόν αμέσως αναγνωρίσιμο τον χαρακτήρα του κλόουν στη συμπεριφορά και στον αστερισμό των προσώπων στο έργο του Beckett. Σε αυτό το σημείο επικαλείται τον Günthers Anders⁸⁸, ο οποίος θέλοντας να καταδείξει την ιδιαιτερότητα των χαρακτήρων στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* τους αντιπαραβάλλει με τον Δον Κιχώτη: ο τελευταίος, αν και ήταν αποσπασμένος από τον κόσμο, σε έναν δικό του κόσμο, παρόλα αυτά, ο κόσμος από τον οποίο είχε αποσπαστεί, υπήρχε. Για αυτό το λόγο, ο Anders θεωρεί ότι η 'φάρσα του Beckett' είναι πιο «ριζοσπαστική» καθώς αντί να θέτει τους ανθρώπους μέσα στον κόσμο ή σε μια κατάσταση που δεν θέλουν να αποδεχτούν, και άρα συγκρούονται μαζί της, τους 'θέτει σε μια θέση που δεν αποτελεί κανενός είδους θέση [...] Αυτό τους μετατρέπει σε κλόουν γιατί η [...] κωμικότητα του κλόουν πηγάζει, σε τελευταία ανάλυση, από την αδυναμία του να διακρίνει το είναι από το μη – είναι, πέφτοντας από ανύπαρκτα

σκαλοπάτια ή αντιμετωπίζοντας πραγματικά σκαλοπάτια σαν ανύπαρκτα. Αλλά σε αντίθεση με αυτούς τους κλόουν (όπως π.χ. ο Τσάπλιν), οι οποίοι, για να προκαλέσουν ασταμάτητα γέλια, πρέπει διαρκώς να ασχολούνται με κάτι και συγκρούονται με τον κόσμο σαν να ήταν σχεδόν ζήτημα αρχής, οι ήρωες του Beckett είναι αδρανείς ή παράλυτοι κλόουν. Για αυτούς δεν είναι μόνο ετούτο ή εκείνο το αντικείμενο που δεν υπάρχει, μα ολόκληρος ο κόσμος, και άρα αρνούνται έστω και την προσπάθεια να ασχοληθούν μαζί του⁸⁹. Ο Adorno, επικαλούμενος την ψυχανάλυση υποστηρίζει ότι το χιούμορ των κλόουν συνιστά μία οπισθοχώρηση σε ένα εξαιρετικά πρόωρο στάδιο της οντογένεσης⁹⁰, στάδιο στο οποίο κατέρχεται το δράμα του Beckett. Αλλά σε συμφωνία με τον αρνητικό χαρακτήρα του έργου, ‘το γέλιο που προκαλεί οφείλει να καθίσταται ασφουκτικό για αυτόν που γελά’⁹¹. ‘Αυτό είναι ό,τι έχει απομείνει από το χιούμορ’, σύμφωνα με τον Adorno, το οποίο κατά τα άλλα ‘είναι απαρχαιωμένο, όσο και αποκρουστικό ως αισθητικό μέσο, χωρίς να υπάρχει πλέον ένας κανόνας για αυτό που θα έκανε κάποιον να γελάσει, χωρίς να υπάρχει εκείνο το μέρος της συμφιλίωσης από το οποίο κάποιος θα μπορούσε να γελάσει, και χωρίς τέλος, να υπάρχει κάτι το άκακο επί προσώπου γης που θα επέτρεπε στον εαυτό του να γινόταν αντικείμενο γέλωτος’ (TUE, 257). Ωστόσο, επειδή το χιούμορ συμβάλλει στην οριακή συνοχή της ταυτότητας παραπέμποντας στην έννοια του κλόουν, διατηρείται στο έργο, αν και διαμεσολαβημένο μέσα από το σχήμα που παρωδεί συστηματικά τη συνήθη έκφραση των δραματικών κατηγοριών. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα, σε εκείνο το σημείο του έργου όπου οι αντι-ήρωες⁹² ‘συλλαμβάνουν’ ένα σχέδιο απόδρασης, μία πλεκτάνη ενάντια στην ίδια τους την κατάσταση:

XAM: Σκαρφίσου κάτι.

KLOB: Τι είπες;

XAM: Σκαρφίσου κανένα κόλπο. (*Παύση. Με θυμό.*) Καμιά μηχανή!

KLOB: Α, μάλιστα. (*Αρχίζει να περπατάει με τα μάτια καρφωμένα στο πάτωμα και με τα χέρια στη ράχη. Σταματάει.*) Με πονάν τα πόδια μου, σε σημείο απίστευτο. Λίγο ακόμα και δεν θα μπορώ πια να σκεφτώ.

XAM: Δεν θα μπορέσεις να μ’ εγκαταλείψεις. (*Ο Κλοβ αρχίζει πάλι να βηματίζει.*) Τι κάνεις;

KLOB: Μηχανεύομαι. (*Περπατάει.*) Α! (*Σταματάει.*)

ΧΑΜ: Τι μυαλό! (Παύση.) Λοιπόν;

ΚΛΟΒ: Περίμενε. (Συγκεντρώνεται. Δε μοιάζει πολύ σίγουρος.) Ναι... (Παύση. Πιο σίγουρος.) Ναι. (Σηκώνει το κεφάλι.) Αυτό είναι. Θα βάλω το ξυπνητήρι⁹³. (ΤΠ, 39)

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (ΙΧ): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ Αν σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Adorno, το *Τέλος του Παιχνιδιού* δραματοποιεί την ατομική εποχή, η παρωδία είναι το μοναδικό αισθητικό μέσο που θα μπορούσε να θίξει το ζήτημα του πυρηνικού ολοκαυτώματος. Διαφορετικά, κάθε άλλη απόπειρα δραματοποίησης της ατομικής εποχής θα αποτελούσε εμπαιγμό του ίδιου του δράματος απλά και μόνο επειδή η πλοκή του θα παραποιούσε τον ιστορικό τρόπο της ανωνυμίας με τη μετάθεσή του σε ανθρώπινους χαρακτήρες και πράξεις, κοιτάζοντας με ανοιχτό το στόμα τους ‘σημαντικούς ανθρώπους’ από τους οποίους εξαρτάται αν θα πατηθεί ή όχι το κουμπί που θα προκαλέσει τον πυρηνικό όλεθρο. Σε αυτήν την περίπτωση, η βία του ανείπωτου αντανakλάται στο φόβο της αναφοράς του και μόνο. Ο Beckett ωστόσο διασαλεύει αυτήν την αναφορά: ‘Δεν μπορεί να μιλήσει κανείς με ό,τι είναι δυσανάλογο προς την εμπειρία, παρά μόνο με ευφημισμούς’ (TUE, 245). Για αυτόν ακριβώς το λόγο, ο Adorno θεωρεί πως οι δραματικοί χαρακτήρες του έργου μοιάζουν σε εκείνους που έχουν ονειρευτεί το θάνατό τους, σε ένα ‘καταφύγιο’: ‘Αρκετά, καιρός να τελειώνουμε, ακόμα και στο καταφύγιο’, λέει ο Χαμ στον πρώτο του μονόλογο (ΤΠ, 11). Με τη μακάβρια ειρωνεία, αυτή η κατάσταση πραγμάτων που βρίσκεται σε απόγνωση παρέχει μία στιλιστική τεχνική η οποία σέβεται την απόγνωση αυτής της κατάστασης, χωρίς να την υποβιβάζει στο επίπεδο μιας παιδαριώδους επιστημονικής φαντασίας. Το τέλος του κόσμου είναι προεξοφλημένο, και οι χαρακτήρες δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν με κανέναν άλλο τρόπο, χωρίς να προσβάλλουν τον οριακό χαρακτήρα της ατομικής εποχής.

Ήδη από τις σημειώσεις για το πρώτο σχέδιασμα του *Trying to Understand Endgame*, ο Adorno αναγνωρίζει το αυξημένο περιεχόμενο αλήθειας που έχει ο συγκεκριμένος χειρισμός της κατάστασης από τον Beckett, επισημαίνοντας πως το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι η μοναδική προσπάθεια στην τέχνη με ανάλογο ύφος, που επιμένει ενάντια στο ενδεχόμενο της ολοκληρωτικής καταστροφής. Θεωρεί αντίστοιχά του, από το χώρο της ζωγραφικής την *Guernica* του Picasso και από το χώρο της μουσικής, τον *Επιζώντα από τη Βαρσοβία* [*Survivors of Warsaw*] του Schö nberg. Ο λόγος για αυτό, είναι η αποφασιστικότητα με την οποία ο Beckett έχει αγκιστρωθεί από εκείνη την πολύ λεπτή προεξοχή αυτού που είναι

ακόμα πιθανό. Από τη μία έχει συνειδητοποιήσει ότι η απόλυτη καταστροφή – η οποία υπερβαίνει τη δυνατότητα της ανθρώπινης εμπειρίας να τη συλλάβει, δεν μπορεί να αποδοθεί άμεσα ως θεματική του έργου. Όλα παρουσιάζονται μέσα από το στοχασμό της εμπειρίας, σαν να πρόκειται για μία υποδόρια εξπρεσιονιστική εσωστρέφεια. Πρόκειται για το απόλυτο όριο της τεχνολογικής ουτοπίας, της επιστημονικής φαντασίας. Αλλά την ίδια στιγμή η δυνατότητα της εμπειρίας, όσο και ο αριθμός των υποκειμένων, είναι τόσο μειωμένος που μπορεί να συλληφθεί μόνο ως συνέπεια της καταστροφής. Κατά κάποιο τρόπο, η συνέπεια της καταστροφής επιβεβαιώνει τη διαδικασία της ιστορικής αναστροφής. Από την άλλη, τίποτα δεν μετακλύεται στο επίπεδο του καθαρά συμβολικού. Οι καταστάσεις είναι αληθινές και αποτελούν ρεαλιστικές προκείμενες, το μερικό τέλος του κόσμου, αναπτυγμένες με τη μέγιστη δυνατή ευχέρεια⁹⁴.

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (X): Η ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ Σε αυτές ακριβώς τις επιλογές αισθητικής μορφοποίησης των χαρακτήρων στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι που ο Adorno αποδίδει την αντίδραση του Lukács στο έργο του Beckett, αλλά και γενικότερα του κοινωνικού ρεαλισμού. Ο Adorno αναφέρει ως βασική αιτίαση του Lukács στον Beckett την άποψη ότι στο έργο του τελευταίου ‘τα ανθρώπινα όντα εκφυλίζονται στις ζωικές τους ποιότητες’⁹⁵. Ο Adorno εντούτοις, πιστεύει ότι το πραγματικό πρόβλημα είναι πως το έργο του Beckett δεν ανταποκρίνεται στις πολιτικές αξιώσεις που εγείρει ο Lukács στο πεδίο της τέχνης (TUE, 247). Σε αντίθεση με τη στάση του Brecht, ο οποίος απλοποιεί τον τρόπο, ο Beckett αντιστέκεται στην απλούστευση. Ακόμα και αν πρόκειται για ένα έργο το οποίο βλέπει τις πιθανότητες του πυρηνικού ολέθρου, δεν πρόκειται να περιέλθει στη λογική της υποκίνησης και της στράτευσης ενάντια στην απειλή της πυρηνικής καταστροφής. Για τον Adorno, η ελευθερία του δράματος στον Beckett να πραγματεύεται στοιχεία της πραγματικότητας χωρίς αυτά να καθρεπτίζονται αυτούσια μέσα στο έργο του και η ουδετερότητά του με την έννοια της απαλλαγής από την υποχρέωση να υποδείξει τους όρους ενός πολιτικού ακτιβισμού, καταφέρνουν τελικά να εκθέσουν πολλά περισσότερα από όσα θα εξέθετε μία πρόθεσης έκθεσης μέσα από την ανάληψη μίας συγκεκριμένης στάσης. Το όνομα της καταστροφής μιλιέται μόνο στη σιωπή. Η μόνη δυνατή κατάσταση πένθους είναι αυτή στην οποία υπάρχει η διαπίστωση πως το πένθος δεν υπάρχει πλέον ως επιλογή. Δεν υπάρχουν ούτε δάκρυα: το μόνο πρόσωπο που έχει μείνει είναι αυτό στο οποίο τα δάκρυα έχουν στεγνώσει. Συνοψίζοντας εμφαντικά τη διαφορά του έργου του Beckett από το πολιτικά στρατευμένο θέατρο, ο Adorno ισχυρίζεται πως αυτές

οι καταστάσεις της σιωπής, του πένθους, των λυγμών βρίσκονται στη βάση μίας καλλιτεχνικής πρακτικής η οποία αποκηρύσσεται ‘ως απάνθρωπη από αυτούς των οποίων η ανθρωπιά παίρνει τη μορφή μίας διαφήμισης για το απάνθρωπο, έστω και εν αγνοία τους’. Η αδυναμία εμβάθυνσης και σύνδεσης ενός έργου με το βαθύτερο νόημα και το είδος της μορφής μίας πολιτικής πράξης, τείνει περισσότερο στο απάνθρωπο, στην παρορμητική ανάληψη δράσης, ακόμα και αν ο δηλωμένος στόχος είναι η χειραφέτηση από το απάνθρωπο, η επαναστατική παρέμβαση και δράση υπέρ του ανθρώπου. Αυτός είναι και ο πιο βασικός λόγος που διαισθάνεται ο Adorno για την εκ μέρους του Beckett αναγωγή των δραματικών του χαρακτήρων σε αποκτηνωμένα ανθρώπινα όντα: αυτό που εν μέρει είναι το παράλογο στα έργα του, είναι το γεγονός ότι κρύβει το πρόσωπό του (TUE, 249).

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (XI): Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗΣ Οι μορφολογικοί χειρισμοί του Beckett είναι συμβατοί με εκείνη την τέχνη που αποδίδει το χαρακτήρα του έγκυρου μόνο σε εκείνες τις υποκειμενικές εκφράσεις που είναι ανάλογες με την εμπειρία. Για τον Adorno, η τέχνη μπορεί να συλλάβει την ιδέα της συμφιλίωσης, η οποία είναι η βασική ιδέα της τέχνης, μόνο ως συμφιλίωση αυτού που ήδη έχει αποξενωθεί. Αν ήταν απλώς να διεγείρει την κατάσταση συμφιλίωσης με τη συμμετοχή της στον κόσμο των απλών αντικειμένων, θα αναιρούσε τον εαυτό της. Έτσι, αυτό που παρουσιάζεται ως κοινωνικός ρεαλισμός δεν συνίσταται σε κάτι πέρα από την υποκειμενικότητα, παρά τους ισχυρισμούς περί του αντιθέτου, αλλά κάτι που υπολείπεται της υποκειμενικότητας και το οποίο αποτελεί την ίδια στιγμή το προ – καλλιτεχνικό συμπλήρωμα του υποκειμενισμού. Για τον Adorno, δεν υπάρχει περίπτωση όπου η ασυμφιλίωτη πραγματικότητα θα ανεχόταν τη συμφιλίωση με το αντικείμενο στην τέχνη. Ο ρεαλισμός, ο οποίος δεν συλλαμβάνει την υποκειμενική εμπειρία, πόσο μάλλον να προχωρήσει και πέρα από αυτήν, μιμείται μονάχα τη συμφιλίωση. Αυτό που ορίζει ο Adorno ως ακεραιότητα της τέχνης, δεν αποτιμάται από τον τρόπο με τον οποίο καταφέρνει η τέχνη να αποφύγει αυτήν την αντινομία, παρά από τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται στο έργο. Στη βάση αυτής της προσέγγισης, ο Adorno θεωρεί το *Τέλος του Παιχνιδιού* υποδειγματικό: υποχωρεί αντιμέτωπο με την αδυνατότητα συνέχισης της αναπαράστασης των αντικειμένων στα έργα τέχνης, όπου τα υλικά θα συνέχιζαν να χρησιμοποιούνται με τους τρόπους του δέκατου ένατου αιώνα: υποχωρεί επίσης μπροστά στη διόραση ότι οι υποκειμενικοί τρόποι απόκρισης που αντικατέστησαν την αναπαράσταση ως διαμεσολαβητές της μορφής, είναι αυθεντικοί και απόλυτοι, αλλά περισσότερο ένα επακόλουθο, κάτι το αντικειμενικό (TUE, 250). Με αυτόν

τον τρόπο όμως, ο Beckett κατορθώνει να διασώσει τον αισθητικό φορμαλισμό τόσο από το διαλεκτικό υλισμό⁹⁶ [Diamat] και τον κοινωνικό ρεαλισμό, όσο και από τους πολιτιστικούς εκπροσώπους της αυθεντικής έκφρασης, υπονοώντας της υπαρξιακή οντολογία του Heidegger.



Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (1): Η ΣΥΝΟΨΗ Το *Τέλος του Παιχνιδιού* αποδίδεται περιληπτικά από τον Adorno ως εξής: η σχέση μεταξύ της μορφής και του υπολειμματικού περιεχομένου κυβερνάται από την αρμονία της απόγνωσης, η οποία κατά την έναρξη του έργου είναι ήδη παγιωμένη. Οι χαρακτήρες είναι μονάχα τέσσερις: οι δύο είναι υπερβολικά κοκκινωποί, σαν η ζωντάνια τους να ήταν δερματοπάθεια· αντίθετα, οι δύο ηλικιωμένοι, είναι υπερβολικά άσπροι, σαν πατάτες που βλασταίνουν σε κελάρι. Κανένας τους δεν έχει πλέον ένα σώμα που να λειτουργεί κανονικά. Τα ονόματα όλων, είναι μονοσύλλαβα, με τέσσερα γράμματα το καθένα: Clov, Hamm, Nagg, Nell, κατά σειρά εμφάνισης. Το όνομα του ηλικιωμένου άντρα σχετίζεται πιθανόν τόσο με την αγγλική λέξη nag (γκρινιάζω διαρκώς), όσο και με τη γερμανική Nagen (ροκανίζω). Σε εκείνο το σημείο του έργου όπου το ηλικιωμένο ζευγάρι συζητάει για το αν έχει αλλαχθεί ή όχι το πριονίδι στους τενεκέδες τους,

ΝΑΓΚ: Σου αλλάξανε το πριονίδι σου;

ΝΕΛ: Δεν είναι πριονίδι. (*Παύση. Απαυδισμένη.*) Γιατί δεν ακριβολογείς, Ναγκ;

ΝΑΓΚ: Καλά, την άμμο σου. Τι σημασία έχει;

ΝΕΛ: Έχει. (*Παύση.*)

ΝΑΓΚ: Άλλοτε ήταν πριονίδι.

ΝΕΛ: Σωστά. (ΤΠ, 19)

ο Adorno θεωρεί ότι εκφράζεται με τον καλύτερο τρόπο ό,τι έχει μείνει από την υπόθεση του έργου· η άμμος ή το πριονίδι, η διαφορά μεταξύ τους, είναι στην ουσία αυτό το ελάχιστο που

έχει απομείνει από την υπόθεση στη μετάβασή της πλέον από το ελάχιστο στο τίποτα⁹⁷. Η κοινότυπη παρηγοριά πως τα πράγματα θα μπορούσαν πάντοτε να είναι χειρότερα ηχεί ως καταδίκη· ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, εκεί όπου δεν είναι πλέον εφικτός ούτε ο ίδιος ο πόνος, τα πάντα περιστρέφονται γύρω από το ζήτημα της διαφοράς που έχει η άμμος από τα πριονίδια⁹⁸.

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (II): ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ NAGG, NELL Οι ηλικιωμένοι έχουν χάσει τα πόδια τους σε ένα ατύχημα με το δίδυμο ποδήλατό τους. Αλλά ακόμα και η ανάμνηση αυτής τους της ατυχίας, μοιάζει με ευτυχισμένο γεγονός, μπροστά στην ασάφεια της γενικότερης καταστροφής: γελούν καθώς ανακαλούν το συμβάν του ατυχήματος:

ΝΑΓΚ: Θυμάσαι;...

ΝΕΛ: Όχι.

ΝΑΓΚ: Το ποδηλατικό δυστύχημα όπου χάσαμε τα ποδαράκια μας.

(Γελάνε.)

ΝΕΛ: Ήταν στις Αρδέννες. (Γελάνε λιγότερο δυνατά.)

ΝΑΓΚ: Βγαίνοντας απ' το Σεντάν. (Γελάνε ακόμα σιγότερα. Παύση.)

Κρυώνεις;

ΝΕΛ: Ναι, πολύ. (ΤΠ,19)

Με αφορμή την φράση του Kafka ότι 'σήμερα οι ηλικιωμένοι άνθρωποι πετιούνται στους σωρούς των σκουπιδιών' (TUE, 266), ο Adorno πιστεύει πως το *Τέλος του Παιχνιδιού* προαναγγέλλει εκείνη την κατάσταση όπου ο καθένας θα μπορούσε να βρει τους γονείς του στον πιο κοντινό κάδο απορριμμάτων. Το σχόλιο αυτό σχετίζεται περισσότερο με την κατάσταση στη Γερμανία και την προσπάθειά της να συμφιλιωθεί με το ναζιστικό της παρελθόν: η καταδίκη των γονέων, η καταδίκη της γενιάς που ζωογόνησε το ναζιστικό όραμα συνιστά την εμφιατική απόρριψη της συνύπαρξής με εκείνους που έδωσαν νόημα, ενάντια σε ό,τι σήμαινε να είσαι άνθρωπος: η μόνη τιμωρία που θα άρμοζε στη γενιά που επικρότησε τον υποβιβασμό του ανθρώπου σε οργανικό υπόλειμμα στο Auschwitz, θα ήταν ισοδύναμα η μετατροπή του σε οργανικό απόρριμμα. Και σε αυτή τη στάση όμως, ο Adorno βλέπει κάτι

έντονα αρνητικό: οι κάδοι απορριμμάτων είναι για αυτόν εμβληματικοί της πολιτιστικής ανοικοδόμησης μετά το Auschwitz: οι τρόποι απόρριψης παρέμειναν στην ουσία ίδιοι, χωρίς να υπάρχει σε βάθος κριτική εξέταση των δυνατοτήτων ύπαρξης ενός πολιτισμού μετά το Auschwitz. Επανερχόμενος στο έργο αυτό κάθε αυτό, ο Adorno βλέπει την υπόθεση του ηλικιωμένου ζευγαριού να προεκτείνεται πολύ πιο περά από το γεγονός ότι βρίσκονται κλεισμένοι σε κάδους απορριμμάτων: ό,τι έχει απομείνει από τη ζωή των δύο ηλικιωμένων, εξωθείται στα άκρα, μέχρι το θάνατό τους: τους αρνούνται το χυλό τους, δίνοντας στη θέση του ένα παξιμάδι το οποίο ο Ναγκ και η Νελ, χωρίς δόντια πλέον, δυσκολεύονται τρομερά να μασήσουν.

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (II): ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ CLOON, HAMM Πολύ χειρότερα σε σχέση με τους Ναγκ και Νελ, οι Χαμ και Κλοβ, κατά πάσα πιθανότητα οι τελευταίοι επιζώντες κάποιου πράγματος που κανείς δεν γνωρίζει, έχουν απολέσει κάθε ίχνος ανθρωπιάς: η ζωή γύρω τους είναι αποπνικτική, οι ίδιοι παρουσιάζονται ανίκανοι να επιδράσουν με έναν τρόπο θετικό στη ζωή αυτών που τους περιβάλλουν. Η πορεία προς τον θάνατο των δύο ηλικιωμένων, συνδέεται με τη βασική υπόθεση του έργου, την πιθανότητα εξόδου από τη ζωή: η ύπαρξη αυτής της πιθανότητας είναι που συνιστά την δραματική ένταση του έργου. Σε αυτήν, ο Adorno βλέπει μία παραλλαγή του σαιξπηρικού διλήμματος στον Hamlet: στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, αυτό το δίλημμα θα μπορούσε να δώσει τη μορφή του σε μία διατύπωση κάθε άλλο παρά θετική: 'Να πεθάνει κανείς ή να μην πεθάνει, αυτό είναι το ερώτημα' (TUE, 267). Συνδέοντας ακόμα πιο πολύ το έργο του Beckett με τον Shakespeare, ο Adorno θεωρεί πως το όνομα του βασικού χαρακτήρα του *Τέλους του Παιχνιδιού* (Hamm) αποτελεί συντόμευση του ονόματος του σαιξπηρικού Άμλετ (Hamlet)⁹⁹. Ο Χαμ, αν και μόνιμα καθημαγμένος λόγω της αναπηρίας του, διατηρεί την εξουσία του όντας ο μόνος που γνωρίζει το συνδυασμό για την πρόσβαση σε ό,τι θεωρείται ελάχιστος όρος διαβίωσης στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Η κατάσταση του τον έχει καθηλώσει σε έναν ρόλο, ο οποίος εξαντλείται στην προσπάθειά του να υποδυθεί αυτό που δεν είναι πλέον. Στο έργο, εμφανίζεται με δύο διαφορετικές φωνές, η εναλλαγή των οποίων επισημαίνεται από τις ίδιες τις σκηνικές οδηγίες ('τόνος αφηγητή', 'τόνος κανονικός'). Η διαφορά στον τόνο μεταξύ των ανθρώπων που εξιστορούν και αυτών που μιλάνε απλώς, αποτελεί μία κριτική στην αρχή της ταυτότητας σύμφωνα με τον Adorno. Η ανάμνηση ενός πράγματος που δεν μπορεί να ανακληθεί μετατρέπεται σε απάτη. Έτσι, η αποσύνθεση του υποκειμένου καταδικάζει αναδρομικά ως φανταστική τη συνέχεια της ζωής. Αυτός ο τρόπος

όμως απόδοσης ταυτότητας, ευθύνεται για το γεγονός ότι η ζωή είναι όπως είναι, μία ζωή που ο Adorno θεωρεί άκρως προβληματική:

ΧΑΜ: Λοιπόν, είναι ώρα για την ιστορία. Πού είχαμε μείνει; (Παύση. Τόνος αφηγητή.) Ο άνθρωπος επλησίασε βραδέως, έρπων επί της κοιλίας. Εξαισίως ωχρός και ισχνός, εφαινετο έτοιμος να... (Παύση. Τόνος κανονικός.) Όχι, αυτό το 'χω κάνει. (Παύση. Τόνος αφηγητή.) Μια μακρά σιωπή ηκούσθη. (Παύση. Τόνος κανονικός.) Ωραίο αυτό. (Παύση. Τόνος αφηγητή.) Εγέμισα άνευ σπουδής την εκ μαγνησίου πίπαν μου, την ήναπα τη βοηθεία... σουηδικού πυρείου και ερρόφησα πλειστάκις! Αα! (Παύση.), (ΤΠ, 41).

Σε αυτή την εναλλαγή τόνων, ο Adorno βλέπει την αντίθεση του *Τέλους του Παιχνιδιού* στην αρχή της υπαρξιακής φιλοσοφίας, σύμφωνα με την οποία κάθε άνθρωπος πρέπει να είναι αυτό που είναι επειδή δεν υπάρχει κάτι άλλο που θα μπορούσε να γίνει. Απέναντι σε αυτήν την αρχή, το *Τέλος του Παιχνιδιού* υποστηρίζει την ιδέα ότι αυτός ο εαυτός που υπαινίσσεται η υπαρξιακή φιλοσοφία δεν είναι ο εαυτός, παρά μία δουλική απομίμηση κάποιου πράγματος που δεν υπάρχει. Η διττή υπόσταση του Χαμ υπαινίσσεται το ψεύδος που υπάρχει σε κάθε εκφορά του 'εγώ'. Από τη σκέψη, που άλλοτε ήταν το περιεχόμενο αλήθειας του υποκειμένου, έχει απομείνει μόνο το περίγραμμα της χειρονομίας της. Τόσο ο Χαμ, όσο και ο Κλοβ συμπεριφέρονται σαν να σκέφτονται κάτι, χωρίς να κατορθώνουν στην πραγματικότητα να σκεφτούν το οτιδήποτε (TUE, 267):

ΧΑΜ: Όλα αυτά είναι πράγματι διασκεδαστικά. Θέλεις να ξεκαρδιστούμε στα γέλια;

ΚΛΟΒ, *ύστερα από σκέψη*: Δεν μπορώ να ξεκαρδιστώ άλλο σήμερα.

ΧΑΜ, *ύστερα από σκέψη*: Ούτε κι εγώ. (ΤΠ, 48)

Πολύ περισσότερο, στο παρακάτω χωρίο, και πιο συγκεκριμένα στο τελευταίο 'τότε', ο Adorno πιστεύει ότι θα μπορούσε κάποιος να μπει στον πειρασμό να το αποκαλέσει και ως κλειδί του έργου:

ΧΑΜ: Άνοιξε το παράθυρο.

ΚΛΟΒ: Γιατί;

ΧΑΜ: Θέλω ν' ακούσω τη θάλασσα.

ΚΛΟΒ: Δεν θα την ακούσεις.

ΧΑΜ: Ακόμα και αν άνοιγες το παράθυρο;

ΚΛΟΒ: Ακόμα και τότε.

ΧΑΜ: Τότε δεν αξίζει τον κόπο να τ' ανοίξεις;

ΚΛΟΒ: Όχι.

ΧΑΜ, *βίαια*: Τότε άνοιξέ το! (*Ο Κλοβ ανεβαίνει στη σκαλίτσα, ανοίγει το παράθυρο. Παύση.*) Τ' ανοίξεις;

ΚΛΟΒ: Ναι. (ΤΠ, 51)

Επειδή ακριβώς δεν αξίζει τον κόπο να ανοιχθεί το παράθυρο, καθώς ο Χαμ δεν μπορεί να ακούσει τη θάλασσα, επιμένει να ανοίξει ο Κλοβ το παράθυρο: η απουσία νοήματος σε αυτή την πράξη γίνεται ο μόνος λόγος της διάπραξης της. Σε αυτή την πράξη ο Adorno βλέπει γενικότερα τη σύγχρονη πράξη, η οποία αφήνει την υποψία ότι σε τελική ανάλυση, πάντοτε κάπως έτσι ήταν: η λογική χειρονομία του παραλόγου, αρνείται όλο το νόημα που μοιάζει να παρέχει αυτή η λογική προκειμένου να πείσει τη λογική για τον ίδιο της τον παραλογισμό· σε αυτήν την προσπάθεια, το μη – ταυτόσημο, παρουσιάζεται ως ταυτόσημο, χωρίς όμως το ένα να αντικαθιστά το άλλο: δεν είναι το παράλογο, το μη – ταυτόσημο που αντικαθιστά την έποψη της ορθολογικότητας· παρά είναι μέσα στο παράλογο που η έποψη του κόσμου έρχεται σε ταυτότητα με αυτό που είναι (TUE, 265).

Ο έτερος βασικός χαρακτήρας, ο Κλοβ είναι για τον αφέντη του ο πιο άσχημος εφιάλτης: το χειρότερο πράγμα που θα μπορούσε να συμβεί στον Χαμ, είναι να τον εγκαταλείψει. Το περίγραμμα και των δύο είναι ωστόσο σχεδιασμένο με την ίδια γραμμή, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Adorno (TUE, 268)· δεν μπορεί να ζήσει ο ένας χωρίς τον άλλο. Από την άλλη, η δύναμη του Χαμ πάνω στον Κλοβ μοιάζει να οφείλεται στο γεγονός πως είναι ο μόνος που γνωρίζει το συνδυασμό του μπουφέ:

ΧΑΜ: Γιατί δεν με σκοτώνεις;

ΚΛΟΒ: Δεν ξέρω το συνδυασμό του μπουφέ. (ΤΠ, 14)

Παρόλα αυτά όμως, σε μία στιχομυθία ενδεικτική του χαρακτήρα του έργου, ο Κλοβ παραδέχεται πως ακόμα και αν γνώριζε τον συνδυασμό του μπουφέ, δεν θα τον σκότωνε:

ΧΑΜ: Δεν έχει παρά να μας ξεκάνεις. (Παύση.) Αν πάρεις όρκο πως θα με ξεκάνεις, σου δίνω το συνδυασμό του μπουφέ!

ΚΛΟΒ: Δε θα μπορούσα να σε ξεκάνω.

ΧΑΜ: Τότε δεν θα με ξεκάνεις. (ΤΠ, 33)

Αυτή η απάντηση του Χαμ, παρωδεί κάθε εκδήλωση ορθολογισμού σύμφωνα με τον Adorno (TUE, 268). Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει από τη μεριά του Κλοβ, στον ίδιο διάλογο, λίγο πιο πριν:

ΚΛΟΒ: Όλοι λοιπόν θέλετε να σας αφήσω;

ΧΑΜ: Και βέβαια.

ΚΛΟΒ: Τότε θα σας αφήσω.

ΧΑΜ: Δεν μπορείς να μας αφήσεις.

ΚΛΟΒ: Τότε δε θα σας αφήσω. (ΤΠ, 33)

Από τη μεριά του ο Χαμ, είναι εξαρτημένος από τον Κλοβ· μόνον ο Κλοβ μπορεί να κάνει εκείνα τα απολύτως απαραίτητα πράγματα για να παραμείνουν στην ζωή. Το σημείο από το οποίο όλα εξαρτώνται είναι η πιθανότητα πως ίσως κάτι αλλάξει. Η υποψία αυτής της κίνησης, ή ισοδύναμα, η απουσία της είναι που συγκροτεί την υπόθεση του έργου. Επιβεβαίωση αυτής της θέσης αποτελεί το γεγονός πως οτιδήποτε σχετίζεται με αυτήν τη

κίνηση δεν καταφέρνει σε καμία στιγμή να γίνει πιο συγκεκριμένο από τη φράση ‘κάτι τραβάει τον δρόμο του’ (ΤΠ: 17 & 29).

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ (III): Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ CLOV - HAMM Για το Adorno, η σχέση ανάμεσα στους Χαμ και Κλοβ παραπέμπει στην εγγεληνική διαλεκτική αφέντη – δούλου. Την ίδια παρατήρηση για το *Περιμένοντας τον Γκοντό* κάνει και ο Günther Anders¹⁰⁰. Αυτό που αποτελεί ιδιαιτερότητα στο *Τέλος του Παιχνιδιού* σύμφωνα με τον Adorno, είναι ότι στη διαλεκτική αφέντη – δούλου δεν αποδίδεται μορφή σύμφωνα με τις αρχές της παραδοσιακής αισθησιακής: αντίθετα, η απουσία αυτής της μορφοποίησης φαίνεται να παρωδεί την αισθητική στην οποία κανονικά θα έπρεπε να αναφέρεται (TUE, 269). Ο δούλος δεν μπορεί να αναλάβει πλέον υπηρεσία, ούτε να χειραφετηθεί από την υποδούλωσή του. Ο κουτσοιρεμένος Κλοβ φαίνεται ανήμπορος να διεκδικήσει την ελευθερία του· αλλά και σε κάθε περίπτωση, λαμβάνοντας υπόψη την ιστορικό – φιλοσοφική συγκυρία στην οποία τοποθετείται το έργο, θα ήταν πλέον πολύ αργά για αυθόρμητες κινήσεις υπενθυμίζει πικρά ο Adorno. Το μόνο που μπορεί να κάνει πλέον ο Κλοβ είναι η άσκοπη περιφορά του σε έναν κόσμο που δεν υφίσταται, έχοντας μόνο την ελευθερία να αποφασίσει πότε θα πεθάνει. Ακόμα και αυτή η ελευθερία παρόλα αυτά, μοιάζει να μην υπάρχει· στο τέλος του έργου αποφασίζει όντως να φύγει και εμφανίζεται θέλοντας να πει αντίο: ‘Φοράει παναμά, σακάκι από «τουήντ», κρατάει στο χέρι αδιάβροχο, ομπρέλα, βαλίτσα’. Ωστόσο, δεν πρόκειται να δούμε την έξοδό του: ‘Ο Κλοβ στέκεται στην πόρτα, απαθής, με τα μάτια στυλωμένα στον Χαμ. Θα μείνει σ’ αυτήν τη στάση ακίνητος, ως το τέλος’ (ΤΠ, 63). Σε αυτό το σημείο ο Adorno παρατηρεί πως παρά τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος του έργου, αδιάφορο πόσο σημαντικές είναι ή όχι, η αρχή και το τέλος ταυτίζονται. Κανένας δεν θα μπορούσε να πει με βεβαιότητα εάν το έργο θα ξανάρχιζε από την αρχή ή όχι, μέχρι να φτάσει στο ίδιο σημείο και πάλι από την αρχή. Όπως συμπεραίνει emphaticά ο Adorno, ‘το διαλεκτικό εκκρεμές έχει περιέλθει σε ακινησία’ (TUE, 269).

Παρά το γεγονός ότι το έργο εκκινεί από μία παγιωμένη κατάσταση απόγνωσης όπου η μοίρα των χαρακτήρων είναι αρνητικά προγεγραμμένη, ο Adorno αναγνωρίζει στην υποτυπώδη δράση του έργου δύο βασικά θέματα: το πρώτο είναι ότι τα πράγματα πρέπει να καταλήξουν. Η μη – ταυτότητα του Χαμ με τον εαυτό του τροφοδοτεί την εξέλιξη της δράσης: ενώ φαίνεται να επιθυμεί το τέλος, με την έννοια του τερματισμού της αγωνίας μίας ύπαρξης που

δείχνει να είναι ατερμάτιστη με την αρνητική της έννοια, νοιάζεται από την άλλη για την ίδια του τη ζωή σαν να πρόκειται για έναν άνθρωπο που βρίσκεται στα καλύτερά του χρόνια. Όλα τα σχετικά με την υγεία του είναι εξαιρετικής σημασίας για τον ίδιο· αυτό που φοβάται κατά βάθος είναι η αποτυχία ενός θανάτου, παρά ο ίδιος ο θάνατος (TUE, 269). Το δεύτερο βασικό θέμα σχετίζεται με τον Κλοβ. Μέσα στο έργο υπάρχουν μόνο υπαινιγμοί για το πώς βρέθηκε να υπηρετεί τον Χαμ. Σύμφωνα με την συγκεκριμένη ιστορία που προσπαθεί να αφηγηθεί ο τελευταίος, ο πατέρας του Κλοβ τον είχε φέρει μαζί του ζητώντας καταφύγιο, όταν ήταν πολύ μικρός. Θα μπορούσε όμως να είναι και ο γιος του ίδιου του Χαμ, καθώς υπαινίσσεται επίσης την ύπαρξη ενός γιου¹⁰¹. Πέρα ωστόσο από τα καταγωγικά στοιχεία της σχέσης τους, το πιο δύσκολο πράγμα για τον Κλοβ είναι να δώσει ένα τέλος στην υποταγή του στον ανίσχυρο αφέντη του (TUE, 270). Η χειραφέτησή του, η επιθυμία του για ζωή πέρα από τον κοινό τους χώρο, πιθανότατα θα σήμαινε το θάνατο και των δύο. Αντίθετα, η επιθυμία του Χαμ για ζωή, είναι ταυτόσημη με την επιθυμία του για έναν θάνατο χωρίς επιλοκές. Η τελική έκβαση, δεν γνωστοποιείται στο τέλος, παρά το γεγονός ότι έχουν κοινοποιηθεί οι προθέσεις και των δύο. Ο Χαμ ζητάει από τον Κλοβ να φύγει, ο Κλοβ είναι έτοιμος να φύγει, κάτι το οποίο όμως είναι αμφίβολο. Άλλωστε, εάν υπήρχε μεγαλύτερη βεβαιότητα για τη μορφή της τελικής έκβασης, αυτό θα σήμαινε και περισσότερο νόημα, αναιρώντας τον αρνητικό χαρακτήρα του έργου.

Χρησιμοποιώντας την μεταφορά μίας παρτίδας σκάκι¹⁰², κάτι το οποίο γίνεται ήδη αντιληπτό από τον τίτλο του έργου, η τελική έκβαση θα μπορούσε να έχει νικητή είτε τον Χαμ, είτε τον Κλοβ, είτε κανέναν από τους δύο σε μια μεταξύ τους ισοπαλία. Νικητής θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Χαμ, εάν κατάφερνε να κρατήσει τον Κλοβ δίπλα του. Σε αυτήν την περίπτωση, θα παρέμενε ζωντανή η επιθυμία του για μία επιτυχημένη έκβαση θανάτου. Ο Κλοβ, ως ηττημένος, θα πέθαινε είτε πριν, είτε μετά τον Χαμ, χωρίς να έχει ωστόσο καταφέρει συνειδητά να απελευθερωθεί από την κυριαρχία του αφέντη του. Αντίστοιχα, ο Κλοβ θα μπορούσε να θεωρηθεί νικητής εάν εγκατέλειπε τον Χαμ, όσο αυτός βρισκόταν στη ζωή. Αυτή η απόφαση θα ισοδυναμούσε με τον θάνατο και τον δύο· ωστόσο, ο Χαμ θα πέθαινε χωρίς καμία μέριμνα, διαψεύδοντας την θέλησή του να ζήσει όσο χρειαστεί προκειμένου να πεθάνει ανώδυνα. Από την άλλη ο Κλοβ, θα πέθαινε επίσης καθώς πέρα από τον κοινό τους τόπο, υπάρχει μόνο ο θάνατος, είτε με βάση τα λεγόμενα του Χαμ – ‘έξω από εδώ είναι ο θάνατος’ (ΤΠ, 14), είτε με βάση την εικόνα που μεταφέρει ο ίδιος ο Κλοβ σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ωστόσο, ο Κλοβ θα πέθαινε έχοντας όμως πρώτα απελευθερωθεί από τον αφέντη

του. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που δημιουργούνται οι συνθήκες ισοπαλίας: ο Κλοβ παραμένει, αφήνοντας τον Χαμ να πεθάνει, υπακούοντας εν μέρει στη διαταγή του Χαμ να τον αφήσει. Ο λόγος για την ακινησία του Κλοβ, δεδομένης της ακινησίας του Χαμ, είναι η μη ταυτότητα της χειραφέτησής του από τον Χαμ και της δικής του ελευθερίας: η χειραφέτησή του από τον Χαμ σημαίνει την χειραφέτησή του από τον αφέντη του και τίποτα άλλο. Η ελευθερία για τον Κλοβ, είναι χωρίς περιεχόμενο: πέρα από τον αφέντη του, δεν υπάρχει τίποτα πλέον που να μπορεί να δώσει περιεχόμενο στην ελευθερία του. Ακόμα και η πιθανότητα ύπαρξης ενός άλλου ζωντανού ανθρώπου, ενός μικρού παιδιού θεωρείται ως περιπλοκή και μπερδεμα, παρά ως κάτι που θα μπορούσε να αλλάξει την συνθήκη της έκβασης του *Τέλους του Παιχνιδιού*. Ο Χαμ επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά τη δύναμή του και ο Κλοβ την υποταγή του (TUE, 270):

ΚΛΟΒ: Σ' το λέω να το ξέρεις. Θα ρίξω μια ματιά σ' αυτή την αναγούλα, αφού το διατάζεις. Αλλά θα 'ναι η τελευταία φορά. *(Στήνει το κιάλι.)* Έχουμε και λέμε... *(Γυρνάει δώθε κείθε το κιάλι.)* Τίποτα... τίποτα... ωραία... πολύ ωραία... τίποτα... θαυμα – *(αναπηδάει, κατεβάζει το κιάλι, το εξετάζει, το στήνει ξανά. Παύση.)* Ωχ, ωχ, ωχ!

ΧΑΜ: Περιπλέκονται τα ζητήματα! *(Ο Κλοβ κατεβαίνει από τη σκαλίτσα.)*
Φτάνει να μην ξαναρχίσει η δράση!

(Ο Κλοβ πλησιάζει τη σκαλίτσα στο παράθυρο, ανεβαίνει επάνω, στήνει το κιάλι. Παύση.)

ΚΛΟΒ: Ωχ, ωχ, ωχ! Θα 'λεγε κανείς πως είναι πιτσιρίκι.

ΧΑΜ: Τι περιμένεις, άντε να τον ξεπαστρέψεις.

ΚΛΟΒ: Πάω! *(Κατεβαίνει απ' τη σκαλίτσα, πετάει το κιάλι, πάει προς την πόρτα, στέκεται.)* Θα πάρω και το κοντάρι. *(Ψάχνει για το κοντάρι, το μαζεύει από χάμω, πάει προς την πόρτα.)*

ΧΑΜ: δεν αξίζει τον κόπο.

(Ο Κλοβ κοντοστέκεται.)

ΚΛΟΒ: Δεν αξίζει τον κόπο; Ένας δυνάμει τεκνοποιός;

ΧΑΜ: Αν υπάρχει, ή θα 'ρθει εδώ ή θα πεθάνει εκεί που βρίσκεται.

Κι αν δεν υπάρχει, δεν αξίζει τον κόπο να πας (ΤΠ, 60)

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ* (IV): 'ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ' Το συγκεκριμένο χωρίο για τον Adorno, αποδίδει ωμά αυτό που παρουσιάζεται στο *Τέλος του Παιχνιδιού*: 'Το τέλος της ιστορίας της υποκειμενικότητας' (TUE, 271). Αυτή η δήλωση, παρά την υπερβολή που αποτελεί γνώριμο ρητορικό σχήμα στον Adorno, λειτουργεί ως συστατική βάση για την κριτική που ασκεί στον ιδεαλισμό¹⁰³. Αναφέρεται στο τέλος της συγκεκριμένης υποκειμενικότητας που προδιαγράφεται στις ιδεαλιστικές θεωρίες, με τον ίδιο τρόπο που αναγνωρίζει την άρνηση του νοήματος, ως την άρνηση του μεταφυσικό νοήματος, και όχι κάθε πιθανού νοήματος. Αντίστοιχα, το δωμάτιο, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ο Χαμ καθισμένος στο αναπηρικό του καρότσι, είναι για τον Adorno η κατάληξη ενός κόσμου όπου η ενθρόνιση του ανθρώπινου νοήματος με την ιδιότητα του δημιουργού στο κέντρο της δημιουργίας του αναδιπλώνεται στον εαυτό της, όπως ένας τύραννος στις τελευταίες του ημέρες. Ο κόσμος με αυτή την ελάχιστη μορφή είναι ταυτόσημος πλέον με την υποκειμενικότητα των ατόμων που τον κατοικούν:

ΧΑΜ: Πήγαινε με μια βολτίτσα. (*Ο Κλοβ πάει πίσω απ' την πολυθρόνα και τη σπρώχνει προς τα μπρος.*) Όχι τόσο γρήγορα! (*Ο Κλοβ σπρώχνει την πολυθρόνα.*) Κάνε μου τον γύρο του κόσμου! (*Ο Κλοβ σπρώχνει την πολυθρόνα.*) Πέρανα ξυστά απ' τον τοίχο. Κι έπειτα πήγαινε με ξανά στο κέντρο. (*Ο Κλοβ σπρώχνει την πολυθρόνα.*) Στο κέντρο δεν ήμουνα πριν; (ΤΠ, 25)

Η απώλεια του κέντρου γίνεται προς στιγμή αντικείμενο γκρίνιας και υπέρμετρης σχολαστικότητας, χωρίς να υπάρχει η ανάγκη για κάτι τέτοιο· η απώλεια του κέντρου παρωδείται με αυτόν τον τρόπο, καθώς η έννοια του κέντρου ήταν ήδη ένα ψέμα:

ΧΑΜ: Φτάνει! Γυρνάμε.

ΚΛΟΒ: Δεν κάναμε όλο το γύρο

ΧΑΜ: Πήγαινε με πίσω στη θέση μου. (*Ο Κλοβ ξαναπηγαίνει την πολυθρόνα στη θέση της και τη σταματάει.*) Εδώ είναι η θέση μου;

ΚΛΟΒ: Ναι, η θέση σου είναι εδώ.

ΧΑΜ: Είμαι ακριβώς στο κέντρο;

ΚΛΟΒ: Να μετρήσω.

ΧΑΜ: Πάνω κάτω! Πάνω κάτω!

ΚΛΟΒ: Εκεί.

ΧΑΜ: Είμαι περίπου στο κέντρο;

ΚΛΟΒ: Έτσι μου φαίνεται.

ΧΑΜ: Σου φαίνεται! Βάλε με ακριβώς στο κέντρο!

ΚΛΟΒ: Πάω να φέρω τη μεζούρα.

ΧΑΜ: Με το μάτι! (*Ο Κλοβ μετακινεί ανεπαίσθητα την πολυθρόνα.*) Ακριβώς στο κέντρο! (ΤΠ, 26)

Αλλά αυτό που φαίνεται να εκδικείται αυτό το αξιοληγμένο τελετουργικό δεν είναι κάτι που έχει κάνει το υποκείμενο σύμφωνα με τον Adorno. Αντίθετα, πηγαίνοντας πολύ πιο μακριά, υποστηρίζει ότι η ίδια η έννοια της υποκειμενικότητας είναι λάθος· και μόνο το γεγονός πως κάποιος υπάρχει, είναι λάθος (TUE, 271). Για να δώσει έμφαση σε αυτή του τη δήλωση, επικαλείται τη συγχώνευση του προπατορικού αμαρτήματος στη δημιουργία. Με αυτόν τον τρόπο θεωρεί πως το on, 'παρά το γεγονός ότι στην υπαρξιακή φιλοσοφία αντιμετωπίζεται ως το νόημα του είναι, στην πραγματικότητα λειτουργεί ενάντια ως προς αυτό'¹⁰⁴. Αυτό συμβαίνει γιατί ο φόβος που ενυπάρχει στις ενστικτώδεις κινήσεις του ανθρώπου, δεν τον ωθεί απλά στην αδιάκοπη προσπάθεια για κυριαρχία επί της φύσης· κατευθύνεται και ενάντια της ίδιας της ζωής, καθώς η εκφυλισμένη ζωή προκαλεί ακριβώς τον ίδιο φόβο. Έτσι, η καθαρή κυριαρχία επί της φύσης εξισώνεται με το καθήκον του αφανισμού, κάτι που ούτως ή άλλως ήταν συμφυές στην πρόθεση να κυριαρχηθεί η φύση. Είναι ακριβώς αυτή η συνθήκη που αντιστρέφει την αυτονομία των ηθικών κανόνων, κάτι που είναι προφανές και στο *Τέλος του Παιχνιδιού* (TUE, 272):

ΧΑΜ: Όταν συλλογιέμαι όλους αυτούς που μπορούσα να βοηθήσω.
(*Παύση.*) Να βοηθήσω! (*Παύση.*) Να σώσω! (*Παύση.*) Ξετρύπωναν από παντού. (*Παύση. Βίαια.*) Μα για σκεφτείτε λίγο, για σκεφτείτε, στη γη βρισκόμαστε, σωτηρία δεν υπάρχει! (ΤΠ, 54)

Με αυτές τις διαδοχικές οικειοποιήσεις αποσπασμάτων του *Τέλους του Παιχνιδιού*, ο Adorno καταλήγει σε αυτό που θεωρεί επιβεβλημένο· ο ορθός λόγος, ο οποίος έχει εργαλειοποιηθεί ολοκληρωτικά, αποστερημένος τόσο από τον αυτοστοχασμό, όσο και από το στοχασμό σχετικά με αυτό που έχει καταστήσει ανενεργό, οφείλει να διερευνήσει το νόημα που ο ίδιος απάλειψε. Ωστόσο, κατακυλώντας σε αυτό ακριβώς το επίπεδο που καθιστά αυτό το ερώτημα αναγκαίο, δεν υπάρχει πλέον καμία απάντηση, μονάχα το κενό το οποίο ταυτίζεται με την καθαρή μορφή αυτού του ερωτήματος. Πρόκειται για μία μορφή παραλόγου της οποίας ο αναπόφευκτος ιστορικός χαρακτήρας, προσδίδει στο παράλογο τη φαινομενικότητα ενός οντολογικού χαρακτήρα. Ο Adorno σπεύδει να υπογραμμίσει πως πρόκειται για την παραίσθηση που δημιουργεί η ίδια η ιστορία. Εντούτοις, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* αυτή η παραίσθηση παύει να υφίσταται. Η εμμενής αντίφαση του παραλόγου, το ακατανόητο στο οποίο καταλήγει ο λόγος, διανοίγει εμφατικά την πιθανότητα κάποιου πράγματος που είναι αληθινό, και που παρόλα αυτά δεν μπορεί πλέον να συλληφθεί. Την ίδια στιγμή υπονομεύεται η απόλυτη αξίωση της ισχύουσας κατάστασης πραγμάτων ότι απλά η κατάσταση είναι αυτή που είναι. Πρόκειται για μία μορφή αρνητικής οντολογίας την οποία ο Adorno αποδίδει ως άρνηση της οντολογίας, θέτοντας την προτεραιότητα της ιστορίας έναντι του άχρονου και του αιώνιου· ήταν η ίδια η ιστορία που δημιούργησε ότι οικειοποιήθηκαν με τη σειρά τους το άχρονο και το αιώνιο, και όχι το αντίστροφο (TUE, 273). Παρόμοια, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* η ιστορική διάσταση της κατάστασης και της γλώσσας δεν συγκεκριμενοποιεί κάτι το μη ιστορικό, πρακτική που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στο υπαρξιακό θέατρο. Στον Beckett αυτό που είναι αιώνιο και έχει διάρκεια είναι η απειρότητα της καταστροφής, στοιχείο που για τον Adorno αποκαλύπτεται σε φράσεις, όπως αυτή του Κλοβ: ‘Λέω πως η γη έσβησε, μόλο που δεν θυμάμαι να την είδα ποτέ να φέγγει’ (ΤΠ, 62), ή στην παρακάτω στιχομυθία:

ΧΑΜ: Δεν νομίζεις πως αρκετά βάσταξε;

ΚΛΟΒ: Ναι. (*παύση.*) Ποιο;

ΧΑΜ: Αυτό... το... πράμα.

ΚΛΟΒ: Πάντα το νόμιζα. (ΤΠ, 38)

Αλλού, τη στιγμή που ο Κλοβ προσπαθεί να μεταφέρει μία 'γενική εντύπωση' από αυτό που βλέπει από το παράθυρο, ο Χαμ μοιάζει να προσπαθεί να του εκμυστηρευτεί ένα μυστικό:

ΧΑΜ: Κλοβ!

ΚΛΟΒ, απορροφημένος: Μμμ.

ΧΑΜ: Ξέρεις κάτι;

ΚΛΟΒ, το ίδιο με πριν: Μμμ.

ΧΑΜ: Δεν ήμουν ποτέ παρών. (Πάυση.) Κλοβ!

ΚΛΟΒ, γυρνώντας προς τον Χαμ εξαγριωμένος: Τι είναι;

ΧΑΜ: Δεν ήμουν ποτέ παρών.

ΚΛΟΒ: Τυχερός ήσουν.

(Ξαναγυρνάει προς το παράθυρο.)

ΧΑΜ: Απών, πάντα. Όλα συντελέστηκαν χωρίς εμένα. Δεν ξέρω τι συνέβη. (ΤΠ, 57)

Ο τρόπος που υπάρχει το άχρονο και αιώνιο στο *Τέλος του Παιχνιδιού* δίνουν την εντύπωση πως αυτό που μοιάζει να βασιλεύει στη γη είναι η προϊστορία. Η προσδιορισμένη άρνηση αποκτά δραματική μορφή μέσω της αντιστροφής της: η γη δείχνει απάτητη και το υποκείμενο μοιάζει να μην έχει ακόμα συγκροτηθεί. Πρόκειται για μία κατάσταση στην οποία δεν μπορεί να υπάρξει στοχασμός. Για αυτό, κάθε φορά που οι ήρωες μοιάζουν να πλησιάζουν την αλήθεια, αισθάνονται, σαν να πρόκειται για διπλή κωμωδία, πως η συνειδησή τους είναι ψευδής. Περισσότερο, επιζητούν την ακινησία, την εικόνα μίας τάξης πραγμάτων που θα πλησιάζει στην ουτοπία της αρνητικής αιωνιότητας την οποία προδιαγράφει το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Με τα λόγια του Κλοβ: 'Μου αρέσει η τάξη. Είναι τ' όνειρό μου. Ένας κόσμος όπου όλα θα 'ταν σιωπηλά και ακίνητα και το κάθε τι στην ύστερη θέση του, κάτω από την ύστερη σκόνη' (ΤΠ, 46). Η ελπίδα έχοντας εγκαταλείψει τον κόσμο, υπάρχει πλέον μόνο στο

θάνατο. Η συνείδηση αρχίζει να συμφιλιώνεται με την ιδέα του δικού της τέλους, παρά το γεγονός ότι ήθελε να επιβιώσει, όπως επιβίωσαν ο Χαμ και ο Κλοβ την καταστροφή του κόσμου. Ο θάνατος, είναι πλέον η μόνη παρηγοριά:

ΚΛΟΒ: Είναι τόσα τα φοβερά και τρομερά.

ΧΑΜ: Όχι, όχι, δεν έχουν απομείνει και πολλά. (ΤΠ, 38)

III

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ

EXTORTED RECONCILIATION: On Georg Lukács' Realism in Our time, T.W. Adorno (1958)

Καλύτερα καμιά τέχνη πια παρά σοσιαλιστικός
ρεαλισμός.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ, ADORNO

ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ ΕΝΟΣ ΑΝΤΙΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΛΟΥΚΑΚΣ Ο Adorno επιχειρεί αρχικά μία κριτική εκείνων των σημείων στο έργο του Lukács που θεμελιώνουν την κριτική του τελευταίου απέναντι στη μοντέρνα τέχνη. Έτσι, ξεκινώντας από τη *Θεωρία του Μυθιστορήματος* του Lukács, ο Adorno θεωρεί ότι η κριτική του Hegel στο φορμαλισμό του Kant αποδίδεται υπεραπλουστευτικά από την άποψη πως 'στη μοντέρνα τέχνη, το στυλ, η μορφή, η τεχνική είναι στοιχεία που έχουν υπερτιμηθεί'¹⁰⁵. Για τον Adorno, ο Lukács μοιάζει να αγνοεί τελείως το γεγονός πως μέσα από αυτές τις στιγμές, 'η τέχνη με την έννοια της γνώσης, διαχωρίζεται από την επιστημονική γνώση, πως το έργο τέχνης που είναι αδιάφορο για τον τρόπο παρουσιάσής του αναιρεί την ίδια του την έννοια'. Ο Adorno συνεχίζοντας την κριτική του εντοπίζει μια σειρά από αντιφάσεις: ενώ ο φορμαλισμός τον οποίο αντιμάχεται ο Lukács προκύπτει από τη συγκρότηση των στοιχείων του έργου τέχνης με βάση τους μορφολογικούς του νόμους, αυτή η διαδικασία προϋποθέτει την ίδια νοηματική εμμένεια που υποστηρίζει ο Lukács: 'Θεωρεί αδύνατη την επιβολή του νοήματος εξωτερικά, αν και την υποστηρίζει ως αντικειμενική' (ER, 218). Επίσης, ενώ οι στιγμές συγκρότησης της μορφής

αντιμετωπίζονται ως τυχαίες προσθήκες σε μια διογκούμενη υποκειμενικότητα, ο Lukács αποτυγχάνει να αναγνωρίσει το αντικειμενικό στοιχείο που ενυπάρχει σε αυτές τις στιγμές. Σε κάθε περίπτωση, στην αδιαφορία για τη μορφή ο Adorno αναγνωρίζει την πρόθεση της δογματικής ακαμψίας του περιεχομένου. Αντίστοιχα, στην επίφαση της αντικειμενικότητας, διαβλέπει την αποτυχία εκδίπλωσης του αναστοχασμού. Οι διαλεκτικές στιγμές εμπλοκής του υποκειμενικού με το αντικειμενικό έχουν εξαλειφθεί, η ίδια η σκέψη γίνεται μη διαλεκτική. Το σύνολο της μοντέρνας λογοτεχνίας απορρίπτεται στη βάση μιας δογματικής θεώρησης που αναγνωρίζει ως μη παρακμιακά μόνο εκείνα τα έργα που συμμορφώνονται με το ρεύμα του κοινωνικού ρεαλισμού. Χαρακτηριστική εκδήλωση αυτής ακαμψίας είναι για τον Adorno η συλλήβδην απόρριψη του έργου των Proust, Kafka, Joyce και Beckett, χωρίς να υπάρχει η οποιαδήποτε μέριμνα για τις διαφορές που έχουν μεταξύ τους· η ομαδοποίησή τους στη βάση των εννοιών της παρακμής και της πρωτοπορίας, έχει το χαρακτήρα μιας ετυμηγορίας που ικανοποιεί τις επιταγές του Σοβιετικού καθεστώτος της εποχής. Εξάλλου, τόσο στην αρχή του δοκιμίου, όσο και στη συνέχεια, ο Adorno τονίζει διαρκώς τις διαφορές ανάμεσα σε εκείνη τη συγγραφική περίοδο του Lukács πριν την προσχώρησή του στο κομμουνιστικό κόμμα, όσο και μετά: ο Lukács όχι μόνο υποχρεώθηκε να αποκηρύξει τα πρώτα του έργα, αλλά συμμορφώθηκε και με μια μονολιθική άποψη περί λογοτεχνίας, αυτή που υποστήριζε το σοβιετικό καθεστώς· έτσι, η επίθεσή του σε ό,τι εκλαμβάνόταν ως λογοτεχνία της πρωτοπορίας και την ίδια στιγμή απόκλιση από την πραγματικότητα, συνοψίστηκε από τον ίδιο τον Lukács στη διάκριση ανάμεσα στην έννοια της αφηρημένης από την μία, και της πραγματικής δυνατότητας από την άλλη. Θεωρώντας πως στην πραγματική ζωή, ο άνθρωπος έχει πραγματώσει μόνο ένα μικρό μέρος των δυνατοτήτων του, καταφέρεται εναντίον κάθε μη ρεαλιστικής λογοτεχνίας, η οποία αναπαριστά αυτές τις δυνατότητες, όχι ως κάτι που μπορεί να επιτευχθεί, παρά ως σύγχυση.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΥΣΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ BRECHT
 Ωστόσο, ενάντια σε αυτήν την υποτιθέμενη άρση της σύγχυσης είναι που καταφέρεται ο Adorno, αναφερόμενος στον Brecht: η σύγχυση, ως το άθροισμα ανεκπλήρωτων δυνατοτήτων έρχεται να κατανεμηθεί σε μία αρχετυπική προσέγγιση στο έργο του Brecht. Ο ρεαλισμός είναι τόσο απλουστευτικός, που στη θέση της απορίας και της σύγχυσης, καθίσταται προφανής η δυνατότητα που είτε έχει αποδοθεί με λαθεμένο τρόπο και πρέπει να αφαιρεθεί, είτε είναι απύσχα και πρέπει να αποδοθεί σε υποκείμενα που εντοπίζονται στους υποβαθμισμένους τόπους μιας ταξικής διαστρωμάτωσης. Η προβληματικότητα που υπάρχει

σε αυτή τη σειρά των απλουστεύσεων μεταδίδεται και στη σάτιρα που χρησιμοποιείται από τον Brecht ως τρόπος υποκίνησης και αυτοσυνείδησης του συλλογικού υποκειμένου. Η σάτιρα που αποτυγχάνει να προσεγγίσει το αντικείμενό του επαρκώς, αποτυγχάνει τελικά η ίδια, αποτυχία που είναι εμφανής στο έργο του Brecht σύμφωνα με τον Adorno. Για τον τελευταίο, το αίτημα της πιστότητας στην αναπαράσταση της πραγματικότητας συνδέεται αποκλειστικά και μόνο με τη βασική εμπειρία της πραγματικότητας και με τα διάσπαρτα ίχνη [membra disjecta] των κινήτρων του συγγραφέα στην κατασκευή της σύλληψης. Αν λοιπόν υποτεθεί ότι ο Brecht είναι επαρκής γνώστης των εμπειρικών σχέσεων ανάμεσα στην οικονομία και την πολιτική, και κατά συνέπεια στα πρωτογενή κοινωνικά γεγονότα που συγκροτούν την ιδέα του έργου, παραμένει αδιευκρίνιστο αυτό το οποίο γίνονται μέσα στο έργο· αποδίδονται με τον τρόπο εμφάνισής τους σαν να πρόκειται για την ίδια την πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο όμως, αγνοείται σύμφωνα πάντα με τον Adorno η ποιοτική αλλαγή που έχουν υποστεί αυτά τα δεδομένα μέσα από τη διαδικασία μετάπτωσης τους από την πραγματικότητα στο ίδιο το έργο τέχνης. Η παράβλεψη αυτής της διαφοράς ανάμεσα στην εμπειρική πραγματικότητα και τη διαμεσολάβησή της από το μορφολογικό νόμο του έργου τέχνης, δηλώνει τη μη αναγνώριση της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και την πραγματικότητα. Το αποτέλεσμα τελικά δεν είναι η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά ένας διαστρεβλωμένος ρεαλισμός. Σε αυτό το σημείο, ο Adorno επικαλείται τον Proust ως υποδειγματική περίπτωση όπου η μετάπτωση της πραγματικότητας στο έργο τέχνης γίνεται μέσα από τον αισθητικό νόμο της αθέλητης μνήμης. Στον Proust συνυπάρχει η ακρίβεια της αντικειμενικής παρατήρησης με τη μη ρεαλιστική έκφρασή της, ρεαλιστική κατά τα πρότυπα του Lukács. Αυτός ο μη ρεαλισμός δεν είναι άλλος από τον αναστοχασμό της αθέλητης μνήμης που δημιουργεί τη μη ταυτότητα ανάμεσα στην πραγματικότητα και σε αυτό που είναι το έργο τέχνης. Με αυτά, καθίσταται ψευδής ο ρεαλισμός του Lukács. Εάν η προοπτική που υπάρχει για το συλλογικό υποκείμενο αποδίδεται καθαρά με τίμημα τον αποκλεισμό του αναστοχασμού· εάν το αντικείμενο προσεγγίζεται εξωτερικά, χωρίς να θίγεται η εσωτερική σύγχυση· εάν αυτή η εσωτερική σύγχυση εξισώνεται αυτόματα ως δυνατότητα του ατόμου· εάν αγνοείται κάθε αισθητικός νόμος μετασχηματισμού της πραγματικότητας στο έργο τέχνης, τότε ο λογοτεχνικός ρεαλισμός υποβιβάζεται στη λογοτεχνική απόδοση ενός ιστορικού ψεύδους.

Η ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟΥ Αυτό που εκλαμβάνει ο Adorno ως βασική κατηγορία εναντίον της λογοτεχνικής πρωτοπορίας εκ μέρους του Lukács

είναι ο οντολογισμός, η προσπάθεια δηλαδή να αποδοθεί το σύνολο των πρωτοποριακών έργων στις υπαρξιακές αρχαϊστικές κατηγορίες του Heidegger, στα πρότυπα της αριστοτελικής φιλοσοφίας, και ειδικότερα στην αριστοτελική θέση του ανθρώπου ως ‘κοινωνικού ζώου’. Ο Lukács προσπαθεί επικαλούμενος τα παραδείγματα χαρακτήρων στη λεγόμενη ‘μεγάλη λογοτεχνία’ να αποδώσει την σπουδαιότητα αυτών των χαρακτήρων στο γεγονός ότι από τη φύση τους είναι μοναχικοί, αυτιστικοί. Ακόμα χειρότερα ίσως, θεωρεί την ανθρώπινη μοναξιά ως αναπόδραστο γεγονός της ύπαρξής του. Ο Lukács, τη στιγμή που επιδίδεται σε έναν ριζοσπαστικά ιστορικό στοχασμό όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, στην πραγματικότητα αντιφάσκει: ο Adorno σπεύδει να υπενθυμίσει ότι ο ίδιος ο Lukács θα έπρεπε να έχει επίγνωση του γεγονότος ότι σε μια κοινωνία όπου ο ατομισμός τελεί σε έξαρση, η μοναξιά είναι τόσο κοινωνικά διαμεσολαβημένη, όσο και ουσιωδώς ιστορική. Αυτή τη φορά επικαλείται τον Baudelaire και το γεγονός πως όσα θεωρήθηκαν ως αδιαφοροποίητη ουσία του ανθρώπου, μοναχικότητα, ή ακόμα και ‘διάρριψη’ στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Heidegger, δεν είναι παρά η ίδια η ουσία της νεωτερικότητας. Στην ποίηση του Baudelaire η ουσία δεν είναι κάτι αφηρημένο, παρά κάτι βαθιά κοινωνικό. Επικαλούμενος τον Benjamin, υποστηρίζει ότι αυτή ακριβώς η ουσία είναι που εντοπίζεται στο εσωτερικό μιας διαλεκτικής εικόνας, και όχι μιας αρχαϊκής. Ενισχύοντας την αντίθεσή του στους ισχυρισμούς του Lukács, συνεχίζει με την αναφορά στο έργο του Joyce, και το γεγονός πως το συστατικό στοιχείο του έργου του δεν είναι κάποια άχρονη μορφή ανθρώπου, παρά ένας άνθρωπος βαθύτατα ιστορικός. Σε μια συνολικότερη θεώρηση των έργων της πρωτοπορίας, ο Adorno διακρίνει ως βασικό τους διακριτικό χαρακτηριστικό το ερώτημα εάν οι ιστορικές στιγμές διατηρούνται ως τέτοιες, ή αν αφαιρείται ο ιστορικός χαρακτήρας με την επιβολή της αχρονίας στην εσωτερική λειτουργία του έργου τέχνης. Με αυτή τη θέση καταλήγει σε μια αντιδιαμετρική θεώρηση της μοντέρνας τέχνης σε σχέση με τον Lukács: ο Adorno αντιτάσσει το ιστορικό έναντι του οντολογικού.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ | ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ Προκειμένου να εξηγήσει αυτή τη διάσταση απόψεων, ο Adorno εντοπίζει στον Lukács μία βασική αδυναμία η οποία σχετίζεται με τη μη διάκριση ανάμεσα στην αισθητική και τη φιλοσοφία όταν πρόκειται για τη σχέση μεταξύ συνείδησης και πραγματικότητας από την μία, και τέχνης από την άλλη. Η ίδια η φιλοσοφία αποδίδει αυτή τη διαφορά με τον όρο ‘αισθητική ομοιότητα’ [aesthetic semblance]: η τέχνη υπάρχει και λειτουργεί εντός της πραγματικότητας, σε αρκετές περιπτώσεις διαμεσολαβείται και εσωτερικά από την

πραγματικότητα· ωστόσο, όντας τέχνη, αντιτίθεται στην υφιστάμενη κατάσταση των πραγμάτων. Εξαλείφοντας αυτή τη διαφορά, ο Lukács δημιουργεί την πλαστή ταυτότητα ανάμεσα σε αυτό που είναι πραγματικό εντός του έργου τέχνης και σε αυτό που είναι κοινωνικά πραγματικό. Αλλά αυτή ακριβώς η εξάλειψη, όταν συμβαίνει, είναι που αναιρεί την αισθητική θεμελίωση του έργου τέχνης. Ή, εκκινώντας από το ίδιο το έργο τέχνης, η διαφορά του από την εμπειρική πραγματικότητα οφείλεται στην εσωτερική δομή του έργου τέχνης. Εξαιτίας αυτής της δομής, το έργο τέχνης μπορεί να παράγει την ‘εικόνα’, την ‘ουσία’, αυτές ακριβώς τις αισθητικές κατηγορίες, που κάθε άλλο μπορούν να χαρακτηριστούν ως ιδεαλιστικό αμάρτημα, όταν αναφέρονται σε αυτό που ήδη υπάρχει. Η τέχνη απονέμει τη δική της δικαιοσύνη με όρους ουσίας, αποκαλύπτοντας ακριβώς εκείνες τις στιγμές όπου η πραγματικότητα καταπιέζει τη δική της ουσία. Για αυτό ακριβώς το λόγο, και σε ευθεία αντίθεση προς τον Lukács και την εκ μέρους του απόρριψη του φορμαλισμού, η τέχνη συγκλίνει με την πραγματικότητα, όταν και μόνο όταν, συγκροτεί τους δικούς της αισθητικούς νόμους. Χάρη σε αυτούς τους νόμους η πραγματικότητα διαμεσολαβείται με εκείνους τους τρόπους που οδηγούν σε μια αισθητική φανέρωση του αντικειμένου, και όχι στην παθητική τους αποδοχή ως έχει. Η αισθητική φανέρωση με την έννοια μιας νέας σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και την πραγματικότητα, τείνει προς την κατεύθυνση της συμφιλίωσης του αντικειμένου και του υποκειμένου, αντί για την μετατροπή του υποκειμένου σε αντικείμενο αντιμέτωπο με μία αποξενωμένη πραγματικότητα. Με αυτή τη διαφορά στις σχέσεις ενός υποκειμένου ως προς την πραγματικότητα, η τέχνη τοποθετείται στην ουσία κριτικά απέναντι στην πραγματικότητα, παράγει την αρνητική γνώση αυτής ακριβώς της πραγματικότητας. Ο Adorno για άλλη μια φορά, υπογραμμίζει την αντίθεσή του στην οντολογική, και όχι ιστορική προσέγγιση της ύπαρξης, αναφερόμενος σε αυτήν την αρνητική γνώση ως την ‘αισθητική διαφορά’ της ύπαρξης: η ύπαρξη χωρίς να είναι απόλυτα οντολογικά προσδιορισμένη, συμμετέχοντας στην αρνητική γνώση που η ίδια η τέχνη παράγει για την υφιστάμενη πραγματικότητα, κοινωνεί παράλληλα σε εκείνη τη συνείδηση που δεν απορρίπτει τον ελλειμματικό χαρακτήρα της ύπαρξης, αλλά τον αποδέχεται αντιλαμβανόμενη την αρνητική της διαφορά¹⁰⁶.

Η ΛΑΘΕΜΕΝΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ BECKETT Σε ό,τι αφορά την αντικειμενικότητα, ο Adorno υποστηρίζει ότι οι συγγραφείς της πρωτοπορίας κινούνται πολύ πιο μακριά από τα στενά όρια τα οποία θέτει ο Lukács. Ο Proust και πάλι για παράδειγμα, αποδομεί την ενότητα του υποκειμένου μέσα από τη διαδικασία ενδοσκόπησης

που υποβάλλει το υποκείμενο στον εαυτό του. Με αυτόν τον τρόπο παρελαύνουν στη συνείδηση του υποκειμένου αντικειμενικές οντότητες αποκαλύπτοντας τον εαυτό τους. Το έργο του Proust, σε αντίθεση προς τους ισχυρισμούς του Lukács, είναι αντι – ατομιστικό. Ο εσωτερικός μονόλογος, τον οποίο ο Lukács θεωρεί ως την απόλυτη εκδήλωση της απαλοιφής του κόσμου στη μοντέρνα λογοτεχνία, είναι ταυτόχρονα η αλήθεια και η ψευδαίσθηση μιας ελεύθερα κινούμενης υποκειμενικότητας κατά τον Adorno· αλήθεια, καθώς ο κόσμος είναι όντως από άκρη σε άκρη ατομιστικός· η αποξένωση ορίζει την ανθρώπινη ύπαρξη, προδιαγράφει τη σκιά του· ψευδαίσθηση, καθώς η κοινωνική ολότητα προϋπάρχει αντικειμενικά του ατόμου, στερεοποιείται, αναπαράγεται μέσα από την αποξένωση και τις κοινωνικές αντιφάσεις¹⁰⁷. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που τα μεγάλα έργα τέχνης της πρωτοπορίας σύμφωνα με τον Adorno διατέμνουν αυτήν τη ψευδαίσθηση της υποκειμενικότητας αφήνοντας αφενός να εκδηλωθεί η εύθραυστη σύσταση του ατόμου, και συλλαμβάνοντας αφετέρου την ολότητα μέσα στο άτομο, το οποίο, χωρίς να το ξέρει, είναι μια στιγμή της ολότητας. Την ολότητα λαθεμένη πρόσληψη των έργων της πρωτοπορίας εκ μέρους του Lukács επιβεβαιώνει ένα ακόμα στοιχείο σύμφωνα με τον Adorno: το στοιχείο της ατμόσφαιρας που επικαλείται ο πρώτος για τα έργα των Joyce, Musil, και ειδικά για τον Kafka, είναι τελείως αδόκιμο στο συγκεκριμένο πλαίσιο σύμφωνα με τον Adorno. Ακόμα περισσότερο για τον Beckett, ίσως περισσότερο από κάθε άλλον, όπου κάθε συγκεκριμένη μορφή ιστορικής αναφοράς έχει εξαλειφθεί· υπάρχουν καταστάσεις και τρόποι συμπεριφοράς που θα ταίριαζαν μονάχα σε ανιστορικά συμφραζόμενα. Αυτός ο πρωτογονισμός σηματοδοτεί για τον Adorno το τελευταίο στάδιο μιας διαδικασίας αναστροφής του ανθρώπου. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, η αρνητική πορεία του ανθρώπου προς τα πρώτα στάδια της σύστασής του είναι περισσότερο εμφανής από κάθε άλλο έργο του, καθώς υπάρχει η μόνιμη υπόθεση μιας επίγειας καταστροφής¹⁰⁸. Ο Beckett καταφέρνει παρόλα αυτά σύμφωνα με τον Adorno να συγκροτήσει μία σιωπηρή, όσο και ακριβή αναπαράσταση εκείνης της αναδυόμενης κατάστασης απουσίας νοήματος. Αντίθετα, το περιεχόμενο αυτής της αναπαράστασης μπορεί να χαθεί όταν προσεγγίζεται θετικά και υποστασιοποιείται ως κάτι υπάρχον, ακόμα και στις περιπτώσεις που κάτι τέτοιο συμβαίνει με έμμεσο τρόπο, όπως στην περίπτωση του Tolstoy: εδώ ο Adorno αναφέρεται στα έργα που γράφτηκαν μετά την Άννα Καρένινα· η διδακτική αντίθεση ανάμεσα στο καλό και στο κακό, αποτυγχάνει να αναπαραστήσει την οριακή συνθήκη μιας νοηματικής απροσδιοριστίας, ακόμα και στην περίπτωση που μια τέτοια κατάσταση συνάγεται δευτερογενώς από το περιεχόμενο σε όρους προοπτικής. Το περιεχόμενο έχει τα όριά του, η πολεμική που μπορεί να ασκήσει το περιεχόμενο στην υφιστάμενη τάξη πραγμάτων έχει τους περιορισμούς του. Αυτό ακριβώς

είναι και το σημείο όπου ο Lukács αυταπατάται, παρερμηνεύοντας διαρκώς τον Beckett, σύμφωνα με τον Adorno. Αυτή η παρερμηνεία συνίσταται στο γεγονός ότι ο πρώτος, εμμένει σε αυτό που ο δεύτερος αφηγείται, αγνοώντας το ζήτημα της τεχνικής¹⁰⁹. Ωστόσο, ο Adorno επιμένει πως μόνο μέσω της τεχνικής η πρόθεση αυτού που παρουσιάζεται μπορεί να πραγματοποιηθεί. Ενδεικτικά, αναφέρει το παράδειγμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ή πιο πρόσφατα του Flaubert, θέλοντας να δείξει τη σημασία που έχουν η σύνθεση, το ύφος ως κατασκευαστικά στοιχεία, πέρα από το ρεαλιστικό στοιχείο της πλοκής. Αναρωτιέται, για παράδειγμα, ποιος θα ήταν στην περίπτωση του αρχαίου ελληνικού δράματος ο αντίκτυπος, εάν το μοναδικό κριτήριο επιτυχίας ήταν η πλοκή¹¹⁰.

Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΓΝΩΣΗΣ: Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ Ενώ ο Lukács ορθά θεωρεί την τέχνη ως μία μορφή γνώσης ποιοτικά διαφορετική από την επιστημονική γνώση, κατά τρόπο αντιφατικό, καταφέρεται στη συνέχεια εναντίον της μοντέρνας τέχνης επειδή ακριβώς δεν υπάρχει η εγγύτητα στην απόδοση των γεγονότων. Αγνοεί πως η τέχνη εκφράζει την πραγματικότητα με το δικό της αυτόνομο τρόπο, εκφράζοντας πρώτα και κύρια αυτό που αποκρύπτεται από την εμπειρική μορφή της πραγματικότητας. Η τέχνη ως μορφή γνώση διαφοροποιείται από την επιστημονική γνώση σε αυτό ακριβώς το σημείο: το κάθε τι εμπειρικό μετασχηματίζεται, το ίδιο το περιεχόμενο του έργου τέχνης αποκτά νόημα αντικειμενικά, όταν υπάρχει η συγχώνευσή του με την υποκειμενική πρόθεση. Ο Adorno συνοψίζει τη βασική αδυναμία του Lukács στο γεγονός πως αποφεύγει να δεχθεί τη διαλεκτική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην αισθητική σφαίρα και την πραγματικότητα. Στο έργο τέχνης, οτιδήποτε πραγματικό δεν εμφανίζεται άμεσα. Αντίστοιχα, η γνώση που υπάρχει στο έργο τέχνης, δεν έχει τη μορφή της γνώσης του πραγματικού. Η λογική που υποστηρίζει τη γνώση που απορρέει από το έργο τέχνης, εξαρτάται από την εσωτερική του συνοχή πολύ περισσότερο από την επαλήθευση προτάσεων ή τον έλεγχο υποθέσεων. Το έργο τέχνης αρτιώνεται μόνο μέσα από τον αστερισμό των στοιχείων του, μέσα από την εσωτερική συνοχή των σχέσεων που συνδέουν τα επιμέρους στοιχεία του. Παρά την αντίθεσή του στην εμπειρική πραγματικότητα, δεν την ορίζει ποτέ. Το έργο τέχνης δεν εκφέρει κρίσεις, παρά μόνο το ίδιο γίνεται μια κρίση για την πραγματικότητα, όταν εμφανίζεται στην ολότητά του. Η αλήθεια που ενυπάρχει σε αυτήν την ολότητα, συνεπάγεται την αναλήθεια που υπάρχει σε κάθε επιμέρους στοιχείο του έργου τέχνης. Αυτή ακριβώς η στιγμή αναλήθειας τίθεται σε έλεγχο μέσα από την σύνθεση των επιμέρους στοιχείων με τέτοιο τρόπο ώστε το καθένα να υπάρχει για αυτό που είναι, χωρίς να δηλώνεται από κάποιο άλλο. Με αυτόν τον τρόπο

μπορεί η τέχνη να γίνεται λιγότερο συγκεκριμένη· γίνεται όμως και πιο δίκαιη σε σχέση με την πραγματικότητα στη βάση αυτού που εξαλείφει. Με αυτούς τους συλλογισμούς, ο Adorno θέλει να υποστηρίξει τη σημασία που έχει η τεχνική, με την έννοια του τρόπου σύνθεσης των επιμέρους στοιχείων ενός έργου τέχνης. Η εσωτερική συνοχή αυτής της σύνθεσης, είναι που επιτρέπει τη θεώρηση του έργου τέχνης ως ολότητας. Στην εκδήλωση αυτής της ολότητας είναι που έργο τέχνης εμφανίζεται ως γνώση.

IV

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΕΡΜΗΤΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΔΗΛΩΜΕΝΗ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ:
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΗΘΕΙΑ

COMMITMENT, T.W.Adorno (1962)

Η ΕΝΤΑΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ Για τον Adorno¹¹¹ τα έργα τέχνης παραβιάζουν το ένα το άλλο, μέσω της συνύπαρξής τους. Το καθένα επιδιώκει το απόλυτο, χωρίς απαραίτητα ο ίδιος ο συγγραφέας να το έχει θελήσει. Για αυτό, και η ανοχή του κάθε έργου τέχνης στη συνύπαρξή του με άλλα που βρίσκονται πλησίον του, είναι μηδαμινή. Αυτή η μη – ανοχή είναι κάθε άλλο παρά αρνητική· περισσότερο είναι ωφέλιμη, χαρακτηρίζοντας όχι μόνο μεμονωμένα έργα τέχνης, αλλά και συνολικότερα, κατηγορίες τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, τοποθετεί τη διαμάχη ανάμεσα στη στρατευμένη και την αυτόνομη τέχνη, στις οποίες αποδίδει μία διαφορετική προσέγγιση της αντικειμενικότητας: το στρατευμένο έργο τέχνης εναντιώνεται σε κάθε έργο που επιθυμεί απλώς να υπάρχει, καθώς το θεωρεί συνώνυμο της νωθρότητας· και ενώ αυτή η στάση μοιάζει να διεκδικεί έναν απολιτικό χαρακτήρα, στην πραγματικότητα ο ρόλος της είναι βαθύτατα πολιτικός, εκτρέποντας την προσοχή από τη σύγκρουση που μαίνεται στο πεδίο των πραγματικών συμφερόντων¹¹². Για την αυτόνομη τέχνη αντίθετα, μία τέτοια συλλογιστική, καθώς και για τα έργα τέχνης που αντλούν από αυτήν, είναι ήδη η καταστροφή του πνεύματος, για την οποία η στρατευμένη τέχνη μοιάζει να προειδοποιεί: ‘Εάν το πνεύμα

απαρνηθεί την ελευθερία και το καθήκον του να αντικειμενοποιήσει τον εαυτό του σε μία καθαρή μορφή, είναι κάτι που ισοδυναμεί με την αυτοπαραίτηση του πνεύματος¹¹³ (CM, 76). Για τον Adorno, μόνο η τέχνη μπορεί να προσφέρει αυτή την καθαρή μορφή που επιζητεί το πνεύμα για την αντικειμενοποίησή του. Ωστόσο, τα έργα τέχνης που συνεχίζουν να παράγονται, κατά ένα παράδοξο τρόπο παροπλίζονται σχεδόν αμέσως: τα στρατευμένα έργα τέχνης αναλώνονται στην αντίθεσή τους προς τα αυτόνομα: από την άλλη, τα αυτόνομα χάνουν την αρνητική τους δύναμη απέναντι στην κοινωνία καθώς αφομοιώνονται σχεδόν αμέσως από την ίδια. Αυτή η παρατήρηση αντανακλά γενικότερα το πόσο προβληματική θεωρεί ο Adorno την κατάσταση της τέχνης. Κάθε μία από τις δύο εναλλακτικές επιλογές, αυτόνομη ή στρατευμένη, αναιρεί τόσο τον εαυτό της, όσο και την άλλη: η στρατευμένη τέχνη, με την ιδιότητά της ως τέχνη διατηρεί αναπόφευκτα μία απόσταση από την πραγματικότητα. Η αντίφαση προκύπτει παρόλα αυτά από το γεγονός ότι επιδιώκει την αναίρεση αυτής ακριβώς της διαφοράς από την πραγματικότητα. Από την άλλη, η επιλογή της *τέχνης για την τέχνη* [l'art pour l'art] κινείται σε εκείνο το επίπεδο απολυτότητας, στο οποίο υπάρχει η άρνηση του ακατάλυτου δεσμού τέχνης και πραγματικότητα. Αυτοί οι δύο πόλοι, συνιστούν σε μεγάλο βαθμό για τον Adorno την ένταση της τέχνης η οποία αγγίζει χρονικά την πιο πρόσφατη ως προς αυτόν περίοδο. Ωστόσο, την ίδια στιγμή η σύγχρονη για την εποχή του Adorno λογοτεχνία, αμφισβητεί το καθολικό κύρος που διεκδικούν για τον εαυτό τους η καθεμία από τις δύο αυτές εναλλακτικές εκφάνσεις. Η σύγχρονη λογοτεχνία αρνείται επίσης την υπαγωγή της σε κάποιο από τα βασικά πολιτικά μέτωπα της εποχής.

ΝΟΗΜΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Σύμφωνα με τον Adorno, κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την έννοια της στράτευσης στη λογοτεχνία, στο βαθμό που δεν εκφυλίζεται στο επίπεδο της προπαγάνδας: ακόμα και αν υπάρχει η πολιτική πρόθεση, η στράτευση διατηρεί ένα μεγάλο βαθμό ασάφειας, και μόνο από το γεγονός ότι επιχειρεί να εκφραστεί μέσω της τέχνης. Πρόκειται για μία μορφή αφαίρεσης την οποία αρνείται να παραδεχθεί ο Sartre παρά το δεδηλωμένο θαυμασμό του για την *Guernica* του Picasso. Αυτή η φαινομενική αντίφαση, εξηγείται από τον ίδιο τον Sartre με την προσφυγή στην ιδιαίτερη φύση της λογοτεχνίας, ισχυριζόμενος πως η έννοια της στράτευσης έχει τη θέση της στη λογοτεχνία εξαιτίας του γεγονότος ότι 'ο συγγραφέας ασχολείται με νοήματα'¹¹⁴. Πρόκειται για μία άποψη με την οποία διαφωνεί ο Adorno στη βάση της απολυτοτητάς της: ένας συγγραφέας όντως ασχολείται με νοήματα, αλλά όχι αποκλειστικά με αυτά, γιατί παρά το γεγονός ότι εξακολουθούν να διατηρούν στοιχεία της εξωτερικής, ως προς το λογοτεχνικό

κείμενο, πραγματικότητας, διαμεσολαβούνται σε μεγάλο βαθμό από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο. Δεν είναι μόνο το αρχικό περιεχόμενο αυτών των νοημάτων, ή ποια είναι η αρχική πραγματικότητα αναφοράς τους. Τα νοήματα οφείλουν να κατανοηθούν ως διαφοροποίηση των αρχικών νοημάτων, καθώς ο συγγραφέας δεν ασχολείται μόνο με αυτά, αλλά με τη συνολική διαδικασία ένταξής τους σε ένα νέο πλαίσιο υποδοχής, τη συνολική δημιουργία ενός λογοτεχνικού μορφώματος. Την ίδια στιγμή ο Adorno αμφισβητεί το ειδικό κύρος που αποδίδει ο Sartre στη λογοτεχνία, μία αμφισβήτηση την οποία θέτει ως προφανή για οποιονδήποτε αρνείται την άμεση υπαγωγή των ειδών της τέχνης στη γενική έννοια της τέχνης, δηλαδή για οποιονδήποτε αναγνωρίζει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ειδικό και στο γενικό. Ο Adorno πιστός στην έννοια της διαμεσολάβησης, αρνείται στη λογοτεχνία εκείνα τα οντολογικά γνωρίσματα που θα τις επέτρεπαν από μόνη της να αλλάζει ποιοτικά ένα νόημα, χωρίς τη διαμεσολάβηση από το μορφολογικό νόμο που κατασταλάζει μέσα από την πνευματική εργασία του καλλιτέχνη. Προκειμένου να εξηγήσει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τη θέση του, ο Adorno διακρίνει ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την εξωκαλλιτεχνική στιγμή: οι δύο στιγμές συνυπάρχουν ταυτόχρονα. Έτσι, ενώ τα νοηματικά κατάλοιπα σε ένα λογοτεχνικό έργο είναι αποδεκτά στο βαθμό που αναγνωρίζεται ο απαραίτητος χαρακτήρας της διαδικασίας εμποτισμού του έργου με εξωτερικά νοήματα, τα νοήματα αυτά από μόνα τους δεν μπορούν να αποτελέσουν το μορφολογικό νόμο του έργου. Ο τελευταίος μπορεί να προκύψει μόνο από τη διαλεκτική των δύο στιγμών, της καλλιτεχνικής και της εξωκαλλιτεχνικής, και είναι ο μόνος που μπορεί να ελέγξει τη διαδικασία μετασχηματισμού των νοημάτων.

Η ΑΣΑΦΕΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΕΥΜΕΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Πολύ περισσότερο, η αποκοπή των συγγραφέων από τη σύσταση του μορφολογικού νόμου των έργων τους, είναι αυθαίρετη, όσο και ρηχή στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας της τέχνης, στο βαθμό που κάτι τέτοιο ευαγγελίζεται ο Sartre για τη λογοτεχνία. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και η έννοια του μηνύματος ενός έργου, έννοια ενάντια της οποίας καταφέρεται ο Adorno. Η επίκλησή της, λειτουργεί στο κενό που δημιουργεί η απόσταση ανάμεσα σε αυτό που θέλει ο καλλιτέχνης από το έργο του και την απαίτηση για ένα μεταφυσικό νόημα¹¹⁵ που εκφράζει τον εαυτό του αντικειμενικά. Από την άλλη, η προσδοκία ότι το έργο τέχνης έχει να πει κάτι, το τοποθετεί πλησίον της έννοιας της στράτευσης, σε αντίθεση προς το ερμητικό έργο τέχνης¹¹⁶. Όσοι φέρουν αυτή την προσδοκία, είναι πολύ πιο πιθανό σύμφωνα με τον Adorno να θεωρήσουν το έργο *No Exit* [Κεκλεισμένων των θυρών]¹¹⁷ του Sartre αντάξιο αυτής της προσδοκίας,

παρά να αφιερωθούν με υπομονή σε εκείνο το είδος κειμένου που κρατάει αποστάσεις από το νόημα, και με αυτόν τον τρόπο αντιτίθεται εξαρχής σε κάθε υπόθεση ύπαρξης ενός θετικού νοήματος. Ωστόσο για τον Sartre, αυτή η κατάφαση της ύπαρξης ενός θετικού νοήματος, ‘το εννοιολογικό νόημα ενός έργου τέχνης παραμένει ο απαραίτητος όρος της στράτευσης’ (CM, 78). Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η στρατευμένη τέχνη επιχειρεί τη διατύπωση μίας συγκεκριμένης στάσης απέναντι στην πραγματικότητα, παρά την ταύτιση με έναν συγκεκριμένο πολιτικό σχηματισμό ή με ένα θεσμικό πλέγμα αλλαγών στο επίπεδο της κοινωνίας. Αυτή η στάση για παράδειγμα στον Sartre, στοχεύει στην ανάδειξη της επιλογής ως δυνατότητα της ύπαρξης, σε αντιδιαστολή προς μία παθητική θεώρηση των πραγμάτων. Το περιεχόμενο παρόλα αυτά της στράτευσης, παραμένει ασαφές. Επισημαίνοντας ο Adorno την καταγωγή της έννοιας της επιλογής στο Sartre από την έννοια της απόφασης του Kierkegaard, διερωτάται με ποιον τρόπο η έννοια της επιλογής έχει συγκεκριμένο νόημα χωρίς συγκεκριμένο περιεχόμενο. Το θεολογικό περιεχόμενο του Kierkegaard έχει αφαιρεθεί, χωρίς να έχει αποκατασταθεί το εσωτερικό της έννοιας. Αυτό που έχει απομείνει είναι ο αφηρημένος χαρακτήρας της δικαιοδοσίας της επιλογής, χωρίς καμία μέριμνα ωστόσο για το γεγονός ότι η δυνατότητα της επιλογής εξαρτάται από τις διαθέσιμες επιλογές. Η εναλλακτική οδός που χρησιμοποιεί ο Sartre προκειμένου να καλύψει αρνητικά αυτό το περιεχόμενο αναιρεί για τον Adorno τελικά την ίδια την έννοια της ελευθερίας. Η μη αναφορά στην πραγματικότητα, έχει ως αποτέλεσμα να καθιστά κενή περιεχομένου την έννοια της ελευθερίας που υπερασπίζεται ο Sartre. Ο Adorno υιοθετεί και τη σχετική άποψη του Herbert Marcuse, σύμφωνα με την οποία η απόφαση να δεχτεί ή να απορρίψει κάποιος εσωτερικά το βασανισμό, είναι απλά ακατανόητη. Για τον Adorno μάλλον θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο: να αναγνωρισθεί δηλαδή το γεγονός ότι δεν υπάρχει νόημα σε καμία έννοια απόφασης που σχετίζεται με μία κατάσταση, όταν υπάρχει αποδοχή της κατάστασης στην οποία αναφέρεται. Ο υπαρξισμός, αγνοώντας την πραγματικότητα, ουσιαστικά την αποδέχεται όπως είναι. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η εξέταση της πραγματικότητας θα μπορούσε να δώσει ουσιαστικό περιεχόμενο στην έννοια της ανελευθερίας που επιχειρεί να προσεγγίσει ο Sartre. Το θέατρο του Sartre γενικότερα, αποδυναμώνει την έννοια της επιλογής, την οποία προκρίνει ως βασικό συστατικό στοιχείο της στρατευμένης τέχνης. Αυτό συμβαίνει επειδή τα ίδια τα έργα ανάγουν σε κριτήριο τους, τη λήψη των αποφάσεων που αυτά τα ίδια παρουσιάζουν. Συνέπεια αυτής της ασάφειας σχετικά με το πραγματικό περιεχόμενο της επιλογής, είναι σύμφωνα με τον Adorno, η δήλωση του Sartre πως δεν έχει καμία προσδοκία αλλαγής του κόσμου η οποία θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μέσω της λογοτεχνίας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Η έννοια της στράτευσης συνδέεται περισσότερο με τις απόψεις του συγγραφέα, κάτι που οφείλεται στον ακραίο υποκειμενισμό της φιλοσοφίας του Sartre. Η στράτευση δεν αντανακλά τόσο τις προθέσεις του συγγραφέα, όσο το γεγονός ότι ο ίδιος ο συγγραφέας είναι ανθρώπινο ον. Η διακύβευση λοιπόν για τον συγγραφέα είναι να στρατευτεί στο παρόν. Αλλά για τον Adorno, το γεγονός πως ο συγγραφέας δεν μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί πέραν του παρόντος, καθιστά τη θέση της στράτευσης στο παρόν κενής περιεχομένου. Ο Sartre εξειδικεύοντας το καθήκον του συγγραφέα, υποστηρίζει ότι αυτό το καθήκον σχετίζεται περισσότερο με την ουσία, παρά με την επιλογή. Ωστόσο, όταν αυτές οι υποθέσεις εντάσσονται σε ένα διαλεκτικό σχήμα, ο υποκειμενισμός του Sartre ασχολείται ελάχιστα με το ‘συγκεκριμένο Άλλο’ το οποίο διαμεσολαβεί το γίνεσθαι του υποκειμένου (CM, 80). Αυτό που ενδιαφέρει τον Sartre είναι η επικοινωνία της δικής του φιλοσοφίας, το λογοτεχνικό έργο αποτελεί απλώς όχημα για αυτά που θέλει να πει ο συγγραφέας. Αδιαφορώντας για την εξέλιξη της αισθητικής μορφής ή αδυνατώντας να την παρακολουθήσει, η λογοτεχνική παραγωγή του Sartre περιορίζεται στην υιοθέτηση της παραδοσιακής πλοκής και στην αποθέωσή της στη βάση μιας ακλόνητης πίστης στα νοήματα που μεταφέρονται από την πραγματικότητα στην τέχνη. Ο Adorno επικρίνει ανοιχτά τον Sartre για την απουσία, αυτού που ο ίδιος αποκαλεί ‘δευτερός στοχασμός’, στοιχείο το οποίο αναγνωρίζει και εξαίρει στον έργο του Beckett. Ενδεικτικά, αναφέρει πως η φράση του Sartre ‘Κόλαση είναι οι άλλοι’ με την οποία ολοκληρώνεται το θεατρικό έργο *No Exit*, αντηχεί ως μία φράση που θα μπορούσε κάλλιστα να υπάρχει στη φιλοσοφική του πραγματεία *L’ être et le néant* [Το Είναι και το Μηδέν]. Ένα επιπλέον ζήτημα, είναι η επιλογή των χαρακτήρων που παίρνουν τις αποφάσεις: ουσιαστικά, ο Sartre αναπαράγει την υφιστάμενη κατάσταση, καθώς είναι πάντα οι υψηλά ιστάμενοι που παίρνουν τις αποφάσεις. Πιστός στον ακραίο υποκειμενισμό της φιλοσοφίας του, διευρύνει τις δυνατότητες αυτών των χαρακτήρων, καθιστώντας τους ικανούς να λειτουργούν με τρόπους που αγνοούν τα πραγματικά συμφραζόμενα. Έτσι όμως, μοιάζει να ανανεώνει την πίστη σε αυτό το σύστημα, εναντίον του οποίου καταφέρεται.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BRECHT Σε αντίθεση με τους χαρακτήρες του Beckett, η προσέγγιση του Sartre δεν επιτρέπει την ουσιαστική χαρτογράφηση αυτής της κατάστασης ενάντια στην οποία εξεγείρεται. Ο Adorno αναφέρεται και στο έργο του Brecht και αρχικά στο γεγονός πως συγκριτικά με τον Sartre, υπάρχει μία

μεγαλύτερη αφαίρεση, την οποία ο Brecht αναγάγει σε μορφολογικό αρχή. Πρόκειται για την αρχή της ‘διδασκτικής ποίησης’, την πρόθεση δηλαδή να εκπαιδεύσει τον θεατή σε μια απροκατάληπτη, πειραματική στάση σε ρήξη προς τις παραδοσιακές στάσεις της ταύτισης και της κατανόησης του δραματικού χαρακτήρα. Αυτή η αρχή αντλεί από τη διττή πεποίθηση του Brecht πως στο επίπεδο της επιφάνειας της κοινωνικής ζωής είναι που αποκαλύπτεται η ουσία της κοινωνίας, απορρίπτοντας την ίδια στιγμή την ιδέα της αισθητικής ατομοποίησης. Σύμφωνα με την αρχή της διδασκτικής ποίησης, ο Brecht μεταφέρει στη σκηνή μία αρνητική όψη της κοινωνικής πραγματικότητας, την οποία και επιχειρεί να αναδείξει. Οι ήρωές του, με έναν τρόπο που δεν συνειδητοποιούν, παρουσιάζονται ως οι φορείς των κοινωνικών διαδικασιών και λειτουργιών που συνθέτουν την εμπειρική πραγματικότητα. Σε αντίθεση με τον Sartre, ο Brecht δεν αξιώνει την ταυτότητα ανάμεσα στο υποκείμενο και την κοινωνική ουσία, ούτε την απόλυτη πρωτοκαθεδρία του υποκειμένου. Ωστόσο, η διαδικασία της αισθητικής αφαίρεσης στην οποία επιδίδεται με απώτερο σκοπό την προσέγγιση της πολιτικής αλήθειας, λειτουργεί τελικά ενάντια προς αυτή σύμφωνα με τον Adorno. Στη βάση της μεγάλης σημασίας που αποδίδει ο Adorno στην αισθητική του θέση για το ‘δεύτερο στοχασμό’, θεωρεί ότι αυτή η αποτυχία προσέγγισης της πολιτικής αλήθειας οφείλεται στην αποστροφή του Brecht για το στοχασμό, παρά το γεγονός πως μόνο μέσα από μία συνεπή και επαναλαμβανόμενη στοχαστική διαδικασία μπορεί να προσεγγιστεί αυτή η αλήθεια. Για αυτό, ενώ μπορεί να νομιμοποιείται αισθητικά ένα παιδαριώδες σχήμα που προκαλεί μία απόσταση, δεν μπορεί να ισχύσει το ίδιο, όταν το ίδιο σχήμα αξιώνει θεωρητική και κοινωνική ισχύ. Ως προς το πρώτο, ο Adorno δεν παραλείπει να υπογραμμίσει τις συγγένειες του πρώιμου Brecht με το κίνημα του Dada, και ειδικότερα ακριβώς αυτόν τον παιδαριώδη χαρακτήρα που αποτέλεσε ένα συστατικό στοιχείο του κινήματος. Ως προς το δεύτερο, ο Adorno επισημαίνει την αντίφαση ανάμεσα στο γεγονός πως ο Brecht ήθελε να συλλάβει την εσωτερική φύση του καπιταλισμού σε μία εικόνα, και από την άλλη την προσπάθεια συμμόρφωσης προς την ρητή επιταγή του κοινωνικού ρεαλισμού. Ένας τέτοιος περιορισμός οδηγεί αναπόφευκτα στην άρνηση να αποδοθεί η κοινωνική ουσία, ανεικονικά, τυφλά, σαν να έχει αποκοπεί από το νόημά της. Αυτή η άρνηση μετασχηματισμού για χάρη της ρεαλιστικής απεικόνισης, απαιτεί τουλάχιστον τη θεωρητική ακρίβεια την οποία το ίδιο το έργο του Brecht φαίνεται ότι αξιώνει. Όμως, εδώ είναι ακριβώς που η τέχνη του Brecht μοιάζει να αποτυγχάνει: το δόγμα το οποίο παρουσιάζεται, απαλλάσσεται αυθαίρετα μέσα από την αισθητική μορφή, από κάθε απαίτηση να υπάρχει μία πειστικότητα σε ό,τι αυτοδηλώνεται ως διδαχή.

Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΑΝΤΙΚΤΥΠΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Ο Adorno συμπεραίνει τόσο για το έργο του Brecht, όσο και αυτό του Sartre, ότι παρά τις επιμέρους διαφορές τους, η αισθητική απόδοση της πολιτικής πραγματικότητας εκποιείται χάρη στη συμμόρφωση με την έννοια της πολιτικής στράτευσης. Το παράδοξο αυτής της κατάστασης, είναι ότι παρά την υπερθεμάτιση που προκαλεί η εμμονή με την έννοια της στράτευσης, ο αντίκτυπος αυτών των έργων στο επίπεδο της πολιτικής επιρροής, είναι σημαντικά μειωμένος. Ο Adorno στρέφει τον Sartre εναντίον του Brecht· η έκφραση της ανοιχτής αμφιβολίας για το κατά πόσο η Guernica του Picasso ‘κατάφερε ποτέ να προσεταιριστεί έστω και μία καρδιά και να τη στρέψει υπέρ του ισπανικού αγώνα’¹¹⁸, θίγει ευθέως το ζήτημα της πολιτικής επιρροής του ‘διδασκτικού θεάτρου’ του Brecht. Ασφαλώς και δεν χρειάζεται κάποιος την αυτονόητη διδαχή που επιχειρεί να διατυπώσει αυτό το είδος θεάτρου, ότι πολύ απλά ο κοινωνικός κόσμος, είναι κάθε άλλο παρά δίκαιος. Ωστόσο, η πρωτοκαθεδρία του δόγματος έναντι της καθαρής αισθητικής φόρμας που επιδιώκει ο Brecht, αποτελεί παρόλα αυτά μία μορφολογική εκδήλωση σύμφωνα με τον Adorno· η αρχή του ‘διδασκτικού θεάτρου’ είναι στην ουσία ο καλλιτεχνικός κανόνας του Brecht: η προσπάθεια πρόκληση της αποστασιοποίησης που επιχειρείται από την αμεσότητα των συμβάντων που παρουσιάζονται επί σκηνής, συνιστά περισσότερο ένα μέσο σύστασης της μορφής, παρά μία ευθεία συμβολή στον πρακτικό αντίκτυπο του έργου. Με τον ίδιο τρόπο που επικαλέστηκε ο Adorno την ανοιχτή αμφιβολία που διατύπωσε ο Sartre για τον πρακτικό αντίκτυπο της Guernica, αναφέρεται αυτή τη φορά σε μία αποκαλυπτική δήλωση του Brecht: ‘Η θεατρική δημιουργία σε τελική ανάλυση, ήταν πολύ πιο σημαντική για αυτόν σε σχέση με την αλλαγή του κόσμου στην οποία υποτίθεται ότι στόχευε το έργο του’ (CM, 84).

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ & ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΗΘΕΙΑΣ Ωστόσο, αυτό που τονίζει ο Adorno δεν είναι τόσο μια υποτιθέμενη σχέση προτεραιότητας ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και τον πολιτικό αντίκτυπο· περισσότερο, αυτό που έχει σημασία είναι το ζήτημα της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στην αισθητική μορφή και την πολιτική αλήθεια του έργου. Πιο συγκεκριμένα, η πολιτική αναλήθεια βεβηλώνει και την αισθητική μορφή όταν ακριβώς η κοινωνική προβληματική αντιμετωπίζεται με βασικό σκοπό την προσαρμογή της στα συστατικά χαρακτηριστικά του έργου. Αυτήν την πολιτική αναλήθεια την αποδίδει ο Adorno στην επιλογή του Brecht να καταφύγει σε ξεπερασμένες περιόδους, όπου υπάρχει το επικό στοιχείο που επιζητούσε ο τελευταίος, όχι όμως και η ουσιαστική ομοιότητα με τη σύγχρονη

κοινωνική πραγματικότητα. Ο Brecht, φέρεται να γνώριζε πως η κοινωνία της εποχής του δεν μπορούσε να συλληφθεί πλέον στη λογική της ρεαλιστικής αναπαράστασης ανθρώπων και πραγμάτων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να παρακάμψει συνειδητά τη συνθετότητα της εποχής του, στοιχείο που τον οδήγησε σε μία προβληματική σύλληψη της κοινωνίας αρχικά, και μοιραία, σε μία προβληματική σύσταση των δραματικών γεγονότων· τα σφάλματα στην απόδοση της πολιτικής πραγματικότητας μετακυλίνουν στην καλλιτεχνική απόδοση και αντίστροφα. Για αυτό, ο Adorno θέτει το ζήτημα της συνοχής του έργου τέχνης γενικότερα: όσο λιγότερο ένα έργο τέχνης χρειάζεται να ισχυριστεί κάτι το οποίο το ίδιο το έργο τέχνης δεν ασπάζεται πλήρως, τόσο περισσότερο αυξάνει η συνοχή του, όπως επίσης και η ισορροπία ανάμεσα σε αυτά που λέει το έργο τέχνης και σε αυτό που είναι.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (I): Η ΑΝΤΙΦΑΣΗ ΜΟΡΦΗΣ & ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΣΤΟΝ BRECHT Πάντα στο εσωτερικό του ίδιου προβληματισμού ο Adorno αναφέρεται επίσης στον τόνο των έργων του Brecht: η προσπάθεια τήρησης του αιτήματος της στράτευσης διαρρηγνύει την ταυτότητα της μορφής με το περιεχόμενο. Το ποιητικό υποκείμενο φαίνεται ξένο ως προς τα ίδια τα λεγόμενά του. Το στοιχείο της στράτευσης, με τη μορφή εξωτερικού νοήματος αποδίδεται χωρίς στοχασμό ή μετασχηματισμό στις εκφορές του υποκειμένου. Αυτό που έχει το χαρακτήρα δόγματος στο έργο του Brecht και το οποίο απαιτεί για τη διατύπωσή του τη γλώσσα ενός διανοούμενου εκφυλίζεται σε έναν λόγο έντονα αρχαϊκό, απαγορευτικό τελικά τόσο για την πρόσληψη, όσο και για την κατανόησή του από το κοινό. Ο Adorno αντιλαμβάνεται ως προσβολή των θυμάτων της πραγματικότητας, την απόπειρα του Brecht να τα εμφανίζει ως χαρακτήρες των έργων, να προσπαθεί να αναπαράγει το λόγο των ίδιων των θυμάτων: υπάρχει ένα όριο στο ζήτημα του πόνου, που ορίζει αντίστοιχα και το βαθμό που αυτός ο πόνος μπορεί να παρουσιαστεί χωρίς διαμεσολαβήσεις. Ακόμα και αν πρόκειται απλώς για μία πρόθεση σε ένα έργο τέχνης, αυτό το οποίο αμαυρώνει περισσότερο την έννοια της στράτευσης, είναι οι καλές προθέσεις, όταν αυτές είναι άμεσα ανιχνεύσιμες μέσα στο έργο.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (II): Ο ΑΦΟΡΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΜΕΤΑ ΤΟ AUSCHWITZ Ο Adorno επανέρχεται στη πολύ γνωστή του δήλωση ότι αποτελεί πράξη βαρβαρότητας η συγγραφή ποίησης μετά το Auschwitz. Χωρίς να επιδιώκει την άμβλυνση των λεγομένων του, θεωρεί πως αυτή του η δήλωση εκφράζει αρνητικά τη διάθεση που ζωογονεί την στρατευμένη λογοτεχνία. Στο έργο του Sartre *Morts sans sépulture* [Αταφοί

Νεκροί], ο Adorno βρίσκει μία ισοδύναμη με τη δική του δήλωση, όταν ένας από τους χαρακτήρες ρωτάει: ‘Έχει η ζωή το οποιοδήποτε νόημα όταν υπάρχουν άνθρωποι που σε χτυπούν μέχρι να σπάσουν τα κόκκαλά σου;’ (CM, 87). Πρόκειται στην ουσία για το ερώτημα, αν η τέχνη έχει λόγο ύπαρξης πλέον, ή εναλλακτικά, αν η πνευματική αναστροφή στην έννοια της στρατευμένης λογοτεχνίας, αποτελεί εικόνα της ανάστροφης κίνησης της ίδιας της κοινωνίας. Ωστόσο, ο Adorno υποστηρίζει θερμά την άποψη πως η λογοτεχνία πρέπει να αντισταθεί στη συμφυή, προς τον κυνισμό του να υπάρχει κάποιος απλώς χωρίς την ανάγκη της τέχνης, καταδίκης της. Διευκρινίζοντας τον αφορισμό του σχετικά με την ποίηση μετά το Auschwitz, θεωρεί πως το παράδοξο σχετικά με τη λογοτεχνία, αφορά την ίδια, και όχι απλά τη σχέση που έχει κάποιος με τη λογοτεχνία. Δεν είναι ζήτημα υπενθύμισης του πόνου. Για τον Adorno ο πόνος υπάρχει σε τέτοια αφθονία, ώστε να μην είναι απαραίτητη μία τέχνη που θα έχει το χαρακτήρα υπενθύμισης αυτού του πόνου. Από την άλλη, αυτός ακριβώς ο πόνος καθιστά απαραίτητη μία τέχνη, την οποία ο ίδιος ο πόνος απαγορεύει, καθώς δύσκολα αυτός ο πόνος βρίσκει τη δική του φωνή οπουδήποτε εκτός τέχνης. Ο πόνος έχει ανάγκη την απόδοση της δικής του φωνής, με ένα τρόπο που θα αποτελεί μία μορφή παρηγόρησης που θα σέβεται τον ίδιο τον πόνο.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (III): Ο ΗΘΙΚΟΣ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ | Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ SCHÖNBERG Για τον Adorno, υπάρχουν καλλιτέχνες που έχουν καταφέρει να προσεγγίσουν τον πόνο με τον τρόπο που ο ίδιος περιγράφει. Αναφέρεται στον Schönberg και ειδικά στο έργο του *Survivors of Warsaw*. Ο χειρισμός της αντινομίας που ορίζει η ανάγκη για τέχνη σε μια κατάσταση αφθονίας του πόνου από την μία, και της άρνησης της ύπαρξης της ίδιας τέχνης στην προοπτική της βεβήλωσης αυτού του πόνου από την άλλη, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε μορφολογικούς χειρισμούς, τους οποίους οι επικριτές τους αφορίζουν ως φορμαλισμούς. Αυτό που κατονομάζει ο Adorno ως καλλιτεχνική απόδοση του γυμνού, φυσικού πόνου αυτών που θανατώθηκαν κατά τη διάρκεια ενός πολέμου, με τρόπο αποτρόπαιο και βάρβαρο, το συνδέει με μία, αν και αρκετά απομακρυσμένη, πιθανότητα να υπάρχει κάποια ελάχιστη καλλιτεχνική απόλαυση. Στον αντίποδα, ο Adorno πιστεύει πως εκείνη η ηθική που απαγορεύει την τέχνη να έχει την οποιαδήποτε σχέση με μία ελάχιστη καλλιτεχνική απόλαυση αυτής της μορφής, το μόνο που επιτυγχάνει είναι να βυθίζεται στην άβυσσο της ακριβώς αντίθετης θέσης από αυτή που μοιάζει να υπερασπίζεται. Αναφερόμενος και πάλι στον Schönberg, ισχυρίζεται πως μέσω της αισθητικής υφολογικής αρχής που υιοθετεί ο συνθέτης, το αδιανόητο εμφανίζεται να έχει κάποιο νόημα· μετασηματιζόμενο,

αποποιείται ένα μέρος του τρόμου που το ορίζει. Με αυτόν τον τρόπο επιτελείται μία αδικία σε βάρος των θυμάτων, αν και είναι αδύνατον, μία τέχνη η οποία παρόλα αυτά παρακάμπτει τα ίδια τα θύματα, να σταθεί στο ύψος των προσδοκιών σχετικά με την απόδοση δικαιοσύνης.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (IV): Ο ΗΘΙΚΟΣ ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ | ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΦΑΣΗΣ Σε αντίθεση με το έργο του Schö nberg, για το οποίο αναφέρει τις αντιστάσεις στην αποδοχή του στη Γερμανία εκείνη την εποχή, ο Adorno εγείρει το ερώτημα της ύπαρξης έργων τέχνης πολύ μικρότερης αξίας που γίνονται παρόλα αυτά άμεσα αποδεκτά. Μία πρώτη εξήγηση σχετίζεται με το ίδιο το έργο του Schö nberg· ο ασυμβίβαστος ριζοσπαστισμός του στο επίπεδο της μορφής προκαλεί σύμφωνα με τον Adorno ένα μόνιμο συλλογικό εκνευρισμό καθώς δεν επιτρέπει την καταπίεση εκείνης της κατάστασης που συνδέεται με τις τύψεις και τις ενοχές για τα γεγονότα του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, όσο και αν αυτή η καταπίεση είναι επιθυμητή με κάθε κόστος. Από την άλλη, η άμεση αποδοχή και πρόσληψη έργων πολύ μικρότερης αξίας αποδίδεται στο γεγονός ότι εντάσσονται σε μια διαδικασία *εργασίας με το παρελθόν* [working with the past]. Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον Adorno, χαρακτηριστικές εκδηλώσεις της στρατευμένης λογοτεχνίας ‘όπου ακόμα και το γεγονός της γενοκτονίας μετασχηματίζεται σε πολιτιστική ιδιοκτησία, επιτυγχάνουν τελικά την παράδοξη κατάσταση της συμμόρφωσης με τον πολιτισμό που προκάλεσε την ίδια την γενοκτονία’ (CM, 88). Στη βάση αυτής της παρατήρησης, αναφέρεται στο παράδειγμα μιας τέτοιας λογοτεχνίας όπου το στοιχείο του ανθρωπισμού διαστέλλεται σε εκείνες τις καταστάσεις που αποκαλούνται οριακές. Η αντίθεση του Adorno εδράζεται στην απόδοση μεταφυσικής υπόστασης σε αυτές τις καταστάσεις. Αυτό που επιτυγχάνει η θέση περί ‘οριακών καταστάσεων’ δεν είναι η φανέρωση του ανθρώπινου όντος, αλλά στην πραγματικότητα, η κατάφαση του τρόμου που ενυπάρχει σε αυτές τις καταστάσεις. Σε αυτό το υπαρξιακό σκηνικό, καταλύεται η διαφορά ανάμεσα σε θύμα και θύτη, καθώς και στους δύο αποδίδεται η ίδια πιθανότητα κατάδυσης στο τίποτα, παρά την ασυμμετρία που υπάρχει ανάμεσα στους δύο στο βαθμό αποδοχής αυτού του υπαρξιακού τίποτα.

Η ΣΧΕΣΗ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (I): SARTRE Ο Adorno αναφέρεται στη σχέση που έχει το αυτόνομο έργο τέχνης με την εμπειρική πραγματικότητα. Επικαλούμενος την *Guernica* του Picasso, θεωρεί ότι αυτόνομα έργα όπως αυτό, συνιστούν προσδιορισμένες αρνήσεις της πραγματικότητας. Ο Adorno αποδίδει στον Sartre την αναγνώριση της σύνδεσης ανάμεσα στην αυτονομία ενός έργου και μια επιθυμία η

οποία εδράζεται όχι τόσο στο ίδιο το έργο, όσο στην χειρονομία του ίδιου του έργου προς την πραγματικότητα: ‘Το έργο τέχνης δεν έχει σκοπό, σε αυτό συμφωνούμε με τον Kant. Τούτο όμως συμβαίνει επειδή αυτό το ίδιο αποτελεί σκοπό. Ο ορισμός του Kant δεν υπολογίζει την έκκληση που αντηχεί στο βάθος κάθε ζωγραφικού πίνακα, κάθε αγάλματος’¹¹⁹. Σε αυτή τη θέση του Sartre, με την οποία συμφωνεί ο Adorno, προσθέτει πως αυτή η έκκληση δεν βρίσκεται σε ευθεία σχέση με το θεματική στράτευση του έργου. Όσο απομακρυσμένο και αν είναι ένα έργο τέχνης από την εμπειρική πραγματικότητα, δεν παύει να διαμεσολαβείται από αυτό. Η φαντασία του καλλιτέχνη δεν δημιουργείται εκ του μηδενός, δεν υπάρχει κανένα περιεχόμενο, καμία επίσημη κατηγορία της λογοτεχνίας η οποία όσο και αν έχει μετασηματιστεί, να μην προέρχεται από την εμπειρική πραγματικότητα από την οποία επιχειρεί να διαφύγει. Μέσα από αυτή τη σχέση, και μέσω της διαδικασίας επανένωσης των επιμέρους στιγμών της λογοτεχνίας που επιτελείται από το μορφολογικό κανόνα του έργου, η λογοτεχνία σχετίζεται με την πραγματικότητα. Ακόμα και σε έργα της πρωτοπορίας, η διαδικασία αφαίρεσης δεν έχει να κάνει με τον αφηρημένο χαρακτήρα εννοιών και ιδεών. Αντίθετα, πρόκειται για το στοχασμό της αφαίρεσης του αντικειμενικού νόμου που διέπει την κοινωνία¹²⁰.

Η ΣΧΕΣΗ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΜΠΕΙΡΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ (II):
BECKETT Το έργο του Beckett συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Ο Adorno θεωρεί ότι τα ‘όσα θίγονται στα έργα του είναι πράγματα που όλοι γνωρίζουν, αλλά κανείς δεν θέλει να συζητήσει’. Σε αντίθεση με την ανακούφιση που θα προσέφερε η άποψη ότι το έργο του Beckett συνιστά ένα ανθρωπολογικό σκαρίφημα, ο Adorno υποστηρίζει ότι το έργο αυτό στην πραγματικότητα θίγει μία πολύ συγκεκριμένη ιστορικά κατάσταση πραγμάτων: την ‘αποδιάρθρωση του υποκειμένου’. Οι ήρωες του Beckett είναι ό,τι έχει απομείνει από τον άνθρωπο, που βρίσκει πλέον τον εαυτό του σε εκείνη την προχωρημένη κατάσταση όπου τα δάκρυα έχουν στεγνώσει· η ποινή που τους έχει αποδοθεί έχει αφομοιωθεί από την ίδια τους τη συμπεριφορά· η ελάχιστη υπόσχεση ευτυχίας την οποία διατηρούν, και την οποία αρνούνται να ανταλλάξουν για την οποιαδήποτε παρηγόρηση, φτάνει στο σημείο να ευοδωθεί με κόστος την ολοκληρωτική άρθρωση σε σημείο απώλειας του κόσμου. Με υπόδειγμα το έργο του Beckett, ο Adorno τελικά προτάσσει: ‘Κάθε στράτευση προς τον κόσμο πρέπει να καταργηθεί, εάν η ιδέα του στρατευμένου έργου τέχνης πρόκειται να επιτευχθεί’. Επίσης, ο Adorno αναφέρεται στους Beckett και Kafka και ειδικά στον *Ακατανόμαστο* [The Unnamable] του Beckett ως εμβληματικές περιπτώσεις όπου

παρουσιάζεται η αγωνία για την οποία ο υπαρξισμός καταφέρνει μόνο να μιλήσει. Αντιπαραθέτει επίσης, το έργο του Brecht το οποίο εξαντλείται σε έναν πρώτο στοχασμό, με τα έργα των Beckett και Kafka, τα οποία καταφέρνουν χωρίς να πλειοδοτούν σε θεωρητικό λόγο, να πετυχαίνουν πολύ καλύτερα ότι διακηρύττουν οι ‘επίσημοι εκπρόσωποι’ της στρατευμένης λογοτεχνίας (CM, 90). Αυτό που τους αναγνωρίζει ο Adorno, είναι ότι προχώρησαν στο εσωτερικό της τέχνης, θέλοντας να επιτύχουν μία πολύ πιο οξεία αίσθηση· αντίθετα, στο μέτωπο της στρατευμένης λογοτεχνίας, η προσέγγιση παρέμεινε σε εκείνο το επίπεδο που είναι εξωτερικό ως προς την τέχνη, χωρίς τη δυνατότητα η έννοια της στράτευσης να αποτελέσει κάτι παραπάνω από επιφανόμενο.

ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΟΘΕΣΗ Για τον Adorno δεν υπάρχει κριτήριο διάκρισης ανάμεσα στην προσδιορισμένη άρνηση του νοήματος και τη θετικότητα της απουσίας νοήματος¹²¹. Επίσης, η βασική αρχή που διέπει τα αυτόνομα έργα τέχνης εντοπίζεται στην εσωτερική τους δομή, και όχι σε αυτό που προκαλούν. Τα αυτόνομα έργα τέχνης είναι γνώση με τη μορφή ενός μη εννοιακού αντικειμένου. Η ακεραιότητά τους οφείλεται σε αυτό ακριβώς· δεν χρειάζεται επομένως να πείσουν για την ακεραιότητά τους: είναι κάτι που υπάρχει ήδη σε αυτά. Ο Adorno διατυπώνει αυτή την άποψη αναφερόμενος στο καλλιτεχνικό τοπίο της στρατευμένης τέχνης στη Γερμανία: υπενθυμίζει ότι ακόμα και σε καθεστώς φασισμού, δεν υπήρχε στρατευμένο έργο τέχνης που να μην έχει ενδυθεί με μία ηθική αιτιολογία. Η αντίθεση του κορυφώνεται αναφέροντας δεικτικά πως ‘αυτοί που κομπάζουν για την ηθική και την ανθρωπιά τους στην εποχή του, αδημονούν να καταδικάσουν όσους δεν ανταποκρίνονται στα κριτήρια τους, εφαρμόζοντας έμπρακτα την ίδια απανθρωπιά για την οποία κατηγορούν τη σύγχρονη τέχνη’. Αυτό που διαπιστώνει για τη στρατευμένη τέχνη στη Γερμανία, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ‘η παπαγαλία όλων όσων θα ήθελε κάποιος να ακούσει, μια συνενοχή ανάμεσα σε αυτόν που διατυπώνει με τη μορφή του “μηνύματος” αυτό που θέλει ο δέκτης να ακούσει’ (CM, 93). Ο Adorno δεν διαφωνεί πως η λογοτεχνία απευθύνεται στον άνθρωπο· ωστόσο θεωρεί ότι η λογοτεχνία προδίδει τον άνθρωπο όταν προδίδει αυτό ακριβώς που θα μπορούσε να τον βοηθήσει: αυτή η προδοσία διαπράττεται, όταν ακριβώς η λογοτεχνία εμφανίζεται σαν να θέλει να βοηθήσει τον άνθρωπο, όταν είναι ορατή η πρόθεση να βοηθηθεί ο άνθρωπος. Εδώ ο Adorno επανέρχεται σε μία θέση που επαναλαμβάνεται πάγια ως αισθητική του αρχή: η στιγμή της πρόθεσης στην τέχνη διαμεσολαβείται μόνο από τη μορφή του έργου τέχνης: η μορφή με τη σειρά της αποκρυσταλλώνεται σε μία ομοιότητα με ένα Άλλο που οφείλει να υπάρχει. Ως καθαρά

τεχνουργήματα, τα έργα τέχνης, συμπεριλαμβανομένου και τα λογοτεχνικά, συνιστούν τις κατευθύνσεις για μία πράξη από την οποία ωστόσο απέχουν: τη δημιουργία μίας βιωμένης ζωής, όπως θα έπρεπε να είναι. Αυτή η διαμεσολάβηση του έργου τέχνης υπερβαίνει τη διχογνωμία ανάμεσα σε αυτονομία και στρατεύση, ή ακόμα το συνδυασμό υψηλών μορφολογικών στοιχείων με ένα πνευματικό περιεχόμενο που θα στοχεύει σε μία πραγματική ή φαινομενικά προοδευτική πολιτική. Η ουσία των έργων τέχνης δεν είναι το πνεύμα που τους έχει εμβληθεί, κάθε άλλο παρά το αντίθετο ισχυρίζεται ο Adorno. Επιπλέον, η έμφαση του αυτόνομου έργου τέχνης είναι κοινωνικοπολιτικής φύσης. Για αυτό, η αποδιάρθρωση της πολιτικής την οποία μαρτυρεί ο Adorno, ωθεί το πνεύμα να μετατοπισθεί σε μέρη όπου δεν θα διατρέχει τους πολιτιστικούς κινδύνους που ήδη έχει διαγνώσει αναφορικά με την προβληματική λειτουργία της στρατευμένης τέχνης. Την ίδια στιγμή, σε αυτή την κατάσταση πολιτικής κρίσης, η τέχνη επιφορτίζεται σιωπηλά με το ρόλο να διατηρεί εκείνο τον τόπο όπου η πολιτική δεν έχει πρόσβαση. Σε μια τέτοια συγκυρία, η παραγωγή έργων τέχνης που αυτοαποκαλούνται πολιτικά, όπου το στίγμα της πολιτικής είναι καθαρά ανιχνεύσιμο, επιβεβαιώνουν, παρά ακυρώνουν αυτό το οποίο πρέπει να αλλάξει. Αντίθετα, στα αυτόνομα έργα τέχνης, όπου το ίχνος της πολιτικής μοιάζει νεκρό, είναι που πρέπει σύμφωνα με τον Adorno να αναζητηθεί το στίγμα της πολιτικής που θα μπορούσε να επιφέρει την αλλαγή που ευαγγελίζονται τα στρατευμένα πολιτικά έργα τέχνης.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ *ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ*

Ο Adorno σκόπευε να χρησιμοποιήσει ως μόντο της *Αισθητικής θεωρίας* ένα απόσπασμα του Friedrich Schlegel:

«Σε αυτό που αποκαλείται φιλοσοφία της τέχνης λείπει συνήθως ένα από τα δύο: ή η φιλοσοφία ή η τέχνη».

Πρόθεσή του ήταν να αφιερώσει το βιβλίο στον Samuel Beckett.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ, Επίλογο των επιμελητών της

Gretel Adorno και Rolf Tiedemann

I

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Σε αντίθεση με άλλες προσεγγίσεις της τέχνης που βασίζονται στην ανάλυση της ιστορίας των ιδεών, στην *Αισθητική Θεωρία* ο Adorno εκφράζει τις δικές του θέσεις για την τέχνη εκκινώντας από τα πιο πρόσφατα φαινόμενα της τέχνης, δηλαδή από τον μοντερνισμό. Σε αυτό το πλαίσιο, η εκδήλωση της τέχνης αποτελεί μια αναστοχαστική και κριτική μορφή η οποία διερωτά διαρκώς τη φύση και το νόημα της τέχνης. Ο J.M. Bernstein συνοψίζει την ιστορική συνεισφορά της *Αισθητικής Θεωρίας* υποστηρίζοντας πως αυτή συνέβαλε στη φιλοσοφική αναδόμηση των εννοιών της αισθητικής, σε συμφωνία ωστόσο με τη μετάβαση από το ωραίο και το γούστο, ως βασικά συστατικά στοιχεία της αισθητικής, στο υψηλό, όπως και την ανατροπή της παραδοσιακής αισθητικής εκ των έσω¹. Η επικαιρότητα της *Αισθητικής Θεωρίας* εξαρτάται πολύ πιθανόν από αυτό που έθεσε ο ίδιος ο Adorno ως ετυμγορία για κάθε έργο: το περιεχόμενο αλήθειας. Σε ένα πρώτο επίπεδο, η αλήθεια αναφέρεται στο βαθμό που το έργο του Adorno συνέλαβε στην αλήθεια της εποχής τους: τη βασική διάγνωση των προβλημάτων, όσο και την υπόδειξη των δυνατοτήτων, ενταγμένα σε ένα φιλοσοφικό πλαίσιο. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η αλήθεια αναφέρεται στον ιστορικό της πυρήνα, σε ποιο βαθμό δηλαδή οι θέσεις του Adorno αντανακλούν την εξέλιξη των πραγμάτων.

Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (1) Στο πλαίσιο των πιο πρόσφατων πονημάτων όπως η συλλογή δοκιμίων *Art and Aesthetics after Adorno* (2010) η επικαιρότητα της *Αισθητικής θεωρίας* εξετάζεται μέσα από ένα διευρυμένο σύνολο ερωτημάτων². Μία πρώτη αναζήτηση αφορά τον τρόπο με τον οποίο η σκέψη του Adorno είναι ή όχι γόνιμη σήμερα στην εκ νέου ερμηνεία έργων τέχνης του παρελθόντος, λαμβάνοντας υπόψη την ενδιάμεση

ιστορική εξέλιξη· μία άλλη προσέγγιση εξετάζει τη θέση της *Αισθητικής Θεωρίας* στο πεδίο της αισθητικής, ενώ μία τρίτη προσέγγιση διερευνά την επικαιρότητα της κριτικής αιχμής που απαιτεί ο Adorno από την τέχνη. Παράλληλα, μία διαφορετική προσέγγιση εστιάζει στη διαφορά της σημερινής κατάστασης της τέχνης σε σχέση με αυτή που αποτέλεσε την αναφορά της *Αισθητικής Θεωρίας*. Σε ένα πρώτο επίπεδο και πάλι, τίθεται το θέμα των τρόπων επικοινωνίας και παραγωγής, όπως και του πλέγματος των οικονομικών λειτουργιών που διαμεσολαβούν το έργο τέχνης: αποτελούν όλα αυτά μία προέκταση, ή ακόμα και εξειδίκευση των αντίστοιχων δεδομένων της εποχής του Adorno ή βρισκόμαστε σε μία κατάσταση όπου το καθένα από αυτά τα στοιχεία διέπεται από μία άλλη λογική; Σε αυτό το πλαίσιο, ένα βασικό ερώτημα που τίθεται είναι εάν έχει νόημα σήμερα να εξετάζεται εκείνο το πεδίο που αφορά τα μέσα παραγωγής του έργου τέχνης, ένα ερώτημα που θίγει ουσιαστικά το ζήτημα της επικαιρότητας ή όχι της μαρξιστικής κριτικής της σχέσης ανάμεσα στους τρόπους παραγωγής και τη μορφή της κοινωνικής οργάνωσης. Εναλλακτικά, σε όρους κριτικής θεωρίας το ερώτημα αυτό μπορεί να επαναδιατυπωθεί σε σχέση με το σύνολο της κριτικής που ενσωματώνει η έννοια της πολιτιστικής βιομηχανίας. Ένα δεύτερο βασικό ερώτημα σε σχέση πλέον με την υφιστάμενη κατάσταση διερωτά αν έχει την ίδια αξία η προσπάθεια ευθυγράμμισης της τέχνης με την αλήθεια προκειμένου τα έργα τέχνης να συνεχίσουν να αποτελούν αυτόνομες νησίδες νοήματος σε έναν κόσμο όπου τείνει να επικρατήσει η γενική παραδοχή πως η ορθολογικότητα είναι τελικά κάτι ριζικό διαφορετικό και ίσως ανώτερο από το οποιοδήποτε νόημα μπορεί να ενυπάρχει στην τέχνη.

Η ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (11) Σε μία ανάλογη προσπάθεια κριτικής αποτίμησης της *Αισθητικής Θεωρίας*, στην εισαγωγή του *Theories Esthétiques Après Adorno* (1990), ο Rainer Rochlitz επισημαίνει ότι η *Αισθητική Θεωρία* κλείνει ουσιαστικά έναν μεγάλο κύκλο αισθητικών αναζητήσεων που βασίζονταν σε μία κοινή παραδοχή: η αισθητική οφείλει πρώτα και κύρια να προσεγγίσει τα βασικά προβλήματα της φιλοσοφίας και κυρίως εκείνες τις περιπτώσεις όπου η φιλοσοφία αποτυγχάνει να δώσει λύσεις³. Σε αυτό το πλαίσιο αναζητήσεων εντάσσονται ο Kant και η διαμεσολάβηση των αισθητικών του θεωρήσεων από μία φιλοσοφία της ιστορίας· οι Schiller και Schlegel που επιχειρούν να προσδώσουν αυτόνομη φιλοσοφική υπόσταση στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου* του Kant· οι Schelling και Hegel που συμπληρώνουν την αισθητική τους σκοπιά μέσα επίσης από μία φιλοσοφία της ιστορίας. Η προσέγγιση φιλοσοφίας και τέχνης έχει ως κύριο σκοπό τη συνολική ανάλυση μίας ιστορικής κατάστασης με αφορμή ένα έργο τέχνης. Σε αυτή την έντονα κριτική

προδιάθεση της τέχνης απέναντι στην ιστορία, οι αντίστοιχες θεωρίες μετά τον Adorno επιχειρούν να αμβλύνουν τόσο την κριτική αιχμή της τέχνης, όσο και τον απαραίτητο όρο της εμπλοκής της αισθητικής στα όρια του φιλοσοφικού στοχασμού. Παράλληλα, επιχειρείται και μία διαδικασία απεμπλοκής από την τάση να αναζητείται το νόημα της εκάστοτε ιστορικής συγκυρίας αποκλειστικά σε κάποια παραδειγματικά έργα τέχνης. Αυτό που φαίνεται να έχει μία αυξημένη επικαιρότητα είναι το ερώτημα για τις συνθήκες που οδηγούν στο αισθητικό, και όχι τόσο το ζήτημα της κριτικής αποτίμησης ενός έργου τέχνης, δηλαδή της αντιπαραβολής των αισθητικών ποιοτήτων με το ευρύτερο πλαίσιο δημιουργίας και πρόσληψης του έργου τέχνης. Το σχέδιο της *Αισθητικής Θεωρίας* υπήρξε αρκετά φιλόδοξο καθώς μέσα σε αυτό συνυπάρχουν η κριτική και η αισθητική, η αισθητική και η φιλοσοφία, η μεταφυσική και η φιλοσοφία της ιστορίας. Μοναδικό ίσως, από τον Hegel και μετά, είναι το στοιχείο της συμπληρωματικότητας ανάμεσα στην τέχνη και τη φιλοσοφία με την έννοια μιας ευδιάκριτης σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και τη φιλοσοφία, και ειδικότερα ανάμεσα στην *Αισθητική Θεωρία* και την *Αρνητική Διαλεκτική*⁴.

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (I): JAUSS | BUBNER Η πρώτη σημαντική κριτική προήλθε από τον Hans Robert Jauss⁵ το 1972· ο Jauss εκφράζει τη βασική του ένσταση για την υποστολή της αισθητικής απόλαυσης σε εκείνο τον οριακό χώρο που υποδεικνύει η απόλαυση της διαφωνίας, η απόλαυση της κατανόησης ότι το έργο τέχνης συνιστά με τον καλύτερο τρόπο άρνηση, και όχι απολογία της υφιστάμενης κατάστασης. Την ίδια στιγμή διεκδικεί από την αισθητική τις έννοιες της επικοινωνίας και της ταύτισης με σκοπό την υπόδειξη θετικών τρόπων αλλαγής και συμφιλίωσης των ενύπαρκτων ανταγωνισμών και αντιφάσεων ανάμεσα στο υποκείμενο και την κοινωνική πραγματικότητα. Ο Jauss μοιάζει, παρόλα αυτά, να αγνοεί το γεγονός ότι οι έννοιες της αισθητικής απόλαυσης και της ταύτισης υποβάλλουν τα έργα της μοντέρνας τέχνης σε ένα παραδοσιακό πλαίσιο ερμηνείας, τη στιγμή που η σύγκρουση με αυτό το πλαίσιο ήταν σε μεγάλο βαθμό και η ουσία του μοντερνισμού. Ο χαρακτήρας της μοντέρνας τέχνης, περισσότερο από την ταύτιση, επιδίωκε τη μη ταύτιση, και κατά προέκταση το στοχασμό πάνω σε αυτό το γεγονός.

Ένα χρόνο μετά τον Jauss, εμφανίζεται μία δεύτερη κριτική της *Αισθητικής Θεωρίας*. Ο Rüdiger Bubner⁶ επιχειρεί να υποδείξει το σημείο εκκίνησης μιας σύγχρονης αισθητικής με το διαχωρισμό φιλοσοφίας και αισθητικής, δηλαδή με την απομάκρυνση από την τάση της θεμελίωσης της φιλοσοφίας σε μία συγκεκριμένη θεώρηση της τέχνης. Αυτή η τάση, εμφανής από τον Kant και μετά, αμφισβητείται από τον Bubner με σκοπό την αποκατάσταση της

αυτονομίας της φιλοσοφίας, και την ίδια στιγμή τον αναπροσανατολισμό της αισθητικής στα βασικά της καθήκοντα. Ωστόσο, χωρίς να υπάρχει η συνολική απόρριψη των αισθητικών θεωριών που αλληλοδιαπλέκονται με τη φιλοσοφία, ο Bubner προτείνει την ανάπτυξη μίας θεωρίας της αισθητικής εμπειρίας, αντλώντας από τον Kant, και παράλληλα, την απομάκρυνση από την κατηγορία του έργου τέχνης που είναι κυρίαρχη από τον Kant και μετά.

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (II): BOHRER | BÜRGER Στο ίδιο μήκος κύματος με τον Bubner, βρίσκεται και ο Karl Heinz Bohrer⁷ ο οποίος μοιράζεται μαζί του την ίδια επιθυμία για ρήξη με την εγελιανή αισθητική, αλλά και την αντίθεση στις ουτοπικές συνδηλώσεις του έργου τέχνης. Ενώ όμως ο Bohrer θέλει να θεμελιώσει ένα αισθητικό ορόσημο στην έννοια της εμπειρίας σε βάρος της έννοιας του έργου τέχνης, την ίδια στιγμή αρνείται τον αυστηρό διαχωρισμό της από τη φιλοσοφία, όπως τον υποστήριξε ο Bubner. Η βασική επιδίωξη του Bohrer είναι το προσχέδιο μίας πολιτικής φιλοσοφίας η οποία στο πρότυπο των γνωστικών δυνατοτήτων της αισθητικής εμπειρίας θα προσφέρει στο υποκείμενο μία ριζική αυτονομία, όσο και ελευθερία. Από την άλλη, ενώ και στον Adorno υπάρχει η ιδέα μίας αισθητικής αυτονομίας που θα είχε διορθωτικό χαρακτήρα απέναντι στην κυρίαρχη ορθολογικότητα, η επίτευξη της οριοθετείται ωστόσο από την απαίτηση αλήθειας του έργου τέχνης.

Σε αυτό το σημείο εκδίπλωσης της κριτικής της *Αισθητικής Θεωρίας*, όσο και της προσπάθειας να βρεθούν διαφορετικές αφετηρίες που θα ικανοποιούν επαρκώς τη φιλοδοξία μίας σύγχρονης αισθητικής, ο Rochlitz εντοπίζει έναν χιασμό μετά τον Bohrer με την εμπλοκή και του Peter Bürger⁸. Ο Bohrer υποστηρίζει τον αισθητικό χαρακτήρα των αιφνίδιων αποκαλύψεων, μια ιδέα που αντλεί από την επιφάνεια και την επιφάνια αντίληψη, σε βάρος της αισθητικής αλήθειας. Από την άλλη, ο Bürger επιμένει στο ζήτημα της αλήθειας σε βάρος αντίστοιχα ενός αισθητικού πλαισίου φανέρωσης· ο Bürger επιστρέφει στις πρωτοπορίες του μοντέρνου κινήματος και πιο συγκεκριμένα στην καταστατική αμφισβήτηση του θεσμικού πλέγματος της τέχνης καθώς και των ιδεολογικών αποτυπωμάτων στην έννοια της αισθητικής αυτονομίας. Σε αυτή τη λογική, ο Bürger επικρίνει τον Adorno επειδή καταρχήν, υπό το φόβο της οικειοποίησης από την πολιτιστικά βιομηχανία, περιόρισε σημαντικά την ακτίνα δράσης των πρωτοποριών. Παράλληλα, θεωρεί ιδιαίτερα περιοριστική την ανάγνωση της ιστορίας των έργων τέχνης μέσα από την αντίστοιχη υλική διαμόρφωση τους. Γενικότερα, αντιτίθεται στη γειννίαση φιλοσοφίας της ιστορίας και αισθητικής που

αποτελεί την ίδια στιγμή το σύνολο του φιλοσοφικού υποστρώματος της *Αισθητικής Θεωρίας* του Adorno.

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ (III): WELLMER Ο Albrecht Wellmer⁹ τοποθετείται στο σχετικό διάλογο το 1983, επιχειρώντας μία ερμηνεία της *Αισθητικής Θεωρίας* μέσα από το πρίσμα των κατηγοριών του Jürgen Habermas, χωρίς να αρνείται από την άλλη την επικαιρότητα των θέσεων του Adorno. Ορμώμενος από τη διαπίστωση του Habermas ότι η έννοια της μίμησης μπορεί να μεταφραστεί σε όρους επικοινωνίας, ο Wellmer επιχειρεί να προδιαγράψει για την αισθητική μίμηση έναν κρίσιμο ρόλο σε σχέση με τη γλώσσα. Την ίδια στιγμή όμως, διαφοροποιείται από τον Habermas και το σχέδιο υπαγωγής της τέχνης στο πραγματιστικό πρότυπο μίας ανθρώπινης γλώσσας. Παράλληλα, ο Wellmer αναπτύσσει μία νέα προσέγγιση της αισθητικής αλήθειας ασπαζόμενος την άποψη του Adorno για το ρόλο της εξωαισθητικής πραγματικότητας. Ωστόσο, εξειδικεύει το περιεχόμενο αλήθειας σε επιμέρους διαστάσεις τις οποίες επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει με όρους αποκάλυψης του πραγματικού. Στην ίδια λογική ανάδειξης επιμέρους διαστάσεων που ορίζουν το χώρο του έργου τέχνης, ο Wellmer αμβλύνει επίσης τις θέσεις του Adorno σχετικά με την πολιτιστική βιομηχανία· στο βαθμό που υπάρχει η καλλιτεχνική γλώσσα την οποία ο ίδιος ο Adorno υποβάλλει με αρκετούς τρόπους, τα μέσα επικοινωνίας δεν μπορούν να απαξιώσουν καθολικά ένα αισθητικό φαινόμενο, ούτε να αδρανοποιήσουν ολοκληρωτικά την κριτική τους διάσταση.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (I) : Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ Ο Marc Jimenez στο *Qu'est – ce que l'esthétique?* (1997) αναφέρεται, όπως και ο Adorno στην *Αρχική Εισαγωγή της Αισθητικής Θεωρίας*, στην υποβάθμιση της αισθητικής ως κλάδου της φιλοσοφίας. Αυτό που εκλαμβάνει ως βασικό πρόβλημα είναι η απόπειρα της αισθητικής να επιβάλλει κανόνες στους καλλιτέχνες, είτε με τον ορισμό κατευθυντηρίων αρχών οι οποίες θα όριζαν το ωραίο, ή άλλες αισθητικές ιδιότητες, είτε θέτοντας εκ των προτέρων συγκεκριμένους όρους στον καλλιτέχνη, κατά τα πρότυπα συγκεκριμένων περιπτώσεων ακαδημαϊσμού, ειδικά κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Ένα δεύτερο πρόβλημα που εντοπίζει αφορά στη σιωπή της αισθητικής απέναντι στην τέχνη του παρόντος, και αυτό γιατί είναι πολύ πιο ασφαλής η πραγμάτευση έργων τέχνης του παρελθόντος, έργων τέχνης που έχουν αντέξει στο χρόνο, που έχουν κατακτήσει την αιωνιότητα. Αυτό έκαναν ο Kant και ο Hegel αποφεύγοντας να

μνημονεύσουν τους μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής τους. Αντίστοιχα, η μοντέρνα τέχνη των αρχών του εικοστού αιώνα σπάνια αποτέλεσε αντικείμενο θεωρητικής και φιλοσοφικής ερμηνείας στον ίδιο σχετικά χρόνο με την παραγωγή της· οι πρώτες θεωρίες της μοντέρνας τέχνης άρχισαν να διατυπώνονται από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Παρά το γεγονός ότι κάποια έργα ήταν αναγνωρίσιμα μόλις λίγο χρόνο μετά την εμφάνισή τους, κυρίως εξαιτίας της έντονης εντύπωσης που προκαλούσαν, όπως επίσης, και παρά το γεγονός ότι η εμφάνιση καινούριων ρευμάτων συνοδευόταν και από ένα μανιφέστο με αφορμή κάποιο έργο, ο καθαρά θεωρητικός στοχασμός βρισκόταν μόνιμα σε μια χρονική υστέρηση, και μάλλον όχι άδικα, καθώς δεν αρκεί απλά η εξέταση ενός μεμονωμένου έργου, ή της ιδιαίτερης εμπειρίας που αυτό προκαλεί για την διατύπωση μιας αισθητικής θεωρίας.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (II): Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΣΤΡΟΦΗ Αυτό που παρατηρεί ο Jimenez σε σχέση με τη σύγχρονη τέχνη είναι ότι κληροδοτήθηκε αυτή ακριβώς η δυναμική κίνηση της απόρριψης οποιουδήποτε πράγματος έχει προϋπάρξει, οποιουδήποτε πράγματος δείχνει να επαναλαμβάνεται, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας της τέχνης, που χαρακτήριζε τις πρωτοπορίες του μοντέρνου κινήματος. Η ακραία έκφραση αυτής της κίνησης είναι αυτό ακριβώς το σημείο, το οποίο μοιάζει να είναι και η συνθήκη της σύγχρονης τέχνης: κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα, πότε πλέον μπορούμε να μιλάμε για τέχνη ή όχι. Ακόμα περισσότερο, η σύγχρονη τέχνη, πέρα από το ερώτημα αν πρόκειται για τέχνη ή όχι, οριοθετείται από έναν ριζικότερο προβληματισμό που αφορά στον λόγο ύπαρξης της ίδιας της τέχνης και της σχέσης που μπορεί να έχει κάποιος με την τέχνη ή όχι. Σε σχέση με αυτά τα δύο τελευταία ερωτήματα παρατηρεί κανείς έναν πολλαπλασιασμό των θεσμών της σύγχρονης τέχνης, γεγονός που οφείλεται τόσο σε μία συγκεκριμένη πολιτική στον τομέα του πολιτισμού, όσο μάλλον και σε μία αύξηση της ζήτησης εκ μέρους του κοινού. Η σύγχρονη τέχνη εμφανίζεται με τη μορφή ενός πολιτισμικού αγαθού το οποίο έχει πλέον τη φιλοδοξία να υπογραμμίζει με κάθε τρόπο την απόστασή της από την καθημερινή ζωή. Ωστόσο, εάν μία διαχρονική επιδίωξη της τέχνης ήταν ο τονισμός αυτής της διαφοράς από την καθημερινότητα, ο τρόπος λειτουργίας και προσφοράς της σύγχρονης τέχνης μοιάζει να κινδυνεύει από τον εκφυλισμό της σε άλλον έναν τρόπο περισπασμού από την καθημερινότητα. Η σύγχρονη τέχνη εμφανίζεται να απαιτεί τουλάχιστον, μία εκ βαθέων μεταβολή του τρόπου με τον οποίο μέχρι και πριν από κάποια χρόνια, το κοινό αντιλαμβανόταν την τέχνη. Χωρίς την κατανόηση αυτής της νέας αντίληψης, η σύγχρονη τέχνη, και όχι άδικα, δεν μπορεί να διαχωριστεί από μια οποιαδήποτε άλλη λογική

ψυχαγωγίας. Αντιμέτωπη με τις συνθήκες λειτουργίας της σύγχρονης τέχνης, η σύγχρονη αισθητική τείνει περισσότερο στη διατύπωση συγκεκριμένων προβλημάτων, παρά σε απαντήσεις. Πολύ περισσότερο, για να επιτελέσει το ρόλο της, ο Jimenez υποστηρίζει ότι η σύγχρονη αισθητική οφείλει να αποκαταστήσει τη σχέση της με τη φιλοσοφία. Παράλληλα, αναφέρεται και σε αυτό που αποκαλεί *πολιτιστική στροφή της αισθητικής*, που από την αρχή της δεκαετίας του 1980 και μετά συμβάλλει σε μία κριτική επανεξέταση των κεκτημένων της πρωτοπορίας και του μοντερνισμού· ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1960 υπήρξε μία αναβίωση των ιδανικών των πρωτοποριών της δεκαετίας του 1920 και η θέληση για την υλοποίηση ενός σχεδίου αλλαγής της κοινωνίας, η δυναμική αυτών των φιλοδοξιών αποδυναμώθηκε από την άνοδο της κοινωνίας της κατανάλωσης και την επικράτηση ενός πολιτισμού της ψυχαγωγίας, κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και μετά: οι βιομηχανίες πολιτιστικών προϊόντων γνωρίζουν μία άνθηση χωρίς προηγούμενο· η ανάπτυξη ισχυρότατων μηχανισμών παραγωγής και διάδοσης πολιτιστικών προϊόντων οδηγεί σε μια ραγδαία αφομοίωση του συνόλου των ειδών της τέχνης, είτε πρόκειται για το παρελθόν, είτε για το παρόν. Το επακόλουθο μοιάζει να είναι, σύμφωνα με τον Jimenez, μία άνευ όρων υποταγή και λογοδοσία στην οικονομική διάσταση της παραγωγής αυτών των προϊόντων.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (ΙΙΙ): ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ Αντίστοιχα, ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία» που χρησιμοποιείται από τους Adorno και Horkheimer πρώτα στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, φαίνεται να συγγενεύει με αυτήν την πολιτιστική στροφή της τέχνης που υποδεικνύει ο Jimenez. Η αποκήρυξη της πολιτιστικής βιομηχανίας είναι προφανής στην *Αισθητική Θεωρία* του Adorno, χωρίς ωστόσο να είναι ένα από βασικά στοιχεία του στοχασμού του σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη. Ο Adorno μοιάζει να έχει αποδεχθεί ως αμετάκλητη την οικονομική λογική που ορίζει πλέον το θεσμικό σύμπλεγμα της τέχνης, και επομένως η κάθε επίθεση εναντίον του μοιάζει ανώφελη. Αντίθετα, το κέντρο βάρους της *Αισθητικής Θεωρίας* μετατοπίζεται στην εκ βάθρων ανάλυση των έργων τέχνης, ειδικά αυτών της πρωτοπορίας. Η εμμενής ανάλυσή τους, λειτουργεί αντισταθμιστικά μέχρι κάποιου σημείου, στην αναπόφευκτη οικειοποίηση αυτών των έργων από την πολιτιστική βιομηχανία. Η ανάλυση, ακόμα και των πιο ερμητικών έργων, λειτουργεί ανασταλτικά στην καθολική αφομοίωση αυτών των έργων, διατηρώντας ταυτόχρονα την κριτική τους λειτουργία απέναντι στην κοινωνία. Ωστόσο, η *Αισθητική Θεωρία* του Adorno είναι αρνητική, καθώς αρνείται να σκιαγραφήσει την εικόνα μιας άλλης κοινωνίας, στην οποία δεν θα υπάρχουν πλέον, η κυριαρχία, οι συγκρούσεις, η βία, η καταπίεση. Είναι επίσης αρνητική,

επειδή η τέχνη δεν μπορεί να αποκτήσει κάποιο νόημα έξω από το πεδίο της άρνησης του κόσμου ως έχει. Για τον Jimenez, ο Adorno απορρίπτοντας κάθε μορφή πολιτιστικής διαμεσολάβησης, απορρίπτοντας στο σύνολό της τη λειτουργία της πολιτιστικής βιομηχανίας, μοιάζει να περιχαράκωνεται σε μια μοναχική θέση, προβάλλοντας εκείνη την υποκειμενική εμπειρία που δεν θα μπορεί να εκφυλιστεί στο επίπεδο επικοινωνίας και διαμεσολάβησης της πολιτιστικής βιομηχανίας. Τελικά, σύμφωνα με τον Jimenez, αυτή η άρνηση του Adorno να συμβιβαστεί στο ελάχιστο με τις διαμεσολαβήσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας ορίζει και τα ιστορικά όρια της *Αισθητικής Θεωρίας*, σε μια εποχή όπου είχε ήδη αρχίσει να συντελείται η μετάπτωση του αισθητικού στο πολιτιστικό.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ HABERMAS Η πιο βασική κριτική σε αυτό το ζήτημα προήλθε από το εσωτερικό της Σχολής της Φρανκφούρτης, και πιο συγκεκριμένα, από τον πιο επιφανή εκπρόσωπο της επονομαζόμενης δεύτερης γενιάς της Σχολής της Φρανκφούρτης, τον Habermas. Η ανάλυση του ζητήματος της νομιμοποίησης στις συνθήκες ενός ύστερου καπιταλισμού παρουσιάστηκε από τον Habermas το 1973, στην προσπάθειά του να ξεπεράσει αυτό που συνιστούσε στα μάτια του αδιέξοδο: τη ριζοσπαστική και αρνητική κριτική στα πρότυπα της φιλοσοφίας του Adorno¹⁰. Παράλληλα, ο Habermas ανέπτυξε περαιτέρω την ιδέα της επικοινωνιακής εμπλοκής με την τέχνη αντηχώντας τους Jauss και Bürger οι οποίοι υποστήριζαν ότι οι θέσεις του Adorno αποτελούν μία περιοριστική εκδοχή του υψηλού μοντερνισμού, η οποία δεν επιτρέπει την πρόσβαση σε ένα ευρύτερο πεδίο επικοινωνίας που ορίζεται από τη μαζική εμπλοκή με την τέχνη. Γενικότερα, αυτό που διαφοροποιεί σημαντικά τον Habermas από την πρώτη γενιά των εκφραστών της κριτικής θεωρίας της σχολής της Φρανκφούρτης είναι η σχετική υποβάθμιση της αισθητικής ως συνιστώσα της κριτικής στον εργαλειακό λόγο. Αυτό που επεδίωξε από το 1960 και μετά ο Habermas ήταν να προτείνει μία εναλλακτική σύλληψη της κριτικής θεωρίας, με σκοπό την αντικατάσταση του Εγγελιανού, Μαρξιστικού πλαισίου της διαλεκτικής υποκειμένου – αντικειμένου από ένα πιο πλουραλιστικό, επικοινωνιακό πλαίσιο διυποκειμενικής επιχειρηματολογίας που θα εκτεινόταν πέρα από τη λογική της γλωσσολογικής επαλήθευσης προτάσεων. Για τον Habermas η νεωτερικότητα περιλαμβάνει τη δυνατότητα μιας πιο διευρυμένης κατανόησης της επικράτειας του λόγου, η οποία είναι ικανή να συμπεριλάβει την ορθολογική επικοινωνία των ηθικών, πολιτικών και αισθητικών αξιών και νορμών. Στα πρότυπα του Kant διακρίνει τρεις βασικές σφαίρες ορθολογικής εγκυρότητας ισχυριζόμενος ότι η τέχνη αποκτά ορθολογική εγκυρότητα, όχι μόνο μέσω της επιβεβαίωσης από τις

εσωτερικής διαδικασίες της σφαίρας στην οποία εντάσσεται η τέχνη, αλλά και από την εξωτερική επαλήθευση που προέρχεται από την αποδοχή και επικύρωση των άλλων σφαιρών του λόγου. Έτσι, η τέχνη κρίνεται από το βαθμό που εκφράζει διυποκειμενικές βιωμένες ανάγκες, αισθήσεις, συναισθήματα, τα οποία δεν έχουν θέση στις άλλες σφαίρες του λόγου, καθώς για παράδειγμα, οι πολιτικές, ηθικές και νομικές νόρμες αποφασίζουν με βάση τα κριτήρια του ορθού και της δικαιοσύνης. Αναφορικά με το σχέδιο της νεωτερικότητας, ο Habermas θεωρεί ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες λειτουργούν ως κριτικοί στη δημόσια σφαίρα, αφενός καταδεικνύοντας τη σημασία του δημόσιου αγαθού, και αφετέρου εκθέτοντας τη ρευστότητά του. Την ίδια στιγμή, ο Habermas τονίζει ότι η μοντέρνα τέχνη συνιστά μία μονάχα πτυχή του νοήματος της νεωτερικότητας: η αισθητική νεωτερικότητα δεν ταυτίζεται, αλλά ούτε εξαντλεί αυτό καθεαυτό το πεδίο του μοντερνισμού. Από την άλλη, επειδή ακριβώς η τέχνη λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο, σχηματίζεται η εντύπωση ότι η τέχνη πλησιάζει το τέλος της νεωτερικότητας πιο γρήγορα από τις υπόλοιπες συνιστώσες του λόγου. Έτσι, η τέχνη εμφανίζεται να διακηρύσσει τη μετα – νεωτερικότητα¹¹, πολύ πριν εκείνο το σημείο όπου οι βαθύτερες επιδιώξεις της νεωτερικότητας έχουν ευοδωθεί, πολύ πριν η δημοκρατία και η κοινωνική δικαιοσύνη έχουν διασφαλιστεί. Βέβαια, ο Habermas αναγνωρίζει ότι η πολιτιστική διάσταση της νεωτερικότητας έχει να κάνει ακριβώς με την ελευθερία της έκφρασης και τη φαντασία χωρίς το φόβο της λογοκρισίας. Πρόκειται για ένα χώρο υπέρβασης, ανατροπής, ειρωνείας, παρωδίας, ένα χώρο που παρέχει το δικαίωμα της υιοθέτησης του ακατανόητου και της υπερβολής, χωρίς τις αποτρεπτικές για κάτι τέτοιο συνέπειες της άμεσης πρακτικής ευθύνης ή της ανάγκης απόδοσης μιας χρησιμότητας. Αυτό ακριβώς το δικαίωμα, επιτρέπει τη χαλάρωση άκαμπτων μορφών πρόσληψης, την αποδόμηση δογμάτων και διαδικασιών σκέψης. Ωστόσο, ο Habermas πιστεύει ότι η χρήση αυτού του δικαιώματος γίνεται μηδενιστικά και υπερβολικά, πέρα από κάθε αίσθηση αναλογίας ή μέτρου, με σκοπό την εξύψωση ακριβώς αυτών των ίδιων που κάνουν χρήση αυτού του δικαιώματος¹².

Ειδικά σε σχέση με τους Horkheimer και Adorno και την κριτική τους στην πολιτιστική βιομηχανία,, ο Habermas τους καταλογίζει ότι η προσφυγή τους στην αισθητική έγινε έπειτα από την αδυναμία τους να διατυπώσουν μία δομικά εναλλακτική πρόταση στον εργαλειώδη λόγο, αδυναμία που εντοπίζεται στην επιλογή τους να εδράσουν τη διαλεκτική σχέση υποκειμένου – αντικειμένου στο ίδιο ακριβώς πεδίο του μεταφυσικού λόγου στο οποίο αποδίδουν την αιτία εμφάνισης κάθε βίας. Έτσι, ο Habermas ισχυρίζεται πως οι Adorno και Horkheimer δεν μπόρεσαν να μετασηματίσουν τον αισθητικό τους ουτοπισμό σε ένα πιο

αποτελεσματικό κοινωνικό παράδειγμα. Την ίδια στιγμή, ο Habermas δεν πιστεύει ότι η υπαγωγή των έργων στο οικονομικό σύστημα εκφυλίζει την αισθητική εμπειρία στο επίπεδο της ψυχαγωγίας· διαφωνεί με την άποψη ότι η κατανάλωση πολιτιστικών προϊόντων αποσκοπεί στη συγκάλυψη των ελλείψεων στο επίπεδο της καθημερινής ζωής. Αντίθετα, για τον Habermas τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας επιτρέπουν την διωποκειμενικότητα και την αλληλοκατανόηση, γεγονός που τα αποδεσμεύει από την αποκλειστική εξάρτησή τους από την οικονομία της αγοράς. Στην εργαλειακή ορθολογικότητα των Adorno και Horkheimer, ο Habermas αντιτάσσει την επικοινωνιακή ορθολογικότητα και προκρίνει τη διαντίδραση ανάμεσα στα άτομα. Δεν υπάρχει ένας μόνο Λόγος σύμφωνα με τον Habermas, αλλά διαφορετικές μορφές ορθολογικότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, δεν αποκλείει την πιθανότητα ο αισθητικός Λόγος να επιδράσει στις άλλες μορφές Λόγου και να επηρεάσει την καθημερινή ύπαρξη¹³.

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ (I): GOODMAN | DANTO Η αποδοχή των όρων του υφιστάμενου συστήματος παρόλα αυτά, υποδηλώνει σύμφωνα με τον Jimenez και μία πίστη στην ίδια την τέχνη, στην ικανότητά της να επιβιώσει παρά τα κακώς κείμενα του πολιτιστικού συστήματος. Στη βάση αυτής της άποψης μοιάζει να τοποθετείται μια σειρά θεωριών της τέχνης στην Ευρώπη και στην Αμερική, η οποία εγκαταλείπει την κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας και του συστήματος της αγοράς στην τέχνη. Σε αυτό το πλαίσιο, εντάσσονται οι βασικοί εκπρόσωποι της αναλυτικής αισθητικής, Nelson Goodman και Arthur Danto. Η αναλυτική αισθητική θεωρεί τα έργα τέχνης περισσότερο σε σχέση με αυτό που διατυπώνουν και αυτά που διατυπώνονται για αυτά, παρά σε σχέση με μια ιδέα, με ένα περιεχόμενο, σε σχέση γενικότερα με οτιδήποτε μπορεί να εκφράζουν¹⁴. Στο άρθρο του Goodman που δημοσιεύτηκε το (1977) ‘When is Art?’¹⁵, θέτει ως βασικό ζητούμενο, όχι το ‘τι είναι τέχνη’, αλλά ‘πότε υπάρχει τέχνη’. Η απάντηση σε αυτό το νέο ερώτημα, και στο πλαίσιο πάντα της αναλυτικής αισθητικής, είναι πως υπάρχει τέχνη, όταν ένα αντικείμενο λειτουργεί συμβολικά ως έργο τέχνης. Αυτό σημαίνει πως ένα αντικείμενο τέχνης, δεν είναι έργο τέχνης καθ’ εαυτό. Γίνεται έργο τέχνης, όταν κάποιος αποφασίζει να το δει ως τέτοιο, ή όταν το ίδιο το περιβάλλον συμβάλλει προς μία τέτοια κατεύθυνση¹⁶. Πρόκειται για μία θεώρηση πολύ πιο πραγματιστική σε σχέση με την ευρωπαϊκή παράδοση. Η τέχνη διαρρηγνύει τις σχέσεις της με την ιστορία και εστιάζει περισσότερο στην πραγματικότητα, συνεισφέροντας στη δημιουργία ενός κόσμου ο οποίος εντάσσεται σε μία συγκεκριμένη πολιτιστική ατμόσφαιρα. Από αυτή την άποψη, ο Jimenez καταλήγει πως η θεωρία αυτή, δεν συνιστά σε καμία

περίπτωση μία αισθητική¹⁷, με την έννοια της αισθητικής ως στοχασμό της καλλιτεχνικής εμπειρίας όπως ορίζει σε προγενέστερο έργο του¹⁸.

Αντίστοιχα, στο ερώτημα ‘πότε υπάρχει τέχνη’, ο Danto προτάσσει την άποψη ότι αυτό που μετατρέπει ένα κοινότυπο αντικείμενο σε έργο τέχνης, είναι η ερμηνεία¹⁹. Αυτή η ερμηνεία, κάθε άλλο παρά αυθόρμητη, προϋποθέτει ένα κοινό ενημερωμένο που γνωρίζει τον κόσμο της τέχνης, μνημένο κατά κάποιο τρόπο στην ατμόσφαιρα και στο κλίμα που έχει δημιουργήσει ο κόσμος της τέχνης. Ο Danto υποστηρίζει πως αυτή η ερμηνεία βασίζεται περισσότερο στην ερμηνεία των λόγων με βάση τους οποίους το σύστημα της τέχνης θεωρεί ένα έργο τέχνης ως τέτοιο. Όπως και ο Goodman, θεωρεί ότι δεν υπάρχει πλέον καμία θέση για την υποκειμενική αξιολόγηση και το γούστο. Το παράδοξο, είναι ότι η ερμηνεία του κοινού για ένα έργο, είναι έγκυρη μόνο στο βαθμό που συμπίπτει στο μέγιστο βαθμό με την ερμηνεία που δίνει ο καλλιτέχνης στο έργο του. Όλη η ερμηνευτική εργασία συνίσταται στη συγκέντρωση όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών σχετικά με τον κόσμο της τέχνης, προκειμένου να μειωθεί στο ελάχιστο η πιθανότητα παρερμηνείας των προθέσεων του καλλιτέχνη. Ουσιαστικά, πρόκειται για μία από τις πιο αμφιλεγόμενες τάσεις του εικοστού αιώνα στην τέχνη σύμφωνα με τον Jimenez, η τάση δηλαδή σύμφωνα με την οποία η ιδιότητα του έργου τέχνη εξαρτάται από αυτά που λέει το κοινό γι’ αυτό, από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και τη δουλειά του, από την ένταξή του στον κόσμο της τέχνης: ‘Η τέχνη δεν είναι τίποτα παραπάνω, από αυτό που αποφασίζουμε ότι είναι τέχνη: ένα μη καλλιτεχνικό προϊόν, το οποίο οφείλει την υπόστασή του ως έργου τέχνης στην επικοινωνία στο εσωτερικό του συστήματος της τέχνης’²⁰.

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ (II): Η ΝΟΜΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΕ ΒΑΡΟΣ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ Η αναλυτική αισθητική (αγγλοσαξονική) σε αντίθεση προς την αισθητική της ευρωπαϊκής παράδοσης, αρνείται την απροσδιοριστία της υποκειμενικής κρίσης, προκρίνοντας περισσότερο τη γνώση γύρω από την τέχνη, και την πιθανότητα αποδοχής της όπως είναι. Αντίθετα, στην κατεύθυνση της ευρωπαϊκής παράδοσης, το έργο τέχνης περιέχει κοινωνικά και ιστορικά στοιχεία που η αισθητική ορίζει ως αντικείμενό της να επεξηγήσει. Το έργο τέχνης τοποθετείται κριτικά απέναντι στην ιστορία και την κοινωνία, αλλά την ίδια στιγμή είναι αντικείμενο κριτικής και αποτίμησης από το κοινό. Στη Γαλλία, από την οποία αντλεί βασικά η εμπειρία του Jimenez, η θετική υποδοχή των θέσεων των Goodman και Danto, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην απουσία αισθητικών αναφορών και κριτηρίων. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον είναι πολύ πιο εύκολο να γίνουν αποδεκτές θεωρίες οι οποίες

αδρανοποιούν την αισθητική κρίση, δίνοντας προτεραιότητα στην περιγραφή, έναντι της αξιολόγησης²¹. Ο Jimenez αναφέρει ότι το σύστημα της τέχνης είναι πλέον τόσο ανεκτικό, όσο και ανεπίτρεπτα ίσως επιεικές, δεχόμενο όλες τις φόρμες και όλα τα στυλ της τέχνης τόσο του παρελθόντος, όσο και της μοντέρνας και της σύγχρονης. Στις περιπτώσεις έργων που δεν μπορούν να κριθούν με βάση τις αισθητικές κατηγορίες που ήδη υπάρχουν, το σύστημα της τέχνης δεν χάνει το ενδιαφέρον του παρόλα αυτά για την αξία αυτών των έργων. Διαθέτει τα δικά του κριτήρια, τα οποία γνωρίζουν μονάχα οι ειδικοί του κόσμου της τέχνης. Οι προωθητικοί μηχανισμοί του συστήματος είναι τόσο ισχυροί που καταφέρνουν να δημιουργήσουν μία συναίνεση σχετικά με τα έργα της σύγχρονης τέχνης, πολλές φορές περισσότερο σε σχέση με την φήμη του καλλιτέχνη, παρά με τις ποιότητες του έργου, με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές το κοινό να μην κατανοεί αυτό που βλέπει. Το πολιτιστικό, έχοντας διαμορφώσει τις δικές του αξίες και τα δικά του κριτήρια, που ισοδυναμεί με τη δυνατότητα μιας οικονομίας σε ζητήματα αισθητικού στοχασμού, ενδιαφέρεται περισσότερο για τις αντιστάσεις που κάθε έργο προβάλλει στην αφομοίωσή του από το κύκλωμα της πολιτιστικής κατανάλωσης. Πρόκειται για ένα ηγεμονικό σύστημα κουλτούρας, ικανό να αποπλίσσει κάθε κριτική εναντίον του, εξαιτίας της γενναιοδωρίας και της αφθονίας των παροχών του. Είναι αρκετά ενδεικτικό ότι ο όρος πολιτισμός τείνει να αντικαταστήσει αυτόν της τέχνης μέσα στις πιο συχνές εκφράσεις της καθημερινής ζωής. Ο σύγχρονος στοχασμός στην τέχνη αφιερώνει ένα σημαντικό κομμάτι στην επίλυση της έντασης ανάμεσα στη λογική του πολιτιστικού και σε αυτήν του αισθητικού, ανάμεσα δηλαδή στην παθητική αποδοχή των προϊόντων του πολιτιστικού συστήματος από τη μία, και στη θέληση να υπάρχει μία νομιμοποιητική βάση για τις εκτιμήσεις και τις κρίσεις σχετικά με τα έργα τέχνης που επιλέγονται να εκτεθούν²².

II

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

Η ΑΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΜΙΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΕΝΝΟΙΑ : Στην *Αρχική Εισαγωγή της Αισθητικής Θεωρίας* ο Adorno ξεκινάει από την έννοια της Φιλοσοφικής Αισθητικής, την οποία θεωρεί απαρχαιωμένη. Προκειμένου να υποστηρίξει αντικειμενικά αυτή τη θέση, παραθέτει την κατάσταση της Αισθητικής μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπως αυτή περιγράφεται από τον Ivo Frenzel: «Κανένας άλλος κλάδος της φιλοσοφίας δεν στηρίζεται ίσως σε τόσο ανασφαλείς προϋποθέσεις όπως η αισθητική [...] σήμερα βλέπει το επίκεντρο του αισθητικού φαινομένου στην τέχνη, για την οποία το ωραίο στη φύση υποτίθεται ότι πρέπει να ερμηνεύεται ως προκαταρκτικό στάδιο, και άρσιο αντιλαμβάνεται το ωραίο στην τέχνη απλώς ως μια φυσική ομορφιά από δεύτερο χέρι [...] Δύο είναι οι λόγοι αυτής της πολυδιάσπασης των αισθητικών θεωριών [...] ο πρώτος είναι η βασική δυσκολία ή ακόμη και αδυναμία να συλλάβει κανείς την τέχνη γενικά με τη βοήθεια ενός συστήματος φιλοσοφικών κατηγοριών· ο δεύτερος έγκειται στην παραδοσιακή εξάρτηση των αισθητικών αποφάνσεων από γνωσιολογικές προϋποθέσεις. Τα προβλήματα της γνωσιολογίας επανεμφανίζονται κατευθείαν στην αισθητική, διότι από τη βασική αντίληψη για το αντικείμενο της εξαρτάται ο τρόπος ερμηνείας των επιμέρους αντικειμένων της»²³, (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 559). Για τον Adorno, το συγκεκριμένο παράθεμα αν και αποδίδει σωστά την κατάσταση, η εξήγησή της παραμένει παρόλα αυτά ανεπαρκής²⁴. Στη δική του προσπάθεια ανάλυσης της κατάστασης επικαλείται αρχικά τον Benedetto Croce²⁵. Ο τελευταίος εισήγαγε στην αισθητική θεωρία έναν 'ρίζοσπαστικό νομιναλισμό'²⁶ θίγοντας με αυτό τον τρόπο το

ζήτημα της πραγματικής ή όχι ύπαρξης των γενικών εννοιών. Ο νομιναλισμός του Croce εντοπίζεται χρονικά την ίδια περίοδο που εμφανίστηκαν παρόμοιες αντιλήψεις αμφισβήτησης της δυνατότητας των εννοιών να αναφερθούν συνολικά σε οντότητες της πραγματικότητας, χωρίς να υπάρχει η βεβαιότητα της ύπαρξής τους. Οι νέες αντιλήψεις δεν αναφέρονταν σε ζητήματα αρχών, που από τη φύση τους διεκδικούν μία καθολική και γενική ισχύ, παρά σε επιμέρους μορφολογικά θέματα και συγκεκριμένα υλικά.

Ως ενδεικτικά αυτής της τάσης ο Adorno αναφέρει τη *Θεωρία του Μυθιστορήματος* του Lukács και την κριτική του Benjamin στις *Εκλεκτικές Συγγένειες* του Goethe. Η *Προέλευση του τραγικού δράματος* στην οποία περιλαμβάνεται αυτή η κριτική στο έργο του Goethe, υπερασπίζεται με έμμεσο τρόπο τον νομιναλισμό του Croce, καθώς το συγκεκριμένο έργο του Benjamin ανταποκρίνεται σε εκείνη τη συνείδηση 'που δεν περιμένει πια εξηγήσεις για τα μεγάλα και παραδοσιακά ζητήματα της αισθητικής [...] μέσα από την ανάπτυξη γενικών αρχών, αλλά τις αναζητεί σε πεδία που κατά τα άλλα θεωρούνται απλώς παραδείγματα' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 560).

Μέσα από αυτή τη στροφή στον νομιναλισμό, ο Adorno υποστηρίζει ότι κατανοήθηκε ετεροχρονισμένα η προγραμματική ιδέα του Hegel 'να μην σκεφτόμαστε τα πράγματα από ψηλά, αλλά να παραδινόμαστε στα φαινόμενα'. Αντίθετα όμως προς τον νομιναλισμό, ο Hegel 'διατήρησε στη δική του *Αισθητική* πολύ περισσότερες σταθερές και αφηρημένες παραμέτρους από όσες η ίδια η διαλεκτική μέθοδός του θα επέτρεπε' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 560): τόσο ο βαθμός αφαίρεσης, όσο και τα στοιχεία που θεωρήθηκαν αξιωματικά αμετάβλητα, θα καθιστούσαν μία διαλεκτική κίνηση αδύνατη, καθώς από τη μία, ο ίδιος ο βαθμός αφαίρεσης θα επηρέαζε την ανάγνωση μιας θέσης και αντίστοιχα της αντίθεσης. Από την άλλη, η σταθερότητα συγκεκριμένων παραμέτρων, θα απέκλειε την κάθε κίνηση, ως προϋπόθεση μιας διαλεκτικής επανασύνθεσής τους.

Για τον Adorno, η μετατόπιση προς το συγκεκριμένο απέκλεισε τη δυνατότητα μιας αισθητικής θεωρίας υπό την παραδοσιακή έννοια. Η ιδέα του συγκεκριμένου με την οποία συνδέεται κάθε έργο τέχνης οριοθετεί την εγγύτητά της ως προς τα καθορισμένα φαινόμενα. Από την άλλη, η περιαγωγή της αισθητικής στο αισθητικά συγκεκριμένο θα ήταν ιδιαίτερα περιοριστική. Επομένως, η αισθητική φαίνεται καθηλωμένη σε μια γενικότητα που σε τελική ανάλυση δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα έργα τέχνης. Την ίδια στιγμή, κάθε απόπειρα μετακίνησης προϋποθέτει τη ρήξη με τη δεσμευτικότητα αξιών, που παρά την επίφαση του παντοτινού χαρακτήρα τους, στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα χαρακτήρα ιστορικό.

Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (Ι): Η ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: Στα *παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας* τίθεται με τη μορφή ορισμού η έννοια της αισθητικής ως συμφιλίωσης ανάμεσα στο αισθητικά συγκεκριμένο και τα γενικά γνωρίσματα της τέχνης: ‘Η αισθητική είναι ο στοχασμός πάνω στην αισθητική εμπειρία που δεν αμβλύνει τον εμφαντικό χαρακτήρα της τέχνης’ (*παραλειπόμενα ΑΘ*, 447). Συμπληρωματικά, ως μεθοδολογική ανταπόκριση σε αυτό το αίτημα, ο Adorno προδιαγράφει την ανάγκη εισαγωγής μιας εννοιολογικής δυναμικής στις παραδοσιακές κατηγορίες με σκοπό τη διαλεκτική τους εμπλοκή με την καλλιτεχνική εμπειρία²⁷. Η επιλογή της αναφοράς στις παραδοσιακές κατηγορίες κρίνεται από τον Adorno ως αναπόφευκτη: ‘Μόνον ο στοχασμός αυτών των κατηγοριών επιτρέπει την προσκόμιση της καλλιτεχνικής εμπειρίας στη θεωρία. Με την αλλαγή των κατηγοριών, την οποία εκφράζει και προκαλεί αυτός ο στοχασμός, η ιστορική εμπειρία εισχωρεί στη θεωρία. Με την ιστορική διαλεκτική που απελευθερώνει η σκέψη στις παραδοσιακές κατηγορίες, οι ίδιες χάνουν τον αφηρημένο τους χαρακτήρα, υπό την κακή έννοια του όρου, χωρίς να θυσιάζουν όμως τη γενικότητά τους, που είναι συμφυής στη σκέψη: η αισθητική στοχεύει στη συγκεκριμένη γενικότητα. Ακόμη και η πιο ιδιοφυής ανάλυση επιμέρους έργων δεν συνιστά ήδη αισθητική [...] η καλλιτεχνική εμπειρία του παρόντος νομιμοποιεί την αναδρομή στις παραδοσιακές κατηγορίες, οι οποίες δεν εξαφανίζονται [...] αλλά ακόμα και στην άρνησή τους επανέρχονται. Η εμπειρία καταλήγει στην αισθητική η οποία προσδίδει συνέπεια και συνείδηση σε αυτά που στα έργα τέχνης είναι ανακατωμένα και ασυνεπή και στο μεμονωμένο έργο τέχνης είναι ανεπαρκή’ (*παραλειπόμενα ΑΘ*, 447).

Εκτός από την αδυναμία της παραδοσιακής αισθητικής να συμφιλιώσει την αναφορά της σε ένα γενικό πλαίσιο με τη δυνατότητα προσέγγισης του συγκεκριμένου, η απουσία ενδιαφέροντος για τα αισθητικά ζητήματα σχετίζεται και με την αισθητική αντίληψη που προκρίνει η ίδια η επιστήμη²⁸: η απαίτηση μιας αισθητικής σχέσης με το έργο τέχνης η οποία θα είναι αυστηρά θεωρητική είναι ασυμβίβαστη με τη νεώτερη τέχνη. Ο Adorno διαχωρίζει την έννοια της φιλοσοφίας από την επιστήμη, προτάσσοντας ως κύριο μέλημα της φιλοσοφίας το στοχασμό των πραγμάτων που έχουν απολιθωθεί στις επιστήμες: αυτός πρέπει να είναι ο ρόλος της φιλοσοφίας, και όχι η υποστασιοποίηση της φιλοσοφίας ως επιστήμης. Σε αυτή τη λογική προσέγγισης ‘η αισθητική απαιτεί από τη φιλοσοφία αυτό που έχει παραλείψει: να βγάξει τα φαινόμενα από την απλή τους ύπαρξη και να τα αναγκάζει να αυτοστοχασθούν. Έτσι η αισθητική υπακούει σε αυτό που καταρχάς θέλει άμεσα το ίδιο το

αντικείμενό της, όπως και κάθε γνωστικό αντικείμενο. Κάθε έργο τέχνης χρειάζεται για την πλήρη κατανόησή του τη θεωρητική σκέψη και κατά συνέπεια τη φιλοσοφία' (παραλείπόμενα ΑΘ, 445).

Ο ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ (II): Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΙΔΕΑΛΙΣΤΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ Στο ζήτημα της απαίτησης της επιστήμης για μία αξιολογικά ουδέτερη αισθητική σχέση με το έργο τέχνης²⁹, ο Adorno αντιπαραθέτει λόγου χάρι τη λογοτεχνία του Kafka, για την οποία αναφέρει στο ομώνυμο δοκίμιό του ότι δύσκολα ανέχεται την καθαρά θεωρητική στάση του αμέτοχου παρατηρητή³⁰. Ωστόσο, ο Adorno σπεύδει να ξεκαθαρίσει ότι με τη συμμετοχή του παρατηρητή δεν αναφέρεται στην έννοια του γούστου, δηλαδή σε μια καθαρά υποκειμενική στάση που μεροληπτεί υπέρ του ενός ή του άλλου έργου. Αντίθετα, το γούστο, που σύμφωνα με τον Adorno αποτυγχάνει μάλλον συστηματικά στην εκτίμηση των πρωτοποριακών έργων κάθε εποχής, πρέπει το ίδιο να γίνει αντικείμενο θεωρητικού στοχασμού³¹. Αυτή η θέση αντανάκλα σε μεγάλο βαθμό 'την εγγελιανή επιταγή για αντικατάσταση της καλαισθητικής κρίσης με την εκτίμηση του ίδιου του πράγματος του έργου τέχνης' παραταύτα, ο Hegel δεν μπόρεσε να εγκαταλείψει τη διαπλεγμένη με το γούστο στάση του αμέτοχου θεατή. Σε αυτό στάθηκε αρωγός το φιλοσοφικό του σύστημα, που γονιμοποιούσε τη γνώση του ακόμη και όταν τηρούσε πολύ μεγάλη απόσταση από τα αντικείμενά της' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 561).

Ο Adorno αναφέρει με ωμή ειλικρίνεια την άποψη του για αυτόν τον τρόπο ανάπτυξης του φιλοσοφικού συστήματος του Hegel: 'Ο Hegel και ο Kant ήταν οι τελευταίοι που, αν το πούμε χωρίς περιστροφές, μπόρεσαν να γράψουν μεγάλη αισθητική χωρίς να καταλαβαίνουν κάτι από τέχνη' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 562). Για τον Adorno, αυτό ήταν ακόμα εφικτό όσο η τέχνη ήταν προσανατολισμένη προς γενικούς κανόνες που δεν τους αμφισβητούσε το μεμονωμένο έργο τέχνης, αλλά απλώς συμπύκνωνε μέσα στην προβληματική του. Ωστόσο, ανάμεσα στους δύο, στον Hegel και στον Kant, ο δεύτερος είχε πολύ λιγότερους κινδύνους να εκτεθεί από κάποιον συλλογισμό του που δεν είχε σχέση με την εμπειρία της τέχνης. Ο λόγος για αυτό είναι ότι ο Kant κινήθηκε εντός του καλλιτεχνικού ορίζοντα του 18^{ου} αιώνα, πριν από την πλήρη χειραφέτηση του υποκειμένου, και συνακόλουθα της εμπειρίας του. Απόρροια αυτού του γεγονότος ήταν ότι ο Kant δεν ήταν υποχρεωμένος από το πνεύμα της εποχής του να εξηγήσει τη διαφορά ανάμεσα στην εκ των προτέρων κατάσταση (a priori) και την εκ των υστέρων (a posteriori) διαπίστωση αναφορικά με το έργο τέχνης: η πρώτη στηρίζεται στο Λόγο, σε μια γνώση δηλαδή ανεξάρτητη από την εμπειρία, γνώση καθαρά εννοιολογική και

με απόλυτη ισχύ, ενώ η εκ των υστέρων διαπίστωση βασίζεται στην εμπειρία. Στην ουσία, η εκ των υστέρων διαπίστωση ήταν το εννοιολογικό πόρισμα της εκ των προτέρων. Αυτό που προέκυψε ως κατάσταση στην αισθητική μετά τους Hegel και Kant ήταν, κατά τον Adorno, 'ένας κακός συμβιβασμός ανάμεσα στο ίδιο το πράγμα, σύμφωνα με την επιταγή του Hegel, και στις έννοιες, όπως είχε διδάξει ο Kant' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 562).

Στη βάση αυτής της παρατήρησης ο Adorno επεκτείνεται σε μια πρώτη προσέγγιση εκείνης της αισθητικής 'που θα ήταν κάτι περισσότερο από έναν κλάδο ο οποίος προσπαθεί με πείσμα να αναζωογονηθεί, μετά το τέλος των ιδεαλιστικών συστημάτων' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 563): η αποστολή μίας τέτοιας αισθητικής θα ήταν 'να συνδυάσει την εγγύτητα του παραγωγού προς τα καλλιτεχνικά φαινόμενα με τη δύναμη της εννοιολογικής σκέψης που δεν κατευθύνεται από σταθερές γενικές κατηγορίες και από κανενός είδους γνωμολογία. Μέσω του εννοιολογικού στοχασμού μια τέτοια αισθητική θα υπερέβαινε το καθεστώς μιας απλής φαινομενολογίας των έργων τέχνης'³² (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 564), ενώ στη συνέχεια έρχεται να προσθέσει: 'Ουσιώδες για την τέχνη είναι ό,τι σε αυτή δεν αποτελεί παρατηρήσιμο δεδομένο [...] Ο στοχασμός πάνω σε αυτό το μη άμεσα παρατηρήσιμο δημιουργεί την ανάγκη για την αισθητική' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 565), όπως επίσης: 'Η τέχνη πρέπει να ενσωματώσει μέσα της το στοχασμό και να τον αναπτύξει έτσι ώστε να μην είναι πια κάτι εξωτερικό ως προς την ίδια, να μην πλανάται πάνω της σαν ξένος. Αυτό σημαίνει σήμερα αισθητική' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 575).

Ο ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Η αναγκαιότητα του εννοιολογικού στοχασμού υπαγορεύεται από την παραδοχή ότι υπάρχει αλήθεια στην τέχνη, και επομένως ο στοχασμός μπορεί να ιδωθεί ως μια προσπάθεια ανάκτησης των αξιώσεων αλήθειας που εγείρει η τέχνη. Η παραδοσιακή αισθητική, εκκινώντας από την υποκειμενική καλαισθητική κρίση, την έννοια του γούστου, ακύρωνε προκαταβολικά τη γνωστική σημασία της τέχνης που υπήρχε στην αξίωση της για αλήθεια. Παρά το γεγονός ότι ο Hegel αναγνώριζε αυτή την αξίωση της τέχνης και την ίδια στιγμή ήταν εχθρός του γούστου, στην *Αισθητική* του απέτυχε, κατά τον Adorno, να διαρρήξει τον τυχαίο χαρακτήρα του γούστου. Αντίθετα, ο Adorno επισημαίνει ως θετική στιγμή στον Kant, την παραδοχή της απορία τόσο της αισθητικής αντικειμενικότητας, όσο και της καλαισθητικής κρίσης. Έτσι, παρά το γεγονός ότι 'ο Kant επεξεργάστηκε μια αισθητική ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της καλαισθητικής κρίσης, νοούσε αυτά τα στοιχεία ως αντικειμενικά, χωρίς έκδηλο εννοιολογικό χαρακτήρα' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 576). Με αυτόν τον τρόπο, ο

Kant επισήμανε τον νομιναλιστικό κίνδυνο που ενυπάρχει σε κάθε θεωρία, την εξάρτηση δηλαδή από γενικές έννοιες, χωρίς να υπάρχει κριτικός έλεγχος εάν το περιεχόμενο αυτών των εννοιών έχει πραγματική ύπαρξη, ή αντλεί απλώς την ύπαρξή του λαμβάνοντας εννοιολογική υπόσταση. Έτσι, εμμένοντας σε αυτόν τον αντικειμενικό χαρακτήρα, ο Adorno υποστηρίζει ότι ‘ο Kant στοχάστηκε τις πιο βαθιές τάσεις μιας τέχνης που δημιουργήθηκε εκατόν πενήντα χρόνια μετά το θάνατό του: είναι η τέχνη που αναζητεί την αντικειμενικότητά της ψηλαφώντας στον ανοιχτό ορίζοντα, στο ακάλυπτο και το αβέβαιο’ για να συμπληρώσει σε σχέση με το καθήκον της αισθητικής: ‘Ένας δεύτερος στοχασμός πρέπει να επεξεργασθεί τώρα τα συστατικά των θεωριών του Kant και του Hegel που περιμένουν την εκπλήρωσή τους’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 577).

Ο Adorno δεν προδιαγράφει απλώς το στοιχείο του στοχασμού, ως αναγκαίο όρο επιβίωσης της αισθητικής. Πολύ περισσότερο ζητάει από την αισθητική ‘να παρακολουθήσει με τις έννοιές της την κατάσταση μιας τέχνης που υπονομεύει τις βασικές της έννοιες, χωρίς τις οποίες είναι αδιανόητη’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 571). Ενώ η παραδοσιακή αισθητική φαίνεται ότι, έστω και σιωπηρά, προϋποθέτει τη δυνατότητα της τέχνης να υπάρχει, για τον Adorno, αυτή η στάση είναι κάθε άλλο παρά αβέβαιη. Η αισθητική δεν μπορεί πια να ξεκινά από την τέχνη ως δεδομένο γεγονός: η ύπαρξη της πολιτιστικής βιομηχανίας που μετατρέπει την τέχνη σε καταναλωτικό προϊόν, σε συνδυασμό με τις καταστροφές που βίωσε η ανθρωπότητα, καθιστούν αδιανόητη από ηθική σκοπιά μια τέχνη που θα στεκόταν καταφατικά απέναντι σε αυτή την πραγματικότητα. Παράλληλα, η ίδια η καλλιτεχνική συνείδηση έχει πλέον κάθε λόγο να δυσπιστεί απέναντι σε αισθητικές θεωρήσεις που φαίνεται να υπονοούν την ύπαρξη μιας σταθερής βάσης, πολύ περισσότερο εκεί που αναδρομικά φαίνεται αμφίβολο αν υπήρξε ποτέ. Επομένως, μιλώντας για το ζήτημα των δυνατοτήτων της τέχνης, ο Adorno υπερθεματίζει οδηγώντας το ζήτημα στα όριά του: ‘Δεν αρκεί πλέον να ρωτούμε αν και πώς είναι δυνατόν να υπάρχει η τέχνη. Στη θέση αυτού του δήθεν ριζικότερου ερωτήματος τίθεται ένα άλλο: ποιες είναι οι συγκεκριμένες δυνατότητες της τέχνης;’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 569).

ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ: Η ΔΙΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΥΜΒΑΤΙΚΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Το ερώτημα των δυνατοτήτων της τέχνης τίθεται μέσα από την οπτική της αρνητικής κίνησης της ίδιας της τέχνης. Πρόκειται για μια κατάσταση που δημιουργεί μία γενικευμένη δυσφορία: η δυσαρέσκεια που προκαλεί η αδυναμία κατανόησης της αισθητικής νεωτερικότητας επιτείνεται από την ίδια τη δυσφορία που εκφράζουν τα πρωτοπόρα έργα για

την ουσία της τέχνης. Ο Adorno διαφοροποιεί εσωτερικά την άρνηση της τέχνης σε μία διπλή κίνηση: την κίνηση της τέχνης που στρέφεται ενάντια στον εαυτό της και την οποία ο Adorno αποδίδει στην άρνηση που είναι εγγεγραμμένη στο εσωτερικό της αισθητικής νεωτερικότητας· την αρνητική κίνηση που απορρέει από την αντίσταση παράδοσης στην κατανάλωση. Εναλλακτικά, αυτή η διπλή κίνηση αποτυπώνεται στην έκφραση του Adorno: ‘Η τέχνη από τη μεριά της αναζητεί καταφύγιο στην ίδια της την άρνηση θέλοντας να επιζήσει μέσω του θανάτου της’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 570)· επίσης: ‘Η τέχνη που εμμένει στην έννοιά της και αρνείται να παραδοθεί στην κατανάλωση μετατρέπεται σε αντιτέχνη’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 569). Δίνοντας ένα πρώτο στίγμα αυτής της κίνησης αναφέρεται στο θέατρο όπου ‘υπάρχει κάτι που αμύνεται κατά του [...] πανοράματος³³ και της ψεύτικης λάμψης, κατά της μίμησης του κόσμου ακόμα και στα συρματοπλεκτα μορφώματα’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 570). Τους ίδιους ενδοιασμούς αναγνωρίζει και στο μυθιστόρημα, και πιο συγκεκριμένα, στις τάσεις κατά της πλασματικής συνεχούς πανταχού παρουσίας του αφηγητή, οι οποίες απέκτησαν ολοκληρωμένη υπόσταση στον τρόπο αφήγηση που θεμελιώθηκε από τον Proust και συνεχίστηκε μετέπειτα.

Μέσα από τέτοιες τάσεις, τόσο στο θέατρο, όσο και στο μυθιστόρημα, ‘η αισθητική δεν φαίνεται ξεπερασμένη, αλλά μάλλον ιστορικά καίρια και αναγκαία’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 573). Η τέχνη μοιάζει να έχει πολύ περισσότερο την ανάγκη μίας αισθητικής που θα της δώσει τη δύναμη να στοχαστεί, παρά μία αισθητική που θα προσέφερε αυτόχρημα εκείνους τους κανόνες προσανατολισμού, όταν η ίδια η τέχνη αισθάνεται αμηχανία αναφορικά με την ίδια την κίνησή της: ένας στοχασμός που θα απέδιδε σε λέξεις όπως υλικό, μορφή, διαμόρφωση που χρησιμοποιούνται ως κενολογίες, ένα σαφές περιεχόμενο. Για τον Adorno αυτός ο στοχασμός είναι εσωτερικός στο έργο τέχνης· αυτός είναι και ο λόγος που συνδέει το περιεχόμενο αλήθειας ενός έργου με τη φιλοσοφία: ‘*Η σύγκλιση φιλοσοφίας και τέχνης περνά μέσα από τον εσωτερικό στοχασμό των έργων, και όχι από την εξωτερική εφαρμογή φιλοσοφικών θεωρημάτων. Το περιεχόμενο αλήθειας πρέπει να διακρίνεται αυστηρά από κάθε φιλοσοφία που εισάγεται στα έργα από έξω, είτε από τον ίδιο τον καλλιτέχνη είτε από ένα θεωρητικό [...]* Καθώς η παραδοσιακή αισθητική δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με τη σημερινή τέχνη, η φιλοσοφική θεωρία της τέχνης, μη έχοντας άλλη δυνατότητα, είναι υποχρεωμένη να σκεφτεί την κατάπτωση των κατηγοριών ως μετάπτωση, ως μετάβαση σε κάτι άλλο, υπό την έννοια της καθορισμένης άρνησης. Η μόνη μορφή που απέμεινε στη σημερινή αισθητική είναι η αιτιολογημένη και συγκεκριμένη διάλυση των συμβατικών

αισθητικών κατηγοριών· έτσι αποκαλύπτει και τη μεταμορφωμένη αλήθεια αυτών των κατηγοριών' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 574).

Στη βάση της μετατόπισης της αισθητικής προς το συγκεκριμένο, ο Adorno δεν παύει να υπογραμμίζει την αναγκαιότητα του στοιχείου της γενικότητας. Αυτή η αναγκαιότητα ωστόσο διαμεσολαβείται από τον κίνδυνο μιας εκ νέου αποκρυστάλλωσης αμετάβλητων παραμέτρων, της ίδιας υφής με αυτές τις οποίες αρνείται η μοντέρνα τέχνη. Ο Adorno επικαλείται αρχικά το έργο του Kafka για να υποστηρίξει την πάγια άποψή του για τον ρευστό χαρακτήρα των αισθητικών κανόνων: 'Ό,τι καθιερώνεται ως αισθητικός κανόνας είναι προϊόν του γίνεσθαι και κατά συνέπεια μπορεί να παρέλθει. Οι αξιώσεις αιωνιότητας είναι πεπαλαιωμένες [...] Όποιος εμπειράθηκε το μεγαλείο των έργων του Kafka δεν μπορεί να αποφύγει την αίσθηση ότι ο λόγος περί τέχνης δεν τους ταιριάζει' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 571). Η ίδια αίσθηση ανακύπτει στην προσπάθεια εφαρμογής των εκ των προτέρων καθορισμένων κατηγοριών του τραγικού και του κωμικού³⁴ στο σημερινό δράμα, με αιχμή τα έργα του Beckett: 'Αν τα θεατρικά έργα του Beckett δεν επιτρέπεται να χαρακτηρισθούν ούτε τραγικά ούτε κωμικά, ακόμη λιγότερο θα μπορούσαν να καταταγούν σε ένα ανάμεικτο είδος κωμικοτραγικού τύπου [...] Τα έργα του Beckett εκτελούν την ετυμηγορία της ιστορίας για αυτές τις κατηγορίες ως τέτοιες, ακολουθώντας πιστά τη διαίσθηση ότι δεν μπορεί κανείς πια να γελά με τα περίφημα βασικά κείμενα κωμωδιών ή ότι μπορούν να γελούν μόνο όσοι έχουν ήδη περιέλθει στην κατάσταση ωμότητας που διαφαίνεται στον ορίζοντα. Σύμφωνα με την αυτοστοχαστική τάση της νεώτερης τέχνης να πραγματεύεται ως θέμα τις ίδιες τις κατηγορίες της, έργα όπως το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του Παιχνιδιού* μάλλον εμφανίζουν με τραγικό τρόπο την μοίρα του κωμικού στοιχείου – στο δεύτερο λόγου χάρη στη σκηνή όπου τα πρόσωπα αποφασίζουν να γελάσουν³⁵ – παρά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν κωμικά· με ένα τέτοιο γέλιο πάνω στη σκηνή ο θεατής νιώθει ότι το πράγμα δεν είναι πια για γέλια' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 571).

Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ Η αυτοστοχαστική τάση της νεώτερης τέχνης αποδίδεται από τον Adorno ως αυτοσυνείδηση της τέχνης σχετικά με αυτό που την κάνει να αντιδρά³⁶. Ωστόσο, η καθορισμένη άρνηση της τέχνης προκειμένου να έχει τον χαρακτήρα άρνησης της ίδιας τέχνης από την τέχνη, πρέπει να εκδηλώνεται στο εσωτερικό της κατηγορίας που υφίσταται την άρνηση και όχι εξωτερικά ως προς αυτή. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται μια διαφορετική ποιότητα για τα στοιχεία του παρελθόντος που επανεμφανίζονται. Ενδεικτικά, ο Adorno ορίζει αυτή τη διαφορά με αφορμή την κατηγορία της απεικόνισης:

‘Πρόκειται για δύο τελείως διαφορετικά πράγματα, αν η τέχνη έχει κατακτήσει το επίπεδο ικανότητας να απεικονίζει και τώρα το αρνείται [...] ή αν η θέση της βρίσκεται εκτός της κατηγορίας της απεικόνισης· για την αισθητική αυτή η διαφορά έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από την εντύπωση της ομοιότητας’ (ΑΘ, 72). Αυτή η άρνηση ισοδυναμεί πολλές φορές με τη δημιουργία ενός κενού χώρου μέσα στην ίδια την κατηγορία. Αντί η τέχνη να επιδίδεται σε μια προσπάθεια πιστής απεικόνισης των ανταγωνισμών που δημιουργούν την κίνηση στο εσωτερικό της έννοιάς της, κατορθώνει να τους εκφράσει αρνητικά τηρώντας τη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση από αυτούς. Αυτός ο αρνητικός χώρος στο εσωτερικό των αισθητικών κατηγοριών δείχνει απαραίτητος καθώς ακόμα και σε ένα καθεστώς μεγάλης ιστορικής πιστότητας, οι αισθητικοί κανόνες υπολείπονται σταθερά της συγκεκριμένης ζωής των έργων τέχνης. Για αυτό το λόγο ο Adorno υποστηρίζει την ανανέωση της αισθητικής μέσω του εννοιολογικού στοχασμού των αισθητικών κανόνων στο πλαίσιο εκείνης της ‘διαλεκτικής των έργων τέχνης που διαδραματίζεται μεταξύ αυτών των κανόνων, ακόμη και των πιο προηγμένων, και μάλιστα ακριβώς αυτών, και της ειδικής μορφής τους’ (ΑΘ, 73).

Για άλλη μια φορά ο Adorno προεκτείνει τη θέση του στο ακρότατο όριό της. Η ειδική μορφή των έργων τέχνης στην οποία αναφέρεται με αφορμή τη διαλεκτική των έργων τέχνης, τροποποιείται αποκλειστικά μέσω της άρνησης της, συνέπεια της ριζοσπαστικοποίησης της νεωτερικότητας. Για να υποστηρίξει τη θέση του αντλεί από τη ζωγραφική και ειδικότερα από τη σχέση ανάμεσα στους παραδοσιακούς κανόνες και τη σύνθεση εικόνων από τον Manet και μετά: ‘Αυτοί οι κανόνες διαφαίνονται στην αντίσταση του κάθε εκάστοτε έργου κατά της επιβολής τους. Μια κατηγορία όπως εκείνη των αναλογιών στη δομή ενός έργου έχει νόημα μόνο εφόσον περιλαμβάνει και την ανατροπή των αναλογιών, δηλαδή την ίδια της την κίνηση ως *κατηγορία*. Ακόμα και στη νεωτερικότητα, μέσω μιας τέτοιας διαλεκτικής οι μορφολογικές κατηγορίες αποκαθίστανται σε ανώτερο επίπεδο [...] Κάθε υλικό περιεχόμενο αναπτύχθηκε στην τέχνη [...] μέσω της μορφοποίησης, η οποία αργότερα έλαβε την αφηρημένη μορφή των μορφολογικών κατηγοριών, οι οποίες με τη σειρά τους μεταβλήθηκαν στη σχέση τους με το υλικό. Μορφοποίηση σημαίνει σωστή εφαρμογή αυτής της μεταβολής. Αυτό μπορεί να διευκρινίσει την έννοια της διαλεκτικής στο πλαίσιο της τέχνης’ (παραλειπόμενα ΑΘ, 493).

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Ι): ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ Η έννοια της διαλεκτικής, εκτός από τον εννοιολογικό στοχασμό των αισθητικών κανόνων στο πλαίσιο του αισθητικά συγκεκριμένου, χρησιμοποιείται από τον Adorno προκειμένου επίσης να

τοποθετηθεί ο ίδιος σε αυτό που ορίζει ως διαμάχη για την υποκειμενική ή αντικειμενική μορφή της νεώτερης αισθητικής. Ωστόσο, αυτοί οι δύο όροι είναι διαφορούμενοι, κάτι που επισημαίνει εξ αρχής και ο Adorno. Σύμφωνα με μια προσέγγιση, η έννοια του υποκειμενικού μπορεί να δηλώνει τις υποκειμενικές αντιδράσεις στα έργα τέχνης ως αφετηρία της αισθητικής, σε αντίθεση προς την απευθείας θεώρησή τους. Σύμφωνα με μια άλλη προσέγγιση, αυτές οι δύο έννοιες μπορούν επίσης να σχετίζονται με το ζήτημα της προτεραιότητας του υποκειμενικού ή του αντικειμενικού στοιχείου στα ίδια τα έργα τέχνης. Τέλος, σε αναφορά πάντοτε με αυτές τις δύο έννοιες, μπορεί να τεθεί το ερώτημα για το βαθμό αντικειμενικότητας μιας καλαισθητικής κρίσης. Ο Adorno τονίζει την ανάγκη να διευκρινιστούν οι διάφορες σημασίες που έχουν αυτοί οι όροι, ξεκινώντας από τις αντίστοιχες αισθητικές των Kant και Hegel: υποστηρίζει ότι η μεγάλη πειστικότητα της καντιανής αισθητικής 'οφειλόταν στο γεγονός ότι δεν είχε εδραιωθεί απλώς στις θέσεις που υπαγόρευε το γενικό επιτελικό σχέδιο ενός συστήματος, όπως στην περίπτωση του Hegel [...] Επιθυμία του Kant ήταν να θεμελιώσει την αισθητική αντικειμενικότητα ξεκινώντας από το υποκείμενο και όχι να την αντικαταστήσει με αυτό. Ως στοιχείο ενότητας του υποκειμενικού και του αντικειμενικού υπονοείται στον Kant ο Λόγος, μια υποκειμενική ικανότητα και παραταύτα [...] πρότυπο κάθε αντικειμενικότητας' (ΑΘ, 281). Ωστόσο, αυτό που καταλογίζει στον Kant ο Adorno είναι η αδυναμία του να αναγνωρίσει την ποιοτική διαφορά εκείνων των σημείων που είναι κοινά στην τέχνη και τη συλλογιστική γνώση. Επομένως, η αντικειμενικότητα της αισθητικής στην οποία αποβλέπει ο Kant μέσω της τυποποίησης βασικών εννοιών 'έρχεται σε αντίθεση προς το αισθητικό φαινόμενο, που από τη σύστασή του είναι ειδικό – μερικό' (ΑΘ, 283). Μέσα από αυτή την κριτική, ο Adorno θέλει να καταλήξει στο προσχέδιο μιας διαλεκτικής αισθητικής η οποία αντιτίθεται τόσο σε μια καθαρά υποκειμενική, όσο και σε μια αμιγώς αντικειμενική διαλεκτική· η αντίθεση στην πρώτη οφείλεται στο γεγονός ότι 'είναι αφηρημένη – υπερβατική, ενώ στη δεύτερη επειδή παραβλέπει την αντικειμενική διαμεσολάβηση της τέχνης από το υποκείμενο' (ΑΘ, 284).

Γενικότερα, ο Adorno υποστηρίζει πως μια διαλεκτική φιλοσοφική αντίληψη θα μπορούσε να δώσει λύση σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί εσωτερικό αδιέξοδο της αισθητικής, δηλαδή το γεγονός ότι η αισθητική δεν μπορεί να συγκροτηθεί 'ούτε από μια εννοιολογική αφετηρία, ούτε από τη μη εννοιολογική εμπειρία'. Στο πλαίσιο αυτής της αντίληψης, τα εμπειρικά δεδομένα και οι έννοιες δεν νοούνται ως δύο αντίθετοι πόλοι, αλλά διαμεσολαβούνται αμοιβαία. Τελικά, η διαλεκτική προσέγγιση της αισθητικής φαντάζει ως η μοναδική λύση στις αλλοιώσεις που προκαλεί τόσο η θέσπιση κανόνων ξένων ως προς την τέχνη, όσο και η

αυθαίρετη ταξινόμηση των καλλιτεχνικών δεδομένων. Σε αυτό το σημείο, η κριτική του Adorno μετατοπίζεται στην αδυναμία του Hegel να αναπτύξει την έννοια της διαλεκτικής στην *Αισθητική* του με τον τρόπο που το κάνει στα κύρια έργα του. Ο Adorno ορίζει τη διαλεκτική μέθοδο ως εκείνη ‘που ξεπερνά το ρήγμα μεταξύ απαγωγής και επαγωγής, στο οποίο άλλωστε εναντιώθηκαν ρητά οι διατυπώσεις του Fichte, οι οποίες και αποτελούν την πρώτη εμφάνιση της διαλεκτικής στον γερμανικό ιδεαλισμό [...] Ωστόσο, αυτό το ρήγμα μεταξύ απαγωγής και επαγωγής δεν είναι εύκολο να αναπληρωθεί’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 577). Αντίθετα, προς την αισθητική διαλεκτική των Hegel και Fichte, όπου η μεταφυσική του πνεύματος εγγυάται την ταυτότητα ανάμεσα στο μεμονωμένο στοιχείο με το οποίο αρχίζει η επαγωγή, και το γενικό, από το οποίο ξεκινά η απαγωγή, για τον Adorno ‘η αισθητική κινείται στα τυφλά’. Παρόλα αυτά ‘μια διαλεκτική θεωρητική κατασκευή της τέχνης είναι δυνατή καθώς ενυπάρχει σε αυτή πνεύμα³⁷, το οποίο όμως δεν είναι απόλυτο ή εγγυημένο’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 579).

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΕΝΔΟΠΛΑΙΣΙΑΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ Ο Adorno θεωρεί το έργο τέχνης ως μονάδα³⁸, αλλά την ίδια στιγμή το εντοπίζει στο γενικότερο πλαίσιο του πνεύματος μιας εποχής, διαπλεγμένο με την ιστορία και την κοινωνία με τέτοιο τρόπο που τελικά τα έργα τέχνης να ξεπερνούν τη μοναδιαία ύπαρξή τους. Έτσι, ενώ η αισθητική προϋποθέτει οπωσδήποτε τη συγκέντρωση της προσοχής στο μεμονωμένο έργο, η εσωτερική ανάλυση³⁹ αναγνωρίζει πως όλα όσα χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα ενός έργου τέχνης, ως κάτι γενικό, ξεπερνούν το πλαίσιο της μονάδας. Ωστόσο, ενώ η μοναδολογική συγκρότηση των ίδιων των έργων παραπέμπει πέρα από τον εαυτό της, ο Adorno επισημαίνει πως ‘χωρίς την εσωτερική ανάλυση⁴⁰ ούτε το έργο τέχνης μπορεί να κατανοηθεί σε σχέση με το πλαίσιο του οποίου το ίδιο αποτελεί ένα στοιχείο ούτε να αποκρυπτογραφηθεί το νοηματικό του περιεχόμενο’ (ΑΘ, 307). Κατά προέκταση, κανένα ειδικό – μερικό στοιχείο δεν έχει θέση στο έργο τέχνης, αν μέσω της ιδιαιτερότητάς του δεν μπορεί να λάβει ένα γενικότερο χαρακτήρα⁴¹. Η αξία των ενδοπλαισιακών αναλύσεων οφείλεται στο γεγονός πως ερχόμενες σε αρκετά στενή επαφή με το μόρφωμα, καταφέρνουν να καταλήγουν σε γενικούς προσδιορισμούς αντλώντας από τις πιο ειδικές λεπτομέρειες⁴². Ενώ όμως αυτή η μετατροπή του ειδικού – μερικού σε γενικό καθορίζεται από τις εσωτερικές συναρτήσεις του ίδιου του έργου τέχνης, καθήκον της αισθητικής είναι να διατηρήσει τις έννοιες. Ο Adorno σε αυτό το σημείο αντλεί από την *Αισθητική* του Hegel, και ειδικότερα από αυτό που αποκαλείται κίνηση της έννοιας: η αισθητική μπορεί να διατηρήσει τις έννοιες, απαλείφοντας την εξωτερικότητά

τους ως προς το έργο τέχνης· αυτό μπορεί να επιτευχθεί με τη μεταφορά της έννοιας εντός του έργου τέχνης στη βάση του νόμου κίνησης της έννοιας. Εν τέλει, αυτό που επιδιώκει ο Adorno είναι να προσδώσει έναν ενσυνείδητο χαρακτήρα στη σχέση μεταξύ του γενικού και του μερικού – ειδικού που εκδηλώνεται στο έργο τέχνης: ‘Η αλληλεπίδραση μεταξύ του γενικού και του ειδικού, που στα έργα τέχνης διαδραματίζεται χωρίς συνείδηση και την οποία η αισθητική πρέπει να αναδειξεί στο επίπεδο της συνείδησης είναι ο αληθινός λόγος που επιβάλλει τη διαλεκτική αντίληψη της τέχνης’ (ΑΘ, 308).

Η ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Η κατανόηση του έργου τέχνης συνδέεται ευθέως με το πνευματικό του περιεχόμενο. Μία τέτοια σχέση προϋποθέτει ότι έχει κατανοηθεί όχι μόνο η πρόθεση του έργου, αλλά και η αλήθεια, όσο και η αναλήθειά του. Η κατανόηση της πρόθεσης από μόνη της δεν αρκεί, γιατί δεν πρέπει να υπάρχει και η τελική εκτίμηση για το αν η πρόθεση έχει υλοποιηθεί στη δομή του έργου· επίσης, η κατανόηση της πρόθεσης δεν περιλαμβάνει ούτε τη σύλληψη της αλήθειας του έργου τέχνης⁴³. Σε αυτό το πλαίσιο, ‘η κατανόηση των έργων τέχνης είναι ουσιαστικά [...] διαδικασία και [...] όχι «βίωμα» που ως δια μαγείας συλλαμβάνει τα πάντα και ανοίγει το δρόμο προς το αντικείμενο’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 583). Πρόκειται για μία διαδικασία η οποία δια μέσου της κατανόησης του έργου τέχνης ως σχηματισμό αλήθειας, επιτυγχάνει επίσης το συσχετισμό με την αναλήθεια του, που δεν είναι άλλη από την αναλήθεια του εξωτερικού κόσμου. Με αυτόν τον τρόπο όμως το έργο τέχνης συμμετέχει στη γνώση, όχι με τη μορφή της γνώσης ενός αντικειμένου, αλλά βασικά λόγω της σχέσης του προς την αλήθεια⁴⁴.

Ο Adorno προσεγγίζει επίσης την κατανόηση των έργων τέχνης σε σχέση με την εξήγησή τους. Η κατανόηση περιλαμβάνει και την εξήγηση, αλλά εκτείνεται πέρα από αυτήν. Για μία κατανόηση που θα υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής αισθητικής η ταύτιση της κατανόησης με την εξήγηση αποβαίνει τελικά σε βάρος της αισθητικής νεωτερικότητας. Η κατανόηση πρέπει ακριβώς να επιλαμβάνεται εκείνης της πλευράς των έργων τέχνης που αντιστέκεται στην εξήγησή τους, στην πράξη δηλαδή αναγωγής του Νέου, της αναγωγής αυτού που είναι άγνωστο σε κάτι γνωστό⁴⁵. Αυτό το πεδίο αντίστασης στην εξήγηση, συνδέεται συνήθως και με μια ιδιαίτερη αντίσταση στην κατανόηση. Πρόκειται για μία ακραία έκφραση της αισθητικής νεωτερικότητας η οποία κωδικοποιείται από τον Adorno ως ‘έκφραση του ακατανόητου’. Υποδειγματική περίπτωση αυτής της έκφρασης είναι το έργο του Beckett, όπου η παραδοσιακή αισθητική κατηγορία της κατανόησης μετασχηματίζεται στο εσωτερικό μίας φιλοσοφίας της τέχνης το βασικό καθήκον της οποίας δεν είναι πλέον ‘η

προσπάθεια να απαλείψει μέσω εξηγήσεων το στοιχείο του ακατανόητου [...] όσο μάλλον να κατανοήσει το ίδιο το ακατανόητο, που ανήκει στο χαρακτήρα του πράγματος, του έργου τέχνης’.

Σε αυτό το πλαίσιο, το έργο του Beckett διαχωρίζεται από τη ‘λεγόμενη λογοτεχνία του παραλόγου’ στο βαθμό που σε ‘αυτή την κατηγορία συσσωρεύονται πολλά και διάφορα και αυτό προωθεί απλώς τις παρανοήσεις στη γρήγορη συνεννόηση’, αλλά και διατηρείται σε συνάφεια ως προς αυτή στο βαθμό που ‘δείχνει ότι η κατανόηση, το νόημα και το πνευματικό περιεχόμενο δεν είναι ισοδύναμα’. Ο Adorno επιθυμεί κυρίως να αναδείξει τη διαφορά ανάμεσα στο έργο του Beckett και τα έργα που κατατάσσονται στη σφαίρα του γαλλικού υπαρξισμού, κυρίως του Sartre. Αυτή η πρόθεση ήταν δεδηλωμένη εξαρχής στο *Trying to Understand Endgame*, και στο πλαίσιο της *Αρχικής Εισαγωγής της Αισθητικής Θεωρίας* είναι και πάλι προφανής. Το ριζικά παράλογο ως καλλιτεχνική πρόθεση αποδίδεται από τον Adorno στην αισθητική ανάγκη να ‘μεταφραστεί το επίπεδο της μεταφυσικής απουσίας νοήματος σε μια καλλιτεχνική γλώσσα που παραιτείται από το νόημα’. Ενώ στον Sartre, αυτή ‘η μεταφυσική απουσία νοήματος προβάλλεται ως απτή υποκειμενική εμπειρία’, στον Beckett το αρνητικό μεταφυσικό περιεχόμενο μετακυλιέται στη μορφή (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 584). Πολύ περισσότερο, η ίδια η αισθητική μορφή αποτελεί άρνηση του μεταφυσικού περιεχομένου με έναν τρόπο που δεν απαγορεύει την κατανόηση της μορφής, αλλά και την ίδια στιγμή δεν επιτρέπει τη συσκότιση μέσω του αισθητικού περιεχομένου⁴⁶.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ Η έννοια της καλλιτεχνικής εμπειρίας στην *Αρχική Εισαγωγή της Αισθητικής Θεωρίας* προσεγγίζεται σε σχέση με την εσωτερική ανάλυση ενός έργου τέχνης, αλλά δεν εξαντλείται σε αυτήν⁴⁷. Στο πλαίσιο μιας φιλοσοφικής αισθητικής τον στοχασμό της εσωτερικής ανάλυσης ακολουθεί ένας δεύτερος στοχασμός. Αυτός ο τελευταίος ‘πρέπει να οδηγήσει τα πράγματα που ανακαλύπτει η ανάλυση πέρα από τον εαυτό της και με εμφαντική κριτική να εισχωρήσει στο περιεχόμενο αλήθειας του έργου’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 585). Με αυτόν τον τρόπο ο Adorno θέλει να υποβάλλει την ιδέα της διαμεσολάβησης της αισθητικής εμπειρίας από την εξωαισθητική πραγματικότητα: ‘Η καλλιτεχνική εμπειρία συνολικά δεν είναι τόσο άμεση όσο θα προτιμούσε η επίσημη θρησκεία της τέχνης. Κάθε εμπειρία ενός έργου τέχνης σχετίζεται με το περιβάλλον του, με τη σημασία και τη θέση του, με τον τύπο του, κυριολεκτικά και μεταφορικά [...] Στην πραγματικότητα κάθε έργο τέχνης, ακόμη και το ερμητικό, με τη μορφολογική του γλώσσα εγκαταλείπει την κλειστή μοναδολογική του σφαίρα⁴⁸. Για να μπορεί κανείς να εμπειραθεί το

έργο τέχνης απαιτείται στοχασμός, έστω και σε υποτυπώδη μορφή [...] Λόγω της γενικότητας της σκέψης κάθε στοχασμός που απαιτείται από το έργο τέχνης είναι και εξωαισθητικός' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 588).

Σε σχέση με την κλίμακα της διαμεσολάβησης, το γενικό τίθεται σε σχέση με την εμπειρία της πραγματικότητας, ενώ το μερικό – ειδικό σε σχέση με την εμπειρία της τέχνης. Το γενικό υπάρχει λόγω της ανάγκης για στοχασμό και του αναπόφευκτου της εννοιολογικής ανάλυσης και των ταυτιστικών πράξεων· το ειδικό υπάρχει λόγω του μοναδολογικού χαρακτήρα του έργου τέχνης⁴⁹: 'Η τέχνη είναι μια διέξοδος από τον κόσμο και όμως δεν μας βγάζει από αυτόν· ο κόσμος τον οποίο αντανακλά παραμένει αυτός που είναι, διότι η τέχνη απλώς τον αντανακλά' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 589)· επίσης: 'Ενώ η τέχνη ονειρεύεται την απόλυτη μοναδολογία, ευτυχώς ή δυστυχώς είναι εμποτισμένη με το γενικό' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 590). Για τον Adorno, αν υπήρχε η εσωτερική ανάλυση και μόνο του έργου τέχνης, δηλαδή η αποκλειστική εστίαση στο μερικό – ειδικό, αυτό θα ισοδυναμούσε με την κατάπνιξη του γενικού, δηλαδή με την κατάπνιξη του κοινωνικού στοχασμού πάνω στην τέχνη. Αντίστοιχα, όποιος εμπειράται την τέχνη μόνον ως τέχνη στερεί στην πραγματικότητα από τον εαυτό του το ουσιαστικό περιεχόμενο της τέχνης το οποίο βρίσκεται πέρα από την απόλυτη ταύτιση της τέχνης με τον εαυτό της⁵⁰.

Κλασσικό παράδειγμα της τέχνης ως εμπειρίας που υπερβαίνει την τέχνη είναι για τον Adorno η μουσική του Beethoven: 'Κανένας δεν μπορεί να σταθεί αντάξιος απέναντι σε μια συμφωνία του Beethoven, αν δεν καταλαβαίνει τα λεγόμενα καθαρά μουσικά γεγονότα μέσα της καθώς και αν δεν ακούει μέσα από αυτή τη μουσική την ηχώ της Γαλλικής επανάστασης. Αυτά τα δύο στοιχεία και η αμοιβαία διαμεσολάβησή τους στο καλλιτεχνικό φαινόμενο είναι ένα από τα στρυφνά και αναπόφευκτα θέματα της φιλοσοφικής αισθητικής' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 587). Το έργο τέχνης δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα άμεσο δεδομένο που αποκαλύπτεται μόνο του. Η στοχαστική προσέγγιση της εμπειρίας αποβλέπει στη συνειδητοποίηση του ενύπαρκτου ανταγωνισμού στην τέχνη ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την εξωκαλλιτεχνική στιγμή. Ενώ τα έργα τέχνης είναι ολοκληρωμένα μορφώματα με τη δική τους εσωτερική λογική, την ίδια στιγμή εντάσσονται σε ένα πλαίσιο σχέσεων ανάμεσα στο πνεύμα και την κοινωνία. Έτσι, ενώ οι δύο στιγμές δεν έχουν ευδιάκριτα όρια, στην ολοκλήρωση αυτής της εσωτερικής λογικής συμβάλλει μία ορθή συνείδηση της εξωαισθητικής πραγματικότητας. Προεκτείνοντας αυτούς τους συλλογισμούς σε σχέση με την αλήθεια του έργου τέχνης, ο Adorno υποδεικνύει τη σχέση της με το ευρύτερο πλαίσιο σχέσεων της κοινωνίας και του πνεύματος στο οποίο εντάσσεται το έργο τέχνης· η

καλλιτεχνική αλήθεια δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα της εσωτερικής συνοχής του έργου τέχνης, αλλά και της συμφωνίας της με ό,τι υπάρχει πέρα από αυτό⁵¹.

Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Αναλύοντας την έννοια της κατανόησης του έργου τέχνης, τέθηκε εξ αρχής η έννοια της διαδικασίας του έργου τέχνης, έναντι αυτής του βιώματος. Παράλληλα, η ανάλυση της έννοια της αισθητικής εμπειρίας ανέδειξε τη διαμεσολάβησή της από την εξωαισθητική πραγματικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Adorno αποδίδει το χαρακτήρα διαδικασίας στην ενότητα του φαινομενικού νοήματος: η ενότητα δεν έχει στατικό, αλλά δυναμικό χαρακτήρα ο οποίος αντλεί την υπόστασή του από την ανάπτυξη των ανταγωνισμών που εμπίπτουν στον κοινό τόπο του γενικού και του μερικού – ειδικού που συνιστούν η πραγματικότητα και το έργο τέχνης αντίστοιχα. Με αυτόν τον τρόπο, μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα ο διαχωρισμός της ανάλυσης του έργου τέχνης από την κατανόηση, διαχωρισμό τον οποίο υποστηρίζει ο Adorno: 'Η ανάλυση μπορεί να προσεγγίσει το έργο μόνο αν κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των δυναμικών στοιχείων του ως διαδικασία και όχι με την αναγωγή του έργου σε δήθεν πρωτογενείς ενότητες' (ΑΘ, 300). Με την απομάκρυνση από αυτήν την παραδοσιακή ιδέα της αισθητικής και την ταυτόχρονη αναγνώριση των δυναμικών στοιχείων του έργου τέχνης, αναγνωρίζεται ταυτόχρονα τόσο ο μη ταυτόσημος χαρακτήρας τους ως προς την πραγματικότητα, όσο και η δυναμική τους κίνηση προς την ταυτότητα του ταυτόσημου και του μη ταυτόσημου. Άρα, ο χαρακτήρας διαδικασίας των έργων τέχνης είναι αποκαλυπτικός για το αναπόφευκτο της σύγκρουσης του έργου τέχνης με την πραγματικότητα: 'Αντικειμενικά όμως, ο εσωτερικός χαρακτήρας διαδικασίας των έργων τέχνης [...] είναι μια δίκη που κινούν εναντίον του εξωτερικού προς αυτά κόσμου, αυτού που απλώς υπάρχει [...] Διαχωρίζοντας καθαρά τη θέση τους από τον εμπειρικό κόσμο, από το Άλλο τους, δηλώνουν ότι αυτός ο κόσμος πρέπει να αλλάξει: έτσι αποτελούν ασυνείδητα σχήματα της αλλαγής του' (ΑΘ, 302).

Το δυναμικό στοιχείο που απορρέει από τον χαρακτήρα διαδικασίας των έργων τέχνης δεν αμφισβητεί λοιπόν μόνο την αισθητική φαινομενικότητα και τη συνακόλουθη επίφαση ενότητας του έργου τέχνης, αλλά και την επίφαση της προόδου που αποκρύπτει την απaráλλαχτη κατάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας. Κατ' αυτά, η έννοια της διαδικασίας στο έργο τέχνης λαμβάνει το χαρακτήρα κριτικής της επανάληψης του πάντοτε ίδιου. Στην αισθητική νεωτερικότητα η έκφραση αυτής της κατάστασης είναι καθαρά αρνητική. Η μονομέρεια της ανάπτυξης, η κριτική του κυρίαρχου τρόπου ανάπτυξης αποδίδεται στην περίπτωση του Beckett με την αδυναμία των χαρακτήρων να προχωρήσουν.

Το σχήμα της αισθητικής αρχής του *Il faut continuer*⁵² δηλώνει αρνητικά την ανάπτυξη με την έννοια ότι υπάρχει στο βαθμό που αναπαράγεται μια κατάσταση που είναι πάντοτε η ίδια. Ενώ οι χαρακτήρες του Beckett επιδεικνύουν τη διάθεση να προχωρήσουν, ο χώρος που τους διατίθεται είναι ο ελάχιστος, γιατί η δυναμική που ενσαρκώνουν, είναι τόσο μάταιη, όσο και καταδικασμένη εκ των προτέρων⁵³.



ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΟΧΑΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ Το ανολοκλήρωτο σχέδιο της *Αισθητικής Θεωρίας* του Adorno⁵⁴ ξεκινάει με τη θέση πως ‘τίποτα από όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο’⁵⁵ προκειμένου να τεθεί ευθύς εξαρχής το ζήτημα του στοχασμού. Παρά το γεγονός ότι οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες δεν απέφεραν όσα είχαν ευαγγελιστεί, έθεσαν ωστόσο σε κίνηση μια διαδικασία που διέβρωσε τις ίδιες τις κατηγορίες στις οποίες στηριζόταν. Με αυτό τον τρόπο διανοίχτηκε ένας ορίζοντας νέων δυνατοτήτων για το στοχασμό, μια διευρυμένη ελευθερία για τους καλλιτέχνες, με την οποία παρόλα αυτά αισθάνονταν άβολα: αντί του στοχασμού πάνω στις ίδιες τις κατηγορίες της τέχνης, αυτό που τελικά επιδιώχθηκε ήταν μία τάξη, που δύσκολα θα μπορούσε να αποδειχθεί ανθεκτική: η δυνατότητα μίας τέτοιας τάξης προϋποθέτει ένα επίπεδο ελευθερίας το οποίο, παρά τον μερικό χαρακτήρα της τέχνης, έρχεται σε αντίθεση προς τη ‘μόνιμη κατάσταση ανελευθερίας στο όλον’ (ΑΘ, 13).

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Πολύ περισσότερο, ο ίδιος ο λόγος ύπαρξης της τέχνης μέσα στην κοινωνία καθίσταται αβέβαιος. Η αυτονομία που κατοχύρωσε για τον εαυτό της, μετά την αποκλήρυξη της θεολογίας και την παραίτηση από την πλήρη αξίωση για την αλήθεια της λύτρωσης, βασίσθηκε στο στοιχείο της ανθρωπιάς σύμφωνα με τον Adorno. Όσο όμως η κοινωνία δεν γινόταν ανθρώπινη, τόσο περισσότερο άρχισε να κλονίζεται η αυτονομία της τέχνης και μαζί η ίδια η βεβαιότητα της θέσης της

μέσα στην κοινωνία. Η αυτονομία της τέχνης παραμένει παρόλα αυτά αμετάκλητη για τον Adorno: 'Όλες οι απόπειρες ώστε μέσω της κοινωνικής της λειτουργίας να αποδοθούν στην τέχνη εκείνα για τα οποία η ίδια διατηρεί και εκφράζει αμφιβολίες έχουν αποτύχει' (ΑΘ, 13). Αυτό που ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως πρόβλημα είναι η αβεβαιότητα για το αισθητικό της προς τι. Η τέχνη, μετά την αποκήρυξη της θεολογίας και την παραίτηση από την πλήρη αξίωση για την αλήθεια της λύτρωσης είναι καταδικασμένη σύμφωνα με τον Adorno 'να προσφέρει στο υπάρχον και στο κατεστημένο μία ενθάρρυνση η οποία, στερημένη από κάθε ελπίδα για κάτι Άλλο, ενισχύει τη μαγική επήρεια εκείνου από το οποίο η αυτονομία της τέχνης επιθυμεί να απελευθερωθεί' (ΑΘ, 14). Η αβεβαιότητα για το αν η τέχνη είναι ακόμα δυνατή είναι ένα ζήτημα το οποίο σχετίζεται ευθέως με το αν η μετάβαση από αυτό που ήταν άλλοτε η τέχνη έχει γίνει με έναν τρόπο που να μην υπονομεύει την ίδια την τέχνη και τις προϋποθέσεις της. Για τον Adorno, αυτή η μετάβαση θέτει τις δυνατότητες της τέχνης στο βαθμό που χειραφετείται επίσης από τα στερεότυπα κατάφασης και συμφιλίωσης, και αποδίδει κρίσιμη σημασία στην εμπειρία και τον κριτικό χαρακτήρα της τέχνης. Αυτή η βαθύτερη χειραφέτηση όμως συνεπάγεται την εναντίωση της τέχνης ενάντια σε αυτό που συνιστά η έννοιά της, και σε αυτήν την κίνηση είναι που κρίνεται η ίδια η βεβαιότητά της. Με αυτόν τον τρόπο, το 'Άλλο' που ήταν συνδεδεμένο με τη θρησκευτική αλήθεια της λύτρωσης, αλλάζει ποιοτικά, καθώς αλλάζει ποιοτικά η ίδια η τέχνη. Η τέχνη πρέπει να στρέφεται εναντίον αυτού που συνιστά την έννοιά της, όποτε εκδηλώνεται η αβεβαιότητά της για τον αισθητικό της προσανατολισμό. Αυτή η εναντίωση όμως δεν πρέπει να ταυτίζεται ή να εξαντλείται με ένα είδος αφηρημένης άρνησης. Αντί αυτού, η άρνηση πρέπει να κατευθύνεται σε αυτό που στο σώμα της παράδοσής της φαινόταν εγγυημένο ως το βασικό της στρώμα. Αυτή η μορφή άρνησης είναι που μπορεί να αλλάξει ποιοτικά την τέχνη και να την μετατοπίσει σε αυτό που συνιστά το Άλλο της, αυτό που δεν είναι ακόμα η τέχνη, και της οποίας η αλλαγή είναι αναγκαία για να παραμείνει δυνατή ως τέχνη. Πρόκειται για μία άρνηση που είναι σε θέση να την πράξει η ίδια η τέχνη υποστηρίζει ο Adorno. Διαχρονικά η τέχνη στρεφόταν εναντίον του απλώς υπάρχοντος, το οποίο όμως υποστήριζε ταυτόχρονα διαμορφώνοντας τα στοιχεία του. Υπό αυτή την έννοια, η τέχνη δεν περιοριζόταν σε μία στείρα κατάφαση, αλλά ούτε και στο αντίθετό της, την ισοπεδωτική άρνηση.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Αυτή η διπλή κίνηση της τέχνης, σύμφωνα με την οποία υπήρχε η άρνηση του απλώς υπάρχοντος σε κάθε εποχή, και την ίδια στιγμή η αρωγή στη διαμόρφωση των στοιχείων που αποσταθεροποιούσε η άρνησή τους, τοποθετεί

την έννοια της τέχνης σε έναν ιστορικά μεταβαλλόμενο αστερισμό στοιχείων. Αυτός είναι και ο λόγος που αυτή η έννοια της τέχνης αντιστέκεται σε κάθε απόπειρα ορισμού: η ουσία της δεν μπορεί να αναχθεί στις απαρχές της, θέτοντας ως δεδομένη την ύπαρξη ενός αδιατάρακτου στρώματος επί του οποίου θα μπορούσαν να θεμελιωθούν όλα τα επακόλουθα στρώματα. Η άρνηση, που συνιστά τον κλωνισμό αυτού του στρώματος που η παράδοση κάθε εποχής ορίζει ως βασικό, θα αποσταθεροποιούσε και όλα τα υπόλοιπα στρώματα που βασίστηκαν στο αρχικό. Ο ορισμός της έννοιας της τέχνης μπορεί απλώς να οριοθετηθεί εξειδικεύοντας τον ιστορικά μεταβαλλόμενο αστερισμό στοιχείων εντός του οποίου βρίσκεται η τέχνη. Για τον Adorno επομένως, 'ο ορισμός της έννοιας της τέχνης είναι πάντοτε προσημασμένος από αυτό που ήταν κάποτε η τέχνη, νομιμοποιείται όμως μόνον από αυτό που έχει γίνει και παραμένει ανοιχτός σε αυτό που θέλει και ίσως μπορεί να γίνει' (ΑΘ, 16).

Ο ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΆΛΛΟ ΤΗΣ Αναγνωρίζοντας το γεγονός πως η τέχνη είναι προϊόν του ιστορικού γίνεσθαι, η τέχνη μπορεί να προσεγγισθεί μόνο με βάση την ιστορική της κίνηση, και όχι βάσει σταθερών παραμέτρων. Αυτό σημαίνει πως η τέχνη σε κάθε ιστορική στιγμή καθορίζεται με βάση αυτό που δεν είναι τέχνη εκείνη την ίδια ιστορική στιγμή. Με άλλα λόγια, η τέχνη καθορίζεται από το Άλλο της, που στην ίδια του την ιστορική κίνηση μπορεί να γίνει τέχνη, ή να ήταν άλλοτε τέχνη. Για παράδειγμα, πολλά μορφώματα, λόγου χάρι αντικείμενα λατρείας όπως αναφέρει ο Adorno, μεταμορφώνονται στην πορεία της ιστορίας σε τέχνη, ενώ άλλοτε δεν ήταν: άλλα, που ήταν τέχνη, έπαψαν να είναι. Σε αυτήν την πορεία της ιστορίας, ο Adorno θεωρεί ότι ο νόμος κίνησης της τέχνης αποτυπώνεται στην ίδια τη μορφή: εναλλακτικά, ο νόμος κίνησης της τέχνης είναι ο ίδιος ο νόμος της μορφής της. Αντίστοιχα για την αισθητική, ο Adorno αποδίδει αξιωματικό χαρακτήρα στην αντίληψη του όψιμου Nietzsche 'ότι και το προϊόν του γίνεσθαι μπορεί να είναι αληθές' (ΑΘ, 16), αντίθετα προς την παραδοσιακή άποψη πως αλήθεια είναι μόνο κάτι που έχει γίνει. Σε αυτήν την προοπτική μπορεί να ενταχθεί και η εγγελητική θέση περί μιας πιθανής εξαφάνισης της τέχνης, η οποία φαίνεται να επιβεβαιώνει το χαρακτήρα της τέχνης ως ενός προϊόντος του γίνεσθαι: η νομοτέλεια του έργου τέχνης είναι περισσότερο προϊόν της τεχνικής εξέλιξης, όσο και του ρόλου της στη διαδικασία εκκοσμίκευσης, και λιγότερο κάτι το οποίο ανάγεται στην προέλευσή τους. Πολύ περισσότερο, 'τα έργα τέχνης έγιναν έργα τέχνης μόνο αρνούμενα την προέλευσή τους' (ΑΘ, 16). Ενάντια σε κάθε απόπειρα παγίωσης μίας αλήθειας μέσω της αναγωγής της σε ένα βασικό στρώμα αναφοράς, η κίνηση είναι αυτή που δημιουργεί το αληθές. Η τέχνη σε σχέση προς το Άλλο της, υπενθυμίζει την άτακτη

κίνηση του ξένου και του αντίθετου ως προς αυτή: 'Είναι στην ίδια της έννοια που ενυπάρχει το ένζυμο που την καταργεί' (ΑΘ, 18).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΩΣ ΥΠΑΡΞΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΒΑΘΜΟΥ Αν η τέχνη είναι αβέβαιη δυνάμει της κίνησής της και της άρνησής της να συνδεθεί με μία σταθερή αναφορά, αυτό σημαίνει ότι και η ίδια η αισθητική διαμεσολαβείται από αυτή την κατάσταση⁵⁶. Για τον Adorno, πέρα από την τελική κατάληξη της αβεβαιότητας περί τέχνης, το ίδιο το πνευματικό περιεχόμενο της τέχνης του παρελθόντος θα μπορούσε να επιζήσει. Αυτό που στην πραγματικότητα έχει νεκρωθεί σχετίζεται με το θεματικό περιεχόμενο των έργων τέχνης και συνίσταται όχι απλώς σε μερικές μορφές, αλλά πολύ περισσότερο σε θεματικά υλικά που αυτοκαταργήθηκαν μέσα από την ίδια την εξέλιξη της κοινωνίας στην οποία αναφέρονται. Σε αυτή την περίπτωση, ο κίνδυνος για την τέχνη είναι η κατάφαση της ταυτότητας των προϊόντων της πραγματικότητας, τη στιγμή που το περιεχόμενο αυτής της ταυτότητας έχει αλλάξει. Ο Adorno προτάσσει ως απαραίτητο όρο για την αισθητική διάθλαση, αυτό που στην πραγματικότητα διαθλάται: η έννοια της αισθητικής διάθλασης αποδίδεται με επιτυχία από μία ρήση του Schö nberg που μνημονεύει ο Adorno: 'Ζωγραφίζουμε μια εικόνα, και όχι αυτό που παριστάνει η εικόνα' (ΑΘ, 19). Από την άλλη, κάθε έργο τέχνης επιδιώκει την ταυτότητα με τον εαυτό του, γεγονός που σημαίνει στη βάση της ρήσης του Schö nberg, η εικόνα να αντιστοιχεί σε αυτό που παριστάνει η εικόνα. Στο βαθμό που το έργο τέχνης αντλεί από την εμπειρική πραγματικότητα στην οποία ο Adorno καταλογίζει βία στην επιβολή της ταυτότητας, η ταυτότητα του έργου τέχνης δεν επιτυγχάνεται. Αντίθετα, η ταυτότητα που επιδιώκει το έργο τέχνης και την οποία ο Adorno ορίζει ως αισθητική ταυτότητα προκειμένου να τη διαχωρίσει από την εμπειρική πραγματικότητα, πρέπει να συμπαραστέκεται με το μη ταυτό, αντίθετα με ότι γίνεται στην πραγματικότητα και την καταπίεση του για ταυτότητα. Μόνο με τον χωρισμό από την εμπειρική πραγματικότητα η τέχνη δύναται να διαμορφώσει σύμφωνα με τις δικές τις ανάγκες τη σχέση μεταξύ του όλου και των μερών. Με αυτόν τον τρόπο το έργο τέχνης γίνεται ύπαρξη δευτέρου βαθμού: ως ομοίωμα της εμπειρικής πραγματικότητας, της παρέχεται σε ένα δεύτερο επίπεδο αυτό που της αρνείται η εξωτερική πραγματικότητα. Τα σημαντικά έργα τέχνης ως υπέρξεις δευτέρου βαθμού έχουν και αυτά ζωή σύμφωνα με τον Adorno: 'Φανερώνουν όλο και νέα στρώματα, γερνούν, κρυώνουν, πεθαίνουν' (ΑΘ, 19). Έχοντας ζωή, μιλούν με έναν τρόπο που δεν διαθέτουν τα φυσικά αντικείμενα, ούτε τα υποκείμενα που τα έφτιαξαν: μιλούν δυνάμει της επικοινωνίας όλων των επιμέρους στοιχείων

που τα απαρτίζουν. Ο αστερισμός αυτών των στοιχείων έχει κρυμμένες στην ίδια του την ουσία όψεις του εμπειρικού κόσμου, την ίδια στιγμή που αρνείται τα χαρακτηριστικά που επιβάλλονται κατηγοριακά στον κόσμο της εμπειρίας.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ | ΔΙΠΛΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Αυτή η εναντίωση της τέχνης στον εμπειρικό κόσμο γίνεται μέσω της μορφής. Ωστόσο, η διαμεσολάβηση της μορφής και του περιεχομένου δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη διάκρισή τους. Από την άλλη, η διαμεσολάβηση πρέπει να αναζητηθεί ως ένα βαθμό γενικά στο γεγονός ότι η ‘αισθητική μορφή είναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο’ (ΑΘ, 20). Η δυνατότητα του έργου τέχνης να λαμβάνει μία θέση απέναντι στην εμπειρική πραγματικά αποδίδεται από τον Adorno σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί ως ‘διπλό χαρακτήρα της τέχνης’. Η τέχνη είναι αυτόνομη, την ίδια στιγμή που αποτελεί κοινωνικό δεδομένο. Με αυτή την διπλή ιδιότητα, υπάρχει μία συνεχή μεταφορά στοιχείων της εμπειρικής πραγματικότητας εντός της ζώνης αυτονομίας της: ‘Οι άλυτοι ανταγωνισμοί της πραγματικότητας επανέρχονται στα έργα τέχνης ως ενύπαρκτα προβλήματα της μορφής τους’. Με αυτόν τον τρόπο, και όχι με την ‘εμβολή αντικειμενικών στοιχείων’ καθορίζεται η σχέση της τέχνης προς την κοινωνία (ΑΘ, 21). Επομένως, η θέση ότι η τέχνη αποτελεί ύπαρξη δευτέρου βαθμού, διαμεσολαβείται από το διπλό χαρακτήρα της: ‘Η τέχνη έχει και δεν έχει χωριστή ύπαρξη και χωρίς ετερογενή στοιχεία χάνει την αυτονομία της’. Η αναγνώριση αυτής της δυσupoστασίας συμβάλλει επίσης στην κατανόηση της παράδοξης θέσης του Adorno ότι ‘όταν αντιλαμβάνεται κανείς την τέχνη με αυστηρά αισθητικό τρόπο, δεν την αντιλαμβάνεται σωστά από αισθητική άποψη. Μόνο όταν το Άλλο της τέχνης⁵⁷ γίνεται συναντιληπτό ως ένα από τα πρώτα στρώματα της καλλιτεχνικής εμπειρίας μπορεί να μετουσιωθεί αυτή η εμπειρία, να λυθεί ο εγκλωβισμός στο θεματικό πλαίσιο, χωρίς η αυθυπαρξία της τέχνης να γίνει κάτι αδιάφορο’ (ΑΘ, 22). Συνακόλουθα, ο Adorno προδιαγράφει το κριτήριο των έργων τέχνης με διττό τρόπο: από τη μία, εάν υπάρχει επιτυχία ή όχι στην ενσωμάτωση του υλικού και των λεπτομερειών του στον ενύπαρκτο νόμο της μορφής. Από την άλλη, εάν με αυτήν την ενσωμάτωση διατηρείται ό,τι αντιστέκεται σε μία τέτοια ενσωμάτωση. Ο Adorno επισημαίνει πως στην ‘ιστορία της τέχνης αυτά τα δύο στοιχεία δεν διαχωρίζονται συχνά’ (ΑΘ, 23).

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Προκειμένου να εξηγήσει πιο παραστατικά τη σχέση της τέχνης με το Άλλο της, τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνουν χώρα οι διαμοιβές στα όρια της αυτονομίας της τέχνης, ο Adorno χρησιμοποιεί τη σχέση του μαγνήτη προς το πεδίο ρινισμάτων, και ειδικότερα την έννοια του αστερισμού: ‘Στο Άλλο δεν

παραπέμπουν μόνο τα στοιχεία της, αλλά και ο αστερισμός τους, εκείνο το ειδικό αισθητικό δεδομένο που συνήθως κατοχυρώνεται στο πνεύμα της. Η ταυτότητα του έργου τέχνης με την υπαρκτή πραγματικότητα είναι επίσης η ταυτότητα της συγκεντρωτικής του δύναμης, που συναθροίζει γύρω της τα διάσπαρτα μέλη του (*membra disiecta*), τα ίχνη των όντων, των υπαρκτών πραγμάτων· με τον κόσμο συγγενεύει το έργο τέχνης μέσω της αρχής που το φέρνει σε χτυπητή αντίθεση προς αυτόν και μέσω της οποίας το πνεύμα έχει μαγειρέψει τον ίδιο τον κόσμο' (ΑΘ, 24). Μέσα από την έννοια του αστερισμού στοιχείων του έργου τέχνης γίνεται καλύτερα αντιληπτή η έννοια της σύνθεσης μέσω του έργου τέχνης· η σύνθεση δεν είναι κάτι που έχει επιβληθεί απλώς στα στοιχεία του έργου τέχνης, αλλά μία διαδικασία επανάληψης εκείνου του πράγματος που επιτρέπει την επικοινωνία των στοιχείων μεταξύ τους, που τα εντάσσει στον αστερισμό του έργου τέχνης και δεν τα αφήνει έξω από αυτόν. Μιλώντας για σύνθεση στοιχείων που ανήκουν στον αστερισμό στοιχείων του έργου τέχνης, και όχι απλά για σύνθεση των στοιχείων του έργου τέχνης, δηλώνεται η συμπερίληψη του Άλλου του έργου τέχνης μέσα στο ίδιο το έργο τέχνης· κατ' αυτά, η σύνθεση είναι ένα είδος ετερότητας για τον Adorno· το αισθητικό στοιχείο της μορφής που παράγεται με αυτό τον τρόπο, συνδέεται με τη μη βία, χάριν της ετερότητας που πρεσβεύει η ίδια η σύνθεση. Έτσι, το έργο τέχνης επιτυγχάνει να συγκροτηθεί σε σχέση με αυτό που ως έργο τέχνης δεν είναι και που μόνο κατά τη στιγμή της συγκρότησής του το μετατρέπει σε έργο τέχνης. Η αναγνώριση της έννοιας του αστερισμού στοιχείων του έργου τέχνης παραπέμπει στο Άλλο της τέχνης με έναν τρόπο πιο ανοιχτό συγκριτικά με την περίπτωση όπου η παραπομπή στο Άλλο της τέχνης θα γινόταν μόνο από τα στοιχεία του έργου τέχνης, και όχι από τον αστερισμό τους. Αυτή η μετάβαση από το σημειακό ίχνος ενός στοιχείου στο χωρικό αποτύπωμα, όχι μόνο της σχέσης ανάμεσα σε ένα ή περισσότερα στοιχεία, αλλά και του ενδιάμεσου χώρου που διαπερνούν αυτές οι σχέσεις, 'φανερώνει μια ασυνείδητη αυτοσυνείδηση της τέχνης σχετικά με τη μέθεξή της στο αντίθετό της' σύμφωνα με τον Adorno. Αυτή την ιδιότυπη αυτοσυνείδηση τη συνδέει με την επιμονή στην απουσία προθέσεων που αναγνωρίζει ως διακριτή στάση από μια στιγμή της ιστορίας και μετέπειτα. Τέλος, ο Adorno θεωρεί ότι αυτή η αυτοσυνείδηση της τέχνης σχετικά με την αναγκαιότητά της καταστατικής επαφής της με το Άλλο της αποτέλεσε 'κίνητρο για τη στροφή της τέχνης προς την πολιτιστική κριτική και την απαλλαγή της από την ψευδαίσθηση του καθαρά πνευματικού της είναι' (ΑΘ, 24).

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Ο Adorno συνδέει τα εμπορεύματα της πολιτιστικής βιομηχανίας με την αποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης. Θεωρεί ότι η τάση παρεμβολής στα έργα τέχνης προκειμένου να μικραίνει η 'απόστασή τους από τον παρατηρητή είναι ένα ξεκάθαρο σύμπτωμα αυτής της τάσης' (ΑΘ, 39). Ειδικότερα, η αποκαλλιτεχνικοποίηση του έργου τέχνης εκδηλώνεται με δύο βασικούς τρόπους: πρώτα με τον εκφυλισμό του από αισθητικό γεγονός, σε πολιτιστικό· με αυτόν τον τρόπο όμως αφαιρείται από το έργο τέχνης εκείνη η ιδιαίτερη ταυτότητά του με αποτέλεσμα να γίνεται απλώς ένα πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων. Παράλληλα, η εγγύτητα του τροποποιημένου πλέον έργου τέχνης σε σχέση με τον παρατηρητή συμβάλλει στον ανέξοδο σφετερισμό του και τη συνακόλουθη μετατροπή του σε όχημα της ψυχολογίας του παρατηρητή. Η ανεπάρκεια των έργων τέχνης, αυτό που το μετασχηματισμένο έργο τέχνης δεν μπορεί να πει πια, ο παρατηρητής το υποκαθιστά με τη δική του υποκειμενική απόκριση: 'Αυτόν τον μηχανισμό θέτει σε κίνηση και εκμεταλλεύεται η πολιτιστική βιομηχανία. Εμφανίζει δηλαδή ως κάτι που είναι κοντά στους ανθρώπους, που τους ανήκει, εκείνο που αποξενώθηκε από αυτούς και τώρα η πολιτιστική βιομηχανία το διαχειρίζεται για λογαριασμό τους και τους το αποδίδει' (ΑΘ, 40). Με αυτά τα δεδομένα συσχετισμών, η τέχνη λειτουργεί περισσότερο ως κερδοσκοπική επιχείρηση που εμπορεύεται μία ανάγκη την οποία μορφοποιεί κατ' αποκλειστικότητα. Πολύ χειρότερα όμως, η εξέλιξη της τεχνικής μπορεί να παραπλανήσει ως προς το γεγονός ότι η τέχνη είναι κατά βάθος νεκρή. Ο Adorno υπογραμμίζει το παράδοξο μίας κοινωνίας όπου εμφανίζονται ως ανάγκες, αυτές που μπορούν να ικανοποιηθούν στη βάση μίας ανταλλακτικής λογικής που οδηγεί αποκλειστικά και μόνο στην παραγωγή κέρδους, τη στιγμή που υπάρχουν πραγματικά προβλήματα, τα οποία όμως αγνοούνται γιατί δεν μπορούν να ενταχθούν σε μία ανάλογη λογική: 'Η εμπιστοσύνη στις ανάγκες των ανθρώπων, που με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων θα ανέμενε κανείς να οδηγήσουν το όλον σε μια ανώτερη μορφή, δεν καρποφορεί πια αφότου οι ανάγκες έχουν αφομοιωθεί από την ψευδή κοινωνία και μετατρέπηκαν σε ψευδείς. Οι ανάγκες βρίσκουν και πάλι την ικανοποίησή τους, αλλά είναι και αυτή ψευδής· εξαπατά τους ανθρώπους στερώντας τους το ανθρώπινο δικαίωμα' (ΑΘ, 42).

Η ΑΡΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Σε παλαιότερες μορφές τέχνης, το μη εμπειρικό εμφανίζεται ως εμπειρικό, μέσα από μια διαδικασία παραλλαγής εμπειρικά υπαρκτών πραγμάτων. Η νεώτερη τέχνη, σε ασυμμετρία με τον εμπειρικό κόσμο, απέχει από την παραγωγή φανταστικών εικόνων ως κάτι το πλεονασματικό. Από την άλλη, αρνείται να

αναπαράγει απλώς την όψη του εμπειρικού κόσμου, ως κάτι το επιφανειακό. Εμποδίζοντας το συμφυρμό με αυτό που απλώς υπάρχει το ακυρώνει με μεγαλύτερη ένταση· η αναπαράσταση αυτού που υπάρχει, έστω και αν αποτελεί τη βάση για την εκφορά αρνητικών κρίσεων, ανανεώνει τη δύναμη αυτού που υπάρχει και λειτουργεί καταφατικά ως προς αυτό. Αντίθετα, η αρνητική αίσθηση της πραγματικότητας είναι που προσδίδει δύναμη στο έργο τέχνης. Ο Adorno επικαλείται το παράδειγμα του Kafka: ‘Αυτό που από έλλειψη κρίσης θεωρείται στον Kafka φανταστικό, είναι το *Comment c’est* [όπως είναι η πραγματικότητα]. Με την αποχή⁵⁸ από την εκφορά θετικών κρίσεων για τον εμπειρικό κόσμο, η νεώτερη τέχνη παύει να είναι φανταστική’ (ΑΘ, 44). Με την άρνηση, η νεώτερη τέχνη τοποθετείται απέναντι στην πραγματικότητα όπως αυτή ακριβώς είναι.

Ο Adorno επιμένει στο στοιχείο της άρνησης, καθώς θεωρεί ότι μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να διασωθεί και να αναδειχθεί ο πόνος, το πάσχειν που υπάρχει στην πραγματικότητα. Η τέχνη, ως καταφύγιο της άρνησης, λειτουργεί αντισταθμιστικά στη θετικότητα της συλλογιστικής γνώσης, η οποία είναι για τον Adorno ο κυρίαρχος τρόπος επαφής με την πραγματικότητα. Έτσι, ‘ενώ η συλλογιστική γνώση⁵⁹ μπορεί να προσεγγίσει την πραγματικότητα, περιλαμβανομένων και των ανορθολογικοτήτων της [...] υπάρχει κάτι σε αυτήν την πραγματικότητα που αντιστέκεται στην ορθολογική γνώση για την οποία ο πόνος είναι ξένος· μπορεί να τον καθορίσει υπάγοντάς τον σε κάτι υπερκείμενο και να προσφέρει τα μέσα για την καταπράυνσή του, αλλά δύσκολα θα μπορούσε να τον εκφράσει δοκιμάζοντάς τον: μια τέτοια εμπειρία θα ήταν για την ορθολογική γνώση ανορθολογική. Ο πόνος, το πάσχειν όταν συλλαμβάνεται εννοιολογικά, παραμένει βουβός και χωρίς συνέπειες’ (ΑΘ, 42). Δεν προκαλεί λοιπόν έκπληξη ότι για τον Adorno ‘μόνον η τέχνη μπορεί ίσως να ανταποκριθεί σήμερα σε αυτήν την εποχή της ακατανόητης φρίκης’⁶⁰. Για τον Adorno εν τέλει, η αρνητικότητα της νεώτερης τέχνης συνίσταται στην ‘ενσάρκωση όλων των στοιχείων που η κατεστημένη κουλτούρα απωθεί’ (ΑΘ, 43).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ Όπως παρατηρεί ο Adorno, ‘τίποτα δεν βλάπτει περισσότερο τη θεωρητική γνώση της μοντέρνας τέχνης, όσο η περιστολή της στις ομοιότητες με την παλαιότερη’ παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζει πως ‘δεν είναι δυνατόν να ερμηνευτούν πνευματικά φαινόμενα χωρίς λίγη μεταφορά του νέου στο παλαιότερο’. Για τον Adorno, αυτό το σφάλμα θα μπορούσε να διορθωθεί με ένα δεύτερο στοχασμό καθήκον του οποίου θα ήταν να αναδειχθεί η διαφορά ανάμεσα στα μοντέρνα έργα τέχνης και στα παλαιότερα που τους μοιάζουν. Επίσης, με ‘μια επίμονη συγκέντρωση της προσοχής στην ιστορική διάσταση θα

έπρεπε να αποκαλύψει τι έμεινε κάποτε άλυτο· μόνον έτσι μπορεί να συνδεθεί το παρόν με το παρελθόν' (ΑΘ, 44). Ο δεύτερος στοχασμός, εμμένοντας σε εκείνο το στοιχείο που έμεινε ανολοκλήρωτο ζητάει, επωφελούμενο και από την μεταβολή στον αστερισμό των ιστορικών του στοιχείων, την επίλυσή του.

Η τοποθέτηση στον τόπο της διαφοράς του παρελθόντος από το παρόν, συνεχίζει να αφήνει μετέωρη την έννοια της αισθητικής νεωτερικότητας: από τη μία, το ερώτημα αν κάτι παλαιό είναι δυνατό να υπάρξει ως κάτι το Νέο, εξαρτάται ίσως από τον τρόπο με τον οποίο το παλαιό συνεπικουρείται από στοιχεία που έχουν ενσωματώσει ένα τμήμα της ιστορικής εξέλιξης προκειμένου να τεθεί εκ νέου αντιμέτωπο με αυτό που το άλλοτε παλαιό και άλυτο έχει γίνει τώρα· από την άλλη, η αισθητική νεωτερικότητα μοιάζει να επιβεβαιώνεται από την αρνητική αίσθηση που προκαλεί η απουσία της: 'Ό,τι θέλει να αποφύγει τις αλλαγές που συντελούνται στο υλικό του έργου τέχνης, οι οποίες εισάγουν σημαντικές καινοτομίες, και ό,τι δεν εννοεί να τις λάβει υπόψη φαίνεται αμέσως κούφιο και ασθενικό' (ΑΘ, 45). Για τον ίδιο λόγο, ο Adorno παραθέτει επίσης την κρίση του Άγγλου μουσικοκριτικού Ernest Newman. Αν και 'συντηρητικός', αλλά 'εξαιρετικά ευαίσθητος' είχε προειδοποιήσει ότι 'δεν πρέπει υποτιμήσουμε αυτόν τον Schö nberg' μετά το άκουσμα των *Πέντε κομματιών για ορχήστρα*, έργο 16, πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Ο Newman πρέπει να είχε αντιληφθεί, 'ότι οι ήχοι που ο Schö nberg απελευθέρωνε στα Πέντε κομμάτια για ορχήστρα είχαν καταλάβει ήδη μια θέση στον κόσμο και κανένας δεν θα μπορούσε να τους αγνοήσει, καθώς και ότι, υπαρκτοί πλέον, θα έχουν συνέπειες για κάθε μελλοντική σύνθεση, ώσπου τελικά να καταργήσουν την παραδοσιακή γλώσσα' (ΑΘ, 45).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΦΑΙΡΕΣΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ Κάτι αντίστοιχο, διαβλέπει ο Adorno στον Beckett: 'Αρκεί να έχει δει κανείς μετά από ένα θεατρικό έργο του Beckett ένα μετριοπαθέστερο σύγχρονο για να συνειδητοποιήσει σε ποιον βαθμό το Νέο είναι μια κρίση χωρίς να εκφέρει κρίσεις'. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που θέτει ο Adorno ως απαραίτητη προϋπόθεση για το Νέο ως αισθητικό γνώρισμα του έργου ενός καλλιτέχνη, είναι ο καλλιτέχνης να κατέχει το επίπεδο που έχει κατακτήσει η εποχή του. Όσον αφορά την ίδια τη μορφή του Νέου⁶¹, 'αυτό πρέπει να έχει κατ' ανάγκη αφηρημένο χαρακτήρα' (ΑΘ, 45). Ο αφηρημένος χαρακτήρας συνδέεται με 'ένα στοιχείο περιεχομένου αποφασιστικής σημασίας' το οποίο αν και ακαθόριστο, προκαλεί ένα ρίγος, καθώς γνέφει προς την εκδήλωση κάποιου πράγματος που είναι κρυμμένο. 'Το Νέο είναι ένα τυφλό σημείο' (ΑΘ, 46), που επειδή ακριβώς είναι Νέο, αντιστέκεται στην σύλληψή του, ως κάτι που δεν είναι ταυτοποιημένο.

Βρίσκεται όμως εκεί, ως κάτι το ιστορικά αναπόφευκτο, περισσότερο ως άρνηση αυτού που πρέπει να πάψει πια να υπάρχει, παρά ως θετικό σύνθημα.

Το ίδιο ισχύει και για το νεωτερικό έργο τέχνης: το ερώτημα τι είναι και προς τι υπάρχει το έργο τέχνης, παραμένοντας αόριστο, γίνεται το βασικό προσδιοριστικό στοιχείο του έργου τέχνης. Ο αφηρημένος αυτός χαρακτήρας οφείλεται στην καταστροφή του νοήματος. Για αυτό και στον Baudelaire, όπου η νεωτερικότητα έλαβε την πρώτη της θεωρητική υπόσταση, υπάρχει ένας 'τόνος νοηματικής συμφοράς': η αισθητική αφαίρεση που αρχικά στον Baudelaire παίρνει τη μορφή μιας απαγόρευσης των εικόνων, είναι στην ουσία η παραδοχή πως το φαινόμενο ως φορέας νοήματος, είναι πλέον κενό· μετά την καταστροφή του νοήματος, το φαινόμενο γίνεται αναγκαστικά αφηρημένο. 'Το Νέο είναι συναδελφωμένο με το θάνατο', όπως αναφέρει επί λέξει ο Adorno (ΑΘ, 47).

ΛΙΣΘΗΤΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ Στον κενό χώρο που ορίζει το κουφάρι του αφηρημένου, το Νέο μοιάζει να δοκιμάζει τη δυνατότητα ύπαρξης του με τη μορφή μιας επιθανάτιας επιθυμίας του κατεστραμμένου νοήματος. Αυτό που υπήρξε, παρά την αποτυχία του, διατηρεί άσβεστη στο εσωτερικό του την επιθυμία της δυνατότητας να υπάρξει· αυτό που απομένει είναι επιθυμία της δυνατότητας κάποιου πράγματος να υπάρξει ξανά: το αφηρημένο φαινόμενο, είναι αυτό που έχει υπάρξει, ενώ αυτό που δεν υπάρχει ακόμα, ως δυνατότητα και μόνο, δεν μπορεί να κατονομαστεί· διαφορετικά, η νεωτερικότητα θα παραβίαζε τη θέση της στο σχέδιο του Διαφωτισμού, μετατρέπόμενη σε μαγεία. Από την άλλη πάλι, ως νεωτερικότητα, πρέπει να επιζητεί αυτό που δεν έχει υπάρξει ακόμα 'σε πείσμα της ντροπής του πάντοτε ίδιου' (ΑΘ, 48)· αυτός είναι ο λόγος που στον Baudelaire το Νέο ταυτίζεται με το άγνωστο. Ενώ όμως η αφηρημένη φαινομενικότητα αυτού που έχει υπάρξει στερείται νοήματος, το νεκρωμένο νόημα ενημερώνει το νοηματικό περιεχόμενο του Νέου· το Νέο δεν θα υπήρχε εάν το παλαιό δεν το επιζητούσε για να πραγματοποιηθεί. Η αισθητική νεωτερικότητα παραμένει μετέωρη, εγείροντας όμως και υποψίες για τον εαυτό της και τα φανερώνοντάς της, όταν η άμεση καλλιτεχνική πρακτική επικαλείται ειδικά και αποκλειστικά την ανάγκη του Νέου. 'Το Νέο επιδιώκει τη μη ταυτότητα, αλλά η πρόθεση το κάνει ταυτόσημο' (ΑΘ, 49). Μόνο με τον αισθητικό στοχασμό που λαμβάνει υπόψη τη συνάντηση του παλαιού με το Νέο, θα μπορούσε στη βάση της ταυτότητας του παλαιού να υπάρξουν οι συνθήκες εμφάνισης της μη ταυτότητας του Νέου. Ο κλωνισμός της ταυτότητας του παλαιού και η άρνηση της αυτούσιας επαναφοράς της, αποτελούν τη σφραγίδα εμφάνισης της νεωτερικότητας. Τόσο η ενέργεια του κλωνισμού, όσο και οι περιοχές στις οποίες

διασπάσθηκε η ταυτότητα, δεν είναι άλλο από την πρόσκληση και την πρόκληση του μη ταυτόσημου. Εκ του μηδενός όμως, σε μία καταστροφή που δεν μπορεί να υπάρξει, γιατί δεν υπάρχει τίποτα να καταστραφεί, το μη ταυτό δεν θα μπορούσε να υπάρξει: υπάρχει πάντοτε η ανάγκη της αδυναμίας του παλαιού.

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΙΜΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ | Η ΔΗΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΣΥΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ Η νεώτερη, σε αντίθεση προς την παραδοσιακή τέχνη, εκθέτει το έργο τέχνης ως κάτι που είναι φτιαγμένο: ‘Δυνητικά, κάθε έργο τέχνης σήμερα είναι αυτό που δήλωσε ο Joyce για το *Finnegans Wake* προτού το δημοσιεύσει ολόκληρο, έργο υπό κατασκευή⁶², σε εξέλιξη (work in progress). Ό,τι όμως από τη σύστασή του είναι δυνατόν να υπάρχει μόνο ως υπό κατασκευή και σε εξέλιξη, δεν μπορεί χωρίς ψέμα να τεθεί και ως αποπερατωμένο και «έτοιμο» [...] Όσο περισσότερα είναι αυτά που στην τέχνη πρέπει να φτιαχθούν, να αναζητηθούν, να εφευρεθούν, τόσο αβέβαιο είναι αν μπορούν να φτιαχθούν και να εφευρεθούν. Η ριζικά φτιαγμένη τέχνη καταλήγει στο πρόβλημα της κατασκευασιμότητάς της’ (ΑΘ, 55). Από την άλλη, η τέχνη δεν μπορεί με τη θέλησή της και μόνο να βγει από την απορία.

Στο *Trying to Understand Endgame* ο Adorno είχε υποστηρίξει την απροσδιοριστία στον τρόπο κατάληξης του έργου, με τη σκέψη πως επιπλέον βεβαιότητα, θα δημιουργούσε και επιπλέον νόημα, τη στιγμή όμως που η νοηματική συνθήκη του έργου ήταν ακριβώς η απουσία νοήματος (TUE, 270). Αν υπήρχε η επιδίωξη να παραχθεί νόημα, επειδή ακριβώς η απουσία νοήματος θα απαιτούσε την παραγωγή του νοήματος εξ ολοκλήρου, το όλο εγχείρημα θα ήταν καταδικασμένο εξ αρχής. Επίσης, ο Adorno αναφέρει πως ‘το μερίδιο των θέσει συστατικών της τέχνης μεγάλωσε τόσο πολύ, που κάθε προσπάθεια εξαφάνισης της παραγωγικής διαδικασίας μέσα στο πράγμα θα ήταν εξ αρχής καταδικασμένη σε αποτυχία’ (ΑΘ, 55). Ο αριθμός των μορφών και των συστατικών που μπορούν να συμμετάσχουν σε ένα έργο τέχνης είναι πλέον τόσο μεγάλος, που αν κάποιο από αυτά χρησιμοποιηθεί, πρέπει να δηλωθεί, αλλιώς η απόπειρα παρουσίασής του ως κάτι νέου, ή διαφορετικού θα είναι ψέμα. Καινοτομία στην περίπτωση που δεν υπάρχει κάποιος άλλος νεωτερισμός, θα ήταν να δηλωθεί η καταγωγή του συστατικού στοιχείου, κάτι που στην πορεία έλαβε και τη μορφή άρνησης του ίδιου του συστατικού στοιχείου, όπως συμβαίνει στο *Τέλος του Παιχνιδιού* με το σχήμα της παρωδίας που διαπερνά το σύνολο του έργου.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ Η ΑΛΛΙΩΣ, Ο ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ

Ορίζοντας την αλήθεια του Νέου σε σχέση με την απουσία πρόθεσης, ο στοχασμός που είναι απαραίτητος για την παραγωγή του Νέου, αλλάζει επίπεδο, αποκτάει το χαρακτήρα ενός δεύτερου στοχασμού. Ο Adorno αναφέρει ενδεικτικά ως παράδειγμα πρώτου στοχασμού την ποίηση του Schiller και την πίστη του τελευταίου πως με τη στοχαστική ποίηση 'μπορεί να ανακτηθεί σε ανώτερο επίπεδο η πηγαία φυσικότητα που έχασε η ποίηση στην πορεία του πνευματικού και τεχνικού πολιτισμού'⁶³. Ο Adorno παρόλα αυτά υποστηρίζει ένα δεύτερο στοχασμό καθώς θεωρεί ότι με το στοχασμό του Schiller το αποτέλεσμα ήταν μία συμφόρηση προθέσεων απομακρύνοντας, παρά επαναφέροντας, την ποίηση από την αλήθειά της. Ενώ ο δεύτερος στοχασμός καταπιάνεται με τη γλώσσα του έργου τέχνης υπό την ευρύτερη έννοια, η απουσία προθέσεων μοιάζει να σημαδεύει κάτι τυφλό. Αυτό συμβαίνει στο έργο του Beckett· η άρνησή του να ερμηνεύσει τα δικά του έργα, σε συνδυασμό με την πλήρη επίγνωση των υλικών που χρησιμοποιεί δηλώνει την πλήρη αποστροφή του για το στοχασμό, ο οποίος εάν υπήρχε, θα συσκοτίζε, παρά θα διαφώτιζε το πνευματικό περιεχόμενο του έργου. Σε καμία περίπτωση όμως, η στάση αυτή δεν ισοδυναμεί με απαλλαγή από την ερμηνεία, με την έννοια ότι δεν υπάρχει τίποτα που θα μπορούσε να ερμηνευτεί· εάν με τον στοχασμό συσκοτίζεται το πνευματικό περιεχόμενο, 'η παραίτηση από την ερμηνεία ευνοεί αντίστοιχα τη συσκοτίση που προκαλεί ο λόγος περί παραλόγου'. Η άρση τόσο του στοχασμού, όσο και της ερμηνείας, δεν μπορεί να υποστηριχθεί από το έργο τέχνης που πιστεύει ότι από μόνο του κατέχει το νοηματικό περιεχόμενο· κάτι τέτοιο θα ήταν τουλάχιστον αφελές σύμφωνα με τον Adorno. Το ίδιο το μεταβλημένο νοηματικό περιεχόμενο είναι που προκαλεί τη συσκοτίση· 'η συσκοτίση είναι συνάρτηση του μεταβλημένου νοηματικού περιεχομένου' (ΑΘ, 56) με αποτέλεσμα να μην μπορεί να υπάρξει πλέον μόνο του ένα νοηματικό περιεχόμενο. Εναλλακτικά, ο στοχασμός θα μπορούσε να στραφεί προς το ίδιο το περιεχόμενο, αλλά το πρόβλημα δεν είναι εκεί για τον Adorno: 'Η σκοτεινότητα του παραλόγου είναι η παλαιά σκοτεινότητα που καλύπτει το Νέο. Αυτή η ίδια πρέπει να ερμηνευθεί και όχι να υποκατασταθεί από τη φωτεινότητα του νοήματος' (ΑΘ, 57).

ΤΟ ΝΕΟ ΩΣ ΚΡΥΠΤΟΓΡΑΦΗΜΑ Στην προσπάθειά του να εξειδικεύσει περισσότερο το ζήτημα της παραγωγής του Νέου, ο Adorno το αντιπαραβάλλει με την έννοια της ουτοπίας εστιάζοντας στα χαρακτηριστικά της άρνησης και της μη συγκεκριμενοποίησης. Σε σχέση με το στοιχείο της ουτοπίας, ο Adorno το θέτει στο προσκήνιο καθώς 'η τέχνη πρέπει και θέλει να είναι ουτοπία, και μάλιστα τόσο πιο κατηγορηματικά όσο περισσότερο το πραγματικό

πλέγμα λειτουργιών κλείνει το δρόμο στην ουτοπία'. Ωστόσο, διευκρινίζει ευθύς αμέσως το μη καταφατικό, όσο και μη συγκεκριμένο χαρακτήρα της ουτοπίας που χρησιμοποιεί για να εξειδικεύσει το χαρακτήρα του Νέου: 'Για να μην παραδώσει η τέχνη την ουτοπία στη φαινομενικότητα και την παρηγοριά, η ίδια δεν επιτρέπεται να είναι ουτοπία'. Σε αυτό το πλαίσιο διευκρινήσεων, η έννοια της ουτοπίας υποστασιοποιεί περισσότερο τη λαχτάρα για ουτοπία, παρά την ανάγκη εξειδίκευσης αυτής της εικόνας: 'Μοντέλο για τη σχέση προς το Νέο είναι το παιδί που ψάχνει ψηλαφητά στο πιάνο για να βρει μια πρωτάκουστη, απάτητη συγχορδία. Αλλά αυτή υπήρχε ανέκαθεν, οι δυνατότητες συνδυασμού είναι περιορισμένες, κατά βάθος ενυπάρχουν τα πάντα ήδη στο πληκτρολόγιο. Το Νέο είναι η λαχτάρα για το Νέο, δύσκολα θα μπορούσε να είναι το ίδιο το Νέο· από αυτό πάσχει κάθε νεωτερισμός. Ό,τι νιώθει ως ουτοπία παραμένει ένα αρνητικό στοιχείο κατά της κατεστημένης τάξης πραγμάτων' (ΑΘ, 65). Επομένως το Νέο διατηρεί με το χαρακτήρα μίας συνθηματικής γραφής την ιδέα της ουτοπίας⁶⁴. ο μετασχηματιστικός πυρήνας αυτής της γραφής βασίζεται στην επίκληση της απόλυτης αρνητικότητας της καταστροφής προκειμένου η τέχνη να εκφράσει το ανέκφραστο, την ουτοπία· το Νέο ως κρυπτογράφημα είναι 'εικόνα του αφανισμού'. Για αυτό το λόγο, στην 'νεότερη τέχνη συγκεντρώνονται όλα τα στίγματα του αποκρουστικού και του αποτρόπαιου για να συνθέσουν αυτή την εικόνα. Όντας ασυμφιλίωτη με την επίφαση συμφιλίωσης διατηρεί την ιδέα της συμφιλίωσης μέσα στον ασυμφιλίωτο κόσμο' (ΑΘ, 66).

Η ΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Ο Adorno αναπτύσσει περαιτέρω την έννοια της ουτοπίας στο πλαίσιο της παραγωγής του Νέου μέσα από τη θέση περί του 'τέλους της τέχνης'⁶⁵: 'Αν η ουτοπία της τέχνης εκπληρωνόταν, αυτό θα ήταν ο θάνατός της. Ο Hegel είναι ο πρώτος που κατάλαβε ότι το τέλος της τέχνης εμπεριέχεται στην έννοιά της' (ΑΘ, 65). Ωστόσο, είναι εμφανής η άρνηση του Adorno σε μία τέτοια θέση, όσο και στον τρόπο με τον οποίο συνέχισε να αρθρώνεται: 'Ήδη από την εποχή του Hegel και μετέπειτα η προφητεία της συντέλειας της τέχνης ήταν μάλλον ένα συστατικό στοιχείο της ιστορίας του πολιτισμού, που εξέφερε κρίσεις από ψηλά, παρά της ίδιας καλλιτεχνικής εμπειρίας. Τέτοια διατάγματα προετοίμαζαν το έδαφος για τον ολοκληρωτισμό⁶⁶'. Στη βάση αυτής της παρατήρησης σύμφωνα με την οποία ο Adorno εντοπίζει το ζήτημα του 'τέλους της τέχνης' έξω από το πλαίσιο της καλλιτεχνικής εμπειρίας, αναφέρεται στο έργο του Beckett: 'Στο πεδίο της ίδιας της τέχνης τα πράγματα φαίνονται διαφορετικά. Το σημείο του Beckett [...] περικλείει μια ανεξάντλητη αφθονία, όπως και το απειροελάχιστο άτομο. Δεν θα ήταν αδιανόητο για την

ανθρωπότητα, αν και όταν πραγματοποιηθεί η ιδέα της, να μη χρειάζεται πια μια κλειστή, ενιαία και αυτάρκη κουλτούρα, αλλά η κατάργηση της κουλτούρας σήμερα είναι ένας εσφαλμένος στόχος, ένα όχημα που οδηγεί στην βαρβαρότητα. Το «il faut continuer» [πρέπει να συνεχίσουμε], με το οποίο κλείνει το *L'Innommable*, είναι η θέση που εκφράζει ακριβώς την ανάγκη η τέχνη να συνεχισθεί από μέσα, τη στιγμή που φαίνεται αδύνατη από μια εξωτερική σκοπιά. Το Νέο είναι το χαρακτηριστικό της τέχνης να ενσωματώνει στη δομή της την ιδέα της ίδιας της παρακμής της' (παραλειπόμενα ΑΘ, 541).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΟΡΘΟΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ Σε αυτό που αναγνωρίζει ως τάση στο εσωτερικό της νεωτερικής τέχνης, 'την ανάγκη να οδηγηθούν τα πράγματα ως το έσχατο σημείο', ο Adorno διαβλέπει μια 'άκρα ορθολογικότητα σε σχέση με το υλικό' η οποία διαφοροποιεί το μοντέρνο από ό,τι υπήρχε παραδοσιακά. Ο Adorno συγκεκριμενοποιεί αυτή την άποψη ορίζοντας αντίστοιχα το χαρακτήρα αυτής της ορθολογικότητας: 'Αισθητική ορθολογικότητα σημαίνει ότι κάθε καλλιτεχνικό μέσον πρέπει, στην εσωτερική δομή του και σύμφωνα με τη λειτουργία του, να είναι όσο το δυνατόν καθορισμένο ώστε να καταφέρει [...] εκείνο από το οποίο κανένα παραδοσιακό μέσον δεν το απαλλάσσει πια. Η μετριοπαθής νεωτερικότητα είναι αυτή καθ' εαυτή αντιφατική, διότι αποτελεί τροχοπέδη για την αισθητική ορθολογικότητα. Η ιδέα ότι κάθε στοιχείο ενός μορφώματος πρέπει να καταφέρνει το μέγιστο αναμενόμενο όριο είναι ένα αίτημα που συμπίπτει ακριβώς με τη νεωτερικότητα ως ζητούμενο' (ΑΘ, 70). Το πεδίο έντασης αυτής της ορθολογικότητας είναι η μορφή των έργων τέχνης, και πιο συγκεκριμένα τα σημαντικά έργα τέχνης: εάν η παράδοση θέτει μια πρώτη απάντηση στο ερώτημα της μορφής ενός έργου τέχνης, το σημαντικό έργο τέχνης σκιαγραφεί τον προορισμό του μοντέρνου μέσα από τα ίχνη που αφήνει τόσο στο υλικό, όσο και στην τεχνική του. Ωστόσο, η συγκεκριμενοποίηση αυτού του προορισμού επιτυγχάνεται μόνο μέσω του κριτικού στοιχείου, την ενδελεχή δηλαδή εξέταση των ιχνών στο υλικό και τις τεχνικές με σκοπό τον εντοπισμό εκείνων των σημείων στα οποία απέτυχαν τα προηγούμενα έργα. Αυτή η διαδικασία οδηγεί νομοτελειακά σε μία κριτική άρνηση των έργων που προηγήθηκαν, καθώς μέσα τους διατήρησαν ίχνη αποτυχίας. Η ανάλυση αυτής της αποτυχίας δεν αποκαλύπτει μόνο την κατεύθυνση του μοντέρνου, αλλά ορίζει και τη στάθμη της αλήθειας στο εσωτερικό των έργων που εμπλέκονται σε αυτή τη σχέση αμοιβαίας κριτικής: διότι ακόμα και αν το ένα προηγείται χρονικά του άλλου, η τοποθέτησή τους στο ίδιο συνεχές που ορίζουν τα ίχνη του πρώτου πάνω στο υλικό και στις τεχνικές που υιοθέτησε, τα διαπλέκει σε μια αμοιβαία κριτική, όπου το καθένα προσπαθεί να αναιρέσει τις αποφάσεις

του άλλου σε αυτά τα ερωτήματα που είναι κοινά⁶⁷. Για τον Adorno, αυτή η διαπλοκή είναι που καθορίζει το κριτικό περιεχόμενο του κάθε έργου τέχνης, μια διαπλοκή η οποία επιτρέπει την αναγνώριση μιας διαλεκτικής σχέσης καθορισμένης άρνησης ανάμεσα στα έργα τέχνης: ‘Ένα έργο τέχνης είναι ο θανάσιμος εχθρός του άλλου· η ενότητα της ιστορίας της τέχνης είναι η διαλεκτική μορφή της καθορισμένης άρνησης. Και μόνον έτσι υπηρετεί την ιδέα της συμφιλίωσης. Η σκέψη ότι οι καλλιτέχνες διακατέχονται από την εμπειρία ότι υπογείως εργάζονται από κοινού, δίνει μια, έστω αμυδρή [...] ιδέα μιας τέτοιας διαλεκτικής ενότητας’ (ΑΘ, 71).

Η ένταξη στο εσωτερικό αυτής της διαλεκτικής ενότητας των σημαντικών έργων του παρελθόντος δίνει μια σημαντική ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο Adorno την κριτική σχέση ανάμεσα στην αισθητική νεωτερικότητα και την παράδοση: ‘Η παράδοση δεν πρέπει να απορρίπτεται γενικά και αφηρημένα, αλλά με μη απλοϊκό τρόπο να υποβάλλεται σε κριτική σύμφωνα με τη στάθμη του παρόντος: έτσι το παρόν συγκροτεί το παρελθόν. Τίποτα δεν πρέπει να υιοθετείται ανεξέταστα απλώς και μόνο επειδή είναι περασμένο· ο χρόνος μόνο δεν είναι κριτήριο’ (ΑΘ, 79). Παράλληλα, ο Adorno θεωρεί ότι με αυτό τον τρόπο συγκρότησης του παρελθόντος, διαχωρίζεται η εμπειροχόμενη αλήθεια των έργων τέχνης του παρελθόντος από το μεταφυσικό τους νόημα, όσο και αν αυτή η αλήθεια δεν μπορεί να καθορισθεί ακριβώς⁶⁸.



Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Ι): Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της νεώτερης τέχνης που επισημαίνει ο Adorno, είναι η απόπειρα μετατροπής της επικοινωνιακής γλώσσας σε μιμητική⁶⁹. Ο Adorno ορίζει τη μίμηση ως τη ‘μη εννοιολογική συγγένεια’ του υποκειμένου με το Άλλο του, δηλαδή με αυτό που δεν έχει τεθεί (ΑΘ, 102). Η τέχνη αποτελεί τον παραδειγματικό χώρο όπου το υποκείμενο, στις διάφορες βαθμίδες αυτονομίας, μπορεί και τίθεται απέναντι στο Άλλο του, ‘από το οποίο είναι χωρισμένο και εντούτοις όχι χωρισμένο’. Για αυτό το λόγο, ο Adorno θεωρεί την τέχνη ως ‘καταφύγιο της μιμητικής συμπεριφοράς’ (ΑΘ, 100). Η γλώσσα της τέχνης ως μιμητική⁷⁰, (ή αντίστοιχα, μη δηλωτική – σημασιοδοτική) φέρνει το υποκείμενο σε επαφή με την εικόνα

της προϊστορίας του, διανοίγει ουσιαστικά για το υποκείμενο τη συνθήκη συγκρότησής του⁷¹: 'Ό,τι αποκτά γλώσσα μπαίνει στην κίνηση ενός ανθρώπινου που δεν υπάρχει ακόμη' (ΑΘ, 204). Η τέχνη, χάρη στον μιμητικό της χαρακτήρα μπορεί και υπάρχει εκδηλώνοντας τα δικά της μέσα στο εσωτερικό της επικράτειας κυριαρχίας της ορθολογικότητας⁷². Πρόκειται ουσιαστικά για μια πράξη αντίδραση 'στην κακή ανορθολογικότητα του ορθολογικού κόσμου'. Σε αντίθεση με αυτήν την ανορθολογικότητα, 'η τέχνη αντιπροσωπεύει την αλήθεια υπό μια διπλή έννοια: αφενός προστατεύοντας την από αυτήν την ορθολογικότητα, και αφετέρου αποδεικνύοντας την ανορθολογικότητα, δηλαδή το παράλογο, της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων' (ΑΘ, 101). Στην ουσία, η τέχνη αποτελεί όντως συστατικό στοιχείο του εξορθολογισμού, της διαδικασίας που χαρακτηρίστηκε ως 'απομαγικοποίηση του κόσμου' από τον Max Weber. Από αυτόν τον εξορθολογισμό η τέχνη αντλεί την τεχνική της, δηλαδή τα μέσα και τις μεθόδους παραγωγής της. 'Μόνο που η τέχνη, διευκρινίζει ο Adorno, 'κινητοποιεί την τεχνική προς μια κατεύθυνση αντίθετη από εκείνη που ακολουθεί η κυριαρχία'. Σε αυτό το σημείο, εντοπίζει ένα τυφλό σημείο στην παράδοση της αισθητικής σκέψης το οποίο συνίσταται στην απόκρυψη της διαλεκτικής ανάμεσα στην ορθολογικότητα και στη μίμηση, η οποία είναι παρόλα αυτά ενύπαρκτη στην τέχνη, αποκρύπτεται δηλαδή ο αρνητικός ρόλος της τέχνης σε σχέση με την κυρίαρχη ορθολογικότητα: η τέχνη αρνείται την κυρίαρχη τεχνική, και την ίδια στιγμή, την οικειοποιείται με τέτοιο τρόπο που να πλησιάζει αρνητικά στην εικόνα του Άλλου της, σε αυτό που θα μπορούσε να είναι η τεχνική, αλλά δεν είναι στην πραγματικότητα. Έτσι, η μίμηση που εξακολουθεί να ζει, παρά την παράβλεψή της από την αισθητική σκέψη, χαρακτηρίζει την 'τέχνη ως μια μορφή γνώσης και κατ' αυτά με τη σειρά της ως «ορθολογική» ή εναλλακτικά στη βάση κάποιων ισοδύναμων διατυπώσεων 'η τέχνη είναι μια ορθολογικότητα που ασκεί κριτική στην ορθολογικότητα χωρίς να της ξεφεύγει' (ΑΘ, 102)· επίσης: 'Η ορθολογικότητα είναι το οργανωτικό στοιχείο μέσα στο έργο τέχνης, εκείνο που δημιουργεί ενότητα, όχι χωρίς σχέση με την ορθολογικότητα που επικρατεί έξω' (ΑΘ, 103)· επίσης: 'Η αναλήθεια την οποία αντιπαλεύει η τέχνη δεν είναι η ίδια η ορθολογικότητα, αλλά η παγιωμένη αντιπαράθεση της ορθολογικότητας προς το ειδικό, το μερικό'. Κατ' αυτά, στη βάση της διαμοιβής ανάμεσα στις δύο αντιδιαμετρικές όψεις της ίδιας ορθολογικότητας 'η τέχνη συμπληρώνει τη γνώση προσθέτοντας αυτό που η γνώση αφήνει από έξω' (ΑΘ, 102).

Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (II): Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΕΛΕΟΛΟΓΙΑΣ Σε μια παράδοξη, όσο και αρκετά γνωστή πρόταση του Kant διατυπώνεται η ιδιαίτερη

τελεολογία της τέχνης, η οποία επαναλαμβάνεται διατηρώντας την ισχύ της στην *Αισθητική Θεωρία* του Adorno⁷³: ‘Ωραίο πρέπει να αποκαλείται εκείνο που είναι σκόπιμο χωρίς σκοπό’ (ΑΘ, 240). Στη βάση αυτής της διατύπωσης, ο Adorno διαχωρίζει τη σκοπιμότητα των έργων τέχνης από τη σχέση σκοπών – μέσων που διέπει τον εξωτερικό κόσμο. Παράλληλα, συνδέει την έννοια της αισθητικής τελεολογίας με τη γλώσσα της τέχνης⁷⁴. Η χειραφετημένη από πρακτικούς σκοπούς σκοπιμότητα της τέχνης είναι το ίδιο το γλωσσοειδές στοιχείο της τέχνης: ‘Η απουσία σκοπών είναι η μη εννοιολογική τους ουσία, η διαφορά τους από τη δηλωτική – σημασιοδοτική γλώσσα. Τα έργα τέχνης έρχονται πιο κοντά στην ιδέα μιας γλώσσας των πραγμάτων μόνο μέσω της δικής τους, μέσω της οργάνωσης των ανόμοιων στοιχείων τους· όσο πιο πολύ αρθρώνεται συντακτικά, τόσο πιο ομιλητική γίνεται μαζί με όλα τα στοιχεία της’ (ΑΘ, 242). Σε άλλο κεφάλαιο της *Αισθητικής Θεωρίας* (αινιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο αλήθειας) ορίζει την αισθητική τελεολογία ως τον καθορισμένο χαρακτήρα του ακαθόριστου δίνοντας μέσα από αυτό τον ορισμό υπόσταση στον αινιγματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης: ‘Τα έργα τέχνης είναι σκόπιμα καθ’ εαυτά, χωρίς να αποβλέπουν σε θετικούς σκοπούς πέρα και έξω από το πλαίσιο τους· αλλά η σκοπιμότητά τους νομιμοποιείται ως απάντηση στο αίνιγμα [...] Όμως η αποσιωπημένη και καθορισμένη απάντηση των έργων τέχνης δεν αποκαλύπτεται μονομιάς στην ερμηνεία, ως νέα αμεσότητα, αλλά διαμέσου όλων των μεσολαβήσεων, τόσο εκείνης της πειθαρχίας των έργων όσο και της σκέψης, της φιλοσοφίας’ (ΑΘ, 216). Σε αυτό το πλαίσιο συλλογισμών, ο Adorno αποδίδει στη σκοπιμότητα το χαρακτήρα του αινίγματος.

Ο ΜΙΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (ΙΙΙ): Η ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΝΟΝΑΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ Ο Adorno εξετάζει τον μιμητικό χαρακτήρα της τέχνης και από τη σκοπιά του παρατηρητή. Πιο συγκεκριμένα, υπεραμύνεται της εργασίας της θεώρησης, την οποία το δόγμα της παραστατικότητας⁷⁵ ήθελε να αφαιρέσει από τον παρατηρητή. Αυτή η αντίθεσή του εντοπίζεται στην ποιοτική αλλαγή που υπέστησαν οι μορφές της νεώτερης τέχνης· στη θέση των δεδομένων μορφών, εμφανίστηκαν έργα στα οποία οι μορφές ήταν πλέον διαμεσολαβημένες νοητικά· αποτέλεσμα αυτής της διαμεσολάβησης ήταν να μειωθεί η κατ’ αίσθηση αμεσότητα, ενσάρκωση της οποίας ήταν η έννοια της καθαρής παραστατικότητας⁷⁶. Ωστόσο, αυτό που προκρίνει ο Adorno είναι ένας επαναπροσδιορισμός της παραστατικότητας, όσο και της εποπτείας, αρνούμενος τον εξοβελισμό τους. Αναφορικά με την πρώτη, αν η τέχνη την απέβαλλε εντελώς, θα εξομοίωνε τον εαυτό της με τη θεωρία· το πλεονέκτημα της ποιοτικής της

διαφοράς από τη συλλογιστική σκέψη θα εξαφανιζόταν επίσης, μια διαφορά που ανάγεται στην εκπνευμάτιση⁷⁷ της τέχνης. Την ίδια στιγμή, ο κανόνας της παραστατικότητας έχει ρόλο στο πλαίσιο της νεώτερης τέχνης: ενώ παρουσιάζεται σε ‘αντίθεση προς τη συλλογιστική σκέψη, αποσιωπά τη μη εννοιολογική διαμεσολάβηση, το μη αισθητό στην αισθητή δομή, αυτό που συγκροτεί τη δομή και ταυτόχρονα τη σπάζει πάντοτε, απομακρύνοντάς την από την παραστατικότητα, στην οποία εμφανίζεται’ (ΑΘ, 167). Από την άλλη, η εργασία της θεώρησης έρχεται να συμπληρώσει την εργασία της παραστατικότητας, θεωρώντας εκείνα τα στοιχεία που καθιστούν ένα έργο μοναδικό: ‘Όπως η καθαρή ύπαρξη [...] το χωρίς έννοιες απομονωμένο ατομικό, έτσι και η συγκεκριμένη καλλιτεχνική πραγματικότητα ενός έργου δεν είναι εκείνη η διαμεσολάβηση από το γενικό όπως την εννοεί η ιδέα της τυπολογίας. Κανένα αυθεντικό έργο δεν ανήκει από την υφή του σε έναν τύπο. Ο Lukàcs σκέφτεται σαν ξένος προς την τέχνη όταν μιλάει για «κανονικά» ή χαρακτηριστικά έργα ενός τύπου και τα αντιπαραθέτει προς άλλα που δεν ανήκουν σε κανέναν τύπο [...] Αν ήταν έτσι, το έργο τέχνης θα ήταν απλώς μια προκαταβολή για μια μελλοντική επιστήμη’ (ΑΘ, 168). Γίνεται αντιληπτό ότι καθαρή παραστατικότητα δεν μπορεί να αποδοθεί στα έργα τέχνης, μέσω της πλαστής αντιστοίχισης ανάμεσα στο ειδικό που πρεσβεύουν και το γενικό που συνιστά ο τύπος. Πολύ περισσότερο, μια τέτοια προσέγγιση μοιάζει να προϋποθέτει το απόλυτο εκφρασμένο σε μια τυπολογία στην οποία μπορεί να αναχθεί η ιδιαιτερότητα κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης. Αντίθετα προς την εσωτερική συνέπεια που προσδίδει το απόλυτο και δηλώνει ένας τύπος, η ιδέα της καθαρής παραστατικότητας είναι ασύμβατη με τη σύσταση των έργων τέχνης που στην πραγματικότητα είναι διαμεσολαβημένη: ‘Με το «σαν να» του χαρακτήρα της η τέχνη είναι εξαρχής διαμεσολαβημένη [...] Ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της δεν είναι όμως ένα αφηρημένο *a priori*, αλλά αφορά κάθε συγκεκριμένο αισθητικό στοιχείο: ακόμη και τα πιο αισθησιακά είναι επίσης μη παραστατικά λόγω της σχέσης τους προς το πνεύμα των καιρών. Καμμία ανάλυση σημαντικών έργων δεν θα μπορούσε να καταδείξει την καθαρή τους παραστατικότητα: όλα είναι ανάμεικτα με εννοιολογικά στοιχεία’ (ΑΘ, 169). Ωστόσο, τα εννοιολογικά στοιχεία μέσα σε κάθε έργο τέχνης ‘γίνονται κάτι ποιοτικά διαφορετικό από τις έννοιες ως ενότητες γνωρισμάτων των εμπειρικών αντικειμένων. Οι ένθετες έννοιες δεν ταυτίζονται με την εννοιολογία της τέχνης: η τέχνη δεν είναι ούτε έννοια ούτε εποπτεία και για αυτό ακριβώς διαμαρτύρεται κατά του χωρισμού. Η εποπτεία της διαφέρει από την αισθητήρια αντίληψη, διότι αναφέρεται συνεχώς στο πνεύμα της τέχνης. Η τέχνη είναι εποπτεία ενός μη εποπτικού, εννοιοειδής χωρίς έννοιες’. Παρά την ποιοτική διαφορά που λαμβάνουν οι έννοιες στο εσωτερικό των έργων τέχνης, η ύπαρξη τους ως τέτοιες, ως

έννοιες, επιτρέπει την ανάπτυξη της μιμητικής, μη εννοιολογικής διάστασης της τέχνης. Για αυτό το λόγο, ‘η μοντέρνα τέχνη, με στοχασμό ή ασυνείδητα, έχει καταστρέψει το δόγμα της παραστατικότητας. Αληθινό στο δόγμα της παραστατικότητας εξακολουθεί να είναι ότι υπογραμμίζει το ασύμμετρο στοιχείο, αυτό που δεν χωράει μέσα στη συλλογιστική λογική και συνιστά όντως τη γενική ρήτρα όλων των εκδηλώσεων της τέχνης. Η τέχνη εξεγείρεται τόσο κατά της έννοιας όσο και κατά της κυριαρχίας, αλλά για μια τέτοια εναντίωση χρειάζεται, όπως και η φιλοσοφία, τις έννοιες. Η λεγόμενη παραστατικότητά της είναι μια απορητική κατασκευή: ως δια μαγείας θέλει να ταυτίσει μεταξύ τους τα διάσπαρτα και αντιδικούντα στοιχεία μέσα στα έργα τέχνης, γιαυτό απωθείται από τα έργα, αφού κανένα από αυτά δεν καταλήγει σε μια τέτοια ταύτιση’ (ΑΘ, 170).

Ο ΕΡΜΗΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Ένας βασικός φόβος που υπάρχει διάχυτος στο σύνολο της *Αισθητικής Θεωρίας*, είναι ο φόβος της άνευ όρων παράδοσης στον θετικισμό. Η οικειοποίηση των έργων τέχνης από τον θετικισμό έχει ως απαραίτητη προϋπόθεση τη μετατροπή του έργου τέχνης σε κάτι δεδομένο, τη μετατροπή σε μία μορφή που θα είναι εύληπτη από τη θετικιστική λογική⁷⁸. Παρόμοια, η επικοινωνία θεωρείται από τον Adorno μία εκδήλωση της ίδιας λογικής: ‘Η επικοινωνία είναι η προσαρμογή του πνεύματος στη χρησιμότητα⁷⁹, κατά συνέπεια η εμπορευματοποίησή του, και αυτό που σήμερα αποκαλείται νόημα μετέχει σε αυτή τη νοθεία’ (ΑΘ, 133). Κατά συνέπεια, ο Adorno θέτει ως μέτρο αυθεντικότητας του έργου τέχνης την ασυμβατότητά του στο πλαίσιο μιας τέτοιας επικοινωνίας: ‘Κανένα έργο δεν μπορεί να περιγραφεί ή να εξηγηθεί με κατηγορίες της επικοινωνίας’ (ΑΘ, 191). Ο ερμητικός χαρακτήρας του έργου τέχνης απορρέει σε μεγάλο βαθμό από αυτό το γεγονός: το ζήτημα της ερμητικότητας ανάγεται στις δυνατότητες επικοινωνίας του έργου τέχνης, οι οποίες όμως δεν θα έχουν το στίγμα της κυρίαρχης ορθολογικότητας. Παράλληλα, τίθεται το ζήτημα ποιος μιλάει στα έργα τέχνης, και από πού αντλεί αυτή η ομιλία την καταγωγή της. Η σύγκλιση αυτών των ερωτημάτων με το γλωσσικό χαρακτήρα του έργου τέχνης, και πιο συγκεκριμένα της μίμησης, είναι κάτι παραπάνω από προφανές: ‘Η υποκειμενική διαμόρφωση της τέχνης ως μη εννοιολογικής γλώσσας είναι – στη σημερινή κατάσταση ορθολογικότητας – η μόνη φιγούρα στην οποία αντανακλάται κάτι σαν τη γλώσσα της δημιουργίας του κόσμου [...] Η τέχνη προσπαθεί να μιμηθεί μια έκφραση που δεν θα ήταν ένθετη ανθρώπινη πρόθεση. Η πρόθεση είναι γι’ αυτή μόνον ο φορέας της, το όχημά της. Όσο πιο τέλει το έργο τέχνης, τόσο πιο πολύ αποβάλλονται από πάνω της οι προθέσεις. Η έμμεση φύση, η εμπειριεχόμενη αλήθεια της τέχνης, αποτελεί άμεσα το αντίθετο

της φύσης. Αφού η γλώσσα της φύσης είναι βουβή, η τέχνη επιδιώκει να κάνει το βουβό να μιλήσει' (ΑΘ, 140). Μέσω της μίμησης, η τέχνη έρχεται σε επαφή με τη φύση, εκείνη την ιδιαίτερη κατάσταση στη φιλοσοφία του Adorno όπου το υποκείμενο έρχεται σε επαφή με το Άλλο του, τον αστερισμό των στοιχείων που θα μπορούσαν να γίνουν υποκείμενο. Το Άλλο τίθεται ως μη ανθρώπινο, και η τέχνη επιφορτίζεται με το καθήκον της επικοινωνίας του, με το καθήκον της ομιλίας του μη ανθρώπινου⁸⁰. Ο Adorno θεωρεί γενικότερα ότι η φύση είναι ο τόπος όπου διατηρείται 'το ίχνος του μη ταυτόσημου στοιχείου' και 'το κύρος του μη όντος'⁸¹, ή ισοδύναμα, το Άλλο, όχι μόνο του υποκειμένου, αλλά του συνόλου των πραγμάτων στα οποία έχει επιβληθεί μία περιοριστική ταυτότητα. Αυτό το Άλλο είναι που συνιστά για τον Adorno το ωραίο στη φύση⁸². Επομένως, στο εσωτερικό αυτού του συλλογισμού, ο Adorno υποστηρίζει πως αν και η φύση είναι βουβή, αυτό που μιλάει είναι η σιωπή μιας πληρότητας, 'η χωρίς κενά συναρμογή και ισορροπία των έργων τέχνης' (ΑΘ, 133), η μακρινή ηχώ του συμφιλωμένου κόσμου· μένοντας πιστός στην ιδέα της άρνησης και της μη συγκεκριμενοποίησης κάθε ουτοπικού σχήματος, το συμφιλωμένο παραμένει χωρίς συγκεκριμενοποίηση: 'Αληθινή είναι η τέχνη εφόσον εκείνο που μιλάει μέσα από αυτή καθώς και η ίδια παραμένουν διχασμένα, ασυμφιλίωτα, αλλά αποκτά αυτή την αλήθεια όταν συνθέτει το διασπαρμένο και μόνον έτσι το καθορίζει ως ασυμφιλίωτο. Το παράδοξο είναι ότι πρέπει να μαρτυρεί το μη συμφιλωμένο και να τείνει παραταύτα να το συμφιλώσει' (ΑΘ, 288). Εν τέλει, το έργο τέχνης γίνεται ομοίωμα της σιωπής, μέσα από την οποία μιλάει μόνο η φύση· μέσω της μίμησης, η ερμητικότητα του έργου τέχνης μπορεί να διαρρηχθεί, οδηγώντας στο στοχασμό αυτής της ομιλίας: πρόκειται για τις δύο διαφορετικές κατευθύνσεις επικοινωνίας του έργου τέχνης, φορέας των οποίων είναι ο ιδιαίτερος γλωσσικός χαρακτήρας του έργου τέχνης.

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΥΠΕΡΒΑΣΗΣ Ο Adorno θέτει την ιδέα της τέχνης εξηγώντας πως 'η ομορφιά της φύσης έγκειται στο γεγονός ότι φαίνεται πως λέει περισσότερα από αυτό που είναι' (ΑΘ, 140). Η απόσπαση αυτού του 'περισσότερο', ο χειρισμός της φαινομενικότητάς του, ο καθορισμός της ίδιας της ιδέας της τέχνης ως φαινομενικότητας και στη συνέχεια η άρνησή της ως κάτι μη πραγματικό, είναι που συνιστά την ιδέα της τέχνης. Τα έργα τέχνης παράγοντας αυτό το περισσότερο, παράγουν την ίδια την υπέρβασή τους. Η υπέρβαση των έργων τέχνης υπάρχει ως δυνατότητα στο πλέγμα συναρτήσεων των στοιχείων τους. Καθώς επιζητούν τη συνοχή ενός τέτοιου πλέγματος, υπερβαίνουν το φαινόμενο που συνιστούν: 'Με την πραγματοποίηση

αυτής της υπέρβασης, και όχι μέσω σημασιών, λαμβάνουν τα έργα τέχνης πνευματικό χαρακτήρα. Υπέρβαση για τα έργα τέχνης είναι η ομιλία τους ή η γραφή τους, που ενώ δείχνουν χωρίς σημασία, αυτή υπάρχει περικεκομμένη ή συγκαλυμμένη [...] Η τέχνη πέφτει κάτω από την έννοιά της όταν δεν επιτυγχάνει αυτή την υπέρβαση, αποκαλλιτεχνοποιείται'. Το ίδιο συμβαίνει όμως όταν η υπέρβαση υπάρχει ως πρόθεση αποβλέποντας στην απήχηση: 'Το επιδιωκόμενο ρίγος είναι άχρηστο: δεν επιτυγχάνεται καν. Ένα από τα παράδοξα των έργων τέχνης είναι ότι αυτό που θέτουν δεν επιτρέπεται παραταύτα να το θέσουν· από αυτό κρίνεται η ουσιαστική τους αξία'. Για τον Adorno, αυτό το 'περισσότερο' υπερβαίνει τον ψυχολογικό ορισμό της Gestalt⁸³, 'σύμφωνα με τον οποίο ένα όλον είναι κάτι περισσότερο από τα μέρη του, αφού το περισσότερο δεν είναι απλώς το πλέγμα συναρτήσεων, το πλαίσιο, αλλά ένα Άλλο, διαμεσολαβημένο από αυτό το πλαίσιο και παραταύτα ξεχωριστό⁸⁴. Τα καλλιτεχνικά στοιχεία στο πλέγμα συναρτήσεων τους υποβάλλουν κάτι που δεν εμπίπτει σε αυτό'⁸⁵ (ΑΘ, 141). Ειδικά σε σχέση με έργο του Beckett, ο Adorno παρατηρεί: 'Η αισθητική υπέρβαση επιτυγχάνεται στη σιωπή: στο έργο του Beckett το γεγονός ότι η μη σημασιοδοτική γλώσσα δεν είναι λόγος την κάνει να συγγενεύει με τη σιωπή⁸⁶' (ΑΘ, 142).

Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (Ι): ΤΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΤΗΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΗΣ Η παραγωγή της αισθητικής υπέρβασης διαχωρίζεται από τον τρόπο με τον οποίο φανερώνεται αισθητικά. Ο μη πραγματικός χαρακτήρας της ίδιας τους της πραγματικότητας καθιστά τα έργα φαινόμενα, 'φανερώματα ή εκφάνσεις ενός Άλλου'. Η κοινή αναφορά της φανέρωσης με το Άλλο παραπέμπει στην παράδοξη ενότητα μεταξύ του εξαφανιζόμενου και του διατηρούμενου τη στιγμή της εμφάνισής τους. Η ύπαρξη αυτής της ενότητας οφείλεται στο διττό χαρακτήρα των έργων τέχνης: στάσιμα, αλλά ταυτόχρονα δυναμικά, επιθυμούν να κάνουν σύμμετρο προς τον άνθρωπο το προϊστορικό ρίγος, το φόβο απέναντι στη φύση που κάποτε, στους 'μαγικούς προϊστορικούς χρόνους ήταν ασύμμετρο'. Πρόκειται για εκείνο το στοιχείο που έθιξε ο Hegel όταν όριζε την τέχνη ως την 'προσπάθεια αφαίρεσης του ξένου στοιχείου⁸⁷': στα έργα τέχνης απελευθερώνεται εκείνο το ρίγος που αποκρύφτηκε από τη μυθική απάτη της αυτοτελούς ύπαρξης. Σε μια αντιστροφή της 'αφαίρεσης του ξένου στοιχείου', μια κίνηση με διορθωτικό χαρακτήρα, το ρίγος παρουσιάζεται μη μετριασμένο, 'ως κάτι που ποτέ δεν έχει προϋπάρξει'. Η συνάφεια αυτών των συλλογισμών με το εξωτερικό τοπίο στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι αρκετά εμφανής: το εξωτερικό τοπίο, μετασηματισμένο από μία ανείπωτη καταστροφή, παραπέμπει νοερά στο τοπίο της προϊστορίας: αυτή ίσως ήταν η πρώτη εικόνα της φύσης, η οποία μέσα από την κυριαρχία του ανθρώπου εξαφανίστηκε· η πρώτη εικόνα

της φύσης, το προϊστορικό ρίγος αυτής της εικόνας, ήταν σαν να μην υπήρξε ποτέ· η ψευδαίσθηση της απεξάρτησης από τη φύση, δημιούργησε αυτή ακριβώς την ιδέα της αυτοτελούς ύπαρξης. Ωστόσο, στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, η εξωτερική πραγματικότητα έχει επιστρέψει σε εκείνο το σημείο που υποβάλλει ό,τι ακριβώς μπορεί να έχει αποσιωπηθεί στην ιδέα μιας τέτοιας ύπαρξης: το προϊστορικό ρίγος, ο φόβος απέναντι στη φύση. Το τοπίο που συνδέεται ως εικόνα με το προϊστορικό ρίγος, εμφανίζεται όντως σαν κάτι που δεν έχει προϋπάρξει. Με αυτή την έννοια, το έργο τέχνης λαμβάνει το χαρακτήρα ομοιώματος του προϊστορικού ρίγους και μάλιστα σε μια εποχή όπου το υποκείμενο δείχνει περισσότερο αντικειμενοποιημένο από ποτέ, στη βάση ενός πλαστού διαχωρισμού του από τη φύση. Για τον Adorno 'όσο βαθύτερος είναι αυτός ο χωρισμός⁸⁸ μεταξύ των μεμονωμένων πραγμάτων, που έχουν περίγραμμα και διακρίνονται το ένα από το άλλο, και των οντοτήτων που ξεθωριάζουν, τόσο κενή είναι η ματιά των έργων τέχνης, η μόνη ανάμνηση⁸⁹ αυτού που έχει τη θέση του πέρα από τον χωρισμό' (ΑΘ, 143). Διευρύνοντας τη θεώρησή του ο Adorno, συνδέει τη διατήρηση του προϊστορικού ρίγους με την αλήθεια, κυρίως με εκείνη την κατάσταση που έθεσε σε κίνηση το σχέδιο του Διαφωτισμού⁹⁰. Εννοώντας προφανώς το μύθο, τα έργα τέχνης επιφορτίζονται με το καθήκον μιας διπλής υπενθύμισης: τόσο των μυθικών χρόνων προέλευσης του ανθρώπου και τη απαρχές της σχέσης του ατόμου με τη φύση, όσο και της ανάγκης να υπερβεί το μύθο και τη μαγεία, στο πλαίσιο όμως ενός ποιοτικά αλλαγμένου διαφωτιστικού εγχειρήματος. Επομένως, τα έργα τέχνης επιτελούν το καθήκον αυτής της μνημοσύνης⁹¹ με την ιδιότητά τους να φανερώνονται 'ως ουδετεροποιημένα και κατά συνέπεια ποιοτικά αλλαγμένα επιφάνεια'⁹², (ΑΘ, 143).

Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ APPARITION. Ωστόσο, ο Adorno θεωρεί πως το ουράνιο φαινόμενο της εμφάνισης, η apparition⁹³, είναι πιο κοντά στο έργο τέχνης από το επιφάνιο φαινόμενο, το κοσμικό αντίστοιχο της εμφάνισης των θεών στη γη. Ενώ το έργο τέχνης τοποθετείται από τον άνθρωπο ανάμεσα στους ανθρώπους, με την apparition το έργο τέχνης αναδύεται πάνω από τους ανθρώπους· η apparition χαρακτηρίζεται από την απομάκρυνσή της, τόσο από τις προθέσεις των ανθρώπων, όσο και από τον κόσμο των πραγμάτων. Αντίστοιχα, τα έργα τέχνης που έχουν απολέσει το χαρακτηριστικό της apparition, χωρίς ωστόσο να υπάρχει εγγεγραμμένο μέσα τους το ίχνος αυτής της εξαφάνισης, εκφυλίζονται σε απλά κελύφη. Η στιγμή της apparition αποκρυσταλλωνόταν, στα παραδοσιακά έργα τουλάχιστον, εκεί όπου τα μερικά τους στοιχεία σχημάτιζαν μια ολότητα. Πριν από αυτό τον σχηματισμό, λάμβανε χώρα η στιγμή της αντικειμενοποίησης

που συγκέντρωνε αυτά τα στοιχεία για να απαρτίσουν ένα φαινόμενο, και όχι μόνο τα χαρακτηριστικά της έκφρασης που είναι διάσπαρτα στα έργα τέχνης. Ο Adorno υπογραμμίζει πως ‘τα έργα τέχνης είναι πράγματα που έχουν την ιδιότητα να φανερώνονται’, και όχι απλώς να αρθρώνουν μία έκφραση. Από τη στιγμή που επιτυγχάνουν τη φανέρωσή τους, ‘η ενύπαρκτη διαδικασία τους εκδηλώνεται ως δική τους δράση’, και όχι ως κάτι που έκαναν οι άνθρωποι με τα επιμέρους τους στοιχεία (ΑΘ, 144).

Στη σύνδεση της apparition, με αυτό που αποκαλεί ως αρχέτυπο των έργων τέχνης, το φαινόμενο του πυροτεχνήματος, ο Adorno μνημονεύει τον Valéry· είναι ο μόνος που, σύμφωνα με τον Adorno, έχει ακολουθήσει παρόμοιους συλλογισμούς: το πυροτέχνημα είναι κατεξοχήν apparition, κάτι εμπειρικά εμφανιζόμενο, σημείο του ουρανού και ταυτόχρονα κάτι κατασκευασμένο, μια γραφή που αστράφτει μια στιγμή και αμέσως χάνεται, χωρίς να μπορεί να αναγνωσθεί ως προς τη σημασία της. Είναι αυτό το φαινόμενο της apparition ιδωμένο ως πυροτέχνημα που κάνει τα έργα τέχνης να ξεχωρίζουν από τον σφαλερό κόσμο των υπάρχοντων πραγμάτων· δεν είναι ζήτημα μίας ανώτερης τελειότητας, όσο το γεγονός ότι αστραποβολώντας όπως τα πυροτεχνήματα λαμβάνουν την πραγματική μορφή ενός εκφραστικού φαινομένου. Τα έργα τέχνης δεν είναι μόνο το Άλλο του εμπειρικού κόσμου κατά την έκφρασή τους· ‘όλα μέσα τους γίνονται ένα Άλλο’. Αυτή η κατάσταση προεκτεινόμενη στα όρια της, ή φτάνοντας στα όρια της μέσα από την επαναλαμβανόμενη μετάβαση στο Άλλο, καταλήγει στην άρνηση των ορίων του χώρου όπου τα στοιχεία της τέχνης γίνονται κάτι Άλλο· η ίδια η τέχνη πρέπει να γίνει το Άλλο της. Τα έργα τέχνης που επιδιώκουν να ενσωματώσουν την εναντίωσή τους ενάντια στα ίδια, πρέπει παρόλα αυτά να φέρουν στοιχεία που θα παραπέμπουν σε αυτό ενάντια του οποίου καταφέρεται η τέχνη. Όπου αυτό λείπει, όπως για παράδειγμα η ανυπαρξία κάθε ‘ίχνους παρασκηνιακής μαγείας’ στο μη ιλλουζιονιστικό δράμα, η τέχνη έχει καταθέσει τα όπλα σύμφωνα με τον Adorno (ΑΘ, 145). ‘Έτσι, ακόμα και στο *Τέλος του Παιχνιδιού* ‘σηκώνεται η αυλαία γεμάτη υποσχέσεις’ θεατρικά έργα και σκηνοθεσίες που παραλείπουν την αυλαία παραποιούν τη φύση τους με ένα ανίσχυρο τέχνασμα. Και η στιγμή που σηκώνεται η αυλαία δεν είναι παρά η προσδοκία της apparition’. Παρά τον γκρίζο τους χαρακτήρα, ‘γκρίζα όπως μετά τη δύση του ηλίου και του κόσμου [...] και παρ’ όλη την αυστηρή τους λιτότητα, τα θεατρικά έργα του Beckett δεν παραιτούνται από τα στοιχεία της στολής και του παρασκηνίου: ο υπηρέτης Κλοβ μάταια επιθυμεί να ξεφύγει, φοράει την κωμικά απαρχαιωμένη στολή ενός άγγλου ταξιδιώτη’. Αυτό που οριοθετεί τη μετάβαση στο Άλλο της τέχνης, είναι ταυτόχρονα και το γεγονός ότι τα στοιχεία στο εσωτερικό του έργου τέχνης γίνονται το Άλλο τους. Στο έργο του Beckett αυτή

η κίνηση επιτυγχάνεται μέσω της παρωδίας. Αυτό που αποσύρεται από το θέατρο είναι ακόμα παρόν, περισσότερο ως σκιά του εαυτού του, παρά ως κάτι που διεκδικεί τον άλλοτε σοβαρό του ρόλο. Με αυτόν τον τρόπο η λάμψη περνάει στα 'θλιβερά και στα απαρηγόρητα': 'Ακόμη και τα έργα τέχνης που παραμένουν αδέκαστα και αποκλείουν τη γιορτή και την παρηγοριά, δεν απαλείφουν τη λάμψη και την αποκτούν ακόμα περισσότερο όσο πιο επιτυχή είναι'. Για αυτό το λόγο ο Adorno αναφέρει πως 'μία από τις δυσκολίες της σημερινής τέχνης είναι ότι ντρέπεται για την apparition, χωρίς όμως να μπορεί να την αποβάλει' (ΑΘ, 146), παρά το γεγονός πως δεν γίνεται ούτε διαφορετικά, 'καθώς σε κάθε γνήσιο έργο τέχνης φανερώνεται και κάτι που δεν υπάρχει'· τα διάσπαρτα υπαρκτά στοιχεία οργανώνονται σε αστερισμούς· οι αστερισμοί με τη σειρά τους κρυπτογραφούν τα υπαρκτά πράγματα, γίνονται κρυπτογραφήματα· η μία όψη της apparition, η συστατική της συνθήκη έχει ολοκληρωθεί: κάτι μπορεί να φανερωθεί, γιατί ακριβώς κάτι έχει κρυπτογραφηθεί. Το πώς της συγκάλυψης, δηλαδή η ίδια η μορφή της, είναι που δημιουργεί τη συνθήκη φανέρωσης για το μη υπαρκτό· γιατί εάν οι συνθέσεις της σημασιολογικής σκέψης, 'του ασυμφιλίωτου εχθρού της σύνθεσης έργων τέχνης' (ΑΘ, 147), επιτρέπουν τις μονοσήμαντες κρίσεις, αυτό δεν συμβαίνει με τα κρυπτογραφήματα· σε αυτά η κρίση είναι η φανέρωση του μη υπαρκτού μέσω της μορφής στο οποίο έχει κρυπτογραφεί το υπαρκτό.

Αυτός ακριβώς ο τρόπος φανέρωσης του υπαρκτού, όπως και το ίδιο το γεγονός της εμφάνισής του, αποτελέσαν την αφορμή για να τεθεί το 'ζήτημα της αλήθειας της τέχνης' (ΑΘ, 147). Επειδή ακριβώς η τέχνη μέσω της μορφής της φανερώνει κάτι που δεν υπάρχει, δημιουργείται το ερώτημα αν πρόκειται για την υπόσχεση κάποιου πράγματος που μπορεί να υπάρξει, ή αν πρόκειται για τη φανέρωση κάποιου πράγματος, που επίσης δεν μπορεί να υπάρξει. Η απάντηση δεν μπορεί να προέλθει από το ίδιο το έργο τέχνης. Σύμφωνα με τον Adorno 'το μη υπαρκτό μπορεί να αναδύεται ξαφνικά στα έργα τέχνης, αλλά δεν το καταλαμβάνουν αυτούσιο ως δια μαγείας. Το μη υπαρκτό είναι διαμεσολαβημένο από τα θρύψαλα του υπαρκτού κόσμου, τα οποία συγκεντρώνονται στα έργα τέχνης για να συνθέσουν την apparition. Δεν είναι δουλειά της τέχνης να αποφανθεί με την ύπαρξή της αν το φανερωμένο μη υπαρκτό υπάρχει ως εμφανιζόμενο, ως ορατό φαινόμενο, ή παραμένει στη φαινομενικότητα, στην κατ' επίφαση ύπαρξη'. Αυτό που τελικά μοιάζει να έχει περισσότερη σημασία είναι ότι τα έργα τέχνης 'μας αναγκάζουν να σκεφτούμε πως τα ίδια, μορφώματα του υπαρκτού κόσμου και ανάμεσα να προσδώσουν ύπαρξη στο μη υπαρκτό, θα μπορούσαν να γίνουν επιβλητική εικόνα της ύπαρξης αν το μη υπαρκτό δεν ήταν είναι καθ' εαυτό' (ΑΘ, 148).

Ο ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ: Η ΣΥΝΕΙΔΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΓΕΝΙΚΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΕΙΔΙΚΟ Η έννοια της apparition χρησιμοποιείται για να υποστηριχθεί ο εικονιστικός χαρακτήρας των έργων τέχνης: τα έργα τέχνης είναι εικόνες με την έννοια του φαινομένου, της apparition και όχι της απεικόνισης. Ο διακριτός ρόλος του έργου τέχνης ως εικόνας συνδέεται με την προνομιακή σχέση που έχει η τέχνη με το μη εννοιολογικό. Ο εικονιστικός χαρακτήρας είναι ακριβώς, όπως και με την apparition, η έκλαμψη της μη έννοιας, το στοιχείο το οποίο έχει γνωστική αξία, υπάρχει στην πραγματικότητα, αλλά καταπιέσθηκε και τελικά αποσιωπήθηκε από τη μορφή της ορθολογικότητας με την οποία εκδηλώθηκε το διαφωτιστικό εγχείρημα. Έτσι, παρά το γεγονός ότι ‘η συνείδηση έχει απελευθερωθεί μέσω της απομαγικοποίησης του κόσμου από το παλαιό ρίγος’, δηλαδή το φόβο απέναντι στη φύση, το ρίγος αυτό καθ’ αυτό συνέχισε παρόλα αυτά να υφίσταται και να αναπαράγεται συνεχώς ‘μέσα στον ιστορικό ανταγωνισμό υποκειμένου και αντικειμένου’. Τελικά, το ίδιο το αντικείμενο διαδέχθηκε τη φύση στην ασύμμετρη σχέση με το υποκείμενο: το αντικείμενο έγινε με τη σειρά του ξένο και εκφοβιστικό, ασύμμετρο προς την εμπειρία. Ο φόβος για τη φύση μετουσιώθηκε σε φόβο για το αντικείμενο. Μια συνεπή θέση για το Διαφωτισμό⁹⁴ θα ήταν σύμφωνα με τον Adorno να φωτιστεί αυτός ο φόβος: αυτό θα σήμαινε στην ουσία μία νέα κατανόηση του αντικειμένου, μία νέα σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα. Για αυτό, καθήκον των έργων τέχνης θα ήταν μέσω του εικονιστικού τους χαρακτήρα να φανερώσουν και να καταστήσουν προσιτή στην εμπειρία τη ξενικότητα του αντικειμένου, τη μη έννοια που έχει εξοβελιστεί από την έννοια του αντικειμένου. Η στιγμιαία διαστολή του έργου τέχνης είναι ακριβώς αυτή η εμφάνιση της μη έννοιας ταυτόχρονα με την έννοιά της, η στιγμή κατά την οποία συνειδητοποιείται το γενικό μέσα στο ειδικό⁹⁵. Έτσι, ‘αν η apparition είναι η αναλαμπή, το θάμβος, τότε η εικόνα είναι η παράδοξη απόπειρα για τη μαγική σύλληψη αυτού του απολύτως φευγαλέου. Στα έργα τέχνης κάτι στιγμιαίο υπερβαίνει τα όριά του· η αντικειμενοποίηση μετατρέπει το έργο τέχνης σε στιγμή’ (ΑΘ, 150).

Η ΦΑΝΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ (ΙΙΙ): ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑ Αυτό που επιτρέπει στα έργα τέχνης ‘καθώς φανερώνονται, καθώς γίνονται φαινόμενα, να είναι κάτι περισσότερο από αυτό που είναι, είναι το πνεύμα τους’. Ουσιαστικά, ‘αυτό που φανερώνεται στα έργα τέχνης χωρίς να μπορεί να διαχωριστεί από το φαινόμενο, αλλά και χωρίς να ταυτίζεται με αυτό [...] είναι το πνεύμα τους. Το πνεύμα μετατρέπει τα έργα τέχνης [...] στο

Άλλο τους' και με αυτή την έννοια το πνεύμα των έργων τέχνης μπορεί να θεωρηθεί συνώνυμο της ενύπαρκτης διαμεσολάβησής τους. Σε αυτό το πλαίσιο, διαμεσολάβηση 'σημαίνει ότι το καθένα από αυτά τα στοιχεία μέσα στο έργο τέχνης γίνεται με προφανή τρόπο το Άλλο του εαυτού του [...] Το πνεύμα στα έργα τέχνης υπερβαίνει τόσο τον υλικό τους χαρακτήρα όσο και το αισθητό φαινόμενο και παραταύτα δεν υπάρχει έξω από αυτά τα στοιχεία. Αυτό σημαίνει, αρνητικά, ότι τίποτε στα έργα τέχνης δεν κυριολεκτεί, προπάντων τα λόγια τους: το πνεύμα είναι ο αιθέρας τους, αυτό που μιλάει μέσα από τα έργα ή, πιο αυστηρά, αυτό που το κάνει γραφή' (ΑΘ, 154). Ο Adorno θεωρεί πως με τον ίδιο τρόπο που μια πνευματικότητα κρίνεται άκυρη όταν δεν εκπορεύεται από τη μορφολογική διάταξη των αισθητών στοιχείων τους⁹⁶, 'έτσι και ένα αισθητό στοιχείο των έργων δεν είναι καλλιτεχνικό, αν δεν διαμεσολαβείται μέσα από το πνεύμα [...] Το πνεύμα των έργων τέχνης, χωρίς να λαμβάνει υπόψη μια φιλοσοφία του υποκειμενικού ή του αντικειμενικού πνεύματος είναι αντικειμενικό, είναι το ίδιο το περιεχόμενο, και από αυτό κρίνεται η τύχη τους: πνεύμα του ίδιου του πράγματος, φανερωμένο μέσα από το φαινόμενο'. Κατ' αυτά, το πνεύμα δεν είναι ούτε η εμφάνιση του έργου τέχνης ως συνολική παρουσία, ούτε, ακόμα λιγότερο, η ιδέα που δήθεν ενσαρκώνει ή συμβολίζει: 'Δεν μπορεί να συλληφθεί με απτό τρόπο ταυτιζόμενο άμεσα με την εμφάνισή του. Δεν αποτελεί όμως ούτε ένα στρώμα κάτω ή πάνω από την εμφάνιση [...] Η κοιτίδα του πνεύματος είναι η μορφολογική διάταξη αυτού που φανερώνεται' (ΑΘ, 155). Χάρη σε αυτή τη μορφολογική διάταξη, το φαινόμενο αποκτά μορφή, και με τη σειρά του, το φαινόμενο δίνει μορφή στο πνεύμα.

Ο Adorno αναφέρει ένα παράδειγμα, αυτό της Σονάτας του Κρόντσερ: ειδικότερα, αναλύει την επιλογή της θέσης μιας συγκεκριμένης συγχορδίας, 'που προκαλεί τεράστια αίσθηση' στο πρώτο μέρος της σονάτας: 'Αν εμφανιζόταν κάπου αλλού εκτός από τη Σονάτα του Κρόντσερ, θα ήταν μάλλον ασήμαντη: το χωρίο αποκτά τη σημασία του μόνο από τη θέση του και τη λειτουργία του στο συγκεκριμένο μέρος της σονάτας: το χωρίο γίνεται σοβαρό καθώς με την παρουσία του εδώ και τώρα παραπέμπει πέρα από αυτό το σημείο και μεταδίδει την αίσθηση της «σοβαρής κατάστασης»⁹⁷ όσον αφορά αυτά που προηγήθηκαν και εκείνα που ακολουθούν: *αυτή η θέση ορίζεται από τον αστερισμό των αισθητήριων εντυπώσεων που προκαλούν μερικές συγχορδίες σε καίριο σημείο*' (ΑΘ, 156). Με αυτό το παράδειγμα, ο Adorno επιχειρεί να δείξει ότι δημιουργώντας έναν αστερισμό, ορίζεται ένας τόπος, μία μορφολογική διάταξη στοιχείων: αυτός είναι ο τόπος στον οποίο είναι δεσμευμένο το πνεύμα μέσα στο φαινόμενο⁹⁸.

ΕΚΠΝΕΥΜΑΤΙΣΗ ΚΑΙ ΕΜΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΗ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ Με μια παρόμοια σχέση, το πνεύμα συνδέεται με την περιεχόμενη αλήθεια των έργων τέχνης: ‘Το πνεύμα είναι δεσμευμένο απέναντι στην εμπεριεχόμενη αλήθεια των έργων τέχνης, χωρίς να συμπίπτει με αυτή. Το πνεύμα των έργων μπορεί να είναι η αναλήθεια, διότι η εμπεριεχόμενη αλήθεια προϋποθέτει ως ουσία της κάτι πραγματικό, ενώ κανένα πνεύμα δεν είναι κάτι άμεσα πραγματικό’ (ΑΘ, 156). Για τον Adorno, αυτή είναι η μοναδική μορφή με την οποία μπορεί να νοηθεί το πνεύμα, ενώ ειδικά με την τέχνη εκφράζεται το πρωτότυπο αυτής της μορφής. Ειδικότερα, το πνεύμα ορίζεται επίσης ως η ένταση μεταξύ των στοιχείων του έργου τέχνης, ή ακριβέστερα, ως η διαδικασία εκείνη που θέτει συγκεκριμένα στοιχεία εντός του έργου τέχνης σε ένταση μεταξύ τους. Κατά συνέπεια, με την κριτική των μορφολογικών διατάξεων αυτών των στοιχείων, μπορεί να διακριθεί ερμηνευτικά το πνεύμα των έργων τέχνης. Την ίδια στιγμή όμως, με την κριτική, αρχίζει να διαφαίνεται η αλήθεια του έργου τέχνης σε ένα επίπεδο ανεξάρτητο από τον αισθητό αστερισμό των στοιχείων. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που ο Adorno θεωρεί την κριτική αναγκαία για τα έργα: ‘Από το πνεύμα των έργων τέχνης αναγνωρίζει ή διαχωρίζει την εμπεριεχόμενη αλήθειά τους. Μόνο με αυτή την πράξη, όχι με οποιαδήποτε φιλοσοφία της τέχνης που θα υπαγόρευε σε αυτή πως πρέπει να είναι το πνεύμα της, η τέχνη και η φιλοσοφία συγκλίνουν’ (ΑΘ, 157). Το αντίθετο συμβαίνει στην *Αισθητική* του Hegel: η παραγωγή του πνεύματος γίνεται απαγωγικά από το εγγεγραμμένο σύστημα. Για αυτό και ο Adorno υπογραμμίζει πως ‘η αισθητική [...] δεν είναι εφαρμοσμένη φιλοσοφία, αλλά είναι από μόνη της φιλοσοφία’. Ασκει επίσης κριτική στην ιδέα του Hegel ότι «η επιστήμη της τέχνης είναι λοιπόν για μας πιο αναγκαία από την ίδια την τέχνη», ιδέα την οποία αντιλαμβάνεται ως ‘προβληματική απόρροια της ιεραρχικής του αντίληψης για τις αμοιβαίες σχέσεις των περιοχών του πνεύματος’. Ωστόσο, σε αυτήν την ιδέα αναγνωρίζει μια προφητική αλήθεια η οποία επιβεβαιώνεται από το αυξανόμενο θεωρητικό ενδιαφέρον για την τέχνη, ότι δηλαδή ‘η τέχνη χρειάζεται τη φιλοσοφία προκειμένου να αναπτύξει το ίδιο της το πνευματικό περιεχόμενο’ (ΑΘ, 161). Η εκπνευμάτιση της τέχνης κατά τον Adorno είναι μια διαδικασία ανεξάρτητη από κάθε μεταφυσικό υπόστρωμα: ‘Το στοιχείο του πνεύματος δεν είναι σε κανένα έργο τέχνης κάτι οντικά υπαρκτό, είναι όμως σε κάθε έργο κάτι γιγνόμενο, διαμορφωμένο’· επίσης: ‘Δεν είναι όλα τα υπαρκτά πράγματα πνεύμα, η τέχνη όμως είναι κάτι υπαρκτό που με τις μορφολογικές του διατάξεις αποκτά πνευματικό χαρακτήρα’ (ΑΘ, 162). Ωστόσο, ο Adorno θεωρεί πως η εκπνευμάτιση εκδηλώνεται μια αντίστροφη σχέση προς την απτή παρουσία του πνεύματος στο έργο τέχνης: ‘Όσο πιο ουσιαστική έγινε η εκπνευμάτιση⁹⁹ στην τέχνη, τόσο πιο αποφασιστικά – στη θεωρία του Benjamin, όπως στην ποιητική πρακτική του Beckett, απαρνήθηκε το πνεύμα, την ιδέα’ (ΑΘ,

163). Ειδικότερα, το πνεύμα πρέπει να εξαντλείται στη μορφή. Διαφορετικά, ‘κάθε φορά που δεν αναπτύσσεται πλήρως στη συγκεκριμένη πραγματικότητα του αισθητικού μορφώματος, η αποδεσμευμένη πνευματικότητα εγκαθίσταται σαν υλικό στρώμα δευτέρου βαθμού [...] Όταν στη τέχνη εμφανίζονται νέες διαστάσεις, απορρίπτουν τις παλαιές και επιδιώκουν κατ’ αρχάς περισσότερη φτώχεια, αρνούμενες τον ψεύτικο πλούτο, ακόμη και τις ανεπτυγμένες μορφές αντίδρασης. Η διαδικασία εκπνευμάτισης της τέχνης δεν είναι μια γραμμική πρόοδος. Κριτήριό της είναι η ικανότητα της τέχνης να οικειωθεί στη μορφολογική της γλώσσα αυτά που η κοινωνία προγράφει’ (ΑΘ, 164). Συνδέοντας περαιτέρω τη διαδικασία εκπνευμάτισης με την κοινωνική κριτική, ο Adorno υποστηρίζει πως η ‘η πρωτοκαθεδρία του πνεύματος’ συνιστά μία σχέση καθορισμένης άρνησης με αναφορά ‘σε εκείνα που η κοινωνία δεν εγκρίνει και δεν έχει προδιαμορφώσει’ (ΑΘ, 165). Μένοντας πιστή η τέχνη στο χρέος απέναντι στην υφιστάμενη κοινωνική πραγματικότητα, η εκπνευμάτιση όχι μόνο δεν συντελείται με ιδέες που προβάλλονται μέσω της τέχνης, αλλά αντίθετα διάκειται εχθρικά απέναντι σε τέτοιες ιδέες.

Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ Η εξέγερση κατά της φαινομενικότητας είναι για τον Adorno ένα διαχρονικό, όσο και εγγενές χαρακτηριστικό της τέχνης, το οποίο αποδίδει βασικά στον αναστοχαστικό χαρακτήρα της τέχνης¹⁰⁰. Ανατρέχοντας στην περίοδο πριν την εμφάνιση της μοντέρνας τέχνης, συνδέει την αισθητική φαινομενικότητα με την προσπάθεια απόκρυψης της παραγωγικής διαδικασίας, ουσιαστικά με την απόπειρα απόκρυψης του διαμεσολαβημένου χαρακτήρα τους. Η αντίδραση της αισθητικής νεωτερικότητας ήταν να αντιμετωπίσει την αισθητική φαινομενικότητα ως ανύπαρκτη¹⁰¹. Ως εκδηλώσεις αυτής της αντίδρασης ερμηνεύονται σύμφωνα με τον Adorno όλες οι προσπάθειες που αποβλέπουν ‘στη διατήρηση του ερμητικού πλαισίου των έργων μέσω αποκάλυπτων παρεμβάσεων, στην απελευθέρωση της παραγωγής μέσα στο προϊόν και, ως ένα βαθμό, στην ανάδειξη της παραγωγικής διαδικασίας στη θέση του αποτελέσματός της. Μία συγκεκριμένη, όσο και χαρακτηριστική ένδειξη της κρίσης της φαινομενικότητας ήταν η τετριμμένη εξέγερση κατά της ιστορικής ενδυμασίας στο θέατρο: ‘Ο Άμλετ με φράκο, ο Λόεγγκριν χωρίς κύκνο’. Επίσης, η αρχή της *Αναζήτησης του χαμένου χρόνου* του Proust πρέπει να ερμηνευτεί ‘ως μια απόπειρα του συγγραφέα να εξαπατήσει τον χαρακτήρα φαινομενικότητας, αρνούμενος την πλασματική πανταχού παρουσία του αφηγητή¹⁰², (ΑΘ, 178). Επίσης: ‘Η διαλεκτική της μοντέρνας τέχνης είναι σε μεγάλη έκταση τέτοια που η τέχνη θέλει να αποβάλει τον χαρακτήρα της φαινομενικότητας όπως ένα ζώο το φυτρωμένο κέρατο.

Οι απορίες στις οποίες έχει περιέλθει η ιστορική κίνηση της τέχνης ρίχνουν τη σκιά τους πάνω στη δυνατότητα ύπαρξης της τέχνης συνολικά'. Αυτό όμως το οποίο ο Adorno διαβλέπει ως επακόλουθο της εξέγερσης *κατά της αισθητικής φαινομενικότητας* είναι τελικά τα έργα τέχνης να διατρέχουν τον κίνδυνο να οπισθοχωρήσουν στο επίπεδο της απλής υλικότητας, 'τιμωρούμενα τρόπον τινά για την ύβρη τους, την αξίωση να είναι κάτι περισσότερο από τέχνη'¹⁰³ (ΑΘ, 180).

Η εξέγερση κατά της φαινομενικότητας μπορεί να κατανοηθεί ως εξέγερση κατά της ψευδαίσθησης: 'Η κρίση της φαινομενικότητας απορρέει από το γεγονός ότι η αισθητική φαινομενικότητα ισοδυναμεί με την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας' (ΑΘ, 181)· επίσης: 'Αισθητική φαινομενικότητα είναι τα ίδια τα έργα και όχι απλώς οι ψευδαισθήσεις που προκαλούν'. Για τον Adorno η πρόκληση αυτών των ψευδαισθήσεων οφείλεται σε δύο βασικούς λόγους: ο ένας, είναι η επίφαση της αισθητικής ενότητας του έργου τέχνης· ο δεύτερος, σχετίζεται με το ζήτημα της αναφοράς του έργου τέχνης στην πραγματικότητα. Έτσι, ενώ είναι γεγονός ότι ο ενύπαρκτος χαρακτήρας φαινομενικότητας των έργων βρίσκεται πάντα σε μία σχέση με την πραγματικότητα, 'η ψευδαίσθηση αρχίζει να υπάρχει, όταν οτιδήποτε που αφορά στην πραγματικότητα και υπεισέρχεται στο έργο τέχνης, παύει να είναι πραγματικό', παύει να έχει την αναφορά του στην πραγματικότητα. Η κατάργηση αυτής της αναφοράς 'θα σήμαινε πιθανότατα και κατάργηση της προϋπόθεσης των έργων τέχνης, ως έργα τέχνης'¹⁰⁴. Επομένως, σε σχέση με αυτό το ζήτημα, το ένα στοιχείο που υπερασπίζεται ο Adorno είναι η ομοίωση κάθε στοιχείου της πραγματικότητας, που υπεισέρχεται στο έργο τέχνης, με την πραγματικότητα. Το άλλο, σχετίζεται με την αρνητική διάσταση της αισθητικής που προκρίνει: 'Η φαινομενικότητα, το στοιχείο που διαφοροποιεί τα έργα τέχνης από τον εμπειρικό κόσμο, συγκροτείται σε σχέση με την πραγματικότητα, αλλά ενάντια σε αυτήν [...] ακόμα και το πιο καθαρό αισθητικό γνώρισμα, το φανέρωμα, σχετίζεται άμεσα με την πραγματικότητα, ως καθορισμένη άρνησή της' (ΑΘ, 181).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Όπως προαναφέρθηκε, ο έτερος βασικός λόγος της εμφάνισης του στοιχείου της ψευδαίσθησης στη θέση της αισθητικής φαινομενικότητας, είναι η επίφαση της αισθητικής ενότητας του έργου τέχνης: 'Όταν όμως η εσωτερική ενότητα των έργων δεν μπορεί να θεωρηθεί σοβαρή, η φαινομενικότητα τα προλαμβάνει ακόμη και εκεί όπου πιστεύουν πως είναι ιδιαίτερα προστατευμένα από τον κίνδυνο της φαινομενικότητας. Αποδεικνύουν την αναλήθεια της ενότητάς τους διαψεύδοντας την αντικειμενικότητα που παράγουν [...] Η ψευδαίσθηση των

έργων τέχνης μεταφράζεται στην αξίωσή τους να είναι ένα όλον' (ΑΘ, 178). Γενικότερα, ο Adorno ισχυρίζεται πως κανένα έργο δεν διαθέτει ενότητα: 'Η πλήρης διαμόρφωση των έργων τέχνης καταλήγει στη φαινομενικότητα, ότι η ζωή τους είναι δήθεν ένα και το αυτό με τη ζωή των στοιχείων τους, αλλά φέρνουν στα έργα την ετερογένεια, και η φαινομενικότητα γίνεται ψευδής. Κάθε βαθύτερη ανάλυση αποκαλύπτει πλασματικά μεγέθη στην αισθητική ενότητα, καθώς άλλοτε τα μέρη δεν απαρτίζουν ακούσια μια τέτοια ενότητα, η οποία επιβάλλεται σε αυτά, και άλλοτε τα στοιχεία είναι εκ των προτέρων κομμένα και ραμμένα στα μέτρα της ενότητας [...] Αυτό καταδικάζει την αισθητική συμφιλίωση να είναι αισθητικά αβάσιμη' (ΑΘ, 183). Το κρίσιμο σημείο σύστασης των έργων τέχνης είναι για τον Adorno η νοηματική τους συνοχή: 'Τα έργα τέχνης αυτοχειροτονούνται ως έργα τέχνης στηριζόμενα στη νοηματική τους συνοχή'. Ωστόσο, με αυτόν τον τρόπο, καθώς 'το νόημα ενοποιεί το έργο, εμφανίζεται από το ίδιο ως παρόν, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι' (ΑΘ, 184). Ουσιαστικά, ο Adorno διαχωρίζει ανάμεσα στη φαινομενικότητα του νοήματος και στο ίδιο το νόημα του έργου τέχνης. Το πρώτο πραγματοποιεί τη φαινομενικότητα του έργου τέχνης, ενώ το δεύτερο είναι η ουσία που κρύβεται στην εμπειρική πραγματικότητα. Στη συνέχεια, υποστηρίζει ότι η ενότητα που επιτυγχάνεται με το φαινομενικό νόημα, καταλήγει να αρνείται τελικά την ίδια την τέχνη: αν θεωρηθεί ότι η απουσία της ενότητας, η ουτοπία της μορφής¹⁰⁵ όπως εμφατικά αναφέρει ο Adorno, είναι κατά βάθος ο λόγος ύπαρξης της τέχνης, τότε η αισθητική φαινομενικότητα αυτής της ενότητας καταλήγει σε άρνηση της ίδιας της τέχνης¹⁰⁶. Η παράδοξη συνέχεια της τέχνης επιτυγχάνεται με την άρνηση του φαινομενικού νοήματος: ενώ το φαινομενικό νόημα ενοποιεί το έργο τέχνης, την ίδια στιγμή το αισθητικό νόημα του έργου τέχνης αναιρεί το φαινομενικό. Έτσι, 'ακόμη και όταν η τέχνη [...] αναγκάζει την κρυμμένη ουσία να παρουσιασθεί, την κατηγορεί ως κακή κατάσταση των πραγμάτων': η δυνατότητα της τέχνης αυτοϋπονομεύεται καθώς τίθεται συστατικά στο εσωτερικό μίας 'κακής κατάστασης πραγμάτων'. Εάν η τέχνη δεχόταν τον ίδιο της τον εαυτό, αυτό θα ισοδυναμούσε με κατάφαση της πραγματικότητας της οποίας την άρνηση συνιστά η τέχνη. Επομένως, το φαινομενικό νόημα εξυπηρετεί τη φανέρωση της ουσίας που αντιστοιχεί στην κατάσταση της πραγματικότητας που αρνείται η τέχνη προκειμένου να τεθεί ως μέτρο της 'μια απύσχα ουσία, η δυνατότητα'. Κατ' αυτά ο Adorno συμπληρώνει: 'Νόημα ενυπάρχει και στην άρνηση του νοήματος'¹⁰⁷. Το γεγονός ότι το νόημα, οποτεδήποτε φανερώνεται στο έργο τέχνης, συνοδεύεται από τη φαινομενικότητα προσδίδει σε όλη την τέχνη τη λυπημένη της έκφραση· πονάει τόσο περισσότερο όσο πιο τέλεια η επιτυχής συνοχή υποβάλλει την ιδέα

του νοήματος· η λύπη ενισχύεται από το «ω, να μπορούσε να ήταν έτσι!». Είναι η σκιά του ετερογενούς ως προς κάθε μορφή, το οποίο η ίδια προσπαθεί να εξορίσει' (ΑΘ, 184).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Σύμφωνα με τον Adorno, ο χαρακτήρας φαινομενικότητας των έργων τέχνης οφείλεται βασικά στο γεγονός ότι 'εξασφαλίζουν σε κάτι που τα ίδια δεν μπορούν να είναι ένα είδος δεύτερης, τροποποιημένης ύπαρξης· τα έργα είναι φαινόμενο επειδή εκείνο το μη υπαρκτό σε αυτά, στο όνομα του οποίου υπάρχουν, δυνάμει της αισθητικής πραγματοποίησης αποκτά ένα είδος έστω διαθλασμένης ύπαρξης'. Ωστόσο, το φαινόμενο στα έργα τέχνης συνιστά το φανέρωμα της ουσίας των έργων. Παρόλα αυτά, ο Adorno προειδοποιεί ότι 'η ταυτότητα μεταξύ ουσίας και φαινομένου δεν μπορεί να επιτευχθεί καλύτερα στην τέχνη από όσο είναι εφικτή στη γνώση της πραγματικότητας' (ΑΘ, 191). Για αυτό το λόγο και 'ο φαινομενικός χαρακτήρας των έργων τέχνης είναι η μέθεξή τους στην αλήθεια' (ΑΘ, 190). Αλλού, ορίζει για τη σχέση της φαινομενικότητας και της αλήθειας: 'Η αισθητική φαινομενικότητα στο ερμητικό έργο είναι η αλήθεια [...] Τα ερμητικά έργα τονίζουν την αδυναμία του πνευματικού τους περιεχομένου' (ΑΘ, 182). Για τον Adorno, η ριζικά μοντέρνα τέχνη μπορεί να θεωρείται ως προηγμένη, 'όχι μόνο για τις τεχνικές που αναπτύσσει, αλλά και για το περιεχόμενο αλήθειας των έργων της [...] Τα αυθεντικά έργα τέχνης μιλούν ακόμη και όταν αρνούνται κάθε φαινομενικότητα, από τη φαντασμαγορική ψευδαίσθηση μέχρι την τελευταία πνοή της αύρας' (ΑΘ, 183). Για αυτό υποστηρίζει ο Adorno πως κάθε 'τεχνούργημα ενεργεί εναντίον του εαυτού του. Έργα που σχεδιάζονται ως *tour de force*¹⁰⁸ [...] φανερώνουν κάτι που αφορά όλη την τέχνη: την πραγματοποίηση του αδύνατου. Το ανέφικτο κάθε έργου τέχνης καθορίζει στην πραγματικότητα ακόμη και το πιο απλό έργο ως *tour de force*' (ΑΘ, 185). Ουσιαστικά, ο Adorno επιχειρεί να συνδέσει την αλήθεια ενός έργου τέχνης με την αυτοσυνείδησή του ως ανέφικτου. Αντίστοιχα, η αναλήθεια ενός έργου τέχνης εντοπίζεται, εκτός των άλλων, στον τρόπο με τον οποίο υπάρχει ο χειρισμός της αισθητικής φαινομενικότητας ως αναπόφευκτης· παραδειγματικά, τα ίδια τα έργα αυτοσυνείδητα οφείλουν να υπογραμμίζουν τον ανέφικτο χαρακτήρα της φαινομενικότητας, ακόμα και εάν η φαινομενικότητα είναι οριστικά παρούσα¹⁰⁹. Για αυτό, απέναντι στα άλυτα τεχνικά προβλήματα¹¹⁰ που κάνουν την αισθητική φαινομενικότητα 'επώδυνα αισθητή, προπάντων σε ζητήματα καλλιτεχνικής παρουσίασης: στην εκτέλεση της μουσικής ή το ανέβασμα ενός δράματος' ο Adorno προτρέπει στην προσέγγιση του έργου τέχνης ως πρόβλημα, δηλαδή στην παραδοχή εκείνων των ζητημάτων που αποκλείουν την οριστική πραγματοποίηση του έργου τέχνης σε σχέση με την αισθητική

του φαινομενικότητα: 'Ερμηνεύω σωστά τα έργα σημαίνει ότι τα αντιλαμβάνομαι και τα διατυπώνω ως πρόβλημα: αναγνωρίζω τις ασυμβίβαστες απαιτήσεις με τις οποίες τα έργα φέρνουν αντιμέτωπο τον εκτελεστή όσον αφορά τη σχέση του πνευματικού περιεχομένου προς το φανέρωμά του' (ΑΘ, 186).

Ο ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Η έννοια της έκφρασης, αν και ουσιαστικό στοιχείο της τέχνης, εμφανίζει, όπως και οι περισσότερες βασικές αισθητικές κατηγορίες, σημαντικές δυσκολίες στην προσέγγισή της. Για τον Adorno, ο σεβασμός αυτών των δυσκολιών, δημιουργεί μία απόσταση από την έννοια της έκφρασης, η οποία αν μη τι άλλο, επιβεβαιώνει τη σπουδαιότητά της. Ωστόσο, ο ίδιος επιχειρεί να δώσει το γενικό της περίγραμμα ξεκινώντας από τη θεώρησή της ως εκείνης της γνώσης που υπήρχε άλλοτε, πριν από την πόλωση του υποκειμένου και του αντικειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο η έκφραση αποδίδεται ως συμβιβασμός, ως άρνηση της πόλωσης ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο¹¹¹. Κατ' αυτά, ο Adorno ορίζει την αισθητική έκφραση ως την 'αντικειμενοποίηση του μη αντικειμενικού, και μάλιστα έτσι ώστε με την αντικειμενοποίησή του να γίνεται μη αντικειμενικό δευτέρου βαθμού, αυτό που μιλάει μέσα από το τεχνούργημα, και όχι απομίμηση του υποκειμένου'. Με τη δεύτερη βαθμίδα του μη αντικειμενικού, ο Adorno θέλει να δηλώσει την διαμεσολάβηση του μη αντικειμενικού όχι από το υποκείμενο, αλλά από το ίδιο πνευματικό περιεχόμενο του έργου τέχνης. Ωστόσο, αν και δημιουργείται μια απόσταση δεύτερης τάξης από το υποκείμενο, η αντικειμενοποίηση της έκφρασης διατηρεί το υποκείμενο. Έτσι, η τέχνη είναι εκφραστική 'όταν μιλάει μέσα από αυτή, υποκειμενικά διαμεσολαβημένο, κάτι αντικειμενικό: λύπη, σθένος, λαχτάρα' (ΑΘ, 194). Εν τέλει, η έκφραση για τον Adorno είναι 'το παραπονούμενο πρόσωπο των έργων'.

Η ένταση της έκφρασης πηγάζει από την προσπάθειά της να αποδώσει τον πλούτο εκείνων των καταστάσεων στις οποίες το ιστορικό τους περιεχόμενο είναι υψηλό. Εάν η έκφραση βασιζόταν απλώς στον πλούτο των υποκειμενικών συναισθημάτων, 'η αξία της θα ήταν μηδαμινή¹¹²'. Η έκφραση δομείται πάνω σε εξωκαλλιτεχνικές καταστάσεις, μέσα από το ιστορικό περιεχόμενο των οποίων και το απόθεμα λειτουργιών τους, λαμβάνουν έκφραση τα συγκεκριμένα εξωκαλλιτεχνικά στοιχεία. Με αυτή τη λογική, ο Adorno θεωρεί το έργο του Kafka υπόδειγμα αισθητικής έκφρασης: στο εσωτερικό της υπάρχουν τα ίδια τα δρώμενα του έργου ως κρυπτογραφήματα. Ωστόσο, στην τάση της νεώτερης τέχνης να αρνείται το νόημά της, 'το εκφρασμένο νόημα δεν μπορεί παρά να είναι με τη σειρά του ανόητο, μια φυσική ιστορία που δεν οδηγεί πουθενά και το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να εκφραστεί¹¹³'. η

αισθητική έκφραση τίθεται στην εμφατική διαφορά της από την έκφραση της καθημερινότητας και του εμπειρικού κόσμου, η έκφραση της τέχνης έχει το χαρακτήρα άρνησης της έκφρασης που είναι συμβατή με τη συλλογιστική – σημασιοδοτική γλώσσα εναντίον της οποίας καταφέρεται ο Adorno. Επομένως, η θέση σύμφωνα με την οποία ‘η έκφραση της τέχνης είναι το αντίθετο του εκφράζειν κάτι’ ηχεί ως λογική κατακλείδα (ΑΘ, 195).

Στην *Αισθητική Θεωρία*, η έκφραση του έργου τέχνης διερευνάται και μέσα από τη σχέση της με τη μορφή. Πρόκειται για ένα κλασσικό δυϊσμό της παραδοσιακής αισθητικής τον οποίο ο Adorno θεωρεί ξεπερασμένο, παρά το γεγονός ότι υπάρχει μία λογική βάση αυτής της διχοτομίας: αυτό το οποίο λείπει στην πραγματικότητα, είναι η διαλεκτική τους θεώρηση, η εξέταση της αμοιβαίας τους διαμεσολάβησης¹¹⁴. ο κοινός τόπος της έκφρασης και της μορφής είναι η αισθητική παραγωγή πραγμάτων για τα οποία δεν μπορεί κάποιος εύκολα να αποφανθεί: ‘Η τέχνη παράγει κάτι τυφλό [...] δεν εξορθολογίζει κάτι τυφλό που προϋπάρχει, αλλά το παράγει αισθητικά η ίδια: «να κάνουμε πράγματα για τα οποία δεν ξέρουμε τι είναι»’ (ΑΘ, 199). Σε αυτήν την ανορθολογικότητα του στοιχείου έκφρασης, ο Adorno εντοπίζει το σκοπό κάθε αισθητικής ορθολογικότητας. Έτσι, επιστρέφοντας στην έννοια του ‘μη αντικειμενικού δεύτερης τάξης’ την οποία επικαλέστηκε ο Adorno στα πρώτα βήματα προσδιορισμού της αισθητικής έκφρασης, θέτει για την έκφραση μία ακραία αντικειμενοποίηση: ‘Η ανάγκη για έκφραση [...] συγκλίνει με τη γυμνή ορθολογική αντικειμενικότητα’. Έτσι, ‘η ανορθολογικότητα’ του στοιχείου έκφρασης στο οποίο έγινε μόλις αναφορά, εντοπίζεται εντός του αυτοστοχασμού του έργου τέχνης, ο οποίος με τη σειρά του ‘δεν μπορεί να χειραγωγηθεί από κανενός είδους χορηγούμενη ανορθολογικότητα’¹¹⁵ (ΑΘ, 200).

Ο ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Ο Adorno θεωρεί πως όλα τα έργα τέχνης, γενικότερα η τέχνη στο σύνολό της, είναι αινίγματα¹¹⁶. Αυτό που διακρίνει ως κοινό τους γνώρισμα είναι η αμφισημία τους: τείνουν να διατυπωθούν ως ερωτήματα, αλλά τα ερωτήματα αυτά δεν αποσαφηνίζονται περαιτέρω: λένε κάτι, αλλά την ίδια στιγμή το κρύβουν: η απάντηση μπορεί να αποσιωπάται, η δομή όμως την προβάλλει επιτακτικά. Αυτό που προκύπτει ως πρώτο συμπέρασμα είναι ότι ‘το αίνιγμα δεν μπορεί να λυθεί’ (ΑΘ, 211): ‘Λύνω το αίνιγμα σημαίνει δηλώνω τον λόγο για τον οποίο δεν μπορεί να λυθεί’ (ΑΘ, 212). Η μόνη δυνατότητα πραγμάτευσης του αινίγματος είναι στο επίπεδο της μορφής: η μορφή είναι που ‘τα κάνει να μοιάζουν με τη γλώσσα και να δίνουν την εντύπωση ότι σε κάθε

στοιχείο τους φανερώνουν μόνον αυτό το ένα, το οποίο όμως διαφεύγει'. Παρά το άλτο του αινίγματος, για τη μορφή τίθεται η δυνατότητα αποκρυπτογράφησης της, την οποία ο Adorno εναποθέτει στη φιλοσοφία της τέχνης¹¹⁷. Η αινιγματικότητα της αισθητικής μορφής δεν οφείλεται σε ανεπάρκειες της κατασκευής της¹¹⁸. Πίσω από την εικαζόμενη ανορθολογικότητα που μπορεί να υποστηρίξει κάποιος που δεν ξέρει πώς να τοποθετηθεί απέναντι στο αίνιγμα που συνιστά η τέχνη, υπάρχει η ορθολογικότητα: 'Όσο πιο σχεδιασμένα ελέγχονται και κυριαρχούνται τα έργα τέχνης, τόσο πιο ανάγλυφη είναι η αινιγματικότητά τους' (ΑΘ, 208): επίσης: 'Αυτό που διαμεσολαβεί την τέχνη με το πνεύμα είναι το γεγονός ότι, μιμητικά, παράγει τα αινίγματά της [...] Το πνεύμα ενεργεί μέσα στον αινιγματικό χαρακτήρα, όχι μέσα στις προθέσεις [...] Η αινιγματική εικόνα της τέχνης είναι η μορφολογική διάταξη της μίμησης και της ορθολογικότητας' (ΑΘ, 220). Συμπτώματα της ίδιας αδυναμίας τοποθέτησης είναι μια σειρά ψευδών ερωτημάτων τα οποία είναι τόσο αφηρημένα που εκ των προτέρων θέτουν μια οριστική απόσταση ανάμεσα σε αυτόν που διατυπώνει το ερώτημα και το έργο τέχνης: 'Σε ερωτήματα όπως: γιατί ένα έργο τέχνης μιμείται κάτι, ή γιατί ένα άλλο αφηγείται κάτι σαν να ήταν πραγματικότητα ενώ δεν είναι, και γιατί η εικόνα της πραγματικότητας δίδεται παραμορφωμένη, δεν υπάρχει καμιά απάντηση ικανή να πείσει εκείνον που τα θέτει [...] Η εκδήλωση του αινιγματικού χαρακτήρα με τη μορφή της αμηχανίας εντάσσεται σε έναν ευρύτερο κύκλο κατά βάση ψευδών ερωτημάτων: την ίδια σύγχυση επιφέρει το ερώτημα σχετικά με το νόημα της ζωής¹¹⁹. Η αμηχανία που προκαλούν τέτοια ερωτήματα εκλαμβάνεται συχνά ως αποτέλεσμα του δήθεν ακαταμάχητου χαρακτήρα τους: είναι πολύ αφηρημένα για να επιτρέψουν μια στενή συσχέτιση με εκείνα που άκοπα περιλαμβάνουν: το αντικείμενο ενός τέτοιου ερωτήματος παραμένει ασύλληπτο' (ΑΘ, 210). Ο Adorno διαχωρίζει επίσης τον αινιγματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης από τη δυσκολία στην κατανόησή του: 'Κατανοώ¹²⁰ ένα μόρφωμα σημαίνει ότι καταφέρνω τρόπον τινά να το αναπαραγάγω αντικειμενικά στο επίπεδο της εμπειρίας από μέσα [...] Στην περίπτωση του αινιγματικού χαρακτήρα της τέχνης η κατηγορία της κατανόησης είναι προβληματική (ΑΘ, 210): επίσης: 'Όσο καλύτερα κατανοεί κανείς ένα έργο τέχνης, τόσο πληρέστερα μπορεί να αποκαλύψει μια διάσταση της αινιγματικότητάς του, αλλά και τόσο λιγότερο φωτίζει τη συστατική του αινιγματικότητα [...] Όποιος κινείται μέσα στην τέχνη απλώς δείχνοντας πλήρη κατανόηση τη μετατρέπει σε κάτι αυτονόητο, το τελευταίο που θα μπορούσε να είναι η τέχνη. Αν επιχειρήσουμε να πάμε πολύ κοντά στο ουράνιο τόξο, αυτό θα εξαφανιστεί' (ΑΘ, 211). Εναλλακτικά, αυτό που υποδεικνύει ο Adorno είναι η θεώρηση του αινιγματικού χαρακτήρα των έργων τέχνης μέσα από την ιστορία: 'Ο αινιγματικός χαρακτήρας των έργων

τέχνης παραμένει συμφυής με την ιστορία. Η ιστορία τα έκανε κάποτε και εξακολουθεί να τα κάνει αινίγματα· και αντίστροφα, αυτή που τους προσέδωσε κύρος είναι η μόνη η οποία τα προστατεύει από το ενοχλητικό ερώτημα σχετικά με το λόγο ύπαρξής τους’ (ΑΘ, 208)· επίσης: ‘Ο αινιγματικός χαρακτήρας προέκυψε ιστορικά. Η τέχνη είναι το υπόλειμμα μετά την απώλεια των στοιχείων της που κάποτε ήταν προορισμένα να ασκούν μια μαγική και αργότερα μια λατρευτική λειτουργία. Χάνει το «προς τι» της [...] Έτσι γίνεται αινιγματική· αν ο λόγος ύπαρξής της δεν είναι πια εκείνος που την εμπότιζε με νόημα, τότε τι πρέπει να είναι η ίδια; Ο αινιγματικός της χαρακτήρας την παροτρύνει να αρθρωθεί στο εγγενές πλαίσιο της με τέτοιον τρόπο ώστε με τη διαμόρφωση της εμφαντικής της απουσίας νοήματος να αποκτήσει νόημα [...] Η πιο ακραία μορφή υπό την οποία μπορεί να νοηθεί ο αινιγματικός χαρακτήρας είναι το ερώτημα αν το ίδιο το νόημα υπάρχει ή δεν υπάρχει’ (ΑΘ, 220).



ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (Ι): ΑΙΝΙΓΜΑ | ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΣ ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΛΗΘΕΙΑΣ Μέσα από τους παραπάνω συλλογισμούς, μετατίθεται το ερώτημα σχετικά με τον αινιγματικό χαρακτήρα από το επίπεδο της σύνθεσης, σε αυτό της αλήθειας. Καθώς ‘κάθε αυθεντικό έργο τέχνης προτείνει τη λύση του άλυτου αινίγματος του [...] σε τελική ανάλυση τα έργα τέχνης είναι αινιγματικά ως προς το περιεχόμενο αλήθειας και όχι ως προς τη σύνθεσή τους. Το ερώτημα με το οποίο αφήνει κανείς πίσω του κάθε έργο τέχνης που επιθεώρησε: «προς τι όλα αυτά;», με την αδιάκοπη επιστροφή του μετατρέπεται σε ένα άλλο: «και είναι αλήθεια;»’ (ΑΘ, 220). Κατ’ αυτά, ο Adorno ορίζει το περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης ως την ‘αντικειμενική λύση του αινίγματος κάθε ξεχωριστού έργου. Καθώς το αίνιγμα απαιτεί τη λύση, παραπέμπει στο περιεχόμενο αλήθειας, το οποίο μόνο με φιλοσοφικό στοχασμό μπορεί να εξευρεθεί’ (ΑΘ, 221). Η αλήθεια ενός έργου τέχνης μπορεί να προσεγγισθεί μόνο φιλοσοφικά, χωρίς όμως να πρέπει αυτή η αλήθεια να καθεδρεύει στο εσωτερικό κάποιου συστήματος¹²¹. Ο μη συστηματικός χαρακτήρας της φιλοσοφικής αλήθειας, σε συμφωνία με τη φιλοσοφική αισθητική που προκρίνει ο Adorno, είναι αυτός που συνεπικουρείται από την κριτική συνείδηση: εκεί όπου το σύστημα προσπαθεί να επιβάλλει μία επίφαση αλήθειας προκειμένου να ολοκληρωθεί ως σύστημα,

εκεί παρεμβαίνει η κριτική συνείδηση. Ο Adorno καταφέρεται εναντίον της συνείδησης της εποχής του, την οποία θεωρεί προσηλωμένη στο 'χειροπιαστό' και το 'αδιαμεσολάβητο' (ΑΘ, 226): αν το περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης δεν είναι αυτό που σημαίνουν, παρά εκείνο βάσει του οποίου μπορεί να αποφανθεί κανείς αν ένα έργο είναι αληθινό ή ψεύτικο, για μία συνείδηση 'προσηλωμένη στο χειροπιαστό και το αδιαμεσολάβητο' είναι προφανώς το πιο δύσκολο πράγμα να αποκαταστήσει μια τέτοια σχέση με την τέχνη: μόνο η αλήθεια ενός έργου τέχνης που βασίζεται στη διαμεσολάβηση του περιεχομένου αλήθειας του έργου τέχνης από την κριτική συνείδηση, είναι σύμμετρη προς τη φιλοσοφική ερμηνεία και συμπίπτει, τουλάχιστον ως ιδέα, με τη φιλοσοφική ερμηνεία. Από την άλλη, χωρίς μια τέτοια σχέση, δεν μπορεί να αποκαλυφθεί το περιεχόμενο αλήθειας της τέχνης¹²².

Για τον Adorno, η προϋπόθεση της δυνατότητας σύγκλισης της φιλοσοφίας και της τέχνης εντοπίζεται στη γενικότητα που χαρακτηρίζει και τις δύο: η γενικότητα τους είναι επίσης συλλογική, παραπέμποντας σε μία μορφή συλλογικού υποκειμένου. 'Αλλά το συλλογικό στοιχείο των αισθητικών εικόνων' είναι αυτό ακριβώς που διαφεύγει από το μεμονωμένο υποκείμενο· το φαινόμενο μέσω του οποίου το έργο τέχνης υπερβαίνει το απλό υποκείμενο είναι η εκδήλωση του συλλογικού του είναι· με αυτόν τον τρόπο, η κοινωνία ενυπάρχει στο περιεχόμενο αλήθειας. Από την άλλη, 'το μνημονικό ίχνος της μίμησης' (ΑΘ, 226), εκείνο το ίχνος που αναφέρεται στην πλατωνική κατάσταση της ασώματης ψυχής, κατευθύνει τη μνήμη του ατόμου σε εκείνο τον χρόνο πριν από το χωρισμό του από τους άλλους. Ο Adorno θεωρεί πως αυτή η συλλογική ενθύμηση μέσα στα έργα τέχνης διαπερνά το υποκείμενο με έναν τρόπο που να προκαλεί την αποστροφή του. Για αυτό το λόγο, 'η φιλοσοφική ερμηνεία του περιεχομένου αλήθειας πρέπει να το κατασκευάζει θεωρητικά μέσα στο ειδικό και όχι στο όλον' (ΑΘ, 227). Χάρη στην υποκειμενική αποστροφή που λαμβάνει το καθεστώς της έκφρασης μέσα στο έργο τέχνης, τα έργα τέχνης μπορούν να καταλήξουν στην αντικειμενικότητά τους· η αποστροφή του υποκειμένου είναι μια ένδειξη του συλλογικού τρόπου αντίδρασης, και αυτή η συλλογικότητα δημιουργεί τη συνθήκη της αντικειμενικότητας στο έργο τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, της διαμεσολάβησης της γενικότητας από την υποκειμενικότητα, και όχι το αντίστροφο, γεγονός που θα αφομοίωνε την υποκειμενικότητα σε ένα συλλογικό υποκείμενο, ο Adorno επιχειρεί να αναδείξει το στοιχείο της κοινωνίας εντός του οποίου το γενικό συναντά το ειδικό.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (II): ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ | Η ΥΠΟΣΧΕΣΗ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΟΥ ΜΗ ΥΠΑΡΚΤΟΥ Το πνεύμα και η αλήθεια του έργου τέχνης συναρθρώνονται

στο εσωτερικό του ερωτήματος ‘πώς κάτι πνευματικό που είναι φτιαγμένο [...] κάτι που «απλώς έχει τεθεί», μπορεί να είναι αληθές’. Σε αντίθεση με το πνευματικό περιεχόμενο, ‘το περιεχόμενο αλήθειας δεν μπορεί να είναι φτιαγμένο’. Με τον όρο ‘φτιάξιμο’, ο Adorno ορίζει το πνεύμα: ‘Κάθε φτιάξιμο στην τέχνη είναι μία και μοναδική προσπάθεια να ειπωθεί αυτό που δεν θα ήταν το ίδιο το φτιαγμένο και η τέχνη δεν γνωρίζει: αυτό ακριβώς είναι το πνεύμα. Το πνεύμα της τέχνης συνεχίζει να υπάρχει, όσο η τέχνη δεν μπορεί να εγκαταλείψει την πίστη στην ιδεατή εικόνα της φύσης που δεν υπάρχει ακόμα [...] Το πιο βαθύ από όλα τα παράδοξα της τέχνης είναι μάλλον ότι επιτυγχάνει το μη φτιαγμένο, την αλήθεια, μέσα από το φτιάξιμο, από την παραγωγή των ιδιαίτερων, ατομικά διαμορφωμένων έργων. Ωστόσο, ανάμεσα στα έργα τέχνης και το περιεχόμενο αλήθειας τους υπάρχει υψηλή ένταση. Ενώ αυτό το περιεχόμενο, που δεν έχει εννοιολογικό χαρακτήρα, εμφανίζεται μόνο μέσα στο φτιαγμένο, ταυτόχρονα το αρνείται’ (ΑΘ, 227): επίσης: ‘Η ιστορική προοπτική ενός τέλους της τέχνης είναι η ιδέα κάθε μεμονωμένου έργου τέχνης. Δεν υπάρχει έργο τέχνης που δεν υπόσχεται ότι το περιεχόμενο αλήθειάς του, εφόσον απλώς και μόνο εμφανίζεται ως υπαρκτό, θα πραγματοποιηθεί και θα αφήσει πίσω του το έργο της τέχνης, το καθαρό του κέλυφος [...] Η σφραγίδα των αυθεντικών έργων τέχνης είναι ότι αυτό που φαίνονται πως είναι εμφανίζεται έτσι ώστε δεν μπορεί να είναι ψέμα, ενώ η συλλογιστική κρίση δεν μπορεί να συλλάβει την αλήθειά του [...] Η τέχνη είναι αληθής ως φαινομενικότητα του φαινομενικού’. Σε σχέση με το άλλο από αυτό που υπάρχει, ο Adorno δίνει προτεραιότητα στην ένδεια έναντι της λαχτάρας: αυτό που υπάρχει ‘θέλει το άλλο, και το έργο τέχνης είναι η γλώσσα μιας τέτοιας θέλησης [...] Τα στοιχεία αυτού του Άλλου, υπάρχουν ήδη συγκεντρωμένα στην πραγματικότητα, και απλώς θα έπρεπε, αφού μετατεθούν λίγο, να σχηματίσουν ένα νέο αστερισμό για να βρουν τη σωστή τους θέση. Τα έργα τέχνης μάλλον επιδεικνύουν στην πραγματικότητα πώς πρέπει να γίνει αυτή η μετάθεση παρά τη μιμούνται’. Στη βάση αυτής της λογικής, η φορά της μίμησης θα έπρεπε να αντιστραφεί: αντί να μεταγγίζονται μιμητικά στοιχεία της πραγματικότητας στα έργα τέχνης, η πραγματικότητα είναι αυτή που θα έπρεπε να μιμηθεί τα έργα τέχνης: ‘Το γεγονός όμως ότι τα έργα τέχνης υπάρχουν υποδηλώνει πως το μη υπαρκτό θα μπορούσε να υπάρξει. Η πραγματικότητα των έργων τέχνης μαρτυρεί τη δυνατότητα του δυνατού’ (ΑΘ, 228) Στην τέχνη, η λαχτάρα για την πραγματικότητα αυτού που δεν υπάρχει μεταμορφώνεται σε ανάμνηση: ‘Στην ανάμνηση παντρεύεται αυτό που υπάρχει, ως κάτι που υπήρξε, με το μη υπαρκτό, επειδή αυτό που υπήρξε δεν υπάρχει πια’ (ΑΘ, 229). Αυτό το ‘δεν υπάρχει πια’ είναι διαφορετικό από αυτό που ‘δεν υπάρχει ακόμη’. Ο Adorno ισχυρίζεται πως ‘από την πλατωνική ανάμνηση και εφεξής οι άνθρωποι ονειρεύονται αυτό που δεν υπάρχει ακόμη: αυτό το όνειρο εκτυλίσσεται στην ανάμνηση, η

οποία είναι η μόνη που συγκεκριμενοποιεί την ουτοπία χωρίς να την προδίδει στην εμπειρική ύπαρξη'. Εδώ υπάρχει ο ισχυρισμός πως 'αυτό που δεν υπάρχει ακόμη' μπορεί να προκληθεί στο εσωτερικό αυτής της διαδικασίας που ανακαλεί 'αυτό που δεν υπάρχει πια'. Μέσα στην ανάμνηση μπορεί να προκληθεί το όνειρο αυτού που 'δεν υπάρχει ακόμη' σε σχέση με αυτό που υπάρχει, καθώς η ανάμνηση κάνει κάτι αντίστοιχο, φέρνει σε επαφή αυτό που υπάρχει με αυτό που 'δεν υπάρχει πια', η ανάμνηση τίθεται δηλαδή ως μία συνάρτηση αυτού που υπάρχει με 'αυτό που δεν υπάρχει πια'. Της ίδιας μορφής είναι και η συνάρτηση αυτού που υπάρχει και αυτού που δεν υπάρχει ακόμα. Η μορφή αυτών των συναρτήσεων καθορίζεται από το γεγονός ότι υπάρχουν στην ανάμνηση. Η ίδια η ανάμνηση θα μπορούσε να θεωρηθεί εν τέλει ως μία συνάρτηση, η οποία, τοποθετημένη στο παρόν, συμφύρει αυτό που δεν υπάρχει πια, τόσο με αυτό που υπάρχει, όσο και με αυτό που δεν υπάρχει ακόμη. Αυτό που δεν υπάρχει ακόμα, εμφανίζεται με το χαρακτήρα της λαχτάρας, και όχι της πρόβλεψης, διαφορετικά δεν θα είχε νόημα όλο αυτό το πλέγμα να υπάρχει στην ανάμνηση. Η λαχτάρα για την πραγματικότητα αυτού που δεν υπάρχει ακόμα, ως ιδεατή εικόνα της τέχνης, συνδέεται με την ακούσια ανάμνηση στην οποία αναφέρονται οι Bergson και Proust: η ακούσια ανάμνηση πασχίζει να αφυπνίσει αυτήν την εικόνα της τέχνης στην εμπειρική ζωή. Οι Bergson και Proust 'αποδίδουν στην πραγματικότητα αυτό που θέλουν να διασώσουν και το οποίο υπάρχει μόνο στην τέχνη με τίμημα τον μη πραγματικό του χαρακτήρα'. Επιχειρούν να μεταθέσουν στην πραγματικότητα την αισθητική φαινομενικότητα 'αυτού που δεν υπάρχει πια', προκειμένου να απαλλαγούν από την αισθητική φαινομενικότητά του. Στον Beckett, 'αυτό που δεν υπάρχει πια' αγνοείται από τους ίδιους τους χαρακτήρες, καθώς αποτυγχάνουν να δώσουν μια αφήγηση αυτού που οι ίδιοι ήταν. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει τίποτα: μπροστά στην απέραντη καταστροφή, το ήδη αποδυναμωμένο υποκείμενο, δεν μπορεί να υπάρξει. Δεν θέλει να θυμηθεί, γιατί υπάρχει η ενοχή της καταστροφής που το ίδιο έχει προκαλέσει. Αλλά ακόμα και αν θυμηθεί, δεν υπάρχει η πραγματικότητα, δεν υπάρχει πλέον η συνθήκη να υπάρξει ούτε 'αυτό που δεν υπάρχει πια', ούτε 'αυτό που δεν έχει υπάρξει ακόμα'. Οι χαρακτήρες είναι ένα βήμα πριν το θάνατό τους· το μόνο που απομένει είναι η λύση που θα δοθεί, επιβεβαιώνοντας ή αναιρώντας τη σχέση του Χαμ και του Κλοβ.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΛΗΘΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ (ΙΙΙ): Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΩΣ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ, Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΑΡΝΗΣΗ Η αλήθεια των έργων τέχνης, με τρόπο παρόμοιο προς την υπόσχεση του μη υπαρκτού, συνδέεται γενικότερα με την αισθητική υπέρβαση, την παραγωγή ενός πλεονάσματος αισθητικής πραγματικότητας η οποία συνδέθηκε διαδοχικά τόσο με την έννοια

της apparition, όσο και της ανάμνησης. Ο Adorno επιστρέφει σε αυτό το πνεύμα των συλλογισμών από μία διαφορετική οδό· υπερασπίζεται τη σχέση της αισθητικής υπέρβασης με το συγκεκριμένο, το ιστορικά και κοινωνικά υπαρκτό, την ίδια στιγμή που το διαχωρίζει από κάθε υπόνοια συσχετισμού με την έννοια του Απόλυτου: ‘Το περιεχόμενο αλήθειας δεν βρίσκεται έξω από την ιστορία, αλλά είναι η αποκρυστάλλωσή της μέσα στα έργα’ (ΑΘ, 230). ‘Εκείνο που κάνει το περιεχόμενο αλήθειας να είναι κάτι περισσότερο από αυτό που τα ίδια τα έργα τέχνης θέτουν είναι η μέθεξή τους στην ιστορία και η καθορισμένη κριτική που ασκούν σε αυτή με τη μορφή εμφάνισής τους’ (ΑΘ, 229). Αντίστοιχα, για τη σχέση με το απόλυτο: ‘Τα έργα τέχνης λένε αυτό που είναι κάτι περισσότερο από το υπάρχον μόνο διατάσσοντας το υπάρχον όπως είναι, σ’ έναν αστερισμό του Comment c’est [όπως είναι, ως έχει]. Ούτε τα ίδια τα έργα τέχνης είναι κάτι απόλυτο, ούτε το απόλυτο είναι άμεσα παρόν σε αυτά. Για τη μέθεξή τους στο απόλυτο, τα έργα τέχνης τιμωρούνται με μια τυφλότητα που συσκοτίζει αμέσως τη γλώσσα τους, η οποία λέει την αλήθεια: τα έργα τέχνης κατέχουν και δεν κατέχουν το απόλυτο. Κινούμενα προς την αλήθεια τα έργα τέχνης χρειάζονται την έννοια, αυτήν ακριβώς που στο όνομα της αλήθειας κρατούν μακριά τους’. Αυτό το πλαίσιο συλλογισμών, αναδεικνύει μοιραία τον κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, εκείνη τη διάσταση που διεκδικεί για την τέχνη ο Adorno μέσα από τη μόνιμη προσέγγιση της τέχνης τόσο ως αυτόνομης, όσο και κοινωνικής ταυτόχρονα: ‘Ενώ η τέχνη εναντιώνεται στην κοινωνία, δεν μπορεί να καταλάβει μια θέση πέρα από αυτή· για να καταφέρει να αντιταχθεί στην κοινωνία πρέπει οπωσδήποτε να ταυτίζεται με εκείνο εναντίον του οποίου εξεγείρεται [...] Αν η τέχνη ήθελε να διαμαρτυρηθεί για το πυκνό δίκτυο της κοινωνίας, θα μπλεκόταν ακόμα περισσότερο μέσα του: γιαντό πρέπει να εξαλείψει από μέσα της ή να προσβάλλει τη φύση στην οποία απευθύνεται, όπως παραδειγματικά συμβαίνει στο *Τέλος του Παιχνιδιού*’ (ΑΘ, 231). Αυτή όμως η σύνδεση με την πραγματικότητα, και κυρίως η κριτική αιχμή της τέχνης οριοθετεί τα όρια της τέχνης· ενώ της αποδίδεται μία προνομιακή σχέση στην επαφή με το μη ταυτόσημο, η τέχνη ενσαρκώνει με την κίνησή της την ιδέα της συμφιλίωσης, χωρίς όμως να μπορεί να της αποδώσει πραγματική υπόσταση: ‘Η συμφιλίωση της τέχνης είναι ο ίδιος της ο τρόπος συμπεριφοράς που συνειδητοποιεί το μη ταυτόσημο [...] Σήμερα η συμφιλίωση [...] ασκείται ακριβώς εκεί όπου η τέχνη απαρνείται την ιδέα της συμφιλίωσης, σε έργα που η μορφή τους τους επιβάλλει να είναι ανένδοτα [...] Στην ίδια της την αλήθεια, τη συμφιλίωση, την οποία η εμπειρική πραγματικότητα αρνείται, η τέχνη δίνει την απατηλή εντύπωση ότι η συμφιλίωση είναι ήδη πραγματική’ (ΑΘ, 232). Επίσης: ‘Η αισθητική εμπειρία αναφέρεται σε κάτι που το πνεύμα δεν το έχει ήδη ούτε από τον κόσμο ούτε από τον εαυτό του, μια δυνατότητα την οποία επαγγέλλεται η αδυνατότητά της. Τέχνη είναι η αθετούμενη υπόσχεση της ευτυχίας’.

Έχοντας αναφερθεί εκτεταμένα στο μεταφυσικό ρόλο της τέχνης, στη σχέση της με τη θρησκεία, αυτό που διεκδικεί ο Adorno για την τέχνη είναι μία μορφή που θα καθιστά αναγκαία την τέχνη, και ταυτόχρονα ένα αισθητικό νόημα που θα αναιρεί το παραδοσιακό. Αυτό σημαίνει πως η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι μια αρνητική έκφραση όσων είχαν θετική μορφή σε ένα παραδοσιακό πλαίσιο νοηματικής σύστασης και φανέρωσης: ‘Κανένα υπαρκτό, φανερωμένο έργο τέχνης δεν έχει στο χέρι του το μη υπαρκτό ως κάτι θετικό. Αυτό διακρίνει τα έργα τέχνης από τα σύμβολα των θρησκειών, τα οποία αξιώνουν να πιστέψουμε ότι η εμφάνιση τους έχει εξασφαλίσει την υπέρβαση του άμεσου παρόντος. Στα έργα τέχνης το μη υπαρκτό είναι ένας αστερισμός υπαρκτών πραγμάτων. Τα έργα τέχνης είναι μια υπόσχεση μέσω της αρνητικότητάς τους, που φτάνει μέχρι την ολική άρνηση’ (ΑΘ, 234). Αυτήν την απατηλή απόδοση της συμφιλίωσης ο Adorno την αντιλαμβάνεται ως ένα πλέγμα ενοχής, εντός του οποίου τα έργα τέχνης βρίσκονται a priori, εξαιτίας της ίδιας τους της ιδέας: ‘Ενώ κάθε επιτυχημένο έργο υπερβαίνει αυτό το πλέγμα ενοχής, πρέπει να πληρώσει ένα τίμημα γι’ αυτήν την υπέρβαση, να υποστεί μια τιμωρία για να εξιλεωθεί· γιατί η γλώσσα του επιθυμεί να επιστρέψει στη σιωπή: το έργο τέχνης είναι σύμφωνα με μία ρήση του Beckett, a desecration of silence [μια βεβήλωση της σιωπής]’ (ΑΘ, 232).

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ Τα έργα τέχνης, χωρίς να είναι εννοιολογικά ή να εκφέρουν κρίσεις, χαρακτηρίζονται εντούτοις από μία ενύπαρκτη λογικότητα. Χάρη σε αυτή τη λογικότητα μπορεί να υπάρξει η συλλογιστική διαδικασία που συνδέεται με τον αιγιματικό τους χαρακτήρα. Ωστόσο, το πλεόνασμα της πραγματικότητας που αποκαλύπτουν καθιστά εμφανές ότι η λογικότητά τους είναι μη πραγματική: ‘Η λογική των έργων τέχνης αποκαλύπτεται ως μη πραγματική από το γεγονός ότι αφήνει πολύ μεγαλύτερα περιθώρια διακύμανσης στα επιμέρους γεγονότα και επιτρέπει πολύ περισσότερες λύσεις απότι η εξωκαλλιτεχνική λογική· θυμίζει αναμφίβολα τη λογική των ονείρων, στην οποία η αίσθηση της αναγκαίας συνέπειας συνδέεται με το τυχαίο’ (ΑΘ, 236). Το γεγονός ότι τα έργα τέχνης μπορούν να αναστέλλουν την ίδια τη λογικότητα και τελικά να κάνουν αυτή την αναστολή ιδέα τους – κάτι που φέρνει την τέχνη κοντά στη διαλεκτική σκέψη, δείχνει ότι η λογική των έργων τέχνης είναι μεν προϊόν της συλλογιστικής λογικής, αλλά δεν ταυτίζεται με αυτήν¹²³. σε αυτήν την αναστολή στοχεύει το στοιχείο του κλωνισμού και της διάλυσης της τάξης που παρατηρείται σε όλη την μοντέρνα τέχνη. Ο Adorno τάσσεται με κάθε τρόπο υπέρ της συλλογιστικής πλευράς των έργων τέχνης, και θεωρεί πως ‘η τέχνη εξαπατά τον εαυτό της όταν, ενθαρρυνόμενη ή εκφοβιζόμενη από την επιστήμη, υποστασιοποιεί τη συλλογιστική

της πλευρά' (ΑΘ, 238). Εν τέλει, στο πλαίσιο της διαλεκτικής του προσέγγισης ο Adorno υποδεικνύει τη ένσταση κατά της εξωκαλλιτεχνικής λογικότητας και την παράπλευρη ανάπτυξη μίας δεύτερης λογικότητας, η οποία θα αποτελεί κριτική της πρώτης: 'Ο αυτόνομος μορφολογικός νόμος των έργων επιβάλλει ακόμη και την ένσταση κατά της λογικότητας, η οποία βέβαια χαρακτηρίζει τη μορφή ως αρχή. Αν η τέχνη δεν είχε καμιά σχέση με τη λογικότητα και την αιτιότητα, δεν θα μπορούσε να συνδεθεί με το Άλλο της και θα λειτουργούσε a priori στο κενό· αν έπαιρνε τη λογικότητα κατά γράμμα, θα υπέκυπτε στη μαγεία της [...] Αν υπάρχει ένας πυρήνας αλήθειας στη θέση του Schopenhauer ότι η τέχνη είναι κόσμος σε επανέκδοση, αυτός ο κόσμος, που έχει συντεθεί με στοιχεία του πρώτου κόσμου, έχει εντούτοις υποστεί μία μετάθεση [...] Όμως αυτός ο κόσμος σε επανέκδοση έχει μια αρνητική τάση κατά του πρώτου κόσμου [...] Στην τέχνη, ακόμη και στην πιο μετουσιωμένη, δεν υπάρχει τίποτε που θα μπορούσε να προέρχεται από τον κόσμο· και τίποτα από αυτόν δεν μένει αμεταμόρφωτο· Όλες οι αισθητικές κατηγορίες πρέπει να καθορίζονται τόσο στη σχέση τους με τον κόσμο όσο και στην αποκήρυξή του' (ΑΘ, 239).

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ 'Η ενσάρκωση όλων των στοιχείων λογικότητας, ή ευρύτερα, η εσωτερική συνοχή των έργων τέχνης είναι αυτό που μπορούμε να αποκαλούμε μορφή τους' (ΑΘ, 242). Ο Adorno θεωρεί ότι η παραδοσιακή αισθητική, προβληματίστηκε αξιοπερίεργα λίγο πάνω σε αυτή την κατηγορία. Μία βασική δυσκολία που εντοπίζει στο στοχασμό της μορφής, είναι η διαπλοκή της με το περιεχόμενο¹²⁴. κατά προέκταση, η μορφή δεν μπορεί να συλληφθεί, παρά μόνο εάν διαμεσολαβηθεί από το περιεχόμενο. Σε ότι έχει να κάνει με τη νεώτερη τέχνη, ο Adorno παρατηρεί πως 'σε πολύ ανεπτυγμένα έργα μοντέρνας τέχνης η μορφή τείνει να διαλύσει την ενότητά της, άλλοτε για χάρη της έκφρασης και άλλοτε ως κριτική στον καταφατικό χαρακτήρα της τέχνης' (ΑΘ, 243). Στην αντιπαράθεση του με τον Lukács, και ειδικά στην άποψή του 'ότι στη μοντέρνα τέχνη υπερτιμάται κατά πολύ η σημασία της μορφής' ο Adorno του καταλογίζει μία 'αντίληψη περί μορφής που δεν ανταποκρίνεται στην τέχνη' για να συμπληρώσει πως 'μόνον όποιος δεν κατανοεί ότι η μορφή είναι κάτι ουσιώδες και διαμεσολαβημένο από το περιεχόμενο μπορεί να σκεφτεί ότι η μορφή υπερτιμάται [...] Η αστόχαστη έννοια της μορφής που συνοδεύει όλες τις επικρίσεις περί φορμαλισμού αντιπαραθέτει τη μορφή στο ποίημα, σε μια μουσική σύνθεση, σε έναν πίνακα ζωγραφικής σαν να επρόκειτο για έναν τρόπο οργάνωσης αποχωρίσιμο από αυτά. Έτσι μοιάζει σαν κάτι επιβεβλημένο από έξω, κάτι υποκειμενικά αυθαίρετο, ενώ η μορφή είναι ουσιώδης μόνον όταν δεν ασκεί βία στο διαμορφωνόμενο περιεχόμενο, αλλά αναδύεται

μέσα από αυτό' (ΑΘ, 244). Στη συνέχεια ο Adorno επιχειρεί να συγκεκριμενοποιήσει την αντίληψη του περί της αισθητικής μορφής: 'Αυτό που δικαιολογημένα μπορεί να αποκαλείται μορφή στα έργα τέχνης εκπληρώνει τις απαιτήσεις του αντικειμένου της υποκειμενικής δραστηριότητας και από την άλλη είναι προϊόν υποκειμενικής δραστηριότητας. Από ουσιαστική άποψη η μορφή είναι ουσιαστικά ένα αντικειμενικό χαρακτηριστικό, και όχι κάτι το οποίο προσδίδεται από το υποκείμενο, η υποκειμενική σφραγίδα. Η θέση της μορφής είναι ακριβώς εκεί όπου το μόρφωμα παύει να είναι υποκειμενικό προϊόν. Δεν πρέπει επίσης να αναζητείται στη διάταξη δεδομένων στοιχείων' (ΑΘ, 244). Σε έναν συμπληρωματικό ορισμό, ο Adorno παρουσιάζει τη σχέση ανάμεσα στη μορφή και την αλήθεια: 'Η αισθητική μορφή είναι η αντικειμενική οργάνωση κάθε φαινομένου μέσα σε ένα έργο τέχνης ώστε να αποκτήσει συνοχή και ευγλωττία. Μορφή είναι η μη καταπιεστική σύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων, η οποία όμως τα διαφυλάσσει όπως είναι, με τις αποκλίσεις τους και τις αντιφάσεις τους, και γι' αυτό αποτελεί μια ανάπτυξη της αλήθειας' (ΑΘ, 247). Αντίστοιχα, συνδέει τη μορφή και με την κριτική: 'Η μορφή [...] είναι αυτό που δείχνει την κριτική διάσταση στη σύσταση των ίδιων των έργων [...] Με το κριτικό στοιχείο που εμπεριέχει, η μορφή εκμηδενίζει πρακτικές εφαρμογές και έργα του παρελθόντος'¹²⁵ (ΑΘ, 248). Τέλος, αυτό που παρατηρεί ο Adorno στον υψηλό μοντερνισμό, είναι μια υπέρβαση της μορφής: 'Η τέχνη των πιο υψηλών αξιώσεων τείνει να ξεπεράσει τη μορφή ως ολότητα και να γίνει αποσπασματική [...] Από τη στιγμή που έχει απαλλαγεί από συμβατικούς κανόνες, κανένα έργο τέχνης δεν μπορεί προφανώς να κλείσει με πειστικό τρόπο [...] Στο μεταξύ όμως σε μερικά ευρύτερα γνωστά έργα της νεωτερικότητας η μορφή διατηρήθηκε με πολύ τέχνη ανοιχτή, διότι ήθελαν να εκφράσουν με αυτόν τον τρόπο ότι δεν μπορούν πια να ελπίζουν στην ενότητα της μορφής. Η κακή απεραντοσύνη, το γεγονός ότι δεν μπορούν να κλείσουν, γίνεται μια ελεύθερα επιλεγόμενη αρχή της συμπεριφοράς και έκφραση. Αυτό εννοεί ένα θεατρικό έργο'¹²⁶ του Beckett που αντί να τελειώνει, επαναλαμβάνει τα ίδια κατά λέξη' (ΑΘ, 253).

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ Το υλικό προσεγγίζεται στην *Αισθητική Θεωρία* με τέτοιο τρόπο που να είναι συμβατό με την αντίστοιχη προσέγγιση της αισθητικής κατηγορίας της μορφής. Με τον ίδιο τρόπο που η μορφή δεν διαχωρίζεται απόλυτα ως προς τα περιεχόμενα, αλλά αναγνωρίζεται μία διαλεκτική σχέση ανάμεσά τους, αντίστοιχα το υλικό δεν εξαντλείται μόνο στο περιεχόμενο: 'Υλικό, σύμφωνα με την ορολογία που σχεδόν έχει επικρατήσει σε όλα τα είδη της τέχνης, αποκαλείται αυτό που διαμορφώνεται. Αλλά το διαμορφωμένο δεν είναι

ταυτόσημο με το περιεχόμενο όπως πίστευε δυστυχώς ο Hegel. Η διαφορά μπορεί να γίνει κατανοητή πάνω στη μουσική. Ως περιεχόμενό της θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτό που συμβαίνει, τα επιμέρους γεγονότα, μοτίβα, θέματα, επεξεργασίες: εναλλασσόμενες καταστάσεις [...] Περιεχόμενο είναι οτιδήποτε εκτυλίσσεται στον χρόνο. Υλικό όμως είναι ότι χειρίζονται οι καλλιτέχνες: τα λόγια, τα χρώματα, οι ήχοι, ακόμη και κάθε είδους συνδέσεις μέχρι τις μεθόδους που έχουν αναπτυχθεί για τη συγκρότηση του όλου, ό,τι γενικά τους προσφέρεται προς χρήση· κατ' αυτά ακόμη και οι μορφές μπορούν να γίνουν υλικό· υλικό είναι λοιπόν ό,τι έχουν μπροστά τους και επιδέχεται αποφάσεις (ΑΘ, 254)· επίσης: 'Η έννοια του υλικού πρέπει να έγινε συνειδητή στη δεκαετία του 1920 [...] Η διεύρυνση των διαθέσιμων υλικών [...] είναι επακόλουθο της ιστορικής χειραφέτησης της έννοιας της μορφής στην τέχνη' (ΑΘ, 255). Παραδοσιακά, η μορφή ήταν συσχετισμένη με ένα συγκεκριμένο υλικό. Η επιλογή της μορφής, ισοδυναμούσε με την επιλογή του υλικού. Ωστόσο, με την απώλεια του αυτονόητου χαρακτήρα των βασικών αισθητικών κατηγοριών, και τα ίδια τα υλικά έχασαν τον a priori αυτονόητο χαρακτήρα τους. Ένα από τα παραδείγματα που αναφέρει ο Adorno, είναι αυτό του ποιητικού λόγου: 'Αυτό που υπέστησαν όμως οι λέξεις [...] προσέβαλε αθεράπευτα την παραδοσιακή έννοια της ποιητικότητας γενικά ως ανώτερης και ιερής σφαίρας. Η ποίηση αποσύρθηκε σε μια θέση εκτεθειμένη στη διαδικασία της ανεπιφύλακτης παραίτησης από κάθε ψευδαίσθηση που κατατρώνει την έννοια της ποιητικότητας· αυτό συνιστά την ακαταμάχητη γοητεία του έργου του Beckett' (ΑΘ, 39). Ο Adorno επισημαίνει επίσης κάποια επιμέρους προβλήματα που σχετίζονται με την ανάπτυξη των καινούριων δυνατοτήτων του υλικού: 'Πολύ λίγα από τα γενικώς διαθέσιμα υλικά μπορούν πράγματι να χρησιμοποιηθούν χωρίς να έλθουν σε σύγκρουση με τη στάθμη ανάπτυξης του πνεύματος [...] Ακόμη και η επέκταση σε άγνωστα πεδία, η διεύρυνση του ορίζοντα πέρα από το δεδομένο επίπεδο του υλικού, συναρτάται σε μεγάλο βαθμό με το ίδιο και με την κριτική του υλικού που προϋποθέτει αυτό το επίπεδο από τη μεριά του [...] Το υλικό δεν είναι ποτέ φυσικό [...] αλλά έχει πάντοτε απολύτως ιστορικό χαρακτήρα' (ΑΘ, 255).

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ Σε μεγάλη συνάφεια με την έννοια του υλικού, ο Adorno πραγματεύεται την έννοια του θεματικού υλικού. Για τον Adorno, μέσα από το έργο καλλιτεχνών, όπως οι Kandinsky, Proust και Joyce η έννοια του θεματικού υλικού¹²⁷ ως κάτι άμεσο, ως κάτι που λαμβάνεται από την εξωτερική πραγματικότητα και πρέπει να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας, χάνει όλο και πιο πολύ τη σημασία του. Σε αυτήν την εξέλιξη ο

Adorno εντοπίζει και την αυξανόμενη δυσφορία που προκαλούν κατά την άποψή του ‘τα λεγόμενα μεγάλα θέματα’¹²⁸ (ΑΘ, 256). Η αισθητική των ‘μεγάλων θεμάτων’ υποστηρίχθηκε θερμά από τους Kierkegaard και Hegel, ενώ αυτό που καταλογίζει ο Adorno στον τελευταίο είναι ‘η με μη διαλεκτικό τρόπο [...] αντικειμενοποίηση της τέχνης μέσω της ωμής σχέσης της με αντικείμενα’. Πολύ περισσότερο, αυτό που εντοπίζει στην αισθητική του Hegel είναι η απόρριψη της μιμητικής διάστασης της τέχνης, η οποία στο πλαίσιο της αισθητικής του Adorno είναι το βασικό υπόστρωμα κάθε διαμεσολαβητικής διαδικασίας¹²⁹. Αντίστοιχα, με τη διαμεσολάβηση του θεματικού υλικού που έλαβε συστηματικό χαρακτήρα στο πλαίσιο της νεώτερης τέχνης, διαμεσολαβήθηκε στην ουσία η αξία που μπορεί να είχαν αντικείμενα της εξωτερικής πραγματικότητας, με αποτέλεσμα να γίνει φανερό και για την παλαιότερη τέχνη πόσο λίγο η ‘αυθεντικότητά της εξαρτάται από την ψεύτικη ή ακόμη και από την πραγματική σημασία και βαρύτητα των αντικειμένων της. Ο Adorno αναρωτιέται: ‘Τι είναι πραγματικό σημαντικό στον *Delft* του Vermeer; Δεν έχει μεγαλύτερη αξία, σύμφωνα με τα λόγια του Kraus, ένα καλοζωγραφισμένο ρείθρο της οδού από ένα κακοζωγραφισμένο παλάτι; «Από μια σειρά ασύνδετων γεγονότων... το πιο φωτεινό μάτι χτίζει έναν κόσμο με προοπτικές, θυμικές διαθέσεις, κλονισμούς, και η ποίηση για την “πίσω σκάλα” γίνεται μια ποίηση της “πίσω σκάλας”¹³⁰, την οποία μπορεί να καταδικάσει μόνον εκείνη η επίσημη αμβλύνοια που προτιμά το κακοζωγραφισμένο παλάτι από το καλοζωγραφισμένο ρείθρο»¹³¹. Στη συνέχεια της πραγμάτευσής του για το θεματικό υλικό, ο Adorno συσχετίζει την προβληματικότητα που κατέδειξε για εκείνα τα θέματα που υποστασιοποιούν τη βαρύτητά τους απευθείας από την πραγματικότητα με τις προθέσεις· ειδικότερα, θεωρεί ότι αυτή η προβληματικότητα μετακυλιέται και στις προθέσεις που ενσωματώνονται στα έργα τέχνης. Ωστόσο, κάτι το οποίο είναι πολύ πιο ανησυχητικό συνίσταται εν τέλει στην προσβολή της ίδιας της νοηματικής συνοχής του έργου μέσα από τον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνονται οι προθέσεις.

ΝΟΗΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΠΡΟΘΕΣΗ Σε συνάφεια με τις έννοιες του μορφολογικού νόμου και του υλικού, όπου το περιεχόμενο του έργου τέχνης ορίζεται στην προοπτική της διαμόρφωσής του, προσεγγίζονται αντίστοιχα και οι προθέσεις που συνδέονται με ένα έργο τέχνης. Έτσι, ενώ οι προθέσεις είναι κατά βάση ένα πνευματικό στοιχείο, με την τοποθέτησή τους στο εσωτερικό του έργου τέχνης γίνονται υλικές, δηλαδή υπάγονται στη λογική της διαμόρφωσης, και πιο συγκεκριμένα, στη λογική που απορρέει από τον ιδιαίτερο μορφολογικό νόμο του έργου τέχνης: ‘Αυτό που μπορεί να πει ένας καλλιτέχνης το λέει μόνο [...] μέσω της διαμόρφωσης του έργου και όχι βάζοντάς την να το ανακοινώσει.

Η πιο μοιραία από τις πηγές λαθών της συμβατικής ερμηνείας και κριτικής των έργων τέχνης είναι η σύγχυση της πρόθεσης – αυτού που ο καλλιτέχνης [...] θέλει να πει – με το νοηματικό περιεχόμενο. Αντιδρώντας σε αυτή την τάση, το νοηματικό περιεχόμενο τείνει όλο και πιο πολύ να εγκατασταθεί σε μια περιοχή που δεν είναι κατειλημμένη από τις υποκειμενικές προθέσεις των καλλιτεχνών, ενώ τα έργα που προβάλλουν επιδεικτικά την πρόθεσή τους, είτε με τη μορφή του ηθικού διδάγματος, είτε ως φιλοσοφική θέση, δεν αφήνουν το περιεχόμενο να εξωτερικευθεί' (ΑΘ, 258). Όπως γίνεται φανερό, οι θέσεις που αντλούν απαραίτητα από την εξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα, μειώνουν τις νοηματικές δυνατότητες ενός έργου τέχνης, όταν αγνοούν την αισθητική του πραγματικότητα. Με τρόπο αντίστοιχο προς άλλα τμήματα της *Αισθητικής Θεωρίας*, όσο και προς το *Trying to Understand Endgame* ο Adorno προκρίνει ένα δεύτερο στοχασμό σε ό,τι εμφανίζεται να έχει το κύρος εκείνου του στοχασμού που τοποθετείται στην εξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα, όπως λόγου χάρη στη φιλοσοφία: 'Η επίκριση ενός έργου ως υπερβολικά στοχαστικού δεν είναι μόνον ιδεολογία, αλλά περιέχει και μια αλήθεια: ότι είναι πολύ λίγο στοχαστικό, ότι αφήνει αβασάνιστα την ίδια του την πρόθεση να επιδεικνύεται απροκάλυπτα [...] Καθήκον των έργων τέχνης είναι – όπως έχουν κάνει ήδη τα πιο μεγάλα έργα της μοντέρνας τέχνης – να ενσωματώσουν στη δομή τους τη στοχαστική αυτοαναφορά μέσω ενός δεύτερου στοχασμού αντί να την ανέχονται σαν πλεόνασμα υλικού' (ΑΘ, 259). Ο Adorno σπεύδει να διευκρινίσει ότι η μη ταύτιση των προθέσεων με το νοηματικό περιεχόμενο ενός έργου, δεν ισοδυναμεί με τον εξοβελισμό των προθέσεων στο σύνολό τους από το έργο: 'Αντίθετα, ο αντικειμενικός φορέας των προθέσεων μέσα στα έργα είναι το νόημά τους. Για παράδειγμα, το νόημα της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* του Goethe είναι η ανθρωπιά. Αν αυτή η ανθρωπιά ήταν απλώς επιδιωκόμενη, κάτι αφηρημένα εννοούμενο από το ποιητικό υποκείμενο, όπως μία αποφθεγματική ρήση [...], τότε θα ήταν πραγματικά αδιάφορη για το έργο. Καθώς όμως, μέσω της γλώσσας γίνεται η ίδια μιμητική και αυτοαπεμπολείται στο μη εννοιολογικό στοιχείο, χωρίς βέβαια να θυσιάζει τον εννοιολογικό της χαρακτήρα, δημιουργεί μια γόνιμη ένταση ανάμεσα στην ίδια και το νοηματικό περιεχόμενο, το ποίημα' (ΑΘ, 260). Αν θεωρηθεί ότι το μιμητικό είναι το μη εννοιολογικό, ο Adorno εννοεί εδώ ότι η ανθρωπιά δεν εξαντλείται στην έννοιά της, δηλαδή στη δήλωσή της μέσω ενός αποφθέγματος, αλλά μέσω της γλώσσας, ξεδιπλώνεται μιμητικά, δηλαδή μη εννοιολογικά. Το νόημα δεν τίθεται ως πρόθεση, αλλά ενυπάρχει στο σύνολο του έργου και όχι στις προθέσεις. Ενώ μία πρόθεση θα μπορούσε να τεθεί εννοιακά, λέγοντας τα πράγματα με το όνομά τους, εκφέροντας για παράδειγμα κάποιος τη λέξη ανθρωπιά μέσα στο έργο, το νόημα είναι ευρύτερο ως προς το γεγονός ότι περιλαμβάνει τόσο την έννοια, όσο και την μη ταυτότητά της, δηλαδή το μη εννοιακό που δηλώνεται από τη μίμηση και που υπάρχει

στο σύνολο της ύπαρξης ενός χαρακτήρα μέσα σε ένα έργο, και όχι σε ένα απόσπασμα του λόγου του.

Η διακρίβωση του βαθμού σύγκλισης ανάμεσα στη πρόθεση και το τελικό αποτέλεσμα, είναι για τον Adorno βασικό μέλημα της εσωτερικής κριτικής του έργου τέχνης. Μια τέτοια κριτική είναι απαραίτητη προκειμένου να διαπιστωθεί εκείνη η διάσταση του περιεχομένου αλήθειας που συνδέεται με το νόημα του έργου τέχνης, δηλαδή η αλήθεια ή η αναλήθεια του νοήματος. Η εξέταση αυτών των ζητημάτων έχει την αφετηρία της στην εξέταση της πρόθεσης και πιο συγκεκριμένα την ενασχόληση με το ερώτημα της αντικειμενοποίησης ή όχι της πρόθεσης στο εσωτερικό του έργου τέχνης. Λέγοντας αντικειμενοποίηση, ο Adorno θέλει να δηλώσει την απαλλαγή των προθέσεων από τον υποκειμενικό τους χαρακτήρα και την ταυτόχρονη ανάκτηση μιας αυτόνομης θέσης σε σχέση με το υποκείμενο από το οποίο προέρχονται. Βασική προϋπόθεση αυτής της διαδικασίας είναι ο προσδιορισμός των προθέσεων σε σχέση με μία πραγματικότητα η οποία θα μπορεί να τις αφομοιώσει, χρειάζεται δηλαδή εκείνη η θεώρηση και εκείνος ο μετασχηματισμός της πραγματικότητας που θα επιτρέψει την απόδοση μίας αντικειμενικής υπόστασης στις προθέσεις· δεν είναι ζήτημα του τι θέλει να πει ο ποιητής, αλλά πώς η εμπειρική πραγματικότητα μπορεί να το υποστηρίξει. Παραδιδόμενος κάποιος στην πραγματικότητα, στην αλήθειά της, σημαίνει ότι παρά το αρχικό τους έναυσμα, οι προθέσεις αποκτούν αντικειμενική υπόσταση στη διαμεσολάβησή τους από την πραγματικότητα. Ως απόρροια του ερωτήματος για την αντικειμενοποίηση της πρόθεσης μέσα στο έργο τέχνης τίθεται η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ της πρόθεσης και του τελικού αποτελέσματος· πιο συγκεκριμένα, η διάσταση ανάμεσα στην πρόθεση και το τελικό αποτέλεσμα αποτελεί μία επιπλέον οδό πρόσβασης στο νοηματικό περιεχόμενο του έργου τέχνης, ή ακριβέστερα, ένας αρνητικός τρόπος προσέγγισης της αλήθειας του νοήματος· το γεγονός δηλαδή ότι η πρόθεση δεν αρτιώνεται στο τελικό αποτέλεσμα αντανακλά είτε την αναλήθεια της πρόθεσης, είτε ανεπάρκειες στην υποκειμενική διαμεσολάβηση¹³².



Η ΑΡΝΗΣΗ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΩΣ ΝΕΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΝΟΗΜΑ Σε συμφωνία με την καντιανή θεώρηση της αισθητικής τελεολογίας του έργου τέχνης, ο Adorno διαχωρίζει το νόημα ενός έργου τέχνης από έναν ενδεχόμενο σκοπό του στο πλαίσιο της εμπειρικής πραγματικότητας. Η αισθητική τελεολογία, ‘η σκοπιμότητα του έργου τέχνης χωρίς σκοπό’ έχει το χαρακτήρα

μιας εσωτερικής τελεολογίας που αφορά στο ίδιο το νόημα, δηλαδή τη σκοπιμότητα του έργου τέχνης να αρτιωθεί εσωτερικά ως νοηματικό πλέγμα συναρτήσεων. Ωστόσο, στη νεώτερη τέχνη ο Adorno διακρίνει τη δυσκολία αυτής της αρτίωσης που έχει ως αποτέλεσμα την παραίτηση από αυτήν. Πρόκειται για μία εξέλιξη την οποία αποδίδει στην αυξανόμενη χειραφέτηση του υποκειμένου και την αμφισβήτηση ενός θετικού νοήματος στη βάση συγκεκριμένων ιστορικών εμπειριών¹³³. Το πνεύμα των έργων τέχνης, ανταποκρινόμενο σε αυτή τη νέα στάθμη αλήθειας, εκφράστηκε μέσα από την άρνηση να τεθεί ένα νόημα απευθείας από τις παραδοσιακές νοηματοδοτικές κατηγορίες¹³⁴. Το πνεύμα, με τη μορφή ενός ενδιάθετου κριτικού στοχασμού επέτεινε την άρνηση για το σύνολο των στοιχείων του έργου τέχνης που παραδοσιακά επικύρωναν το νόημα. Ο καθολικός χαρακτήρας αυτής της άρνησης όμως πρόσβαλλε και το ενύπαρκτο νόημα στα έργα τέχνης, εκείνο το νόημα που το έργο τέχνης αντιπροσωπεύει με τη σύνθεσή του. Έτσι, καθώς τα έργα τέχνης ελέγχουν όλο και πιο αυστηρά το νοηματοδοτικό πλαίσιο, ‘στρέφονται εναντίον του και γενικά εναντίον του νοήματος. Η ασυνείδητη εργασία της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας προκειμένου να δώσει στο έργο νόημα, αναιρεί το νόημα ως κάτι ουσιώδες και ως σταθερό θεμέλιο’ (ΑΘ, 263). Ο Adorno υποστηρίζει ότι τα έργα τέχνης της πρωτοπορίας συνειδητοποίησαν αυτήν την κατάσταση πραγμάτων τόσο με τη θεματοποίησή της, όσο και με την ένταξή της στη δομή τους.

Ειδικά στο έργο του Beckett η εμπειρία αυτής της κατάστασης πραγμάτων έχει λάβει αυτονόητο χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να εκτείνεται πέρα από την αφηρημένη άρνηση του νοήματος. Η σύσταση του νοήματος διατηρεί την αναφορά της στις παραδοσιακές κατηγορίες της τέχνης, αλλά με αυτόν τον τρόπο, η άρνηση του νοήματος οδηγεί στην άρνηση των ίδιων των παραδοσιακών κατηγοριών. Η ιδιαιτερότητα που διακρίνει ο Adorno στο έργο του Beckett μπορεί να κατανοηθεί από τους λόγους για τους οποίους αντιμετωπίζει απορριπτικά το ρεύμα του νεοντανταϊσμού, όπου αντί για έργα, τα προϊόντα αυτής της τάσης ‘παρουσιάζουν αυτό που απέγινε το νόημα χωρίς να λαμβάνουν υπόψη ούτε τον εαυτό τους, το γεγονός ότι είναι έργα τέχνης’. Αντίθετα, ο Beckett ενσυνείδητα παράγει έργα τέχνης για αυτό και η κατάσταση του νοήματος παρουσιάζεται σε σχέση με την ίδια την τέχνη. Στην ουσία πρόκειται για αυτό που έχει γίνει η ίδια η τέχνη μετά την αναίρεση του θεμελιωτικού χαρακτήρα του μεταφυσικού νοήματος. Για τον Adorno, το αισθητικό ισοδύναμο αυτής της κατάστασης ‘δεν είναι ασφαλώς του τύπου μιας νέας θεολογίας που αισθάνεται ήδη ανακούφιση όταν απλώς και μόνο γίνεται λόγος για την υπόθεσή της, όπως και αν

αποφαίνονται οι κρίνοντες, λες και στο τέλος του τούνελ που παριστάνει τη μεταφυσική απουσία του νοήματος, τον κόσμο ως κόλαση, θα φανεί το φως' (ΑΘ, 263).

Σε μια από τις πιο καίριες διατυπώσεις του σε σχέση με το έργο του Beckett αναφέρει: 'Τα θεατρικά έργα του Beckett είναι παράλογα όχι λόγω απουσίας οποιουδήποτε νοήματος – διότι τότε θα ήταν ανάξια λόγου, αλλά ως ακροαματική διαδικασία με θέμα το νόημα. Θέτουν επί τάπητος την ιστορία του'. Επίσης, ενώ αναγνωρίζει πως στο έργο του Beckett 'κυριαρχεί η έμμομη ιδέα ενός θετικού τίποτε καθώς και μιας απουσίας νοήματος που πρόεκυψε ιστορικά', η ιδέα του αισθητικού νοήματος παραμένει δυνατή: 'Αποκτά αισθητικό νόημα η χειραφέτηση των έργων τέχνης από το νόημά τους, όταν πραγματοποιείται στο αισθητικό νόημα: ακριβώς επειδή το αισθητικό νόημα δεν είναι ταυτόσημο με το θεολογικό. Τα έργα τέχνης που απαλλάσσονται από την επίφαση νοήματος δεν χάνουν αυτομάτως τη γλωσσοειδή τους ιδιότητα. Παρουσιάζουν ως νόημα την απουσία νοήματος, με την ίδια βεβαιότητα όπως τα παραδοσιακά έργα το δικό τους θετικό νόημα'. Ο Adorno θεωρεί πως η άρνηση του νοήματος μέσω της μορφή του έργου τέχνης φανερώνει μία υψηλή στάθμη πνευματικού περιεχομένου. Η συνέπεια της άρνησης προϋποθέτει την ίδια πυκνότητα και εσωτερική ενότητα με την οποία το ίδιο το έργο τέχνης φανέρωνε άλλοτε το νόημα. Αυτό σημαίνει πως η ιδιότητα του έργου τέχνης ως νοηματικού πλαισίου συνεχίζει να υπάρχει, παρά το γεγονός ότι αρνείται το νόημα¹³⁵.

Η παρουσίαση της κρίσης του νοήματος με αρνητικό τρόπο συνιστά επίσης για τον Adorno το διαχωριστικό όριο για την αυθεντική τέχνη· σε ό,τι υπολείπεται αυτής, η κρίση του νοήματος αποδίδεται θετικά. Ο χαρακτήρας αυτού του ορίου είναι καθαρά στο επίπεδο της μορφής και το καίριο ερώτημα διαχωρισμού των έργων τέχνης σχετίζεται με τον τρόπο που διαμεσολαβείται το ζήτημα της κρίσης του νοήματος στο έργο, 'αν η κρίση νοήματος δηλαδή έχει γίνει αντικείμενο στοχασμού και ως τέτοια καθρεπτίζεται μέσα στο έργο ή παραμένει άμεση και κατά συνέπεια ξένη προς το υποκείμενο'. Ο Adorno επισημαίνει και τον τρόπο με τον οποίο ο Beckett επιτυγχάνει να διατηρεί το μεταφυσικό νόημα παρόν, χωρίς να υπάρχει η κατάφασή του. Περισσότερο, πρόκειται για ένα προαπαιτούμενο της εσωτερικής λογικής του έργου τέχνης το οποίο τοποθετείται στη σφαίρα του φαινομενικού χαρακτήρα του έργου τέχνης, και όχι σε αυτήν του νοήματος του έργου τέχνης: 'Στο έργο του επικρατεί μια παρωδία ενότητας τόπου, χρόνου και δράσης, με έντεχνα ενσωματωμένα και εξισορροπημένα επεισόδια και με την καταστροφή η οποία συνίσταται στο γεγονός ότι δεν επέρχεται. Ένα από τα αινίγματα της τέχνης, που μαρτυρεί και τη δύναμη της λογικότητάς τους, είναι ότι κάθε ριζική συνέπεια, και ακόμα και η λεγόμενη παράλογη, καταλήγει σε ένα είδος νοήματος.

Αυτό όμως δεν επιβεβαιώνει τόσο ότι αυτό το είδος νοήματος είναι μεταφυσικά ουσιώδες όπως συμβαίνει με κάθε πλήρως επεξεργασμένο έργο όσο μάλλον τον φαινομενικό του χαρακτήρα: τελικά ο φαινομενικός χαρακτήρας της τέχνης συνίσταται στο γεγονός ότι μέσα στη γενική απουσία νοήματος δεν μπορεί να ξεφύγει από την υποβολή ενός νοήματος¹³⁶ (ΑΘ, 265).

ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ Η κρίση της αισθητικής φαινομενικότητας αποδίδεται στο γεγονός ότι η αισθητική φαινομενικότητα συνδέεται παραδοσιακά με την κατηγορία του αισθητικού νοήματος. Η φαινομενικότητα της τέχνης συνδέθηκε με την αναλήθεια καθώς με τη διαμόρφωση ετερογενών στοιχείων του εμπειρικού κόσμου η τέχνη παρουσίαζε μία μορφή συμφιλίωσης η οποία όμως ήταν απύσα από τον εμπειρικό κόσμο¹³⁷. Στη νεώτερη τέχνη και ειδικά στο έργο του Beckett, με τη ταυτόχρονη διαπίστωση ότι ο φαινομενικός χαρακτήρας της τέχνης είναι πάντοτε συνδεδεμένος με ένα νόημα, η κατηγορία της αισθητικής φαινομενικότητας διατηρήθηκε· μέσα από τον αισθητικό στοχασμό αυτής της κατηγορίας προέκυψε ο διαχωρισμός ανάμεσα στο φαινομενικό νόημα και το αισθητικό νόημα του έργου τέχνης. Με τη διαλεκτική εμπλοκή αυτών των δύο, το αισθητικό νόημα έλαβε το χαρακτήρα μίας εξέτασης του έργου τέχνης ως νοηματικού πλαισίου¹³⁸. Βασικό σημείο της κριτικής του Adorno είναι ο ρόλος της υποκειμενικής εμπειρίας στη διαμόρφωση της αισθητικής φαινομενικότητας· η ενότητα της υποκειμενικής εμπειρίας αμφισβητείται, και κατά συνέπεια υπονομεύεται η ίδια η ενότητα που απορρέει από την αισθητική φαινομενικότητα¹³⁹. Παράλληλα, η κριτική απευθύνεται και στην αισθητική αρχή της κατασκευής η οποία συμβάλλει στην απόδοση υπόστασης στην αμφισβητούμενη ενότητα της υποκειμενικής εμπειρίας: ‘Το συμπλήρωμα σε αυτό αποτελεί η αισθητική αρχή της κατασκευής, η αδυσώπητη πρωτοκαθεδρία του προσχεδιασμένου όλου έναντι των λεπτομερειών [...] Ασύνδετα μέρη αναγκάζονται από την υπερκείμενη αρχή του όλου να συνυπάρξουν και έτσι η ολότητα, επιβάλλοντας τη σύνδεση των μερών όπου αυτή λείπει, συνιστά πάλι ένα φαινομενικό νοηματικό πλαίσιο’ (ΑΘ, 267). Ωστόσο, η καθαρή ενότητα δεν έχει επιτευχθεί πραγματικά: ‘Στις πολύ μικρές κοιλότητες ανάμεσα σε όλα τα επιμέρους στοιχεία αποκαλύπτονται τα χάσματα του ενοποιημένου έργου’ (ΑΘ, 268). Σε αυτή την επιβεβλημένη ενότητα αντιδρούν διορθωτικά οι τάσεις των λεπτομερειών, όπως και το φάσμα των δυνατοτήτων του υλικού. Αυτή η αντίδραση εκφρασμένη στα άκρα της οδηγεί στην αισθητική επιταγή πως όλα είναι σημαντικά στην τέχνη. Έτσι, το παράδοξο αυτής της εξέλιξης είναι ότι ο απόλυτος καθορισμός συγκλίνει με το απολύτως τυχαίο. Ο απόλυτος

καθορισμός με την έννοια πως όλα είναι σημαντικά και εξίσου απαραίτητα, ότι τίποτε δεν πρέπει να μείνει έξω από το πλαίσιο, απουσία κάποιας οργανωτικής αρχής διαβάθμισης αυτών των στοιχείων, επιφέρει το τυχαίο με την έννοια του μη καθορισμού της θέσης του κάθε στοιχείου μέσα στο έργο τέχνης· η μη καθορισμένη θέση υπό αυτή την έννοια δεν θα μπορούσε να διαχωριστεί από την τυχαία θέση μέσα στο έργο τέχνης. Για τον Adorno, ‘ήδη από τις αρχές των νεώτερων χρόνων, ολοφάνερα στην ολλανδική ζωγραφική του δέκατου έβδομου αιώνα και στο πρώιμο αγγλικό μυθιστόρημα, η τέχνη περιλάμβανε τυχαία στοιχεία όσον αφορά το τοπίο και τη μοίρα των ανθρώπων, ως δεδομένα μιας ζωής που δεν μπορούσε να κατασκευασθεί βάσει της ιδέας και δεν επιστεγαζόταν από μια θεία τάξη όπως στον μεσαίωνα’ (ΑΘ, 268). Σε αυτά τα τυχαία στοιχεία το υποκειμένο προσέδιδε ελεύθερα ένα νόημα. Μοιραία, όταν η αντικειμενικότητα του υποκειμενικά προσδιδόμενου νοήματος, που εξαρχής ήταν προβληματική, αποδείχθηκε τελικά αδύνατη, το ίδιο το νοηματικό πλαίσιο αποκάλυψε τον τυχαίο του χαρακτήρα. Για τους ίδιους λόγους που το έργο τέχνης αρνείται το παραδοσιακό νόημα, αρνείται επίσης την αισθητική υποκειμενικότητα¹⁴⁰.

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΑΡΝΗΤΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ Η αρνητικότητα της κοινωνικής πραγματικότητας αντανακλάται στη γενικότερη δυσκολία της τέχνης να συγκροτήσει μία νέα τάξη. Η αλήθεια του έργου τέχνης έχει ως όριο την αναλήθεια της πραγματικότητας· οι διαθέσιμες επιλογές του καλλιτέχνη να κατασταλάξει ένα πνευματικό περιεχόμενο που θα είναι και αληθές είναι ελάχιστες. Αυτός ακριβώς είναι και ο λόγος που σύμφωνα με τον Adorno ‘ο Beckett επαναλάμβανε το βασικό σχήμα των ιδεών του παρά τις επικρίσεις των κριτικών της εποχής. Γνώριζε πως η μετακίνηση είναι αναγκαία και ταυτόχρονα αδύνατη:

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Λοιπόν, φεύγουμε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Πάμε.

Δεν σαλεύουν.

ΑΥΛΑΙΑ (ΠΓ, 105)

Για τον Adorno, η χειρονομία του σημειωτού βήματος στο τέλος του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, το βασικό σχήμα στο σύνολο του έργου του Beckett, συνιστά την ακριβή αντίδραση της τέχνης στην υφιστάμενη κατάσταση πραγμάτων. Το έργο είναι η αρνητική προέκταση της

αποφασιστικής στιγμής· την κατάλληλη ώρα, οι ήρωες του αδρανούν, αδυνατούν να μετατοπισθούν. Το πλήρωμα της στιγμής μετατρέπεται σε ατελείωτη επανάληψη συγκλίνοντας με το μηδέν. Όπως και στην περίπτωση του Kafka, δεν πρόκειται για ένα καλοζυγιασμένο φανταστικό στοιχείο, αλλά μάλλον για μία αρνητική αίσθηση της πραγματικότητας: το έργο του Beckett αποκαλύπτει ‘βασικά στρώματα της εμπειρίας εδώ και τώρα’· η αντικειμενικά αιτιολογημένη απώλεια του αντικειμένου και το αντίστοιχο φτώχισμα του υποκειμένου εμφανίζονται σε μία παράδοξη ισορροπία. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, η καταστροφή έχει συντελεστεί, δεν είναι κάτι που υπάρχει μόνο στη φαντασία των χαρακτήρων, μία μορφή σχιζοφρένειας. Το φτώχισμα του υποκειμένου απορρέει από το γεγονός ότι δεν υπάρχει πλέον πραγματικότητα, αλλά και από το γεγονός επίσης ότι το ίδιο το υποκείμενο οδήγησε σε αυτή την κατάσταση, η έννοια της υποκειμενικότητας έδωσε τέλος στον εαυτό της. Παρόμοια, η συμπερασματική γραμμή του *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι η απόπειρα οριστικής απαλλαγής από την ‘ψευδαίσθηση μιας νοσηματοδοτικής υποκειμενικότητας’¹⁴¹ (ΑΘ, 62). Αυτή η απόπειρα συνεπάγεται τη διαδικασία εκμηδένισης της πραγματικότητας· οτιδήποτε επιζητά την απόδοση νοήματος, πρέπει να πάψει να υπάρχει. Για αυτό, εκείνες τις στιγμές που μοιάζει να εισέρχεται κάτι από την πραγματικότητα, δεν αισθάνεται κανείς άνετα με αυτήν την πραγματικότητα¹⁴². Η δυσαναλογία της προς το αποδυναμωμένο υποκείμενο την αντικειμενοποιεί ακόμα περισσότερο. Το πλεόνασμα της πραγματικότητας είναι και το τέλος της, καθώς το υποκείμενο, εντελώς ασύμμετρο ως προς την εμπειρία της πραγματικότητας, αδυνατεί να έλθει σε ταυτότητα με την πραγματικότητα¹⁴³. Συντρίβοντας με το βάρος της το υποκείμενο γίνεται και η ίδια (η πραγματικότητα) νεκρή: ‘Αλλά στο σημείο μηδέν όπου κινείται η πεζογραφία του Beckett ξεπηδάει ένας δεύτερος κόσμος εικόνων, τόσο θλιβερός όσο και πλούσιος, ένα πυκνό διάλυμα ιστορικών εμπειριών, οι οποίες στην αμεσότητά τους, δεν μπορούν να προσεγγίσουν το καίριο σημείο, την υπονόμηση του υποκειμένου και της πραγματικότητας’ (ΑΘ, 63).

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ Τα έργα του Beckett με τον πλέον αρνητικό τρόπο αναδεικνύουν τον ελάχιστο χώρο που έχει αφήσει η πραγματικότητα διαθέσιμο για την τέχνη. Ο μοναδικός τρόπος να υπάρξει μία έκφραση διαπεραστική, όσο και αληθής είναι η άρνηση. Για αυτό τον λόγο, ο Adorno υποστηρίζει πως η γραφή του Beckett είναι ρεαλιστική¹⁴⁴, με την έννοια ότι αντλεί ευθέως από την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά όχι ρεαλιστική στα πρότυπα που απαιτεί ο Lukács. Στο πλαίσιο της *Αισθητικής Θεωρίας* η υπεράσπιση του κοινωνικού ρεαλισμού από τον Lukács συνδέεται με την έννοια της

‘ψευδούς εκπνευμάτισης¹⁴⁵, στην οποία ο Adorno θεωρεί πως αντιδρά η μοντέρνα τέχνη: ‘Η εξέγερση της τέχνης εναντίον της ψευδούς [...] εκπνευμάτισης [...] είναι από τη μεριά της μια εξέγερση του πνεύματος, το οποίο, αν και όχι πάντοτε, αρνείται τον εαυτό του. Το πνεύμα όμως στην παρούσα φάση της κοινωνίας, είναι παρόν μόνο δυνάμει της αρχής της ατομοποίησης και δύσκολα θα μπορούσε να φαντασθεί κανείς την εξάλειψη της ενύπαρκτης στην τέχνη υποκειμενικότητας. Μια αλλαγή σε αυτό το σημείο θα προϋπέθετε ότι η συνολική κοινωνική συνείδηση έχει φτάσει σε ένα επίπεδο που δεν θα τη φέρνει σε σύγκρουση με την πιο προηγμένη συνείδηση, που σήμερα είναι μόνον ατομική¹⁴⁶, (ΑΘ, 82).

Η αρνητική αίσθηση της πραγματικότητας στο έργο του Beckett είναι ρεαλιστική στο βαθμό που εκφράζει την πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου¹⁴⁷. Με βάση τον σχετικό ορισμό του Adorno η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου στο πλαίσιο του αισθητικού μορφώματος σημαίνει την ‘πρωτοκαθεδρία του ίδιου του πράγματος, του έργου τέχνης, τόσο έναντι του παραγωγού όσο και έναντι του προσλαμβάνοντος [...] Η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου δεν πρέπει να συγχέεται με προσπάθειες ώστε να αποκοπεί η τέχνη από τις υποκειμενικές διαμεσολαβήσεις και να εμποτιστεί από έξω με αντικειμενικότητα’ (παραλειπόμενα ΑΘ, 546). Στη βάση της τελευταίας παρατήρησης γίνεται περισσότερο προφανής η συμβατότητα της συγκεκριμένης αρχής με το έργο του Beckett. Δεδομένης της αρνητικότητας της πραγματικότητας, η τέχνη είναι ένα πεδίο δοκιμής για την απαγόρευση της θετικής άρνησης: η τέχνη δηλαδή αποπειράται να εκφράσει τη θέση ότι η άρνηση του αρνητικού δεν είναι κάτι θετικό, ότι αυτή η άρνηση, η άρνηση του αρνητικού, δεν μπορεί να είναι ‘συμφιλίωση με ένα αντικείμενο που είναι και αυτό ασυμφιλίωτο μέσα του’¹⁴⁸ (παραλειπόμενα ΑΘ, 545). Επίσης: ‘Τα έργα τέχνης παρουσιάζουν τις αντιφάσεις ως όλον, την ανταγωνιστική κατάσταση ως ολότητα. Μόνο μέσω της ολότητας των αντιφάσεων, όχι μεροληπτώντας άμεσα υπέρ της μιας πλευράς, είναι ικανά να ξεπεράσουν τις ανταγωνιστικές συνθήκες μέσω έκφρασης. Οι αντικειμενικές αντιφάσεις διαυλακώνουν το υποκείμενο· δεν τις θέτει το ίδιο, δεν παράγονται από τη συνείδησή του. Αυτή είναι η αληθινή πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου στην εσωτερική σύνθεση των έργων τέχνης’ (παραλειπόμενα ΑΘ, 546). Τέλος, ‘το υποκείμενο μπορεί να σβήσει [...] μέσα στο αισθητικό αντικείμενο μόνον επειδή διαμεσολαβείται από το αντικείμενο [...] Οι ανταγωνισμοί αρθρώνονται τεχνικά: στην εσωτερική σύνθεση του έργου, που μπορεί να ερμηνευτεί ως αντιπροσωπεύουσα τις σχέσεις έντασης με του εξωτερικού κόσμου. Οι εντάσεις πλέον δεν απεικονίζονται, αλλά σχηματίζουν τη δομή του έργου· μόνον αυτό συνιστά την έννοια της μορφής στην τέχνη¹⁴⁹, (παραλειπόμενα ΑΘ, 547).



Άλλο να χτίσεις μια μητρόπολη κι άλλο να φέρεις το Θεό να την κατοικήσει.

Ο ΑΚΑΤΟΝΟΜΑΣΤΟΣ, Samuel Beckett

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (1): Ο ΔΙΠΛΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης για τον Adorno προϋποθέτει την αυτονομία της, ενώ παράδοξα, η τέχνη αποκτά αυτόν τον χαρακτήρα ερχόμενη σε αντίθεση προς την κοινωνία¹⁵⁰. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η αυτονομία της τέχνης ορίζεται από τον Adorno ως ‘μια ανεξαρτητοποίηση από την κοινωνία’ (ΑΘ, 381). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ριζοσπαστικής αισθητικής νεωτερικότητας είναι η εμμονή στο πλαίσιο της τέχνης με την κοινωνία να υπεισέρχεται διαμεσολαβημένη σε αυτό¹⁵¹: ‘Κανένα κοινωνικό στοιχείο μέσα στην τέχνη δεν είναι άμεσα κοινωνικό, ακόμη και όταν η τέχνη το επιδιώκει’ (ΑΘ, 383). Αντίθετα, ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης εκδηλώνεται μέσω της εσωτερικής της κίνησης, με τη ‘δυναμική της κατά της κοινωνίας, όχι τη φανερωμένη πολιτική της θέση’ (ΑΘ, 384): επίσης: ‘Η τέχνη και η κοινωνία συγκλίνουν στο πνευματικό περιεχόμενο και όχι σε κάτι εξωτερικό προς το έργο τέχνης’ (ΑΘ, 387). Η μοναδική κοινωνική λειτουργία που αναγνωρίζει ο Adorno στην τέχνη, είναι η απουσία κάθε λειτουργίας στο εσωτερικό της κοινωνίας, η απουσία ενός κοινωνικού ρόλου· η αποδοχή μιας λειτουργίας, θα συνέτεινε στην απόδοση μίας συγκεκριμένης ταυτότητας που θα αδρανοποιούσε τον κριτικό της ρόλο. Τα έργα τέχνης, ως πράγματα αυτά τα ίδια της εμπειρικής πραγματικότητας, έχουν τη δυνατότητα να προσφέρουν αρνητικά την ενσάρκωση μιας κοινωνικής κατάστασης όπου τα στοιχεία στα οποία εναντιώνεται η τέχνη θα ήταν αποκατεστημένα. Στη βάση αυτών των σχέσεων, ο Adorno θεωρεί πως ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης προϋποθέτει έναν διπλό στοχασμό που θα περιλαμβάνει το στοχασμό πάνω σε αυτό που είναι η τέχνη και το στοχασμό των σχέσεων της με την κοινωνία. Αυτός ο διπλός στοχασμός νομιμοποιεί και την επίκληση ενός διπλού χαρακτήρα για την τέχνη, δηλαδή της τέχνης ως αυτόνομης και ως κοινωνικού γεγονότος (*fait social*), ο οποίος εκδηλώνεται με τη μορφή εξαρτήσεων και συγκρούσεων ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία¹⁵².

Θέτοντας πλέον αξιωματικά το διπλό χαρακτήρα της τέχνης, ο Adorno επιχειρεί να προσεγγίσει με μεγαλύτερη ακρίβεια το ζήτημα της στάσης της τέχνης απέναντι στην κοινωνία. Σε πρώτη φάση αρνείται τον εγκλεισμό στην αρχή της ‘τέχνης για την τέχνη’: ‘Δικαίως τόνισε ο Sartre¹⁵³ ότι η αρχή της τέχνης για την τέχνη [...] έγινε πρόθυμα δεκτή [...] ως μέσο ουδετεροποίησης της τέχνης’. Η διαφορά του Adorno δεν βρίσκεται στο γεγονός της ‘κατηγορηματικής αντίθεσης της τέχνης προς τον εμπειρικό κόσμο, αλλά στον αφηρημένο χαρακτήρα και την ευκολία αυτής της αντίθεσης’ (ΑΘ, 402). Η απορητική θέση της τέχνης στη σχέση της με την κοινωνία οφείλεται στο γεγονός πως ‘αν μετριάσει την αυτονομία της, θα παραδοθεί στην υπηρεσία της υφιστάμενης κοινωνίας’· από την άλλη, ‘αν παραμείνει αυστηρά περιχαρακωμένη στην αυθυπαρξία της, θα ενσωματωθεί εξίσου εύκολα σαν ένας ακίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλών άλλων’ (ΑΘ, 403). Το ίδιο ζήτημα διατυπώνεται και αλλού από τον Adorno, όπου τίθεται το πρόβλημα στο επίπεδο της ‘ομιλίας’ του έργου τέχνης: ‘Ο διπλός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ως αυτόνομων μορφωμάτων και ως κοινωνικών φαινομένων, θέτει το εξής πρόβλημα: τα αυτόνομα έργα τέχνης τείνουν να καταδικασθούν ως κοινωνικά αδιάφορα [...] ενώ αντίστροφα, για εκείνα που παίρνουν σαφή κοινωνική θέση και εκφέρουν συλλογιστικές κρίσεις πιστεύεται ότι αρνούνται την τέχνη και κατά συνέπεια τον εαυτό τους’ (ΑΘ, 421). Ακολουθώντας το συγκεκριμένο πλαίσιο συλλογισμών, ο Adorno καταλήγει στη σύνδεση του κοινωνικού χαρακτήρα του έργου τέχνης με την αισθητική έκφραση¹⁵⁴. Η θέση του δομείται σταδιακά εμμένοντας καταρχήν στο ερμητικό πλαίσιο της τέχνης¹⁵⁵. Αρνείται την επικοινωνία με την κοινωνία στα πρότυπα που υπαγορεύει η κυρίαρχη ορθολογικότητα της συλλογιστικής γλώσσας: θέλοντας να διατηρήσει τη δύναμη της τέχνης, μετατοπίζεται στις εκφραστικές ιδιότητες οι οποίες απορρέουν σε μεγάλο βαθμό από τον ερμητικό της χαρακτήρα: ‘Κεντρικό κριτήριο είναι η δύναμη της έκφρασης, η ένταση της οποίας κάνει τα έργα τέχνης να μιλούν με μια χειρονομία χωρίς λόγια. Με την έκφραση αποκαλύπτονται τα έργα τέχνης ως σημάδια από πληγές που κατάφερε η κοινωνία· Η έκφραση είναι το κοινωνικό ένζυμο της αυτόνομης μορφής τους’. Κύριος μάρτυρας αυτής της θέσης σύμφωνα με τον Adorno είναι ‘η Guernica του Picasso, η οποία, εντελώς ασυμβίβαστη με τον επιβεβλημένο ρεαλισμό και ακριβώς λόγω της απάνθρωπης κατασκευής, αποκτά εκείνη την έκφραση που της δίνει την οξύτητα της κοινωνικής διαμαρτυρίας παρά τη στοχαστική δυσνοησία. Οι κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων τέχνης είναι εκείνες που προκαλούν πόνο, εκεί όπου στην έκφρασή τους έρχεται ιστορικά καθορισμένη, η αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης’ (ΑΘ, 403).

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (II): ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Η αποσαφήνιση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται γενικότερα το ζήτημα της πολιτικής διάστασης των έργων τέχνης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την κατανόηση της αντίθεσής του προς το στρατευμένο έργο τέχνης. Ενώ τόσο η στράτευση, όσο και η ερμητικότητα που ο ίδιος προτείνει, συγκλίνουν στην απόρριψη της υφισταμένης κατάστασης, η διαφορά τους είναι ενδεικτική των θέσεων του Adorno. Σε αρκετά της σημεία η *Αισθητική Θεωρία* προσεγγίζει το ζήτημα της στράτευσης, αρχικά μέσω της απόπειρας να δοθεί το περίγραμμα ενός ορισμού. Η πιο εύγλωττη ίσως προσέγγιση είναι η εξής: ‘Η στράτευση¹⁵⁶ είναι μια βαθμίδα στοχασμού ανώτερη από την τάση. Δεν θέλει απλώς να βελτιώσει δυσάρεστες καταστάσεις, αν και πολλοί στρατευμένοι έχουν την τάση να συμπαθούν τη λήψη μέτρων, αλλά αποβλέπει στην αλλαγή των προϋποθέσεων αυτών των καταστάσεων και όχι σε καθαρές προτάσεις: κατ’ αυτά η στράτευση κλίνει προς την αισθητική κατηγορία της ουσίας’ (ΑΘ, 417). Στα *Παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας* υπάρχει μία παρόμοια προσέγγιση: ‘Η σχέση μεταξύ της τέχνης και της κοινωνίας έχει τη θέση της στη βασική εσωτερική αρχή της τέχνης και την ανάπτυξή της, όχι στη θέση που λαμβάνει απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα, στη λεγόμενη στράτευση’ (παραλειπόμενα ΑΘ, 540)’. Σε άλλα σημεία, αναφέρεται στην έννοια της στράτευσης δευτερογενώς, επιχειρώντας να επικυρώσει τη γενικότερη ισχύ ενός συλλογισμού. Έτσι, σε σχέση με την εκπνευμάτιση της τέχνης, καταλήγει στο ζήτημα της στράτευσης υπογραμμίζοντας το πνευματικό στοιχείο της πολιτικής διάστασης της τέχνης και της διασύνδεσή του με τη μορφή του έργου τέχνης: ‘Ως τον εσώτατο πυρήνα της, αυτό που συνήθως αποκαλείται κοινωνική κριτική ή ισοδύναμα δέσμευση [στράτευση] της τέχνης είναι το κριτικό ή αρνητικό στοιχείο της, σύμφυτο με το πνεύμα της, τον μορφολογικό της νόμο¹⁵⁷’ (ΑΘ, 165). Μια λεπτή διαφορά που προκύπτει από τη σχετική πραγμάτευση της έννοιας της στράτευσης είναι ο άρρητος διαχωρισμός του Adorno ανάμεσα στη στράτευση και το στρατευμένο έργο τέχνης. Ενώ διαφαίνεται μία αποδοχή της έννοιας της στράτευσης, δεν ισχύει το ίδιο και για το στρατευμένο έργο τέχνης: ο Adorno αμφισβητεί όχι μόνο την ύπαρξη ενός αυθεντικά στρατευμένου έργου τέχνης, αλλά γενικότερα τη δυνατότητα πολιτικής παρέμβασης των έργων τέχνης. Μία τέτοια παρέμβαση έχει την πιθανότητα εμφάνισής της μονάχα ως σύμπτωμα, μονάχα ως κάτι που δεν έχει προμελετηθεί¹⁵⁸, και σε κάθε περίπτωση, μια τέτοια παρέμβαση είναι πάντα ‘δευτερεύουσα και ποτέ κεντρική’: ‘Όταν τα έργα τέχνης την επιδιώκουν, η ποιότητά τους παραμένει κατώτερη της έννοιάς τους. Η αληθινή τους κοινωνική επίδραση είναι εντελώς έμμεση, μια συμμετοχή στο πνεύμα που μέσω υπόγειων διαδικασιών συμβάλλει στην αλλαγή της κοινωνίας και συγκεντρώνεται στα έργα τέχνης: αυτή η συμμετοχή επιτυγχάνεται μόνο με

την αντικειμενοποίησή τους' (ΑΘ, 410). Προκειμένου να τονίσει τον έμμεσο, και κυρίως τον αθέλητο χαρακτήρα μιας παρέμβασης, ο Adorno επικαλείται το παράδειγμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 'Αμφίβολο παραμένει ακόμη αν και κατά πόσο η αττική τραγωδία [...] είχε λάβει μέρος στις κοινωνικές συγκρούσεις της εποχής' (ΑΘ, 393)· επίσης: 'Το γεγονός ότι τόσο η ιστοριοφιλοσοφική τάση όσο και ο ανταγωνισμός έγιναν a priori προϋποθέσεις της μορφής, αντί να αποτελούν απλώς θεματικό υλικό, κάνει την τραγωδία κοινωνικά ουσιώδη: η κοινωνία εμφανίζεται μέσα στην κοινωνία με τόσο πιο αυθεντικό τρόπο όσο λιγότερο προμελετημένο γίνεται το θέμα της'. Παράλληλα, μέσω αυτού του παραδείγματος, επικυρώνει την άποψή του για το κρίσιμο ρόλο της μορφής και της ερμητικότητας του έργου τέχνης στο πλαίσιο μιας διαμεσολαβημένου πολιτικής άρθρωσης: 'Η μεροληψία υπέρ μιας κοινωνικής ιδέας, που συνιστά μια αρετή τόσο των έργων τέχνης όσο και των ανθρώπων, ζει στο βάθος, εκεί όπου οι κοινωνικές αντινομίες μετατρέπονται σε διαλεκτική των μορφών: καθώς οι καλλιτέχνες με τη σύνθεση του μορφώματος αρθρώνουν γλωσσικά αυτές τις αντινομίες, εκπληρώνουν την κοινωνική τους αποστολή'. Ο Adorno θεωρεί πως η απαίτηση μίας πολιτικής παρέμβασης από την τέχνη την υποβιβάζει στο επίπεδο της πολιτικής πρακτικής, ακυρώνοντας αυτό που είναι η ίδια η τέχνη. Αντίθετα, προτάσσει ένα στοχασμό σε αυτό που είναι η ίδια η τέχνη, το οποίο στην ουσία αποτελεί ένας είδος ποιοτικά διαφορετικής πρακτικής¹⁵⁹, πάντα σε σχέση με τις δυνατότητες μορφοποίησης που έχει το έργο τέχνης: 'Όταν η μορφοποίηση αρθρώνει τις αντιφάσεις που δεν έχουν φωνή και λόγο, λαμβάνει τα χαρακτηριστικά μιας πρακτικής, που δεν αποφεύγει απλώς την πραγματική πολιτική πρακτική, αλλά ανταποκρίνεται στην έννοια της τέχνης ως τρόπου συμπεριφοράς. Είναι μια μορφή πρακτικής και δεν χρειάζεται να δικαιολογηθεί γιατί δεν ενεργεί άμεσα: δεν θα ήταν σε θέση να το κάνει, ακόμη και αν το ήθελε· η πολιτική επίδραση ακόμη και της λεγόμενης στρατευμένης τέχνης είναι εντελώς αβέβαιη' (ΑΘ, 394).

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (ΙΙΙ): Η ΕΡΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ Με τη μορφή αρνητικού παραδείγματος, ο Adorno αναφέρει το έργο του Brecht, με σκοπό να υπογραμμίσει τον ανίσχυρο χαρακτήρα της πολιτικής του πρόθεσης, στοιχείο το οποίο, όπως υποστηρίζει ο Adorno, ήταν στην πραγματικότητα εν γνώσει του Brecht¹⁶⁰. Ειδικότερα, επικρίνει το πρόγραμμα της αποστασιοποίησης¹⁶¹ με το οποίο ο Brecht 'σκόπευε να κάνει τον θεατή να σκεφτεί'. Βασική αδυναμία σε αυτό το αίτημά του για στοχαστική συμπεριφορά είναι σύμφωνα με τον Adorno η αυταρχικότητα της χειρονομίας του Brecht στην προσπάθειά της να επιβάλλει μία συγκεκριμένη αντίδραση, μία αυταρχικότητα την οποία αποδίδει βασικά στη μη ανεκτικότητα της διδακτικής του χειρονομίας απέναντι στην

πολυσημία. Ωστόσο, έστω και με αυτόν τον τρόπο, ο Adorno αναγνωρίζει τη συμβολή του Brecht στην ‘αυτοσυνείδηση του έργου τέχνης ως μέρους της πολιτικής πρακτικής’ (ΑΘ, 412). Πιο συγκεκριμένα, μέσα από αυτή την ετυμηγορία διαφαίνεται η αναγνώριση του έργου τέχνης και ως συστατικού στοιχείου της πολιτικής πρακτικής. Αυτό στο οποίο διαφοροποιείται ο Adorno είναι το αίτημα για τη διαμεσολάβηση αυτής της πρακτικής διάστασης από τον ερμητικό χαρακτήρα του έργου τέχνης: ‘Σε όσο μεγαλύτερο βάθος αποκρυπτογραφούνται τα έργα τέχνης, τόσο λιγότερο απόλυτη παραμένει η αντίθεσή τους προς την πρακτική· διαφέρουν και αυτά από την αρχή τους, το θεμέλιο τους, δηλαδή την αντίθεσή τους, και εκθέτουν τη διαμεσολάβησή της. Είναι κάτι λιγότερο από την πρακτική και κάτι περισσότερο’ (ΑΘ, 409). Ο ερμητικός χαρακτήρας, είναι η μοναδική πράξη αντίστασης στην έννοια της επικοινωνίας· η πρακτική διάσταση των έργων τέχνης χρήζει διαμεσολάβησης από την ερμητικότητα, καθώς σύμφωνα με τον Adorno ακριβώς η έννοια της επικοινωνίας στην οποία ο ίδιος αντιτίθεται, είναι αυτή που ακυρώνει τελικά τον πολιτικό αντίκτυπο των έργων τέχνης: ‘Ο κρίσιμος λόγος για την απουσία κοινωνικής επίδρασης των σημερινών έργων τέχνης που δεν επιδίδονται στην ωμή προπαγάνδα είναι ότι, για να αντισταθούν στο παγκυρίαρχο σύστημα επικοινωνίας, πρέπει να παραιτούνται από τα επικοινωνιακά μέσα, τα οποία ίσως τα έφερναν στο ευρύ κοινό’. Στη βάση αυτών των περιορισμών, η πρακτική επίδραση των έργων τέχνης περιορίζεται στη συμβολή τους σε ‘μια αλλαγή της συνείδησης’¹⁶², η οποία ωστόσο δεν μπορεί να διαπιστωθεί με απτό τρόπο (ΑΘ, 412). Ο μοναδικός τρόπος απόκρισης στην αντικειμενική ανάγκη για μια αλλαγής συνείδησης, με τη βλέψη ότι αυτή η αλλαγή θα μπορούσε να οδηγήσει και σε μια αλλαγή της πραγματικότητας, είναι η εμμονή σε αυτό που τα ίδια τείνουν από μόνα τους, είναι η εμμονή σε αυτό που είναι τα ίδια τα έργα τέχνης ως προς κάθε τους διάσταση, συμπεριλαμβανομένου και της ερμητικής τους διάστασης¹⁶³. Αντίστοιχα, σε μία διαφορετική ενότητα της *Αισθητικής Θεωρίας* (αινιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο αλήθειας) ο Adorno μεταχειρίζεται με παρόμοιο τρόπο προς την έννοια της ‘πρακτικής’, την έννοια της ‘κρίσης’. Κοινά στοιχεία και στις δύο περιπτώσεις, είναι πρώτον, η διασύνδεση των εννοιών αυτών με την πρόθεση: όσο πιο εμφανής είναι η τελευταία, τόσο πιο ανίσχυρες εμφανίζονται τόσο η πρακτική, όσο και η κρίση· δεύτερον, η τροποποιημένη εκδοχή τους που προκύπτει από το ίδιο το έργο τέχνης¹⁶⁴. Έτσι, αντίστοιχα προς την έννοια της πρακτικής, ο Adorno θέτει για την κρίση: ‘Στο έργο τέχνης μεταμορφώνεται και η κρίση. Τα έργα τέχνης είναι κάτι ανάλογο με την κρίση, καθώς είναι προϊόντα σύνθεσης· αυτή όμως δεν εκφέρει καμιά κρίση και έτσι δεν θα μπορούσε να πει κανείς ότι αυτό ή εκείνο το έργο συνιστά μια απόφαση. Έτσι είναι αμφίβολο αν τα έργα τέχνης μπορούν να είναι στρατευμένα, ακόμα και όταν προβάλλουν τη

στράτευσή τους. Αυτό που συνδέει τα επιμέρους στοιχεία τους και συγκροτεί την ενότητά τους δεν μπορεί να μεταφραστεί σε μια κρίση. Τέτοια ενοποιητική κρίση δεν είναι ούτε εκείνη που εκφέρουν με τα λόγια και τις προτάσεις τους' (ΑΘ, 214). Αντίστοιχα, και η έννοια της κρίση προσβάλλεται από το κυρίαρχο σύστημα επικοινωνίας εξωθώντας στη διαμεσολάβηση της κρίσης από την ερμητικότητα του έργου τέχνης. Η ομιλία του έργου τέχνης επιτελεί μέσω της απόστασής της από την επικοινωνιακή (δηλωτική – σημασιοδοτική) γλώσσα· ο αντίθετος πόλος, η μιμητική γλώσσα του έργου τέχνης μεταφράζει τα εννοιολογικά περιεχόμενα του έργου σε μορφή: 'Η τέχνη κρίνει μόνο με την αποχή της από την κρίση [...] Εκείνο που διακρίνει τα έργα από τη δηλωτική – σημασιοδοτική γλώσσα δεν είναι ότι δεν περιέχουν σημασίες, αλλά ότι αυτές, μεταβαλλόμενες με την απορρόφησή τους από τα έργα, υποβιβάζονται στο επίπεδο του τυχαίου. Οι κινήσεις που οδηγούν σε αυτό είναι συγκεκριμένες και προδιαγράφονται από κάθε ξεχωριστό αισθητικό μόρφωμα' (ΑΘ, 215).

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (ΙV): ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ Μέσα από τους παραπάνω συλλογισμούς, το ζήτημα της πολιτικής παρέμβασης καταλήγει στη δυνατότητά του μέσω της μορφής των έργων τέχνης¹⁶⁵. Η ίδια η πολιτική παρέμβαση διαμεσολαβείται από το τυχαίο, με την έννοια της διαφοράς του από την πρόθεση, με αποτέλεσμα να υπάρχει αντίσταση σε κάθε απόπειρα συγκεκριμενοποίησης της επίδρασης του έργου τέχνης. Για αυτό ίσως, η έννοια της πολιτικής παρέμβασης αντικαθίσταται από αυτήν της κριτικής προκειμένου να δηλωθεί ο ανοιχτός χαρακτήρας που συνεπάγεται ο στοχασμός μέσω της μορφής¹⁶⁶. Ο Adorno θεωρεί το έργο του Beckett υποδειγματικό σε αυτήν την περίπτωση. Σε ένα πρώτο χρόνο, το αντιπαραβάλλει με τον χειρισμό της πρόθεσης στο νατουραλιστικό θέατρο προκειμένου να δείξει ακριβώς την καταστρατήγηση της δυναμικής του τυχαίου που ενυπάρχει σε κάθε αισθητική μορφοποίηση: 'Στα νατουραλιστικά θεατρικά έργα είναι υπεράφθονα τα σημεία στα οποία η πρόθεση είναι φανερή: υποτίθεται ότι οι άνθρωποι μιλούν αυθόρμητα, στην πραγματικότητα όμως ακολουθούν τις οδηγίες του συγγραφέα που παίζει το ρόλο του σκηνοθέτη και μιλούν όπως δεν μιλάει κανένας, ενώ αντίστοιχα στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, είναι ήδη αταίριαστο να ξέρουν οι άνθρωποι ακριβώς τι θέλουν να πουν, προτού ανοίξουν το στόμα τους¹⁶⁷'. Αντίθετα, στον Beckett 'η συνειρμική λογική του, όπου η μία πρόταση φέρνει την άλλη, ή προκαλεί τον αντίλογο, όπως στη μουσική ένα θέμα τη συνέχειά του ή την αντίθεσή του, περιφρονεί κάθε μίμηση των εμπειρικών φαινομένων. Σύμφωνα με αυτή τη λογική το εμπειρικά ουσιώδες περιλαμβάνεται, συντεταγμένο και ανάλογα με την ακριβή ιστορική του σημασία, στον ιστό του έργου και

ενσωματώνεται στον παιγνιώδη¹⁶⁸ χαρακτήρα του' (ΑΘ, 423). Ο Adorno θεωρεί πως στο έργο του Beckett υπάρχει εκείνη η αισθητική αυτοσυνείδηση η οποία αρνείται να λύσει ένα αισθητικό πρόβλημα με ένα τρόπο που θα οδηγούσε σε δύο διαφορετικές αλήθειες, γιατί ακριβώς 'ούτε στην αισθητική υπάρχουν δύο ειδών αλήθειες'. Αντιπροσωπευτικός, είναι ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται στο επίπεδο της μορφής την υποκειμενικότητα: η αισθητική μορφή είναι εκείνο το επίπεδο όπου με μία ενιαία κίνηση, διατηρείται η ίδια αλήθεια: μέσα από αυτήν την κίνηση, η μορφή του υποκειμένου και η εμπειρία της κοινωνικής πραγματικότητας υποβάλλουν την ίδια αλήθεια. Η επιλογή της απόδοσης του υποκειμένου μέσα από τη μορφή του γελωτοποιού είναι για τον Adorno η έκφραση αυτής της αλήθειας¹⁶⁹. Το ίδιο μοιάζει να ισχύει και για την επιμέρους σχέση μεταξύ των χαρακτήρων: τόσο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, όσο και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, ο Adorno θεωρεί ότι αποδίδεται δραματικά η εγγειανή σχέση μεταξύ κυρίου και δούλου, η οποία στην εποχή του, εκφράζει πιστά 'την ουσιώδη νομοτέλεια της σημερινής κοινωνίας'¹⁷⁰. Ο Adorno αναγνωρίζει την ίδια μορφολογική αρχή και στην απόδοση της εξωτερικής πραγματικότητας στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Παρά το γεγονός ότι η 'μερική πλανητική καταστροφή' είναι η βασική υπόθεση, η τέχνη αναγκάζεται να 'μεταναστεύει σε ένα ακρότατο σημείο, που δεν συνιστά πλέον σκοπιά, αφού δεν υπάρχει καμιά οπτική γωνία από την οποία θα μπορούσε να κατονομασθεί η καταστροφή ή, με μια έκφραση που σε αυτό το πλαίσιο θα αποδεικνυόταν οριστικά γελοία, να μορφοποιηθεί αισθητικά' (ΑΘ, 424). Η αναλήθεια αυτής της μορφοποίησης θα οφειλόταν επιπλέον στο γεγονός ότι αποδίδεται μονομερώς στο αντικείμενο η καταστροφή¹⁷¹, με έναν τρόπο που το υποκείμενο θα συνέχιζε να υπάρχει αισθητικά με έναν τρόπο καταφατικό ως προς τη μορφή του. Προφανώς, η άρνηση του περιεχομένου, η άρνηση δηλαδή του γεγονότος της ολοκληρωτικής ή έστω της μερικής καταστροφής, δεν μπορεί να έχει ουσιαστικό χαρακτήρα καταφάσκοντας θετικά στη μορφή του υποκειμένου που την προκάλεσε. Έτσι, αρνούμενη η τέχνη να θέσει το υποκείμενο στο ύψος των περιστάσεων, των περιστάσεων που το ίδιο δημιούργησε και προφανώς δεν μπορεί ούτε να ελέγξει, ούτε να κατανοήσει, αντιστρέφει ριζικά το ρόλο του: αντί να του αποδώσει τη σοβαρότητα που απαιτεί η κατάσταση, του προσδίδει μια κωμικότητα. Η μορφή αυτής της κωμικότητας διαφοροποιεί το υποκείμενο σε σχέση με τον τρόπο που αυτό εμφανίζεται στην πραγματικότητα, και με αυτή την κίνηση ο Beckett παίρνει αποστάσεις από το ρεαλιστικό θέατρο¹⁷². Για αυτούς τους λόγους ο Adorno υποστηρίζει γενικότερα πως 'το στοιχείο της κοινωνικής κριτικής πρέπει να αρθεί στο επίπεδο της μορφής' για κάθε τέχνη που είναι ακόμα δυνατή (ΑΘ, 425).

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

I

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ (ADORNO, HORKHEIMER 1944)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ (1969) Στον πρόλογο της επανέκδοσης της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* το 1969 οι συγγραφείς Adorno και Horkheimer αναφέρονται σε εκείνα τα ιστορικά γεγονότα που καθιστούσαν ακόμα επίκαιρο το έργο τους: ‘Το βιβλίο γράφτηκε σε μία στιγμή όπου το τέλος της εθνικοσοσιαλιστικής τρομοκρατίας ήταν ορατό [...] *Αργότερα*, στην περίοδο της πολιτικής διάσπασης σε υπερμεγέθη μπλοκ, τα οποία αντικειμενικά τείνουν να συμπλακούν, η φρίκη συνεχίστηκε. Οι συγκρούσεις στον Τρίτο Κόσμο και η νέα άνοδος του ολοκληρωτισμού, δεν είναι απλά επεισόδια της ιστορίας, όπως δεν ήταν [...] ούτε ο φασισμός [...] Η εξέλιξη προς την ολοκληρωτική ενοποίηση [...] σημείωσε μία διακοπή, δεν ανακόπηκε. Απειλεί να πραγματοποιηθεί μέσα από δικτατορίες και πολέμους. Η πρόγνωση της συνδεόμενης με αυτή μεταστροφής του διαφωτισμού σε θετικισμό, στο μύθο ότι έτσι έχουν τα πράγματα, και τελικά η ταυτότητα ευφυΐας και αντιπνευματικότητας επιβεβαιώθηκαν σαρωτικά’. Για αυτούς τους λόγους, είκοσι πέντε χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* οι συγγραφείς υπεραμύνονται της Κριτικής Θεωρίας, θέτοντας το στόχο της μεταστροφής της κίνησης της ανθρωπότητας προς την πραγματική ανθρωπιά: ‘η κριτική σκέψη [...] απαιτεί σήμερα να πάρει κανείς το μέρος των υπολειμμάτων της ελευθερίας, να στηρίζει τις τάσεις προς την πραγματική ανθρωπιά, ακόμη και αν αυτές μπροστά στο βασικό ρεύμα της ιστορίας φαίνονται ανίσχυρες’ (ΔΔ, 16).

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ (1944) Η μεταστροφή της κίνησης της ανθρωπότητας είναι ακριβώς το ίδιο ζητούμενο που απορρέει από το βασικό ερώτημα που είχαν θέσει οι συγγραφείς και στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης, το ζήτημα δηλαδή της διάγνωσης ‘γιατί η ανθρωπότητα, αντί να περάσει σε μια αληθινά ανθρώπινη κατάσταση, βουλιάζει σε ένα νέο είδος βαρβαρότητας’ (ΔΔ, 19). Οι Adorno και Horkheimer θεωρούν πως αυτή η κίνηση αυτοκαταστροφής του διαφωτισμού είναι εγγεγραμμένη τόσο στην ίδια την διαφωτιστική σκέψη, όσο και σε συγκεκριμένες ιστορικές μορφές και κοινωνικούς θεσμούς με τους οποίους είναι συνυφασμένη. Για αυτόν ακριβώς το λόγο, η αιτία της ανάδυσης μιας σειράς σύγχρονων μυθολογιών δεν πρέπει να αναζητηθεί στο εσωτερικό τους, αλλά στον ίδιο το διαφωτισμό, και στο γεγονός της επαναστροφής του σε μυθολογία. Αυτή η εξέταση του διαφωτισμού τίθεται στο επίπεδο της πραγματικότητας σε αντιδιαστολή προς την αλήθειά του: αν ο διαφωτισμός εκφράζει την κίνηση της κοινωνίας όπως αυτή ενσαρκώνεται σε πρόσωπα και θεσμούς, η αλήθεια αντίστοιχα ‘δεν είναι απλώς η έλλογη συνείδηση, αλλά η μορφή αυτής της συνείδησης’ μέσα στη συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα (ΔΔ, 23). Για τους συγγραφείς, αυτή η πραγματικότητα είναι τουλάχιστον παράδοξη: από τη μία, η αύξηση της οικονομικής παραγωγικότητας θα μπορούσε υπό προϋποθέσεις να οδηγήσει στους απαραίτητους όρους για έναν δικαιότερο κόσμο. Από την άλλη όμως, το μεμονωμένο άτομο φαίνεται να εκμηδενίζεται απέναντι στις οικονομικές εξουσίες, την ίδια στιγμή που ‘αυτές ανεβάζουν την κυριαρχία της κοινωνίας πάνω στη φύση σε απροσδόκητα ύψη’ (ΔΔ, 24). Μια αντίστοιχη κίνηση αναγνωρίζουν στη διάδοση των πολιτιστικών αγαθών: η αύξηση στον αριθμό τους και ο εκφυλισμός τους σε αγαθά κατανάλωσης, συνθέτουν μία παράδοξη κατάσταση, όπου η επίφαση του πνεύματος και της κουλτούρας συμβάλλει σε μια ευφυΐα που σχετίζεται με τη γνώση αυτών των αγαθών, την ίδια στιγμή που απομακρύνει και αποξενώνει τον άνθρωπο από το αληθινό μέλημα του πνεύματος, που στο πλαίσιο της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* είναι η άρνηση της εκπραγμάτισης.

ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ Στο πρώτο μέρος της μελέτης (η έννοια του διαφωτισμού) οι συγγραφείς επιχειρούν να κάνουν πιο κατανοητή τη διασύνδεση μεταξύ ορθολογικότητας και κοινωνικής πραγματικότητας από τη μία, και την αδιαχώριστη από αυτή σχέση μεταξύ της φύσης και της υποδούλωσής της. Η βασική θέση που υποστηρίζει το κριτικό μέρος της πρώτης μελέτης είναι διττή, καθώς από τη μία, ο μύθος αντιμετωπίζεται ως στάδιο του διαφωτισμού, αλλά από την άλλη, αυτό που συμβαίνει έχει το χαρακτήρα μιας αναστροφής του διαφωτισμού σε προηγούμενα στάδια του, της επιστροφής στη μυθολογία. Ο μύθος,

τοποθετημένος στις απαρχές του διαφωτισμού, θεωρείται ως μια πρώτη ερμηνευτική προσπάθεια κατανόησης της φύσης, μια απόπειρα εξανθρωπισμού της, είτε αποδίδοντας ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά σε ό,τι αφορούσε τις μεταφυσικές προσεγγίσεις, όπως λόγου χάρη οι θεότητες, είτε παρέχοντας μέσα από το μύθο ένα ιστορικό πλαίσιο προκειμένου ο άνθρωπος να δομήσει μία σταθερή αναφορά στη σχέση του με τη φύση, τον κόσμο¹. Το περιεχόμενο της διττής θέσης που υποστηρίζουν αναπτύσσεται στα δύο επιμέρους παραρτήματα, *Οδυσσέας ή Μύθος και διαφωτισμός* και *Ιουλιέττα ή Διαφωτισμός και ηθική*. Το πρώτο παράρτημα εξετάζει τη διαλεκτική μύθου και διαφωτισμού σε σχέση με την ομηρική Οδύσσεια, μια από τις αρχαιότερες και πιο αντιπροσωπευτικές μαρτυρίες, σύμφωνα με τους συγγραφείς, του αστικού – δυτικού πολιτισμού. Στο επίκεντρο βρίσκονται έννοιες όπως θυσία και απάρνηση, ενώ στο δεύτερο παράρτημα εξετάζονται οι Kant, Marquis de Sade και Nietzsche μέσα από τη θεώρησή τους σε σχέση με την υλοποίηση του διαφωτιστικού εγχειρήματος.

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ: ΓΝΩΣΗ | ΤΕΧΝΙΚΗ | ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ Για τους συγγραφείς, ο ‘στόχος του διαφωτισμού [...] ήταν ανέκαθεν να απαλλάξει τους ανθρώπους από το φόβο². [...] Πρόγραμμα του διαφωτισμού ήταν η απομαγικοποίηση του κόσμου’ (ΔΔ, 29). Σε αυτό το πρόγραμμα βλέπουν την απόλυτη ταύτιση της γνώσης με τη δύναμη, μια δύναμη απαραίτητη για την άρση της δεισιδαιμονίας και την υπόταξη της απομαγικοποιημένης φύσης. Την ίδια στιγμή όμως, αυτή η γνώση έχει εγγεγραμμένο μέσα της το στοιχείο της κυριαρχίας και της υποδούλωσης το οποίο μπορεί δυνητικά να ασκηθεί αδιακρίτως, είτε πρόκειται για την υποδούλωση της φύσης, είτε πρόκειται για τον εξουσιασμό του ανθρώπου από τον ίδιο τον άνθρωπο. Ως ουσία αυτής της γνώσης, φέρεται η τεχνική. Μια τέτοια γνώση θεωρεί ως παράταιρη προς το αντικείμενό της, την ανάπτυξη εννοιών και εικόνων, τη συλλογιστική κρίση. Αυτό που μοιάζει να έχει την αποκλειστική σημασία είναι εκείνη η γνώση της φύσης, ώστε οι άνθρωποι να μπορούν να την εφαρμόζουν με σκοπό την κυριαρχία τόσο πάνω στη φύση, όσο και στον ίδιο τον άνθρωπο. Με αναφορές στο Βάκωνα και στο Λούθηρο, υπογραμμίζεται ότι σε αυτή την κατάσταση διαφωτισμού, το ζητούμενο δεν είναι η αλήθεια με την έννοια της βαθειάς ανθρώπινης ικανοποίησης, αλλά η αποτελεσματική τεχνική γνώση. Οι Adorno και Horkheimer επιβεβαιώνουν την απαισιόδοξη ετυμηγορία πως τα πράγματα έχουν όντως έτσι και πως ‘τίποτε άλλο δεν ισχύει’, πέρα από τη θέση πως ‘εξουσία και γνώση είναι πλέον συνώνυμα’ (ΔΔ, 31). Θεωρούν ότι ο διαφωτισμός έχει απολέσει κάθε ίχνος αυτοσυνείδησης, αναμένοντας πλέον μονάχα από τη σκέψη εκείνη

την εργασία που απαιτείται για το θρυμματισμό των σύγχρονων μυθολογιών. Το έργο της σκέψης παρόλα αυτά δεν είναι καθόλου εύκολο, και όχι μόνο εξαιτίας της αποστολής που καλείται να διεκπεραιώσει. Η ίδια η κριτική ικανότητα της σκέψης έχει αποδυναμωθεί σε αυτό το διαφωτιστικό συνεχές που έχει την αφετηρία του στην απομαγικοποίηση του κόσμου και εκτυλίσσεται μέχρι την κυριαρχία της σύγχρονης επιστήμης.

Η ΕΠΙΚΑΛΥΨΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ Για τους συγγραφείς της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* η απομαγικοποίηση του κόσμου είναι το ίδιο και το αυτό με την ‘εξολόθρευση του ανιμισμού’³. Στις προσωκρατικές κοσμολογίες βλέπουν μια πρώτη στιγμή μετάβασης καθώς σε ό,τι θεωρήθηκε από αυτές ως πρωταρχική ύλη της φύσης – το υγρό, το αδιαχώριστο, ο αέρας, η φωτιά, αναγνωρίζουν ιζήματα της μυθικής αντίληψης σε μια πρώτη απόπειρα απόδοσης ορθολογικής μορφής. Στη συνέχεια, η πλατωνική και η αριστοτελική μεταφυσική, παρά το γεγονός ότι εξελίσσει το φιλοσοφικό λόγο, καταπολεμάται από το διαφωτισμό, καθώς ο τελευταίος βλέπει στο κύρος των γενικών εννοιών μια μετουσίωση των δεισιδαιμονιών. Για το διαφωτισμό ‘η ύλη πρέπει επιτέλους να εξουσιασθεί, χωρίς την πλάνη περί κυρίαρχων ή ενύπαρκτων δυνάμεων, περί κρυφών ιδιοτήτων. Ό,τι δεν θέλει να συμμορφωθεί με το κριτήριο της υπολογισιμότητας και της χρησιμότητας είναι για το διαφωτισμό ύποπτο’ (ΔΔ, 33). Μοιραία, επακόλουθο αυτής της λογικής είναι για τους συγγραφείς η επικάλυψη της φιλοσοφίας από την επιστήμη καθώς θεωρούν πως από τον Βάκωνα και ύστερα, ένα από τα μελήματα της επιστήμης ήταν ‘να ορίζει σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής την ουσία και την ποιότητα, το ενεργείν και το πάσχειν, το είναι και την ύπαρξή’, κάτι που ωστόσο η επιστήμη κατάφερνε χωρίς την προσφυγή σε τέτοιες κατηγορίες⁴. Οδεύοντας πλέον προς τη σύγχρονη επιστήμη, η αντικατάσταση της έννοιας από τον τύπο, της αιτίας από τον κανόνα και τις πιθανότητες, σηματοδοτεί και την αυτοπαραίτηση του ανθρώπου από το νόημα⁵. Για τους Adorno και Horkheimer η διαμόρφωση αυτών των συνθηκών επιτρέπει στο διαφωτισμό να αναπτύσσεται ανενόχλητα, καθώς αυτές ακριβώς οι συνθήκες είναι που μεταβάλλουν κάθε πνευματική αντίσταση στο αντίθετό της, στην επιβεβαίωση της ίδιας της διαφωτιστικής λογικής· η αναγωγή της όποιας αντιπαράθεσης με το διαφωτισμό σε μια σειρά επιχειρημάτων αποτελεί μια πράξη αναγνώρισης της ορθολογικότητας του διαφωτισμού στην οποία αυτά τα ίδια τα επιχειρήματα αντιτίθενται. Για τους συγγραφείς, η υποχρέωση μετάφρασης στη γλώσσα του διαφωτισμού, σημαίνει υπαγωγή σε αυτόν. Με αυτήν την έννοια, κρίνοντας το σύνολο της διαδικασίας του διαφωτισμού, καταλήγουν στο συμπέρασμα πως ο ίδιος ο ‘διαφωτισμός είναι ολοκληρωτικός’⁶ (ΔΔ, 34).

Η ΣΧΕΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΦΥΣΗΣ Ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης, στο επίμετρο της ελληνικής έκδοσης της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* παρατηρεί εξ αρχής πως ο χαρακτήρας της θεωρίας των Adorno και Horkheimer είναι αρνητικός: η άρνησή τους, είναι ακριβώς η άρνηση της υπαρκτής πραγματικότητας της εποχής κατά την οποία γράφτηκε το κείμενο το 1944, η πραγματικότητα του φασισμού. Αντί όμως να θεωρήσουν την κατάσταση του φασισμού ως μία ριζική απόκλιση από την κανονικότητα των δημοκρατικών κοινωνιών της εποχής, εντοπίζουν μία κοινή παραδοχή και στις δύο καταστάσεις. Πρόκειται για το είδος της σχέσης ανάμεσα στην κοινωνία και τη φύση, μια σχέση άκρως προβληματική η οποία διαμορφώθηκε κατά τη διαδικασία χειραφέτησης των ανθρώπινων κοινωνιών από τη φύση. Για τους δύο συγγραφείς, η σχέση αυτή πρέπει να αποτελέσει το αντικείμενο ενός κριτικού στοχασμού: διαφορετικά, η σύγχρονη κοινωνία θα οδηγηθεί στην καταστροφή της, όπως επίσης και η έννοια του διαφωτισμού που ως διαδικασία τροφοδότησε το χαρακτήρα αυτής της σχέσης. Σε αυτή τη διαδικασία του διαφωτισμού, η οποία είναι ευρύτερη από την αρχική σύλληψη των διαφωτιστικών κινημάτων του δέκατου όγδοου αιώνα, οι Adorno και Horkheimer διέγνωσαν μία εξουσιαστική τάση στην γνώση. Η ιστορική εξέλιξη της λογικής τόσο της επιστήμης, όσο και της τεχνολογικής προόδου ξεκινώντας από την απομάκρυνση του ανθρώπου από τη μαγεία, το μύθο και την αντικατάσταση της φαντασίας με τη γνώση, χειρίστηκε τα πράγματα θετικιστικά, στο πρότυπο των λογικο – μαθηματικών σχέσεων. Με αυτόν τον τρόπο εξασφάλισε μία μορφή κυριαρχίας η οποία σε πρώτο χρόνο, μέσω της αφαίρεσης και της ανακατασκευής, επέτρεπε τη σύγκριση μεταξύ των πραγμάτων και την πρόβλεψη της συμπεριφοράς τους. Σε ένα δεύτερο χρόνο, οδήγησε σε μια εκ νέου σύλληψη των πραγμάτων με βάση την εργαλειακή⁷ τους χρησιμότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης 'Η σχέση κοινωνίας και φύσης μπορεί να αναπαρασταθεί ως μίμηση της φύσης με σκοπό τον έλεγχο της' (επίμετρο ΔΔ, 413). Η ίδια η κοινωνία συλλαμβάνει τη φύση με εκείνη τη μορφή της η οποία επιτρέπει την κοινωνία να την μιμηθεί. Μιμούμενη πλέον η κοινωνία τη φύση, υπάρχει ένας ιδιότυπος εξανθρωπισμός. Η κοινωνία εσωτερικεύει τη φυσική κίνηση, ελέγχει το φόβο, δημιουργεί μιμητικά πλέον αναγκαίες βασισμένες στο εξανθρωπισμένο είδωλο της φύσης, αλλά όχι στην ίδια τη φύση. Το είδωλο της φύσης τροφοδοτείται από την εννοιακή του ανασύσταση, χαρτογραφείται και συγκροτείται από έννοιες. Στη βιωσιμότητα αυτής της κατασκευής συμβάλλει το ανθρώπινο αίτημα για απαλλαγή από το φόβο και την απειλή που συνιστά η ίδια η φύση. Και από την άλλη, με έναν τρόπο βαθειά ανθρώπινο, το είδωλο της φύσης εδραιώνεται ως κάτι αυθύπαρκτο με τη λήθη

της συγκροτησιακής του στιγμής. Κατά συνέπεια, μπορεί να ειπωθεί ότι η κοινωνική σκέψη και πράξη συμμετέχει σε ένα ψευδές όλο του οποίου η συνοχή συγκροτείται μέσω εκείνης της εξουσίας που αποσκοπεί στον έλεγχο της φύσης⁸.

ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΣΟΤΗΤΑΣ | ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ Ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης αναφέρει δύο διαφορετικές εκδοχές μίμησης που απορρέουν από την ανάγκη διαφυγής από τον εγκλωβισμό σε ένα ψευδές όλο: υπάρχει από τη μία εκείνη η μίμηση που προσιδιάζει στην αισθητική δημιουργία· σε αυτήν την εκδοχή της, η μίμηση δεν αναπαράγει απλώς αυτό που επιδιώκει να ελέγξει. Αντίθετα, ξεκινώντας από την παραδοχή ότι το κάθε δεδομένο υπάρχει στη συγκεκριμένη του μορφή, ακριβώς επειδή μέσω αυτής της μορφής μπορεί να υπαχθεί στον έλεγχο, υπονομεύει μιμητικά αυτή τη μορφή. Η δεύτερη εκδοχή της μίμησης, εντοπίζεται από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* στον ίδιο της τον εαυτό, στην «προσδιορισμένη άρνηση» που αυτή πρεσβεύει⁹. Η κριτική αρνούμενη την αμεσότητα, εστιάζει απευθείας στη φύση της διαμεσολάβησης η οποία την ίδια στιγμή που συγκροτεί το πραγματικό ως κάτι θετικό και άμεσο, την ίδια στιγμή συγκαλύπτεται από αυτό: 'Η άρνηση των απεικονιστικών μορφωμάτων του πραγματικού την οποία επικαλείται η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* [...] συνίσταται μάλλον στην αναζήτηση μέσα σε κάθε μόρφωμα του ψεύδους του που προκύπτει από την ίδια τη μορφή αναπαραγωγής του σε ένα εξουσιαστικό όλο. Το κάθε απεικόνισμα αποκρυπτογραφείται ως μία «γραφή που περιέχει την ομολογία ψεύδους του». Η διαλεκτική αναζήτηση επιτρέπει την ανάδειξη της ιδιαίτερης διαμεσολάβησης του επιμέρους πραγματικού στο ψευδές όλο, στοχάζεται «τα δεδομένα... ως διαμεσολαβημένα εννοιολογικά στοιχεία» που πληρούνται μόνο αν αναπτυχθεί το κοινωνικό, ιστορικό, ανθρώπινο νόημά τους. Η αξιοπρόσεχτη αυτή διατύπωση φανερώνει ότι για τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* η διαδικασία συγκρότησης του θετικού είναι ανακατασκευάσιμη, όχι μόνο βάσει μιας αναδρομής στους μηχανισμούς εξουσίας και βίας στην κοινωνία και στην ιστορία που οδήγησαν στις τωρινές εκβαρβαρισμένες μορφές θετικής πραγματικότητας, αλλά και βάσει της αναδρομής στην ανθρώπινη εκείνη κατάσταση, στην οποία αναφέρθηκε ο πρόλογος της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*' (επίμετρο ΔΔ, 414).

Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΩΣ ΒΑΣΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ Ένα από τα βασικά ζητήματα που θίγει η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* είναι το πρόβλημα του ορθολογισμού και των αξιών, στο οποίο αναφέρεται ο Ψυχοπαίδης. Η ιδέα των Adorno και Horkheimer ότι ο Λόγος

προϋποθέτει και αναπαράγει εξουσιαστικές και εργαλειακές σχέσεις μπορεί να οδηγήσει στην ίδια την αδυνατότητα θεμελίωσης της κριτικής σκέψης. Η καταφυγή στο εξωεννοιακό ως λύση θα έθετε τον κίνδυνο της μετάπτωσης στη σφαίρα του ανορθολογισμού. Αντίθετα, αυτό που επικρατεί στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* είναι μια καταρχήν κριτική στον αποκλεισμό της εμπειρίας από την εννοιακή σκέψη, προκειμένου αυτή η σκέψη, έστω και με την άσκηση βίας, να γίνει λειτουργική. Στη βάση αυτής της κριτικής η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* επιδιώκει την αναφορά στην ίδια την εμπειρία ως ευρύτερο θεμελιακό πλαίσιο. Αντλώντας από αυτό που η ίδια η εργαλειακή σκέψη αρνείται να αναγνωρίσει προκειμένου να εδραιώσει την κυριαρχία της, η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* μπορεί να προβεί στην άσκηση κριτικής σε αυτόν ακριβώς τον εργαλειακό λόγο¹⁰. Η αποκατάσταση της εμπειρίας ως θεμελιακού πλαισίου αυτής της κριτικής έχει ως βασική αφετηρία την άρση της εξισωτικής λογικής που έχει επιβληθεί με τη βία στον άνθρωπο, την αναγνώριση δηλαδή ότι δεν πρόκειται για μία μονάδα ‘πανομοιότυπη προς τις άλλες μονάδα ενός εξισωτικού είδους’ (ΔΔ, 79). Αυτή η άποψη είναι εμφανής και σε ένα άλλο σημείο: ‘Ό,τι θα ήταν διαφορετικό εξισώνεται με το προϋπάρχον¹¹. Αυτή είναι η ετυμηγορία η οποία ανορθώνει κριτικά τα όρια της δυνατής εμπειρίας. Η ταυτότητα των πάντων με τα πάντα έχει το τίμημα ότι ταυτόχρονα τίποτα δεν επιτρέπεται να είναι ταυτόσημο με τον εαυτό του [...] Ο διαφωτισμός [...] αποκόπτει το ασύμμετρο. Δεν διαλύονται μόνο οι ποιότητες μέσα στη σκέψη, αλλά και στους ανθρώπους επιβάλλεται η συμμόρφωση με την υφιστάμενη πραγματικότητα [...] Στους ανθρώπους χαρίστηκε ο εαυτός ως μοναδικός για κάθε πρόσωπο, ως διαφορετικός από όλους τους άλλους, για να γίνει με ακόμη μεγαλύτερη βεβαιότητα όμοιος’ (ΔΔ, 43). Η αποκατάσταση της εμπειρίας επιχειρείται αρνητικά με αναφορά στον ανθρώπινο πόνο, στη στέρηση και την αδικία, ακριβώς δηλαδή τα στοιχεία εκείνα μέσα από τα οποία θεωρούν οι Adorno και Horkheimer πως συγκροτήθηκαν οι εξορθολογισμένες δομές εξουσιασμού και διαχείρισης των κοινωνιών και της φύσης.

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΩΝ ΑΕΙΩΝ ΜΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ | HORKHEIMER Παράλληλα, το παραδοσιακό πλέγμα αξιών, παρά τη διαμεσολάβησή του από το διαφωτιστικό εγχείρημα, έχει αφήσει τα ίχνη του, ίχνη που ισοδυναμούν με την ελπίδα για μια ζωή με πίστη και αλληλοσεβασμό, χωρίς αυτά τα ίχνη να μπορούν να μετασχηματιστούν εξολοκλήρου σε λειτουργικές σχέσεις. Για αυτό το λόγο οι Adorno και Horkheimer επισημαίνουν πως κάθε αληθινή φιλοσοφική σκέψη οφείλει να κατατείνει σε μια ανθρωπότητα χωρίς διαστρεβλώσεις. Εναντιώνονται στην απόλυτη ταύτιση του ορθολογικού με το εξουσιαστικό,

μία ταύτιση που έχει ως στόχο την άρθρωση ενός συνεκτικού λόγου, με τίμημα τον εξοβελισμό της συμπόνιας και της πίστης στον άνθρωπο. Αρνούνται όμως τη δογματική και ανορθολογική υποστασιοποίηση της αγάπης και της συμπόνιας στα πρότυπα των φιλοσοφιών της ζωής¹², διακρίνοντας σε αυτόν τον ανορθολογισμό αντιστοιχίες με τον ανορθολογισμό που υποστηρίζει τη βία και τις εξουσιαστικές σχέσεις. Αυτή η θέση είναι εμφανής σε παλαιότερα κείμενα του Horkheimer, όπου είναι σαφής η πρόθεση μιας κριτικής που στρέφεται τόσο κατά του εργαλειακού ορθολογισμού, όσο και κατά του ανορθολογισμού του βιώματος και της ενσυναίσθησης. Μια τέτοια κριτική είχε ως βασική της προϋπόθεση τη δυνατότητα να διατυπωθεί μια ευρύτερη ορθολογική θεωρία με σκοπό τη σύνδεση συγκεκριμένων στοιχείων της εργαλειακής λογικής με πρακτικά αιτήματα που θα οροθετούσαν την κυριαρχία της. Ήδη από το έργο του η *Παραδοσιακή και Κριτική Θεωρία* (1937) ο Horkheimer έχει εγκαταλείψει την ιδέα ενός φορέα κοινωνικής αλλαγής. Τα πρακτικά αιτήματα της ευρύτερης ορθολογικής θεωρίας, η οποία θα λειτουργούσε και ως θεμέλιο μιας κριτικής θεωρίας, τα εναποθέτει σε αξίες οι οποίες θα μπορούσαν να θεμελιωθούν ανεξάρτητα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μίας ταξικής διαστρωμάτωσης ή ενός συλλογικού υποκειμένου αλλαγής. Αυτές τις αξίες τις ανιχνεύει σε βασικές έννοιες που θα έπρεπε να υποστηρίζουν τη συγκρότηση μιας σύγχρονης κοινωνίας, όπως η ελευθερία, η ισότητα, η δικαιοσύνη. Παράλληλα όμως αναφέρεται και στην επικαιροποίηση σοσιαλιστικών αξιών που αντλούν από τη μαρξιστική κριτική της πολιτικής οικονομίας, αρνητικές αξίες οι οποίες θα απέβλεπαν στην ακύρωση της διαδικασίας αλλοτρίωσης των σχέσεων συνεργασίας και αλληλεγγύης των μελών της κοινωνίας.

Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ | ADORNO Ωστόσο στα μεταπολεμικά κείμενα του Horkheimer και ιδιαίτερα στην *Έκλειψη του Λόγου* (1947) είναι διάχυτη η απαισιοδοξία σχετικά με τη δυνατότητα διατύπωσης μιας διευρυμένης ορθολογικής θεωρίας για τη θεμελίωση της κριτικής. Η ίδια η έννοια της διαλεκτικής τίθεται σε αμφισβήτηση, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει παράλα αυτά στο έργο του Adorno μετά τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Σε αντίθεση με τον Horkheimer, το έργο του Adorno παρουσιάζει μία ιδιαίτερη συνέπεια στην ανάπτυξη των βασικών θεμάτων που τέθηκαν στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Η ίδια η έννοια της διαλεκτικής, όπως αυτή αναπτύσσεται στο κύριο έργο της ύστερης φάσης του Adorno, την *Αρνητική Διαλεκτική* (1966), συνδέεται με το κεντρικό ζήτημα της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* και στις δύο περιπτώσεις, ως διαλεκτική σχέση νοείται η σχέση του μη ταυτόσημου με την εμπειρική πραγματικότητα. Επομένως, η κριτική θεωρία στην ιδιαίτερη

έκφρασή της στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Adorno εμφανίζεται πρώτα και κύρια με τη μορφή του αναστοχασμού αυτής της διαλεκτικής σχέσης. Η προσδιορισμένη άρνηση της κριτικής θεωρίας¹³, σε αντίθεση προς την προσδιορισμένη άρνηση του Hegel, συμβάλλει στην ανάδειξη της διαφοράς από την ταυτότητα και το στοχασμό αυτής της διαφοράς, αντί για την αφομοίωσή της από την ταυτότητα. Ωστόσο, για να δηλωθεί τόσο η διαφορά της σκέψης από ένα εννοιακό που έχει υποστεί την αφαίρεση των αξιακών του περιεχομένων, όσο και η αδυναμία της κριτικής θεωρίας να μετασχηματίσει θετικά την έννοια, ο Adorno χρησιμοποιεί διατυπώσεις, όπως το ετερογενές και το μη ταυτόσημο, που δηλώνουν το μη εννοιακό της υφιστάμενης έννοιας. Με αυτόν τον τρόπο, σηματοδοτείται ταυτόχρονα η αντίθεση σε κάθε σύστημα απόδοσης ταυτότητας το οποίο αρνείται τον αναστοχασμό ως συστατικό στοιχείο των θεμελίων του συστήματος: 'Ο διαφωτισμός παραμέρισε το κλασικό αίτημα να σκέφτεται κανείς τη σκέψη¹⁴ – η φιλοσοφία του Fichte είναι ακραία έκφραση αυτού του αιτήματος, με τη δικαιολογία ότι αυτό εκτρέπει από το καθήκον της σκέψης να εξουσιάζει την πρακτική [...] Η μαθηματική μεθοδολογία έγινε τρόπον τινά το Τυπικόν της σκέψης. Παρά τον αξιωματικό αυτοπεριορισμό της εγκαθιδρύεται ως αναγκαία και αντικειμενική: καθιστά τη σκέψη πράγμα, εργαλείο, όπως το αποκαλεί η ίδια. Με μια τέτοια μίμηση όμως, όπου η σκέψη εξομοιώνεται με τον κόσμο, το πραγματικό γίνεται *αφύσικα* μοναδικό [...] Για το θετικισμό, ο οποίος ανέλαβε το δικαστικό αξίωμα του φωτισμένου Λόγου, η παρέκκλιση σε νοητούς κόσμους¹⁵ δεν είναι πια απλώς απαγορευμένη, αλλά ανόητη φλυαρία' (ΔΔ, 62).

Η ΠΡΟΣΜΕΤΡΗΣΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΠΟΝΟΥ Η ορθολογικότητα στο πλαίσιο της κριτικής θεωρίας έχει έναν ευρύτερο χαρακτήρα στον οποίο περιλαμβάνεται η έννοια της εμπειρίας του ανθρώπινου πόνου, ο οποίος οφείλεται πρώτα και κύρια στην επιδίωξη των κοινωνικών συστημάτων να είναι όσο πιο συνεκτικά γίνεται. Ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης συνοψίζοντας αυτή τη θέση αναφέρει: 'Με τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* η κριτική θεωρία της κοινωνίας όπως τη συνέλαβαν ο Horkheimer και ο Adorno επεχείρησε να εκθέσει τις αντινομίες τις οποίες περιέχει ο κυρίαρχος τύπος σκέψης που έχει γίνει αποδεκτός ως επιστημονικός (ορθολογικός) στις σύγχρονες κοινωνίες [...] Ακόμη, ότι ο τύπος αυτός σκέψης αποτυγχάνει να αναδείξει τις σχέσεις δυστυχίας, πόνου, αδικίας και βίας μέσω των οποίων συγκροτούνται οι κοινωνικές σχέσεις, καθώς λόγω της εγγενούς εργαλειακής του σύστασης έχει απωθήσει ή μετασχηματίσει σε λειτουργικά αντίστοιχά τους, αξιακά φορτισμένες έννοιες, όπως δυστυχία, πόνος ή αδικία. Η κριτική θεωρία που διεκδικεί για τον εαυτό της τον

έλλογο αναστοχασμό που αντιτίθεται στον εργαλειακό ορθολογισμό, θα πρέπει να ανατρέξει σε αυτά τα περιεχόμενα (τα ελλείμματα ευτυχίας) για να φτιάξει τη δική της γλώσσα [...] Θα πρέπει δηλαδή να γίνει αντικείμενο αναστοχασμού της η μετάβαση από την εξουσιαστική σχέση προς τη διαφορά αποφεύγοντας τον κίνδυνο να ακυρώσει αυτή τη δυνατότητα αναστοχασμού με το να καταφύγει στον ανορθολογισμό για τη θεμελίωσή της' (επίμετρο ΔΔ, 445).

II

ΣΕ ΤΙ ΧΡΗΣΙΜΕΥΕΙ ΑΚΟΜΑ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ; (ADORNO, 1963)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

Η φιλοσοφία που κάποτε φαινόταν ξεπερασμένη, διατηρείται στη ζωή, επειδή πέρασε και χάθηκε η στιγμή της πραγματοποίησής της.

ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ, ADORNO

ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ Η κριτική θεωρία σε αντιδιαστολή προς την παραδοσιακή φιλοσοφία υποστηρίχθηκε από τη Σχολή της Φρανκφούρτης σε μια εποχή όπου η αξία της ενασχόλησης με τη φιλοσοφία είχε τεθεί σε αμφισβήτηση. Την ίδια εποχή, το πεδίο της φιλοσοφίας είχε απομακρυνθεί από το αίτημα αναζήτησης γενικών αληθειών, περιοριζόμενο στην απόπειρα διατύπωσης αρχών σχετικά με θέματα μορφής, χωρίς να υπάρχει σύνδεση με συγκεκριμένα περιεχόμενα. Η κριτική θεωρία, αντλώντας από την αρνητική εμπειρία της ιστορίας βασίστηκε σε μία θεωρία της κοινωνίας. Η κοινωνία θεωρήθηκε το πλαίσιο μέσα στο οποίο η θεωρητική σκέψη αποκτά υπόσταση. Την ίδια στιγμή, η κοινωνία εντοπίζεται τόσο στην πλευρά του υποκειμένου, όσο και σε αυτή του αντικειμένου. Η κριτική θεωρία ανταποκρίνεται όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο, αλλά και ως προς τη μορφή σε μια θεωρία που εναντιώνεται σε κάθε συστηματική φιλοσοφία. Αλλά και σε ό,τι μοιάζει να της ανήκει, η κριτική θεωρία ζητάει την αυτοαναίρεση κάθε σκέψης που εμφανίζεται κριτική, αλλά που αγνοεί τον κίνδυνο να αφομοιωθεί από το αντικείμενο της κριτικής της. Στο δοκίμιό *Σε τι χρησιμεύει ακόμα η φιλοσοφία*¹⁶, ο Adorno αναλύει την κατάσταση της φιλοσοφίας αναζητώντας τους λόγους για τους οποίους έχει τεθεί σε αμφισβήτηση, επιχειρώντας παράλληλα να υποδείξει μία νέα κατεύθυνση για τη φιλοσοφία. Το βασικό πρόβλημα που εντοπίζει είναι πως μέσα στη γενική τάση δημιουργίας ειδικών κλάδων η φιλοσοφία κατέληξε η ίδια να υποστασιοποιηθεί τελικά ως ένας ειδικός κλάδος,

αυτός της καθαρής από κάθε περιεχόμενο γνώσης. Με αυτόν τον τρόπο όμως απαρνήθηκε ό,τι αποτελούσε περιεχόμενο της ιδιαίτερής της έννοιας: ‘ελευθερία του πνεύματος, που δεν υπακούει στις υπαγορεύσεις της εξειδικευμένης γνώσης’. Επίσης, με την αποχή από τα συγκεκριμένα περιεχόμενα ‘κήρυξε συγχρόνως την πτώχευσή της απέναντι στις πραγματικές κοινωνικές σκοπιμότητες’ (ΣΦ, 8). Η γενικότερη τάση συρρίκνωσής της επιτάθηκε και από το γεγονός ότι συγκεκριμένοι τομείς που ανήκαν παραδοσιακά στη φιλοσοφία αφαιρέθηκαν για να ενσωματωθούν στις επιστήμες.

ΤΑ ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΜΙΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ: ΑΡΝΗΣΗ | ΚΡΙΤΙΚΗ | ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ
 Η φιλοσοφία, σύμφωνα με τον Adorno, πρέπει να λάβει το χαρακτήρα άρνησης ενάντια στην ‘επικρατούσα σημερινή στάση’, να αρνηθεί τη ‘δικαιολόγηση του σήμερα υπάρχοντος’ (ΣΦ, 9): η κατάσταση της εποχής του, είναι συνδεδεμένη με την αδικία, κυριαρχεί ό,τι προκαλεί πόνο. Η φιλοσοφία θα έπρεπε να επαναπροσδιοριστεί στη βάση του τι είναι αυτό που προκαλεί πόνο, τι θεωρείται πόνος στην κάθε ιστορική συγκυρία στην οποία η φιλοσοφία καλείται να συνεισφέρει. Ο Adorno διερωτάται για την αξίωση καθολικότητας της παραδοσιακής φιλοσοφίας που κορυφώνεται στη θέση για το έλλογο της πραγματικότητας, ειδικά όταν η πραγματικότητα έχει γίνει πια παράλογη: ‘Μια φιλοσοφία που θα είχε την πρόθεση να παρουσιασθεί *σήμερα* ως σύστημα, θα γινόταν σύστημα παρανοϊκό’, δηλώνει emphaticά. Αντίθετα, η φιλοσοφία οφείλει να αρθρώσει αυτό που έχει αλλοιωθεί με την υπαγωγή του στην κατηγορία του παραλόγου· έχοντας πλήρη επίγνωση των ορίων και των δυνατοτήτων της, η φιλοσοφία οφείλει αυτοσυνείδητα να επιφορτιστεί με ένα τέτοιο καθήκον, χωρίς να ισχυρίζεται πως κατέχει το Απόλυτο. Πολύ περισσότερο, ‘θα πρέπει [...] να απαγορεύσει στον εαυτό της κάθε σκέψη πάνω σε αυτό, ακριβώς για να μην το προδώσει, και παρόλα αυτά να μην αφήσει *τίποτα να χαθεί* από την emphaticή έννοια της αλήθειας’ (ΣΦ, 10). Για τον Adorno, αυτή η αντίφαση είναι ακριβώς το ιδιαίτερο στοιχείο της, αυτή είναι που την καθορίζει ως αρνητική. Σε αυτό το σημείο επικαλείται τον Kant, και συγκεκριμένα εκείνη τη ρήση ‘ότι ο κριτικός δρόμος είναι ο μόνος ακόμη ανοιχτός’· το στοιχείο της κριτικής είναι αυτό που επιτρέπει στη φιλοσοφία να επιβιώνει, παρά τις δυσκολίες που προέρχονται και πέρα από τον ίδιο της το χώρο. Κατ’ αυτά, η φιλοσοφική κριτική στο πλαίσιο ανάλυσης του Adorno, είναι η κριτική που ασκείται στη φιλοσοφία, εντός όμως της φιλοσοφίας, όπως για παράδειγμα, η κριτική του Hegel στον Kant, ή αντίστοιχα η κριτική του Marx στον Hegel. Για τον Adorno, αυτοί οι στοχαστές αντλούσαν την αλήθεια από την κριτική, την κριτική με την έννοια της ενότητας προβλήματος και επιχειρημάτων, και όχι από την αποδοχή θέσεων.

Για αυτό και ο Adorno αναφέρει πως η κριτική δεν σήμαινε μια αυθαίρετη προσωπική άποψη· αντίθετα, η ίδια η ζωή της ήταν τα σωστά επιχειρήματα.

Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (Ι) | ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ
 Αυτό το είδος φιλοσοφίας, η φιλοσοφική κριτική τίθεται βασικά αντιμέτωπη από τη μία με το θετικισμό και από την άλλη με την οντολογία: ‘Η φιλοσοφική κριτική σήμερα έχει να αντιμετωπίσει δύο σχολές, που ως πνεύμα της εποχής ασκούν επίδραση, ηθελημένα ή όχι, πέρα από τα ακαδημαϊκά όρια. Μεταξύ τους οι σχολές αυτές διαφέρουν κι είναι συγχρόνως συμπληρωματικές. Ιδιαίτερα στις αγγλοσαξονικές χώρες έχει επικρατήσει μέχρι μονοπωλίου ο ιδρυμένος αρχικά από τον κύκλο της Βιέννης λογικός θετικισμός. Πολλοί τον θεωρούν μοντέρνο με την έννοια του συνεπέστερου διαφωτισμού, που αρμόζει, όπως λένε, στην τεχνικό – επιστημονική εποχή. Ό,τι δεν συνταιριάζει μαζί του, ισχυρίζονται, είναι είτε κατάλοιπο της μεταφυσικής, μυθολογίας που δεν έχει συνείδηση του εαυτού της, είτε, στη γλώσσα όσων βρίσκονται μακριά από την τέχνη, τέχνη. Από την άλλη πλευρά, βρίσκονται, ιδιαίτερα στο γερμανόφωνο χώρο οι οντολογικές κατευθύνσεις. Ανάμεσά τους η κατεύθυνση του Heidegger, που άλλωστε στα δημοσιεύματα μετά τη λεγόμενη στροφή του μάλλον απορρίπτει τον όρο οντολογία, αντιμετωπίζει τα πράγματα με τρόπο πέρα για πέρα αρχαϊκό, ενώ η γαλλική παραλλαγή της, ο υπαρξισμός, μετέβαλε την οντολογική αρχή ασκώντας διαφωτισμό σε συνδυασμό με ενεργό πολιτική στράτευση’ (ΣΦ, 12). Τόσο ο θετικισμός, όσο και η οντολογία χαρακτηρίζονται από την αποκήρυξη της μεταφυσικής· για το θετικισμό, επειδή ακριβώς η μεταφυσική υπερβαίνει τα γεγονότα, δεν είναι ανεκτή. Άλλωστε, όπως δηλώνει και το όνομά του σύμφωνα με τον Adorno, ‘θέλει να κρατήσει μόνο το θετικό, το υπάρχον, το δεδομένο’. Την ίδια αντίθεση αποδίδει και στον Heidegger: ‘Αλλά και ο Heidegger που μαθήτευσε στη μεταφυσική παράδοση, προσπαθεί να διαχωρίσει με επιμονή τη θέση του από αυτή. Μεταφυσική ονομάζει ο Heidegger τη σκέψη τουλάχιστον από τον Αριστοτέλη και μετά, αν όχι και την πλατωνική, στο βαθμό που αυτή διαχωρίζει το είναι από το ον, την έννοια από το νοούμενο – θα μπορούσαμε να προσθέσουμε (σε μια γλώσσα που βέβαια ο Heidegger αποδοκιμάζει): το υποκείμενο από το αντικείμενο. Η σκέψη που χωρίζει, που διαιρεί στη μέση, που με τον αναλογισμό καταστρέφει ό,τι μας λένε οι λέξεις, δηλαδή όλα αυτά που ο Hegel ονόμαζε εργασία και αγώνα της έννοιας ταυτίζοντάς τα με τη φιλοσοφία, είναι κατά τον Heidegger ξεπεσμός από αυτήν και ούτε μπορεί να επανορθωθεί αλλά είναι προκαθορισμένο από το ίδιο το Είναι, από την ιστορία του’ (ΣΦ, 13).

Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (II) | ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ Ένα δεύτερο σημείο σύγκλισης, τόσο του θετικισμού, όσο και του Heidegger, τουλάχιστον στη μετέπειτα φάση του όπως διευκρινίζει ο Adorno, είναι η αντίθεση στη θεωρητική σκέψη: ‘Οι μεν αποκρούουν τη σκέψη, που ανεξάρτητη, επεξηγηματική, εγείρεται πάνω από τα γεγονότα και δεν μπορεί να αφομοιωθεί από αυτά χωρίς υπόλοιπο, σαν ένα αυτάρεσκο παιχνίδι λέξεων. Κατά τον Heidegger πάλι, η σκέψη, με την έννοια που της έχει δώσει η δυτική ιστορία, αστοχεί πέρα για πέρα την αλήθεια. Η τελευταία είναι λέει, κάτι καθεαυτό εμφανιζόμενο, αυτοαποκαλυπτόμενο, και νόμιμη σκέψη δεν είναι τίποτα άλλο από την ικανότητα να το συλλαμβάνει κανείς¹⁷’ (ΣΦ, 13). Σε πείσμα αυτών των δύο τάσεων ο Adorno ορίζει τη φιλοσοφία ως εκείνη την προσπάθεια της σκέψης να παραμείνει αυτόνομη και κριτική· ως έργο της, ορίζει αντίστοιχα την ικανότητά της να προσφέρει ένα καταφύγιο στην ελευθερία του ατόμου¹⁸. Σε αυτό το πλαίσιο, μια βασική υπόθεση αποτελεί το γεγονός πως το εσωτερικό των εννοιών βρίσκεται σε ευθεία σχέση με ό,τι συμβαίνει στην πραγματικότητα. Για αυτό και ο Adorno συνδέει την αναλήθεια με την ετερονομία τόσο της σκέψης, όσο και της ελευθερίας· το ζήτημα αυτής της αναλήθειας κατευθύνει τη φιλοσοφία στην κριτική των δύο κυρίαρχων κατευθύνσεων και τη θεώρησή τους ως ξεκομμένα στοιχεία μιας πραγματικότητας που διασπάστηκε από ιστορική αναγκαιότητα¹⁹. Μία τέτοια κριτική, αυτοσυνείδητα θα αναγνώριζε το όριό της· οι δύο επιμέρους κατευθύνσεις οφείλουν να γίνουν αντικείμενο σκέψης· ωστόσο η συνένωσή τους θα ήταν αδύνατη. Μία τέτοια κριτική, ξεκινώντας από το θετικισμό, θα έθετε υπό εξέταση το ζήτημα της διάκρισης ανάμεσα στις επιστήμες και την κοινωνική πράξη, όσο και ανάμεσα στις ίδιες τις επιστήμες. Εξαιτίας αυτής της διάκρισης, η φιλοσοφία μέσα από την οπτική του θετικισμού αντιμετωπίζεται ως ‘ένα σύνολο γενικοτήτων [...] κοινό σε όλες τις επιστήμες, η ήδη επιβεβλημένη και κοινωνικά παγιωμένη μέθοδος εργασίας τους’. Η αντιμετώπιση της φιλοσοφίας εκ μέρους των επιστημών με αυτό τον τρόπο, εξηγεί σε μεγάλο βαθμό τον αρνητικό τρόπο με τον οποίο η επιστήμη συμμετέχει σε κοινωνικά φαινόμενα τα οποία, έξω από την ορθολογική σκοπιά του θετικισμού, είναι κάθε άλλο παρά λογικά. Η φιλοσοφία θα όφειλε, σε σχέση με αυτό το ζήτημα, να επαναφέρει τη θετικιστική συνείδηση πιο κοντά σε ότι θεωρείται ανθρώπινο²⁰. Αυτό που παρατηρεί με πικρία ο Adorno είναι πως η συνένωση της φιλοσοφίας με την επιστήμη αποσκοπούσε στην προστασία της σκέψης από το αρνητικό κάθε ελευθερίας. Ωστόσο, στην πορεία τα πράγματα αντιστραφήκαν: ‘Η επίκληση της επιστήμης, των κανόνων της, της αποκλειστικής ισχύος των μεθόδων, προς τις οποίες εξελίχθηκε, έγινε πια ελεγκτική αρχή που επιτιμά την ελεύθερη [...] σκέψη και δεν ανέχεται τίποτα άλλο από το πνεύμα παρά

μόνο το μεθοδολογικά παραδεδεγμένο. Η επιστήμη από μέσο αυτονομίας, εκφυλίστηκε σε μέσο ετερονομίας' (ΣΦ, 19).

Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (III) | ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ Στη συνέχεια, περνώντας στην άλλη κυρίαρχη τάση, ο Adorno θεωρεί ότι η θεμελιακή οντολογία έχει ένα αντίστοιχο πρόβλημα στο ζήτημα της διαμεσολάβησης, όχι του πραγματικού όπως στο θετικισμό, αλλά της έννοιας: 'Η θεμελιακή οντολογία [...] καταπιέζει τη γνώση ότι αυτές οι ουσιότητες [...] που αντιτάσσει στα γεγονότα του θετικισμού είναι και αυτές εξίσου σκέψη, υποκείμενο, πνεύμα'. Για τον Adorno, αυτό το υποκείμενο, στη διαπλοκή του με την κοινωνική πραγματικότητα οδηγεί σε ένα *Ον*, το οποίο όμως δεν εκπηγάει αδιάλειπτα από το *Είναι*: όταν πρόκειται για ενταγμένους σε μία κοινωνία ανθρώπους, δεν μπορεί να ισχύει η καθαρή σχέση που ορίζει ο Heidegger ανάμεσα στο *Ον* και το *είναι*. Για αυτό το λόγο, ο Adorno θέτει το ζήτημα των περιεχομένων που έχουν οι συγκεκριμένες έννοιες στον Heidegger, και ειδικότερα το ζήτημα του ετεροκαθορισμού αυτών των περιεχομένων στη διαμεσολάβησή τους από την κοινωνική πραγματικότητα. Σε σχέση με αυτό, παραπέμπει στον Hegel: 'Όπως οι έννοιες σύμφωνα με το ίδιο τους το νόημα ζητούν κάτι που να τις πληρώνει κατά περιεχόμενο, όπως σύμφωνα με την αξεπέραστη διάγνωση του Hegel, η απλή σκέψη της ταυτότητας απαιτεί τη μη ταυτότητα, από την οποία και μόνο μπορεί κανείς να αποφανθεί περί ταυτότητας, έτσι είναι ακόμα και οι πιο καθαρές έννοιες εμμενώς και όχι μόνο πολιτικά, εξαρτημένες από το προς αυτές άλλο. Η ίδια η σκέψη, συνάρτηση της οποίας είναι όλες οι έννοιες, είναι αδιανόητη χωρίς τη δραστηριότητα σκεπτόμενων υποκειμένων, την οποία υποδηλώνει η λέξη σκέπτομαι' (ΣΦ, 17). Έτσι, ο Adorno συμπεραίνει πως δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί μία έννοια ανεξάρτητα από τα περιεχόμενά της, ούτε μέσα από την ίδια την έννοια να διαγραφεί το ίχνος του πραγματικού, ή ισοδύναμα, η διαφορά του από την έννοια²¹. Στην οντολογία του Heidegger ο Adorno διαπιστώνει μία αντιστροφή της σχέσης ανάμεσα στο *Ον* και στο *Είναι*, με το *Είναι* να υποσκελίζει το *Ον*. Η έννοια που δηλώνει τη σκέψη παροπλίζεται στο βαθμό που αναφέρεται σε ένα *Ον*, σε ένα υποκείμενο, αλλά όχι στο *Είναι* που τα καθορίζει. Κατ' αυτά, όπως και στο θετικισμό, η συνείδηση εκφυλίζεται σε πράγμα, γιατί αποκρύπτει την ανθρώπινη συμμετοχή στις υπέρτατες έννοιες και τις θεοποιεί.

Η ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΘΕΤΙΚΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΘΕΜΕΛΙΩΔΗ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ (IV) | Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗΣ Σε σχέση με το ζήτημα της διαμεσολάβησης, το οποίο αγνοείται τόσο από

το θετικισμό, όσο και την οντολογία, ο Adorno προτάσσει την διαλεκτική: ‘Τίποτε άλλο δεν σημαίνει όμως διαλεκτική από την εμμονή στο διαμεσολαβημένο του φαινομενικά αδιαμεσολάβητου και την αναπτυσσόμενη σε όλες τις βαθμίδες αλληλεξάρτηση αμεσολάβητου και διαμεσολαβημένου’. Σε σχέση με τις κυρίαρχες τάσεις που έθεσε εξ αρχής ως τέτοιες ο Adorno ‘η διαλεκτική δεν είναι μια τρίτη άποψη, αλλά η προσπάθεια να κάνει με εμμενή κριτική τις διάφορες φιλοσοφικές απόψεις να ξεπεράσουν τον εαυτό τους και την αυθαιρεσία του σκέπτεσθαι με απόψεις’. Έτσι, ενσωματώνοντας το στοιχείο της διαλεκτικής στη φιλοσοφία, η τελευταία λαμβάνει το χαρακτήρα μιας δεσμευτικής προσήλωσης στη μη απλοϊκότητα, ‘απέναντι στην απλοϊκότητα της αυθαίρετης συνείδησης που θεωρεί ως απερίοριστο ό,τι περιορισμένο της είναι δεδομένο’. Αυτή η απλοϊκότητα στην οποία εναντιώνεται η φιλοσοφία, δεν είναι άλλη από την πίεση να γίνει αποδεκτός ο κόσμος όπως είναι· πρόκειται για μια απλοϊκότητα που αναπαράγεται διαρκώς και που η αποδοχή της γίνεται πολύ πιο δελεαστική, όσο ο κόσμος, πέρα για πέρα κοινωνικά καθορισμένος ισχυροποιείται ασύμμετρα ως προς το άτομο²². Ο Adorno συνοψίζει αφοριστικά: ‘Η εμπραγματωμένη συνείδηση είναι τέλεια απλοϊκή και, ως εμπραγμάτωση, τέλεια μη απλοϊκή’· η λειτουργία μιας εμπραγματωμένης συνείδησης είναι απλοϊκή καθώς της έχει αφαιρεθεί η σκέψη· από την άλλη, η διαδικασία που οδηγεί στην εμπραγμάτωση είναι κάθε άλλο παρά απλοϊκή και για αυτό αναθέτει στη φιλοσοφία την ανάλυση και την κριτική της. Έτσι, καθήκον της φιλοσοφίας θα ήταν ‘να διαλύσει τόσο το φαινομενικά αυτονόητο όσο και το φαινομενικά ακατανόητο’ (ΣΦ, 19).

ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ Ο Adorno διευκρινίζει πως η κριτική των υφιστάμενων φιλοσοφικών κατευθύνσεων δεν αποβλέπει ούτε στην κατάργηση της φιλοσοφίας, ούτε στην αντικατάστασή της από μεμονωμένες επιστήμες, όπως οι κοινωνικές. Αντίθετα, επιθυμία του είναι η συγκεκριμένη κριτική να συμβάλλει σε μία μορφή πνευματικής ελευθερίας που έχει εξοβελισθεί από τις κυρίαρχες φιλοσοφικές κατευθύνσεις της εποχής. Η κριτικά ελεύθερη σκέψη στρέφεται προς τα αντικείμενα χωρίς τη διαμεσολάβηση από τους κανόνες που υπαγορεύει η οργανωμένη γνώση· με την εμπειρία που έχει αποκτήσει η σκέψη από τα αντικείμενα μπορεί και διεισδύει διατρυπώντας το διαμεσολαβημένο στρώμα που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε αυτά και τη σκέψη· μέσα από αυτήν την κίνηση, η σκέψη παρατηρεί την πραγματικότητα με καινούριο μάτι. Η δυσκολία μίας τέτοιας κίνησης ωστόσο, επιτείνεται από τη σύνδεση της φιλοσοφίας με έναν συγκεκριμένο φόβο· αυτός ο φόβος, προέρχεται εν μέρει από την οντολογική κατεύθυνση με

την απαγόρευση της σκέψης οποιουδήποτε πράγματος δεν αφορά την ουσία και εν μέρει από την επιστημονικο – θετικιστική, με την απαγόρευση της σκέψης οποιουδήποτε πράγματος, όταν αυτή δεν συνδέεται με το σώμα των αναγνωρισμένων ως έγκυρων επιστημονικών συμπερασμάτων. Από την άλλη, αναφερόμενος στη φαινομενολογία, αυτό που είχε θέσει ως στόχο, το «προς τα πράγματα» θα άρμοζε σύμφωνα με τον Adorno ‘σε μια φιλοσοφία που δεν ελπίζει να κατακτήσει αυτά τα πράγματα με τη μαγική ράβδο της θέασης της ουσίας, αλλά συνυπολογίζει και τις υποκειμενικές και αντικειμενικές διαμεσολαβήσεις, χωρίς όμως να ακολουθεί τη λανθάνουσα πρωτοκαθεδρία της κατεστημένης μεθόδου’ (ΣΦ, 21).

Η ΣΥΓΚΛΙΣΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ Συνοψίζοντας, ο Adorno θεωρεί πως η φιλοσοφία βρίσκεται σε μια εντελώς διαφορετική θέση σε σχέση με τότε που είχε επιδιωχθεί η κατάργησή της, περισσότερο από ένα αιώνα πριν²³. Σε μια προσπάθεια να ορίσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της φιλοσοφίας και την ανάγκη εκείνη του ανθρώπου που την έλκει κοντά του, επικαλείται το παράδειγμα της τέχνης, όσο και τη βαθειά συνάφεια με αυτή στο πιο κρίσιμο επίπεδο, σε αυτό της αλήθειας: ‘Ο *Hegel*, που είχε συλλάβει το εφήμερο της τέχνης, είχε εξαρτήσει την επιβίωσή της από τη «συνείδηση ανάγκης». Ό,τι όμως ισχύει για την τέχνη, ισχύει ακόμα περισσότερο για τη φιλοσοφία που η αλήθεια που περιέχει συγκλίνει προς την αλήθεια της τέχνης [...] Η αμείωτη εξακολούθηση του πόνου, του φόβου και της απειλής εξαναγκάζει τη σκέψη, που δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί να μην αυτοαπορριφθεί’ (ΣΦ, 22). Ο Adorno επιμένει στο ζήτημα της αλήθειας και τη σχέση που έχει τελικά με τη φιλοσοφία. Επικαλείται για άλλη μια φορά τον *Hegel* και τη φράση του ‘η φιλοσοφία είναι η εποχή της, εκφρασμένη σε σκέψεις’. Αναγνωρίζει στον *Hegel* την πατρότητα της διάγνωσης ‘ότι η αλήθεια έχει ένα πυρήνα χρονικό’. Το συμπέρασμα αυτό συνδεόταν με την πίστη του *Hegel* ‘πως κάθε σημαντική φιλοσοφία, με το να εκφράζει τη δική της βαθμίδα συνείδησης, εκφράζει ως αναγκαίο στοιχείο του Όλου συγχρόνως και το Όλο’ (ΣΦ, 25). Η διάψευση αυτής της πίστης, το γεγονός δηλαδή ότι για τις κυρίαρχες φιλοσοφικές τάσεις της εποχής στις οποίες αναφέρεται ο Adorno το ζητούμενο είναι κάθε άλλο παρά η σύλληψη της εποχής τους σε σκέψεις, ‘μειώνει τελικά όχι μόνο το πάθος των μετέπειτα φιλοσοφιών, αλλά και την αξία τους’ (ΣΦ, 26).

III

ΤΡΕΙΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ HEGEL (ADORNO, 1963)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

Ο αφορισμός του Wittgenstein σύμφωνα με τον οποίο: «για ό,τι δεν μπορεί κανείς να μιλήσει, θα έπρεπε να σιωπά» στον οποίο η θετικιστική ακρότητα εμφανίζεται υπό το μανδύα μιας αξιολογικής, αυταρχικής εμμονής στην ακρίβεια είναι πέρα για πέρα αντιφιλοσοφικός. Η φιλοσοφία θα μπορούσε να οριστεί ως προσπάθεια να ειπωθεί εκείνο για το οποίο δεν μπορεί κανείς να μιλήσει· να βοηθήσει το μη ταυτόσημο να εκφραστεί, όσο η έκφραση θα το κάνει πάντα ταυτόν. Ο Hegel το αποπειράται.

ΜΕΛΕΤΗ III για τον Hegel: ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ Η ΠΩΣ ΘΑ ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΔΙΑΒΑΖΕΤΑΙ, ADORNO

ΜΕΛΕΤΗ I: ΕΠΟΨΕΙΣ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ ΣΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ HEGEL Με την αντικειμενική στροφή του ιδεαλισμού στον Hegel, αποκαθίστανται έννοιες όπως αυτή του Είναι, στοιχείο που ενθάρρυνε φιλοσόφους, όπως ο Heidegger στον οποίο αναφέρεται ρητά ο Adorno, να διεκδικήσουν τον Hegel υπέρ της υπαρξιακής φιλοσοφίας. Με αυτόν τον τρόπο όμως, αποδεικνύεται και η συγγένεια της υπαρξιακής οντολογίας με τον υπερβατικό ιδεαλισμό, κάτι

το οποίο αρνούνται οι εκπρόσωποι της υπαρξιακής οντολογίας. Ωστόσο, αυτό που τονίζει ο Adorno είναι πως ό,τι εμπίπτει στο ερώτημα για το Είναι, βρίσκει τη θέση του ως στοιχείο του συστήματος του Hegel· ο ίδιος ο Hegel αρνείται στο Είναι ακριβώς εκείνη την απολυτότητα και την πρωτοκαθεδρία της έναντι κάθε σκέψης και κάθε έννοιας, την οποία ελπίζει να οικειοποιηθεί η μεταφυσική του Heidegger. Ο Adorno θεωρεί πως η φιλοσοφία του Hegel είναι πιο επίκαιρη από κάθε άλλο σημείο της, εκεί όπου αποσυνθέτει την έννοια του Είναι. Ενδεικτικά αναφέρει πως ήδη στην αρχή της *Φαινομενολογίας του Πνεύματος*, ο προσδιορισμός του Είναι δείχνει προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν που υποβάλλει η μετέπειτα οικειοποίησή της από την υπαρξιακή οντολογία.

Το Είναι στον Hegel, είναι το αντίθετο ενός πρωταρχικού όντος. Η προτεραιότητα του Είναι έναντι κάθε στοχασμού και κάθε χωρισμού υποκειμένου και αντικειμένου, δεν αποδίδεται από τον Hegel στην έννοια του Είναι ως πρωταρχική αξία, αλλά εξαλείφεται από αυτήν. Το Είναι, κατονομάζεται ως το ‘απροσδιόριστο αδιαμεσολάβητο’, για το οποίο ‘δεν υπάρχει και κάτι να στοχαστεί κανείς σ’ αυτό ή πρόκειται μόνο γι’ αυτό το κενό στοχάζεσθαι [...] είναι στην πραγματικότητα Τίποτα, ούτε περισσότερο, ούτε λιγότερο από Τίποτα’²⁴ (TM, 53). Για τον Adorno, αυτή η προσέγγιση του Είναι καταδεικνύει πως η κενότητά του είναι περισσότερο μια οντολογική του ποιότητα, παρά μια έλλειψη στη φιλοσοφική σκέψη που ορίζει το Είναι. Παράλληλα, ενώ στο πλαίσιο της υπαρξιακής οντολογίας η έννοια του Είναι θεωρείται ως απόλυτη αμεσότητα, στον Hegel το Είναι λειτουργεί περισσότερο ως έννοια και λιγότερο ως αμεσότητα: ‘Ο Hegel, διέβλεψε τον μη εποπτικό χαρακτήρα της έννοιας του Είναι, όχι μόνο λόγω της απροσδιοριστίας και της κενότητάς της, αλλά και γιατί πρόκειται για μια έννοια που λησμονεί ακριβώς ότι είναι έννοια, και μεταμορφώνει τον εαυτό της σε καθαρή αμεσότητα’ (TM, 54).

Η ΥΠΟΒΑΘΜΙΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΤΙΣ ΝΕΕΣ ΟΝΤΟΛΟΓΙΕΣ Ένας άλλος λόγος για τον οποίο φιλοσοφίες του όντος από τον Husserl και μετέπειτα βασίζονται στην έννοια του Είναι σχετίζεται με την υποβάθμιση της έννοιας της συνείδησης· ενώ στον Hegel η συνείδηση παρουσιάζεται σε βαθμίδες σε αντιστοιχία προς τις κοινωνικές – ιστορικές, στις σύγχρονες φιλοσοφίες του όντος υποστηρίζεται ότι από τη συνείδηση με την έννοια της υποκειμενικής εμπειρίας, δεν μπορεί να αναπτυχθεί ή να συναχθεί αυτό που υπάρχει. Απόρροια αυτής της θέσης είναι η υποστασιοποίηση του Είναι στην υψηλότερη βαθμίδα υποκειμενικής εννοιολογικής αφαίρεσης. Παρά την υποβάθμιση της συνείδησης στις φιλοσοφίες του όντος και τις αποστάσεις που επιθυμούν να κρατήσουν από τον ιδεαλισμό, ο

Adorno παρατηρεί πως και ο ίδιος ο Hegel επεδίωκε κάτι ανάλογο²⁵. Ωστόσο, εντοπίζει διαφορές σε αυτή την πρόθεση σκόπευσης πέρα από τον ιδεαλισμό, εκ των οποίων μία είναι ιδιαίτερα σημαντική: η ιδέα με την οποία ο Hegel στρέφεται ενάντια στον παραδοσιακό ιδεαλισμό, δεν είναι η ιδέα του όντος, αλλά η ιδέα της αλήθειας²⁶: Ειδικότερα, η θέση σύμφωνα με την οποία 'η απολυτότητα του πνεύματος απέναντι σε καθετί απλώς πεπερασμένο, οφείλει να εγγυάται την απολυτότητα της αλήθειας που υπερβαίνει κάθε πρόθεση, κάθε υποκειμενικό γεγονός της συνείδησης' αποτελεί για τον Adorno το κορύφωμα της εγελιανής φιλοσοφίας. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η αλήθεια 'δεν παραμένει σ' αυτήν μια απλή σχέση κρίσης και αντικειμένου, ένα απλό κατηγορημα υποκειμενικής σκέψης, αλλά πρέπει να αρθρωθεί κατ' ουσίαν και να γίνει όντως ένα καθ' εαυτό²⁷ και δι' εαυτό [...] Η γνώση της αλήθειας δεν είναι τίποτα λιγότερο από τη γνώση του Απόλυτου' (TM, 56). Με αυτούς τους συλλογισμούς ο Adorno θέλει να καταδείξει τη σημασία που έχει το ίδιο το υποκείμενο, και ειδικότερα η συνείδησή του στο σχηματισμό της αλήθειας. Το περιεχόμενο της συνείδησης που αναπτύσσεται σε Αλήθεια έχει αντικειμενική ισχύ, η Αλήθεια γίνεται αλήθεια όχι μόνο για το υποκείμενο, ακόμα και το υπερβατικό, αλλά αντικειμενικά. Αυτή η ιδέα της αντικειμενικότητας της αλήθειας ισχυροποιεί τη νόηση του υποκειμένου, ενώ αντίθετα, ο διαχωρισμός της υποκειμενικότητας από το καθ' εαυτόν είναι οδήγησε, σύμφωνα με τον Adorno, στον εκτοπισμό της συνείδησης με την αιτιολογία της αδυναμίας της να γνωρίσει το αιώνιο και το άφθαρτο²⁸.

ΕΓΓΕΛΙΑΝΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ: ΣΧΕΣΗ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ | ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ | ΑΛΗΘΕΙΑΣ Αυτός ο διαχωρισμός της υποκειμενικότητας από το καθ' εαυτόν είναι έχει για τον Adorno τον χαρακτήρα δυσφήμισης του υποκειμένου και συνδέεται με τις προσπάθειες των φιλοσοφιών του όντος για αποδέσμευση από τον υποκειμενισμό. Για αυτό το λόγο επιστρέφει στον Hegel προκειμένου να αποκαταστήσει την εγκυρότητα της συμμετοχής του υποκειμένου στην Αλήθεια, ακόμα και αν η Αλήθεια δεν εξαντλείται στο υποκείμενο. Ο Adorno επιθυμεί να καταδείξει περισσότερο την αντικειμενική στιγμή του υποκειμένου, τη διαλεκτική του συμπλοκή με το αντικείμενο, και κατά συνέπεια, τη σχέση του υποκειμένου με την Αλήθεια²⁹. Έτσι, ως βασική στιγμή στη φύση της εγελιανής διαλεκτικής σκέψης, ο Adorno υποδεικνύει την αυτοσυνείδηση της υποκειμενικής στιγμής στην αλήθεια, το στοχασμό του στοχασμού. Σε αυτό το γεγονός ο Adorno αναγνωρίζει τη διαφορά της ιδεαλιστικής διαλεκτικής του Hegel από τον παραδοσιακό ιδεαλισμό: τόσο από την άποψη του καθ' εαυτού Είναι της Αλήθειας, όσο και από την άποψη της δραστηριότητας της συνείδησης, η

διαλεκτική αποτελεί διαδικασία: η ίδια η Αλήθεια είναι διαδικασία, ή με τα λόγια του Hegel: 'η Αλήθεια είναι η κίνησή της στον εαυτό της'. Πρόκειται για μία κίνηση που προκαλείται από το σκεπτόμενο υποκείμενο, ή με τα λόγια του Hegel και πάλι: 'το παν είναι να συλληφθεί και να εκφραστεί το Αληθινό όχι ως ουσία, αλλά το ίδιο καλά και ως υποκείμενο'. Για τον Adorno αυτή η υποκειμενική δραστηριότητα του στοχασμού 'οδηγεί την Αλήθεια πέρα από την παραδοσιακή έννοια της προσαρμογής της σκέψης στο αντικείμενό της', πέρα από τη θεώρησή της ως ποιότητα κρίσεων. Έτσι, παρά το γεγονός ότι 'η αλήθεια στον Hegel σημαίνει ό,τι και στον παραδοσιακό ορισμό, στην πραγματικότητα βρίσκεται σε κρυφή αντίθεση προς αυτόν' (TM, 58). Ο παραδοσιακός ορισμός της Αλήθειας συνίσταται 'ακριβώς στη συμφωνία της έννοιας με την πραγματικότητά της'³⁰ ή ισοδύναμα 'στη συμφωνία του αντικειμένου με τον εαυτό του δηλαδή με την έννοιά του'³¹ σύμφωνα με τις διατυπώσεις του Hegel που μνημονεύει ο Adorno (TM, 59). Επειδή όμως για τον τελευταίο, καμία πεπερασμένη κρίση δεν κατορθώνει τελικά τη συμφωνία του αντικειμένου με την έννοιά του, η έννοια της Αλήθειας συνακόλουθα μετατίθεται από το πεδίο της κατηγορικής Λογικής στο πεδίο της Διαλεκτικής.

Με τη διαλεκτική πλέον, τη διαδικασία αυτοσυνείδησης του συνεπούς νομιναλισμού όπως ορίζει ο Adorno, κάθε έννοια ελέγχεται ως προς το αντικείμενό της και έτσι αποκαλύπτεται η ανεπάρκειά της: 'Αυτή η ιδέα δεν προτείνεται ως αμέσως αντιληπτή και προφανής, αλλά αναμένεται ακριβώς από την επιμονή της σκεπτόμενης εργασίας'³² (TM, 60). Αυτή η δυνατότητα που αποδίδεται στο υποκείμενο να μην αρκείται στην απλή καταλληλότητα των κρίσεών του για τα πράγματα, οφείλεται στην υπόθεση πως η κρίση δεν είναι μια απλή υποκειμενική δραστηριότητα, όπως και στο γεγονός ότι η αλήθεια δεν είναι μια απλή ποιότητα κρίσεων. Πολύ περισσότερο, η αλήθεια εμφορείται από εκείνο το στοιχείο, το οποίο αν και υπαρκτό, δεν μπορεί να απομονωθεί ή να αναχθεί στο υποκείμενο. Πρόκειται για το ίδιο στοιχείο που οι παραδοσιακές ιδεαλιστικές φιλοσοφίες θεωρούσαν ότι μπορούν να το παραμελούν, ως κάτι που ήταν απλά άγνωστο. Η απόσταση που δημιουργεί η ύπαρξη αυτού του στοιχείου, ισοδυναμεί με την απόσταση της αλήθειας από το υποκείμενο³³. Ο Adorno αναγνωρίζει στον Hegel μία εγκυρότητα στη σχέση αλήθειας και χρόνου, τη στιγμή που στις νέες οντολογίες η αλήθεια τίθεται υπεράνω του χρόνου. Τα ιδιαίτερα στοιχεία που ξεχωρίζει ο Adorno σε σχέση με την εγγελιανή θεώρηση της αλήθειας, είναι αφενός η θεώρηση της αλήθειας ως διαδικασίας και αφετέρου η απόδοση ενός χρονικού πυρήνα στην αλήθεια. Παράλληλα, ενώ ακόμα στοιχείο που επικροτείται είναι η αναγνώριση της συγγένειας του πράγματος και της σκέψης στο εγγελιανό σύστημα. Το αντίθετο, η απουσία δηλαδή

ομοιότητας ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο, θα ήταν μία κατάσταση απόλυτα προσαρμοσμένη στις επιταγές του θετικισμού: υποκείμενο και αντικείμενο θα βρισκόταν διαχωρισμένα το ένα από το άλλο κατά τρόπο απόλυτο και αδιαμεσολάβητο. Με αυτόν τον τρόπο όμως, θα υπήρχε η οριστική κατάργηση της μιμητικής διάστασης, κάτι που για τον Adorno ισοδυναμεί με εκείνη την κατάσταση όπου τόσο η σκέψη, όσο και η νόηση παύουν να έχουν αναγκαίο χαρακτήρα, παύει να υφίσταται εκείνη η ανάγκη στοχασμού αυτού που έχει γίνει το υποκείμενο λόγω του αντικειμένου. Έτσι, σε αντίθεση προς εκείνη τη σκέψη που αρνείται να αναγνωρίσει την αντικειμενική στιγμή στο υποκείμενο, στο πλαίσιο της εγγελιανής φιλοσοφίας μοιάζει να διασώζεται τελικά η μίμηση με τη θεώρηση της Αλήθειας ως συγγένειας, ακόμα και αν στο τέλος το μη εννοιακό δεν διαφυλάσσεται στο επίπεδο της συγγένειας, αλλά υπάγεται τελικά στην ταυτότητα³⁴.

Τέλος, το ζήτημα της προτεραιότητας του αντικειμένου το οποίο αναλύεται αρκετά πιο διεξοδικά στην *Αρνητική Διαλεκτική*³⁵, αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο αναγνωρίζει ο Adorno στην εγγελιανή φιλοσοφία: ‘Ο Hegel έχει βαθύτατα αισθανθεί ότι μόνο [...] μέσα από την υπεροχή του κόσμου πάνω στο υποκείμενο, μπορεί να πραγματοποιηθεί ο προσδιορισμός του ανθρώπου’ (TM, 64). Ταυτόχρονα με την πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου, τίθεται και η δύναμη της νόησης η οποία εν τέλει συνδέεται με την πραγματοποίηση της ελευθερίας. Ο Hegel, θέτει την υπεροχή του κόσμου έναντι του υποκειμένου, διατηρώντας παρόλα αυτά ζωντανή την ελπίδα της χειραφέτησης του υποκειμένου. Η νόηση είναι εκείνη που δίνει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να διεισδύσει στη λογική των αντιφάσεων που διέπουν τη σχέση του με τον κόσμο, και ως προς αυτή τη δυνατότητα και τη σχέση της προς την ελευθερία, η διαλεκτική του αφέντη και του δούλου στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική. Κάθε άλλη στατική θεώρηση, όχι μόνο παγιώνει την υπεροχή της πραγματικότητας έναντι του υποκειμένου, αλλά αποστερεί από το τελευταίο τόσο την ελπίδα, όσο και τη δυνατότητα για να αλλάξει τη θέση του. Στο γενικότερο πλαίσιο της διαλεκτικής, το υποκείμενο μέσα από τον αναστοχασμό του αντιλαμβάνεται όχι μόνο τον εαυτό του καθ’ εαυτό, αλλά και δι’ εαυτό: το γενικό είναι πάντοτε και το ιδιαίτερο και το ιδιαίτερο αντίστοιχα είναι πάντα το γενικό. Ο Adorno θεωρεί πως ‘με το να διαχωρίζει η διαλεκτική αυτή τη σχέση, αποδίδει σωστά το κοινωνικό πεδίο δύναμης, στο οποίο κάθε ατομικό είναι εκ προοιμίου ήδη κοινωνικά προδιαμορφωμένο και στο οποίο ό,τι πραγματοποιείται δεν συμβαίνει παρά μόνο μέσω των ατόμων’. Αυτό σημαίνει κατά προέκταση, στο πλαίσιο της κριτικής του τόσο στο θετικισμό, όσο και στις νέες οντολογίες ότι υποκείμενο και αντικείμενο, ειδικό και γενικό, άτομο και κοινωνία κάθε άλλο

παρά μπορούν ‘να ακινητοποιηθούν ή να ερμηνευτεί η διαδικασία μεταξύ τους, σαν να ήταν δύο πόλοι που παραμένουν ίδιοι με τον εαυτό τους’ (TM, 67). Για τον Adorno η αποκάλυψη της συμμετοχής των δύο στιγμών στο σύνολό τους μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από μία διαδικασία ιστορικής συγκεκριμενοποίησης, στοιχείο που επιβεβαιώνει το θέση για το χρονικό πυρήνα της αλήθειας, αλλά και για την αντικειμενική στιγμή του υποκειμενικού στο σχηματισμό της.



ΜΕΛΕΤΗ II: ΕΜΠΕΙΡΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ ΣΤΟΝ HEGEL Ο Adorno παρουσιάζει την έννοια της εμπειρίας στον Hegel, παίρνοντας αποστάσεις τόσο από τη φαινομενολογική πρωταρχική εμπειρία, όσο και από την ερμηνεία του Heidegger³⁶. Για τον Adorno, η εγγελιανή έννοια της εμπειρίας ορίζεται ως ‘η διαλεκτική κίνηση που ασκεί η συνείδηση στον εαυτό της, τόσο στη γνώση της, όσο και στο αντικείμενό της, στο βαθμό που προκύπτει από αυτό το νέο αληθινό αντικείμενο’ (TM, 75). Ο Adorno θεωρεί πως αυτός ο ορισμός της εγγελιανής εμπειρίας είναι εντελώς ασυμβίβαστος με την υπόθεση της εμπειρίας ως ενός τρόπου του Είναι: ‘ο ίδιος ο Hegel ταυτίζει εμπειρία με διαλεκτική σ’ εκείνη τη θέση της εισαγωγής στη Φαινομενολογία του Πνεύματος, που παραπέμπει και ο Heidegger’ (TM, 78) ή αλλού: ‘Η φιλοσοφία, όπως αξιώνει ο Hegel, θα πρέπει να καταλάβει «ότι το περιεχόμενό της είναι η πραγματικότητα. Την πλησιέστερη συνείδηση αυτού του περιεχομένου την ονομάζουμε εμπειρία»³⁷. Δεν θέλει να υποκύψει, ούτε να παραιτηθεί από την ελπίδα να καταφέρει να οικειοποιηθεί την ολότητα της πραγματικότητας και του περιεχομένου της, που την παραμορφώνει η επιστημονική δραστηριότητα στο όνομα έγκυρων και αδιάσειστων ευρημάτων’ (TM, 91). Στον Hegel η ολότητα εκφράζεται με την ταυτότητα υποκειμένου και απόλυτου Πνεύματος. Ο Adorno αναγνωρίζει, και την ίδια στιγμή επικροτεί στη φιλοσοφία του Hegel εκείνο το ‘ιδεαλιστικό κύτταρο’ όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, που ‘έλκει τη δύναμή του από αυτό που διαπιστώνει η λεγόμενη προεπιστημονική ανθρώπινη νόηση στην επιστήμη και το οποίο εκείνη πολύ αυτάρεσκα απορρίπτει. Για να μπορέσει να λειτουργήσει η επιστήμη με καθαρές και σαφείς έννοιες, η ίδια αναλαμβάνει το ρόλο να επεξεργαστεί αυτές τις έννοιες, να τις

κρίνει και να τις προσδιορίσει, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της τη ζωή του πράγματος που εννοείται με την έννοια, και που σε καμιά περίπτωση δεν εξαντλείται απλά με τον ορολογικό καθορισμό του, με τον ορισμό δηλαδή της έννοιας σε ένα αυστηρά τεχνικό πλαίσιο'. Σε αυτό ακριβώς συνίσταται η δραστηριότητα του πνεύματος που δεν έχει ακόμα αλωθεί από την επιστήμη, αλλά εναντιώνεται στους χρηστικούς προσδιορισμούς της έννοιας, την ίδια στιγμή που επιζητά να κατανοήσει μέσα στην έννοια, τι εμπεριέχεται ακριβώς σε αυτήν. Με αυτές τις παρατηρήσεις, ο Adorno θέλει να τονίσει τη προ – διαλεκτική στιγμή της εμπειρίας στη διαλεκτική κίνηση της έννοιας, μία στιγμή η οποία δεν μπορεί να αφεθεί στο πνεύμα, παρά να αποδοθεί σε αυτό: 'ό,τι εμπίπτει στο πνεύμα, του αποδίδεται, αντί αυτό μόνο του να το διοργανώνει, γιατί αυτό το ίδιο δεν είναι τίποτα άλλο από πνεύμα' (TM, 94). Αυτή η προ – διαλεκτική έννοια της εμπειρίας, αφορά πρώτα και κύρια στη διαφορά ανάμεσα στο ίδιο το πράγμα που είναι το αντικείμενο της γνώσης, και το απλό επιστημονικό του είδωλο³⁸.

ΕΠΑΝΑΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ | ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ Προκειμένου λοιπόν να διασωθεί η έννοια, ο Hegel διδάσκει, σύμφωνα με τον Adorno, ότι οι έννοιες πρέπει να διατυπωθούν πιο επιστημονικά, έτσι ώστε να μπορούν να μεταβάλλονται σύμφωνα με τις επιταγές του αντικειμένου και να έχουν τη δυνατότητα της κίνησης, αντί να παραποιούν το αντικείμενό τους. Ακριβώς αυτό το αίτημα της επαυξημένης διατύπωσης της έννοιας αναλαμβάνει η εγελιανή διαλεκτική. Σε αυτό το σημείο, ο Adorno προειδοποιεί πως 'Διαλεκτική δεν σημαίνει [...] την ετοιμότητα να υποκαταστήσει κανείς τη σημασία μιας έννοιας με μια άλλη λανθάνουσα· δεν θα έπρεπε να διαγράψει κανείς την Αρχή της αντίφασης [...] αλλά η ίδια η αντίφαση ανάμεσα στην καθηλωμένη και την κινούμενη έννοια, γίνεται ο φορέας του φιλοσοφείν' (TM, 95). Η αντιπαραβολή της σημασίας της έννοιας και αυτού το οποίο συλλαμβάνεται με τη βοήθειά της οδηγεί όχι μόνο στην εμφάνιση της ταυτότητας έννοιας και πράγματος, αλλά και στη φανέρωση της μη ταυτότητας, τη φανέρωση δηλαδή του γεγονότος πως έννοια και πράγμα δεν είναι το ένα και το αυτό. Προαναγγέλλοντας τη δική του προσέγγιση της διαλεκτικής, όπως αυτή αποτυπώνεται στην *Αρνητική Διαλεκτική*, ο Adorno σκιαγραφεί εκείνο το είδος φιλοσοφίας που διαβλέπει στην έννοια κάτι περισσότερο από ένα απλό εργαλείο της διάνοιας, που αντιμετωπίζει την πίστη της έννοιας στη σημασία της, ως την πίστη στην κίνηση και στην αλλαγή της. Η κίνηση αυτή της έννοιας ταυτίζεται αντίστοιχα με εκείνο το είδος συνείδησης που 'εμψυχώνει κάθε γνήσια γνώση της ενότητας και της αναπόφευκτης ίσως διαφοράς της έννοιας, από αυτό που πρέπει να εκφράσει. Επειδή η φιλοσοφία δεν απομακρύνεται από εκείνη την ενότητα, θα πρέπει να εναποθέσει στον

εαυτό της αυτή τη διαφορά'. Το είδος μιας τέτοιας συνείδησης που θα επιτρέπει το στοχασμό της διαφοράς της έννοιας από τον εαυτό της αποτέλεσε για τον Adorno ένα βασικό σημείο κριτικής του Hegel στο εσωτερικό της φιλοσοφίας του ιδεαλισμού και κυρίως στον Kant. Ειδικότερα, ο Kant στο πλαίσιο της φιλοσοφικής του κριτικής της νόησης, έθεσε ως προϋπόθεση της γνώσης την παρουσία μίας επιστημονικής συνείδησης, πράξη με την οποία διαφωνεί αποκάλυπτα ο Adorno.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ KANT | HEGEL | BERGSON Το πιο σημαντικό στοιχείο παρόλα αυτά της κριτικής του Adorno, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα και το αντικείμενο της σκέψης του Hegel, συνοψίζεται στο γεγονός πως ο Kant δεν εξέτασε τη διαφορά ανάμεσα στην κριτική και την επιστημονική συνείδηση. Ωστόσο, ενώ ο Hegel κρίνει τη συνείδηση ανεπαρκή, όπως περίπου και ο Kant, αντιμετωπίζει αυτήν την ανεπάρκεια με διαφορετικό τρόπο. Έτσι, ενώ στον Kant η συνείδηση αποκτά μία επιστημονική λειτουργία άμεσων κρίσεων, ο Hegel αντίθετα αποδίδει στη φιλοσοφική συνείδηση τη δυνατότητα να κατανοήσει την ίδια της την ανεπάρκεια. Ο διπλασιασμός της φιλοσοφικής συνείδησης επιτρέπει την επαναπροσέγγιση της πραγματικότητας σε εκείνη την κατάσταση της, πριν από τους ακρωτηριασμούς και τον κατακερματισμό της από τις ταξινομικές έννοιες. Σε αυτό το σημείο ο Adorno υποδεικνύει την ομοιότητα του Hegel με τον Bergson στη διαπίστωση της ανεπάρκειας, όσο και της ακαταλληλότητας της επιστήμης πάνω στο πραγματικό. Ωστόσο, η υπεροχή του Hegel έναντι του Bergson οφείλεται στο γεγονός πως ο τελευταίος αγνόησε πως κάθε κριτική στη συνείδηση είναι ανεπαρκής, όταν δεν υπάρχει ταυτόχρονα η υπόδειξη μιας εξωτερικής ως προς τη συνείδηση πηγή γνώσης. Έτσι, ενώ ο Bergson βασίστηκε στην παραδοχή ενός επιστημονικού πνεύματος που μπορεί να επιτελέσει επαρκώς την αυτοκριτική του, ο Hegel αντέτεινε στο επιστημονικό πνεύμα την εξωτερική ως προς αυτό κριτική της επιστήμης. Η κριτική του Hegel στην επιστήμη θεωρεί πως στη βάση μιας εμμενούς έλλειψης αντιφατικότητας, η ίδια η επιστήμη παράγει τα αντικείμενά της χρησιμοποιώντας το δικό της πλέγμα ταξινομικών εννοιών μέχρι τη στιγμή που αυτά ακριβώς τα αντικείμενα θα έρθουν σε πλήρη συμφωνία με τα επιμέρους θεσμοθετημένα πεδία των «θετικών» επιστημών. Η επιστήμη, θεωρώντας τον εαυτό της δικαιωματική πηγή της αλήθειας, ή τουλάχιστον, λειτουργώντας αποκάλυπτα με αυτόν τον τρόπο, την ίδια στιγμή αποδίδει προτεραιότητα στη συμβατότητα των πραγμάτων προς τους κανόνες της, σε σχέση με την ίδια τη ζωή των πραγμάτων. Αυτή η διαπίστωση, θέτει σε κίνηση σύμφωνα με τον Adorno, την εγελιανή

έννοια της πραγματοποίησης: αυτό που η επιστήμη παρουσιάζει τελικά ως μη αναγώγιμη αλήθεια, είναι στην πραγματικότητα κάτι ήδη διαμεσολαβημένο.

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ | ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ Ωστόσο, και παρά την κριτική στην επιστήμη, ο ρόλος της φιλοσοφικής συνείδησης είναι αρκετά διαφορετικός από το πρότυπο μιας αντι – προοδευτικής κίνησης στην πρόοδο των επιστημών. Με άλλα λόγια, ο ρόλος της φιλοσοφικής συνείδησης είναι πολύ διαφορετικός από την επαναστροφή της επιστήμης εκεί από όπου απομακρύνθηκε, ή από τη ρευστοποίηση αυτού που καταστάλαξε στην επιστήμη μέσω της αυτογνωσίας της. Αυτό που πρότεινε ο Hegel ήταν στην ουσία η εφαρμογή της ορθολογικότητας της ήδη εξορθολογισμένης κοινωνίας στον εαυτό της, παρά η αναδρομή σε στάδια που προηγήθηκαν του εξορθολογισμού της. Με την έννοια του εξορθολογισμού, ο Adorno δηλώνει προφανώς τόσο την έννοια της πραγματοποίησης την οποία συνδέει με την εμφάνιση της έννοιας του καταμερισμού της εργασίας, όσο και την ολοκλήρωση του εξουσιασμού της φύσης από τη νόηση, ζήτημα το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*.

Η εφαρμογή της ορθολογικότητας στον ίδιο της τον εαυτό, ισοδυναμεί για τον Adorno με την δυνατότητα αντίληψης του μη λογικού στο λογικό, για να προσθέσει καυστικά ότι ‘στο μεταξύ, η όψη του παραλογισμού στον σύγχρονο ορθολογισμό έγινε προφανής με την απειλή των συνεπειών μιας ολοκληρωτικής καταστροφής’. Ο Hegel είχε αναγνωρίσει από πολύ νωρίς τις διασπαστικές συνέπειες που είχε για τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο, της συνείδησης με την πραγματικότητα, η θετικιστική επιστημονική πρακτική. Για αυτό το λόγο, ο Adorno αναγνωρίζει στον Hegel ότι η φιλοσοφία του αντιστάθηκε στην καταφυγή στη χίμαιρα ενός κόσμου και σε ένα υποκείμενο απλής αμεσότητας, παρά το γεγονός ότι η φιλοσοφική του συνείδηση υπέφερε, όσο καμιά άλλη πριν από αυτόν. Ισοδύναμα, ο Hegel κατόρθωσε να μην παρασυρθεί από την πλάνη σύμφωνα με την οποία ο παραλογισμός μιας απλώς μερικής συνείδησης, δηλαδή μιας συνείδησης που υπηρετεί απλώς επιμέρους συμφέροντα, μπορεί να αναιρεθεί από την πραγματοποιημένη αλήθεια της ολότητας. Αυτός ο εγγελιανός αυτοστοχασμός του υποκειμένου στη φιλοσοφική συνείδηση, είναι για τον Adorno, ‘η φθίνουσα κριτική συνείδηση που έχει η κοινωνία για τον εαυτό της’ (TM, 100).

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΡΝΗΣΗΣ ΣΤΟΝ HEGEL Γενικότερα, το μοτίβο της αντίφασης, δηλαδή μιας πραγματικότητας που εμφανίζεται απέναντι στο υποκείμενο σκληρή και ξένη, μπορεί να

αναχθεί για τον Adorno σε συνολική αρχή της φιλοσοφίας του Hegel. Ωστόσο, προκύπτει το ερώτημα της νομιμοποίησης να υποτάσσεται από τον Hegel οτιδήποτε συναντούσε η σκέψη, ακόμα και τη σκέψη την ίδια, στην αρχή της αντίφασης. Ο Adorno δείχνει να συμερίζεται τη διατυπωμένη υποψία αναφορικά με τον Hegel, σύμφωνα με την οποία είχε αφήσει την κίνηση του πράγματος στο ίδιο το πράγμα, δίνοντας προτεραιότητα στη θεραπεία της σκέψης από την ίδια την αυθαιρεσία της. Προς αυτή την κατεύθυνση, ο Hegel 'κατέδειξε ότι η έννοια, η κρίση, ο συμπερασμός, είναι τα αναπόφευκτα εργαλεία για να μπορέσει να βεβαιώσει τον εαυτό του ένα ον προικισμένο με συνείδηση, που ωστόσο έρχονται κάθε φορά σε αντίφαση μ' αυτό το ον' (TM, 102). Ο καθολικός χαρακτήρας της άρνησης στον Hegel οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι η κριτική της γνώσης προσέγγισε εκείνο το επίπεδο αυτοσυνείδησης το οποίο δεν επιτρέπει καμία αυταπάτη πλέον σχετικά με τις δυσκολίες προσέγγισης της γνώσης. Κατ' αυτά, η φιλοσοφία του Hegel την ίδια στιγμή που υποβάλλει σε έλεγχο τις έννοιες της, δημιουργεί ένα αρνητικό απόθεμα των ενστάσεων που θα μπορούσαν να κατευθυνθούν εναντίον της. Αυτή η άρνηση, ή ισοδύναμα, η αμφισβήτηση της έννοιας προέρχεται από την ίδια την πραγματικότητα, από την αναντιστοιχία της με το υποκείμενο. Ο Hegel δεν υποβάλλει σε κριτική μονάχα την πορεία της σκέψης μέσω ενός αναστοχασμού· η κριτική του κατευθύνεται και προς το πραγματικό. Αυτός είναι ο βασικός λόγος που καταγγέλλει τον καντιανό χωρισμό της νόησης από την πραγματικότητα. Εξαιτίας αυτού του διαχωρισμού, η κριτική στον Kant παραμένει κριτική της νόησης. Αντίθετα, στον Hegel, στο πλαίσιο μίας διαλεκτικής λογικής, η κριτική που απευθύνεται στην νόηση, είναι ισοδύναμα και κριτική του πραγματικού: η ανεπάρκεια της έννοιας, είναι ταυτόχρονα και ανεπάρκεια της πραγματικότητας που συλλαμβάνεται από αυτή την έννοια. Έτσι, με την έννοια της συγκεκριμένης άρνησης γίνεται προφανές ότι ο Hegel δεν στρέφεται μόνο ενάντια στις αφηρημένες έννοιες, αλλά η άρνηση επεμβαίνει ταυτόχρονα στο επίπεδο της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς η έννοια που κρίνει τον ίδιο τον εαυτό της έχει ως πρώτο της περιεχόμενο την κοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο ο Hegel θέτει πριν από όλες τις κατηγορίες σκέψης, όπως και πριν από την αμεσότητα του μεμονωμένου υποκειμένου, την αντικειμενικότητα της κοινωνικής διαμεσολάβησης. Για αυτούς τους λόγους, ο Adorno αποδίδει κρίσιμο ρόλο στη συγκεκριμένη Άρνηση σε σχέση με τη διαλεκτική μέθοδο³⁹. Παράλληλα, η διαλεκτική φαίνεται να επαναπροσδιορίζει τον προσανατολισμό της φιλοσοφικής γνώσης πέρα από τη συνήθη σκόπευση της παραδοσιακής σκέψης. Θεωρώντας τη Διαλεκτική ως μία έκφραση της αμοιβαίας διαμεσολάβησης δύο ή περισσότερων μερών, ως μία αναγνώριση της συνάφειας ανάμεσά τους, η φιλοσοφική γνώση μοιραία κατευθύνεται

σε ό,τι ήταν για την παραδοσιακή σκέψη αδιαφανές και αδιαπέραστο. Σε αυτό που άλλοτε μπορούσε να θεωρηθεί ως μία απλή και συνεκτική εξατομίκευση, η Διαλεκτική αναζητά το γενικό· παρόμοια, η συγκεκριμένη Άρνηση ισοδυναμεί με εκείνη τη σκέψη που αντί να ξεκινά πέρα από τα όρια του αντικειμένου θεωρώντας το ως κάτι δεδομένο, ξεκινάει από αυτό το ίδιο· η σκέψη αρνείται να αποδεχθεί το αντικείμενο όπως αυτό εμφανίζεται, αντλώντας από την ίδια την εμπειρία της, που στην κριτική της αιχμή συνδέεται με την εμπειρία της αρνητικότητας του πραγματικού.

IV

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ:

ΜΙΑ ΓΝΩΣΙΟΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ – ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ (Ι): ΑΜΟΙΒΑΙΟΤΗΤΑ | ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ Η *Αρνητική Διαλεκτική* του Adorno ασχολείται βασικά με το ζήτημα της δομής της εμπειρίας, κάτι το οποίο θίγει εκτενώς και στη δεύτερη από τις τρεις μελέτες του για τον Hegel (*Μελέτη II: Εμπειρικό περιεχόμενο*). Το βασικό πρόβλημα της φιλοσοφίας στην εποχή του Adorno ήταν, σύμφωνα με τον ίδιο, το γεγονός ότι ‘η σύγχρονη φιλοσοφία δεν μπορούσε να εξηγήσει την εμπειρία’⁴⁰, σε τελική ανάλυση το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στη συνείδηση και την πραγματικότητα. Στη βάση της γνωσιοθεωρητικής του προσέγγισης, όπως αυτή αποτυπώθηκε στο *Against Epistemology: A Metacritique*, κάθε επιστημολογία δεσμεύεται από την κανονιστική δέσμευση σχετικά με το *πώς θα έπρεπε να είναι ο κόσμος*. Αυτό σημαίνει πως κάθε επιστημολογία υποστηρίζει μία συγκεκριμένη εικόνα της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου με αποτέλεσμα η παράθεση αυτή της σχέσης να έχει ήδη το στοιχείο της προκατάληψης. Πρόκειται για μία θέση που ήδη υπάρχει στον Fichte, ο οποίος συνδέει τη συγκεκριμένη θεώρηση της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου με μία βαθύτερη δέσμευση σε μία συγκεκριμένη θεώρηση του κόσμου. Στον Adorno αυτή η θέση εμπλουτίζεται με την εννοιακή συνδρομή των Hegel και Kant, θέτοντας γενικότερα τη σχέση ανάμεσα στο είδος του ατόμου και το είδος της φιλοσοφίας που επιλέγει. Γενικότερα, στον Adorno η εμπειρία συνδέεται με ένα συγκεκριμένο είδος σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο. Με άλλα λόγια, η εμπειρία στην καλύτερη εκδοχή της είναι η επαφή και η συνακόλουθη αλλαγή ενός ατόμου που τίθεται αντιμέτωπο με ένα αντικείμενο. Με αυτήν την έννοια, ‘η εμπειρία έχει τα δομικά χαρακτηριστικά της αμοιβαιότητας και του μετασχηματισμού’⁴¹. Ωστόσο, το βασικό πρόβλημα για τον Adorno είναι ότι σε αυτή τη σχέση αμοιβαιότητας υπάρχει η παραδοχή πως το υποκείμενο, πως η σκέψη μπορεί να συλλάβει το αντικείμενο στην ολότητά του⁴². Πρόκειται ουσιαστικά για τη

γενικότερη αντίρρηση του Adorno στη θέση πως μπορεί να υπάρξει μία ολική φιλοσοφία που θα αποκαλύπτει τη δομή της πραγματικότητας στο σύνολό της. Κάτι τέτοιο θεωρεί πως είναι αδύνατο λόγω της εγγενούς πολυπλοκότητας του αντικειμένου. Παρόλα αυτά, αφήνει ανοιχτή την πιθανότητα να μπορεί να υπάρξει γνώση του αντικειμένου, με τον απαραίτητο όρο αυτή η γνώση να είναι συμβατή με τη συγκεκριμένη δομή εμπειρίας που ο ίδιος προκρίνει και προδιαγράφει στη φιλοσοφία του.

ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ (II): ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ HEGEL | ΜΗ ΕΝΝΟΙΑΚΗ ΣΤΙΓΜΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ Η εισαγωγή της *Φαινομενολογίας του Πνεύματος* του Hegel, παρέχει στον Adorno ένα σχήμα για τον τρόπο με τον οποίο η συνείδηση διαμορφώνεται από την εμπειρία των αντικειμένων. Ειδικότερα, το σχήμα της σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο που προτείνει ο Adorno συλλαμβάνεται με όρους ενός διαρκούς γίγνεσθαι, και όχι με όρους ταυτότητας. Στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* ο Hegel προσπαθεί να διαχωρίσει την κριτική προσέγγιση από τον απλό σκεπτικισμό. Στο σκεπτικισμό υπάρχει η άρνηση ότι κανένα αντικείμενο δεν μπορεί να γίνει πλήρως γνωστό· αυτό οδηγεί σε μία αρνητική γνώση. Αντίθετα, ο Hegel ερμηνεύει την αρνητικότητα ως ένα λογικό στοιχείο της εμπειρίας το οποίο ωθεί προς την αναζήτηση μιας πιο πειστικής κρίσης. Αυτή η αρνητικότητα υποδεικνύει κάτι για το αντικείμενο το οποίο δεν μπορεί η έννοια. Το πρακτικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι μία νέα αλήθεια και μία καλύτερη εννοιακή σύλληψη του αντικειμένου· υπάρχει η ανακάλυψη στιγμών του αντικειμένου, ακριβώς όταν το αντικείμενο αρνείται την ταυτότητά του με την έννοια. Για αυτό το λόγο, ο Hegel ονομάζει την αρνητικότητα της εμπειρίας ως ένα προσδιορισμένο τίποτα, το οποίο έχει περιεχόμενο⁴³. Ο Adorno αναγνωρίζει από την πλευρά του τη διαλεκτική διαδικασία, όχι όμως απαραίτητα και τον αναπόφευκτα προοδευτικό της χαρακτήρα. Αν και δέχεται ότι ένα αδιέξοδο της σκέψης μπορεί να είναι αποκαλυπτικό κάποιες φορές, δεν συμφωνεί με την υποχρέωση της κίνησης προς το Απόλυτο και την υπόθεση ότι η μη ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου μπορεί να αρθεί. Αυτό που θεωρεί πάντως σε τελική ανάλυση σημαντικό είναι η ιδέα της διαλεκτικής ως εκείνη η κριτική στιγμή της σκέψης που επιτείνει την υποκειμενική εμπειρία της πραγματικότητας. Συνοπτικά, ενώ για τον Hegel η εμπειρία μέσω της σκέψης λειτουργεί αποκλειστικά σε μία εννοιακή πραγματικότητα στα όρια της συνείδησης, ο Adorno προσεγγίζει την εμπειρία διατηρώντας και το μη εννοιακό της πραγματικότητας, θέση που σημαίνει γενικότερα πως δεν μπορεί να υπάρχει η συγκρότηση της συνείδησης χωρίς τη συνδρομή του Άλλου. Με άλλα λόγια, η δομή της γνώσης αποδεικνύεται παράλληλα ότι πρόκειται για τη δομή της σχέσης προς τον άλλο. Ο Adorno υποστηρίζει γενικότερα ότι η

επιστημολογία είναι, ή τουλάχιστον θα έπρεπε να είναι, μια προσπάθεια ορθής προσέγγισης της πραγματικότητας. Αυτό σημαίνει ότι η επιστημολογία πρέπει να βρει εκείνη τη δομή που θα της επιτρέψει να υποδείξει τι έχει καταπιεστεί ή αγνοηθεί από τις παραδοσιακές γνωσιοθεωρίες.

ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ | ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ | ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ Ένας επιπλέον λόγος που ο Adorno καταφέρεται εναντίον του υποκειμενισμού είναι η αδυναμία του τελευταίου να εξηγήσει την ιδιαιτερότητα των αντικειμένων. Ο υποκειμενισμός, όπως τον ορίζει ο Adorno, προϋποθέτει την προτεραιότητα των εννοιών ή των κατηγοριών που παρέχει το υποκείμενο για κάθε δοσμένη εμπειρία. Αυτό σημαίνει ότι τα νοήματα, δηλαδή οι έννοιες, ορίζονται εκ των προτέρων: η απόδοση μιας έννοιας σε κάτι, ισοδυναμεί με την απόδοση νοήματος σε αυτό το κάτι. Και επειδή οι έννοιες είναι οικουμενικές δεν μπορούν να ενσωματώσουν την ιδιαιτερότητα όταν χρησιμοποιούνται ως οι μοναδικοί φορείς νοήματος για την εμπειρία. Αντίστοιχα, η θέση της προτεραιότητας των αντικειμένων βασίζεται στο γεγονός ότι τα αντικείμενα δεν μπορούν να αναχθούν σε έννοιες, ότι δεν μπορούν να είναι ταυτόσημα με τις έννοιες. Επομένως, αυτό που χρειάζεται είναι μια προσέγγιση της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου, της εμπειρίας βασικά, η οποία θα αναγνωρίζει τη μη ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου. Αυτό που αντιλαμβάνεται ο Adorno ως λύση για την ανάκτηση της ιδιαιτερότητας είναι ουσιαστικά η αντιστροφή στην προτεραιότητα του υποκειμένου έναντι του αντικειμένου. Αυτό προϋποθέτει πως η στιγμή της μη ταυτότητας στην ίδια την εμπειρία είναι ένα στοιχείο το οποίο έχει νόημα για την εμπειρία. Ο Brian O'Connor αναφέρει ότι στη σχέση αντικειμένου – υποκείμενο υπεισέρχεται από την πλευρά του Adorno η έννοια της διαμεσολάβησης η οποία μπορεί να προσδιοριστεί ως ‘η δομή της εμπειρίας που έχει νόημα’⁴⁴. Σε αυτό το σημείο, η σκέψη του Adorno γειτνιάζει με τη σκέψη των Kant και Hegel στο ζήτημα της εμπειρίας, και ειδικά στην άποψη ότι υπάρχει εμπειρία μόνο όταν υπάρχει κρίση. Ωστόσο, αυτό που διαχωρίζει τον Adorno σχετίζεται με το νόημα που παράγει αυτή η κρίση. Ένα βασικό σημείο αυτής της διαφοροποίησης είναι η ίδια η στάση απέναντι στην εμπειρία: για τον Adorno, η εμπειρία είναι ζήτημα κατανόησης, και όχι απλά αντίληψης: συνδέοντας την κατανόηση και την κρίση ως στιγμές που δίνουν υπόσταση στην εμπειρία, ο Adorno προδιαγράφει ότι αυτή η κρίση πρέπει να είναι ικανή να εκφράσει την ιδιαιτερότητα και τη μη ταυτότητα των εννοιών με το αντικείμενο.

Παρόλα αυτά, πρέπει να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι ο βασικός σκοπός του Adorno δεν είναι να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο το άτομα ερμηνεύουν την εμπειρία: αποσκοπεί

περισσότερο να προσδιορίσει πώς θα πρέπει να είναι αυτή η εμπειρία αντλώντας από τις θέσεις του Lukács και την ατροφία της εμπειρίας λόγω της πραγματοποίησης: για τον Adorno, η πλήρης εμπειρία είναι αυτή που συνδέεται με την κατανόηση, και όχι με την απλή αντίληψη. Επιμένει στη σύνδεση της εμπειρίας με την κρίση καθώς η εστίαση στη μη ταυτότητα προϋποθέτει την αντίληψη της ταυτότητας. Επομένως, θεωρώντας ότι το νόημα δεν εξαντλείται στις έννοιες, στους προκαθορισμένους τρόπους απόδοσης νοήματος και ταυτότητας υποκειμένου πραγματικότητας, η πλήρη αντίληψη για τον Adorno είναι ακριβώς η γνώση της μη ταυτότητας που μπορεί να προκύψει μόνο από την γνώση της ταυτότητας⁴⁵. Προκείμενου να καταστήσει δυνατούς τους όρους επαφής με τη μη ταυτότητα, αλλά και γενικότερα στην προσπάθειά του να προσφέρει μία λύση σε αυτό που εκλαμβάνει ως παθολογία του υποκειμενισμού⁴⁶, ο Adorno υπεραμύνεται της διατήρησης του διαχωρισμού υποκείμενο – αντικείμενο. Παράλληλα, χρησιμοποιεί τον όρο διαμεσολάβηση για να δηλώσει τη νοηματοδοτική λειτουργία τόσο της αμοιβαιότητας, όσο και της μη – ταυτότητας στη σχέση υποκείμενο – αντικείμενο. Η έννοια της διαμεσολάβησης ωστόσο δεν πρέπει να συγχέεται ως μία λειτουργία η οποία ενώνει δύο ανεξάρτητες στιγμές, το υποκείμενο και το αντικείμενο, στιγμές οι οποίες έχουν νόημα ανεξάρτητα η μία από την άλλη: αντίθετα, υπογραμμίζει το συγκροτησιακό ρόλο που έχει η κάθε στιγμή για την άλλη, ή διαφορετικά, το γεγονός ότι το ένα δεν μπορεί να νοηθεί, εάν δεν υπάρχει το άλλο.

ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ Παρά την επιμονή του στην ξεχωριστή υπόσταση υποκειμένου και αντικειμένου, ο Adorno θεωρεί πως θα εμφανιζόταν μια σειρά στρεβλώσεων σε μια απόπειρα ανεξάρτητου προσδιορισμού του υποκειμένου από το αντικείμενο και αντίστροφα. Εκτός από τη σχέση αμοιβαίας συγκρότησής τους που θα εμπόδιζε κάτι τέτοιο, αυτό που βασικά επιθυμεί να αποφύγει είναι να αποδώσει τα πρωτεία είτε στον έναν πόλο, είτε στον άλλο, κάτι που θα σήμαινε την αναγνώριση μίας θεμελιακής αρχής στην εμπειρία. Με αυτό το σκεπτικό, η έννοια της προτεραιότητας του αντικειμένου έχει περισσότερο εμφατικό χαρακτήρα. Ο Adorno, στο πλαίσιο της γνώριμης υφολογικής τακτικής που χαρακτηρίζει το σύνολο των γραπτών του, επιδιώκει βασικά την εμφατική δήλωση μιας έντονης αντίθεσης στην πρωτοκαθεδρία του υποκειμένου, όπως αυτή εκδηλώνεται στις φιλοσοφικές εκφάνσεις του υποκειμενισμού, μια έντονη αντίθεση στην κατανόηση της εμπειρίας με όρους που αποδίδονται αποκλειστικά και μόνο στις ικανότητες του υποκειμένου. Έτσι, με την έννοια της πρωτοκαθεδρίας του αντικειμένου ουσιαστικά δηλώνεται η αντίθεση στην άποψη ότι η εμπειρία μπορεί να παραχθεί αποκλειστικά και μόνο από το υποκείμενο.

Αντίστοιχα, στη βάση της διαλεκτικής προσέγγισης που προσβέυει ο Adorno, η εμπειρία δεν μπορεί επίσης να παραχθεί αποκλειστικά και μόνο από το αντικείμενο. Η διαφορά ανάμεσα στις δύο διαφορετικές προσεγγίσεις μπορεί να κατανοηθεί μέσα από την έννοια της συνείδησης: στις φιλοσοφίες του υποκειμενισμού, η εμπειρία μοιάζει να παράγεται από τη συνείδηση, ενώ στη διαλεκτική περίπτωση του Adorno, η συνείδηση, χωρίς να παράγει την εμπειρία, είναι παρόλα αυτά απαραίτητος όρος της εμπειρίας, η εμπειρία είναι αδύνατη χωρίς τη συνείδηση. Ο Adorno θεωρεί πως στην παραδοσιακή φιλοσοφία το αντικείμενο δεν είναι ποτέ γνωστό, καθώς αφομοιώνεται από τις κατηγορίες που θέτει το ίδιο το υποκείμενο. Επειδή ακριβώς η θέση για την προτεραιότητα του αντικειμένου αποτελεί στην ουσία κριτική στις φιλοσοφίες του υποκειμενισμού που θέτουν το υποκείμενο σε προτεραιότητα, ο Adorno αποδεικνύει τους ισχυρισμούς του αρνητικά, προσπαθώντας δηλαδή να αποδείξει τις εσωτερικές αντιφάσεις που περιλαμβάνει μία υποκειμενιστική προσέγγιση της εμπειρίας. Έτσι, θεωρεί ότι η μη – υποκειμενική στιγμή είναι παρούσα σε κάθε διαδικασία παραγωγής γνώσης ακόμα και αν κάτι τέτοιο αποσιωπείται. Εναλλακτικά, η προτεραιότητα του αντικειμένου σημαίνει ότι το αντικείμενο είναι ανεξάρτητο από το υποκείμενο με την έννοια ότι οι ιδιότητες του αντικειμένου είναι ανεξάρτητες από το υποκείμενο που επιχειρεί να κατανοήσει το αντικείμενο. Με άλλα λόγια, το αντικείμενο δεν μπορεί να αναχθεί πλήρως στις νοηματοδοτικές κατηγορίες του υποκειμένου καθώς υπάρχει πάντα αυτή η μη ταυτότητα η οποία μπορεί να αποδοθεί στις ιδιότητες του αντικειμένου που υπάρχουν ανεξάρτητα από το υποκείμενο.

Σε σχέση πάντα με την εμπειρία ο Adorno θέτει δύο διαστάσεις: την εννοιακή και τη μη εννοιακή διάσταση του αντικειμένου. Η μη εννοιακή αναφέρεται σε εκείνο το τμήμα της εμπειρίας που δεν μπορεί να αναχθεί στις εννοιακές κατηγορίες που θέτει το υποκείμενο. Αντίστοιχα, η εννοιακή σχετίζεται με την ιστορική διαδικασία ενσωμάτωσης στην έννοια χρήσεων και νοημάτων. Σε ό,τι αφορά την αναγνώριση της εννοιακής διάστασης στην εμπειρία, ο Adorno μοιάζει να ασπάζεται τον ιδεαλισμό. Στο *Against Epistemology: A Metacritique*⁴⁷ αναφέρει ότι η εμπειρική πραγματικότητα δεν είναι ούτε αμετάβλητη, ούτε ανεξάρτητη από το υποκείμενο· αυτή η πραγματικότητα διαμεσολαβείται πάντοτε από τη συνείδηση. Ωστόσο, η γνωσιοθεωρία την οποία επιχειρεί να διατυπώσει υπερβαίνει την ιδεαλιστική προσέγγιση. Ενώ ο Adorno οικειοποιείται τόσο από τον Hegel την έννοια της διαμεσολάβησης, όσο και από τον Kant τη διάκριση ανάμεσα στο εννοιακό και το μη εννοιακό, διατηρεί σχετικές αποστάσεις και από τους δύο. Παράλληλα με τη διάκριση ανάμεσα στην εννοιακή και στη μη εννοιακή στιγμή της εμπειρίας τίθεται και το ζήτημα της

σύνθεσης αυτών των δύο στιγμών. Ο Adorno σε συμφωνία με τους Kant και Hegel δέχεται ότι η εμπειρία είναι ζήτημα κατανόησης. Αυτό σημαίνει ότι η εμπειρία είναι η διαδικασία εννοιολογικής σύλληψης των αντικειμένων της εμπειρίας. Η μορφή με την οποία λειτουργούν μαζί η εννοιολογική σύλληψη και το αντικείμενο συνιστά την κρίση. Αυτό το οποίο θέλει να υποστηρίξει ο Adorno είναι ότι η κρίση συγκροτεί μια ενότητα υποκειμένου – αντικειμένου, χωρίς όμως να χάνεται το μη εννοιακό στοιχείο των αντικειμένων. Αυτό επομένως, ανάγεται στην πρόθεσή του να δείξει έναν τρόπο παραγωγής νοήματος ο οποίος θα περιλαμβάνει τόσο την εννοιακή, όσο και τη μη εννοιακή εμπειρία.

ΔΙΤΤΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ: ΥΛΙΚΟΣ | ΝΟΗΤΙΚΟΣ Σε ό,τι αφορά το γερμανικό ιδεαλισμό γενικότερα, ο Adorno επιχείρησε να βρει έναν τρόπο να διατηρηθούν οι νοηματοδοτικές λειτουργίες του υποκειμένου, θέτοντας όμως ένα όριο με την έννοια της διαμεσολάβησης του υποκειμένου από το ίδιο το αντικείμενο. Ένα βασικό επίσης στοιχείο σε σχέση με τη θεώρηση της υποκειμενικότητας στον Adorno, είναι η κατανόηση που επιτυγχάνει το υποκείμενο μέσω της ενεργούς εμπλοκής του με το αντικείμενο. Για τον Adorno, τα αντικείμενα αποτελούν αναπόσπαστα τμήματα της κοινωνικής ολότητας. Επομένως, η κατανόηση ενός αντικειμένου υπονοεί την κατανόηση της θέσης αυτού του αντικειμένου στην κοινωνική ολότητα. Συνακόλουθα, το αντικείμενο κατανοείται με όρους μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ύπαρξης στο πλαίσιο της σύγχρονης ιστορικής εμπειρίας των κοινωνιών όπου εντοπίζεται αυτό το αντικείμενο. Αυτό σημαίνει για τον Adorno ότι υπάρχει η πρωτοκαθεδρία μίας συγκεκριμένης ορθολογικότητας η οποία θέτει τον κανόνα με τον οποίο το υποκείμενο νοηματοδοτεί την πραγματικότητα. Αυτή η ορθολογικότητα περιορίζει το άτομο σε μία κατάφαση της κοινωνίας, όπως αυτή είναι, χωρίς να του δίνει τη δυνατότητα να εξετάσει τις δομές που υπάρχουν πίσω από αυτή την παγιωμένη εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας. Από τη σκοπιά της υποκειμενικότητας πρόκειται για μία αδρανοποίηση της κριτικής συνείδησης, δηλαδή της ικανότητας απόρριψης ενός κυρίαρχου παραδείγματος, όταν αυτό μειονεκτεί στην ακριβή σύλληψη του τρόπου με τον οποίο το αντικείμενο υπάρχει στην κοινωνική του πραγματικότητα. Εναλλακτικά, ένα υποκείμενο μπορεί να αποτύχει να εξηγήσει ένα αντικείμενο, όταν η ορθολογικότητα με την οποία λειτουργεί δεν του παρέχει κίνητρα για αλλαγή. Ο Adorno, ενάντια σε αυτή την αδρανή ορθολογικότητα, θέτει την αρνητική στιγμή της εμπειρίας, τη διαλεκτική δηλαδή στιγμή κατά την οποία η συνείδηση εξωθείται από την ίδια της την ορθολογικότητα να αναθεωρήσει τον εαυτό της έχοντας ως αναφορά το αντικείμενο. Προτείνοντας ο Adorno αυτή τη λογική εμπειρίας, αντιτίθεται σε

εκείνες τις θεωρίες που τοποθετούν το υποκείμενο σε μια παθητική σχέση με το περιβάλλον τους. Αυτό που προκρίνει αντίθετα, είναι ένα πρότυπο εμπειρίας όπου υπάρχει εμπλοκή του υποκειμένου με το αντικείμενο, χωρίς ωστόσο το υποκείμενο να αντικειμενοποιείται ολοκληρωτικά από τη μία, ή να αποφασίζει από την άλλη με έναν ριζοσπαστικό τρόπο τη δική του μορφή εμπειρίας στα πρότυπα της φιλοσοφίας του Sartre. Αποτελεί σταθερή πεποίθηση του Adorno ότι χωρίς μία θεωρία της εμπειρίας όπου θα υπάρχει διαμεσολάβηση υποκειμένου και αντικειμένου, μοιραία προκύπτει ο εγκλωβισμός σε δύο ισοδύναμες και μονομερείς θεωρήσεις της εμπειρίας: από τη μία, το υποκείμενο δέχεται παθητικά το γεγονός ότι η ύπαρξή του προσδιορίζεται πλήρως από το περιβάλλον στο οποίο υπάρχει και με αυτό τον τρόπο άκριτα θεωρεί την εμπειρία του ως φυσική. Από την άλλη, υπάρχει η επίσης μονοδιάστατη εμπειρία η οποία προσφέρει την αυταπάτη ενός υποκειμένου ανεξάρτητου από το περιβάλλον του. Καμία από τις δύο περιπτώσεις δεν αρθρώνει μία κριτική σχέση με τον κόσμο. Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία η συνείδηση περιορίζεται από την ιδεολογία, ο Adorno θεωρεί ως μοναδική εναλλακτική δυνατότητα την ύπαρξη μίας αρνητικής λογικής στο εσωτερικό της εμπειρίας που θα λειτουργεί ως θύλακας αντίστασης. Με αυτόν τον τρόπο η αντίφαση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο δεν θα συνθλίβεται αυτόματα, αλλά θα αποτελεί αντικείμενο κριτικού αναστοχασμού.

Εκτός από τη νοητική δραστηριότητα του υποκειμένου, ο Adorno θέτει και τη φυσική διάστασή του προκειμένου να αναδείξει την απευθείας εμπλοκή του υποκειμένου με τη μη εννοιακή πραγματικότητα. Ο Adorno υπεραμύνεται αυτής της πτυχής του υποκειμένου θεωρώντας ότι η προνομιακή ενασχόληση με τις καθαρά νοητικές διαστάσεις της εμπειρίας έχει οδηγήσει σε μία σημαντική υποβάθμιση στο ρόλο που διαδραματίζει ο φυσικός πόνος στο σχηματισμό της γνώσης του υποκειμένου για την πραγματικότητα. Μια προέκταση αυτής της θέσης είναι ότι το υποκείμενο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως πνεύμα, από τη στιγμή που αναγνωρίζεται στο υποκείμενο μία υλική πραγματικότητα· το υποκείμενο δεν μπορεί να απομονωθεί από το υλικό περιβάλλον στο οποίο κινείται. Επίσης, στο υποκείμενο αποδίδεται η σωματική εμπειρία του, η οποία δεν μπορεί να συλληφθεί εννοιολογικά στο σύνολό της. Αυτή η θέση αποτελεί άλλη μία μορφή επικύρωσης της προτεραιότητας του αντικειμένου· το υποκείμενο προσδιορίζεται από την πραγματικότητα, ή εναλλακτικά, η πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από μία ανεξαρτησία την οποία το υποκείμενο, λόγω της σωματικής του εμπειρίας, και κατά προέκταση, λόγω της φυσικής του υπόστασης, δεν έχει.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ HEIDEGGER Η κριτική του Adorno στους Husserl, κυρίως στο *Against Epistemology: A Metacritique* και Heidegger, κυρίως στην *Αρνητική Διαλεκτική* γίνεται μέσα από την οπτική της κριτικής θεωρίας. Ο Adorno θεωρεί πως και στις δύο περιπτώσεις, υπονομεύεται η δυνατότητα ενός κριτικού υποκειμένου που θα μπορούσε να κατανοήσει εννοιολογικά το περιβάλλον του. Στον Husserl, το υποκείμενο καθηλώνεται σε έναν παθητικό και ανεξάρτητο ρόλο σε σχέση με την πραγματικότητα. Στον Heidegger, η ίδια η κατασκευή του Dasein⁴⁸ αναιρεί την έννοια του κριτικού υποκειμένου. Ωστόσο, η ενασχόληση του Adorno, παρά την κριτική της διάστασης, βασίζεται στο γεγονός ότι αναγνωρίζει στους δύο φιλοσόφους στοιχεία για το είδος της φιλοσοφίας που προκρίνει: στον Husserl, το στοιχείο της αποκατάστασης της αντικειμενικότητας, ενώ στον Heidegger, τη μετατόπιση από τον υποκειμενισμό προς την εμπειρία. Ωστόσο, σε αντίθεση προς τον Heidegger, ο Adorno ενδιαφέρεται περισσότερο για την έννοια της εμπειρίας ως δομή της σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο με απώτερο όριο το σχηματισμό της γνώσης από το υποκείμενο. Επομένως, μία σημαντική διαφορά είναι ότι ο Adorno εστιάζει στην επιστημολογία, ενώ ο Heidegger στην οντολογία. Παρόλα αυτά, η ίδια η κατασκευή του Dasein έχει σημαντικές επιστημολογικές συνέπειες. Ενώ στην παραδοσιακή επιστημολογία, υπάρχει ένας δυϊσμός που προδιαγράφει τη σχέση ενός φορέα γνώσης απέναντι στον κόσμο, ο Heidegger με την κατασκευή του Dasein επιδιώκει να υπερβεί τις δυσκολίες που προκαλεί ένας δυϊσμός υποκειμένου – αντικειμένου. Αυτές οι δυσκολίες σχετίζονται με τη γνώση που έχει ένα υποκείμενο για τις ζωτικές διαστάσεις της ύπαρξής του. Αλλάζοντας οντολογικό επίπεδο, ο Heidegger επιχειρεί να ανασύρει αυτές τις βασικές διαστάσεις. Αυτή η μετάπτωσή όμως, προκαλεί μία διαφορά ανάμεσα στις οντολογικές και στις επιστημολογικές συνθήκες. Το υποκείμενο δεν ταυτίζεται με το Dasein, όπως αντίστοιχα το αντικείμενο με τον ‘κόσμο’⁴⁹. Το σημείο σύγκλισης με τον Adorno είναι ότι και ο Heidegger αντιτίθεται στις επιστημολογίες όπου η υποκειμενικότητα συγκροτείται ανεξάρτητα από μία ‘άλλη και εξωτερική σφαίρα’⁵⁰. Ο Heidegger θεωρεί πρώτα και κύρια ότι η σχέση με τον κόσμο που οριοθετείται από το Dasein είναι η βασική προϋπόθεση της δυνατότητας γνώσης. Παράλληλα, με το Dasein επιχειρεί να συγκεκριμενοποιήσει τις συνθήκες ύπαρξης μέσα στον κόσμο γεγονός που προσδίδει υλιστικό χαρακτήρα σε αυτές τις συνθήκες. Από την πλευρά του Heidegger, η απόστασή του από την προσέγγιση του Adorno στο ζήτημα της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου είναι φανερή όταν αποκηρύσσει emphaticά τη διαλεκτική προσέγγιση⁵¹. Από την άλλη, ο Adorno σε σχέση με το ζήτημα της διαλεκτικής υποστηρίζει πως ο Heidegger βασίζεται σε αυτήν στο βαθμό που θεωρεί ότι το υποκείμενο και το αντικείμενο δεν είναι ούτε απόλυτα, ούτε υπεράνω διαμεσολάβησης. Αντίστοιχα, ο

Heidegger απομακρύνεται από τη διαλεκτική προσέγγιση στο βαθμό που αναζητά μία μορφή αμεσότητας που θα υπερβαίνει τα όρια της σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου⁵². Από την άλλη, ο Adorno βασίζει τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου σε μία διαλεκτική ανάμεσα στην αμεσότητα και στη διαμεσολάβηση. Αυτό το οποίο δεν μπορεί να ενσωματωθεί σε αυτή τη σχέση, είναι μία μορφή προ – στοχαστικής εμπειρίας. Η επιμονή του Heidegger σε αυτήν, είναι κάτι για το οποίο τον επικρίνει ο Adorno, καθώς με την υποστήριξη αυτής της μορφής μοιάζει να παρακάμπτεται ο στοχασμός ο οποίος είναι η βάση της εννοιολογικής γνώσης. Παράλληλα, ο Adorno συμπληρώνει ότι ο στοχασμός ακυρώνεται, όταν υποστηρίζεται ότι μπορεί να υπάρξει υπέρβαση της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου χωρίς το στοχασμό. Ουσιαστικά, εδώ εντοπίζεται και ένα από τα καθήκοντα της *Αρνητικής Διαλεκτικής*: η σύλληψη της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου που βρίσκεται στον πυρήνα της εμπειρίας, χωρίς όμως την καταφυγή σε αναγωγές, όπως η οντολογική αναγωγή του Heidegger και η συνακόλουθη τοποθέτηση στο επίπεδο του Dasein. Εντούτοις, μπορεί να ειπωθεί πως και οι δύο επιχειρούν να προσεγγίσουν το ίδιο επίπεδο εμπειρίας: και από την άλλη, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ακολουθούν δύο τελείως διαφορετικά προγράμματα: ο Heidegger αναφέρεται στην προ – επιστημολογική⁵³ φάση της αποκάλυψης του εαυτού· αντιπαραθέτει την αδιαμφισβήτητη αυτοεμπειρία του εαυτού με τις επιστημολογικές εξηγήσεις της αυτοσυνείδησης. Με αυτό τον τρόπο όμως, δεν ζητά την αποκήρυξη της παραδοσιακής επιστημολογίας, αλλά την απόδοση προτεραιότητας σε εκείνο το τόσο προφανές επίπεδο εμπειρίας που υπάρχει πριν από κάθε στοχασμό. Επιστρέφοντας και πάλι στην κριτική του Adorno, αυτό κατά το οποίο βάζει είναι το γεγονός ότι η ανάκτηση αυτού του προεπιστημολογικού πεδίου εμπειρίας αντί να συμπληρώνει τον στοχασμό, τον καθαιρεί πλήρως. Πρόκειται για μία μεγάλη απώλεια ιδωμένη από την οπτική της κριτικής θεωρίας: διαψεύδεται η δυνατότητα ενός κριτικού υποκειμένου, μίας διαφορετικής μορφής ορθολογικότητας με δυνατότητες μετασχηματισμού, και όχι απλά επαλήθευσης του αντικειμένου. Παράλληλα, αγνοείται τελείως η πιθανότητα το ίδιο το υποκείμενο να έχει διαμεσολαβηθεί μέσα από τη σχέση του με το αντικείμενο. Ουσιαστικά, για τον Adorno η σχέση υποκειμένου – αντικειμένου βρίσκεται στο εσωτερικό του Dasein, το οποίο θεωρεί εν τέλει ότι ταυτίζεται με την υποκειμενικότητα.

V

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ήδη από τον πρόλογο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, ο Adorno είναι εμφανής η αντιστοιχία της συγκεκριμένης φιλοσοφικής του θεώρησης με τα αισθητικά χαρακτηριστικά του έργου του Beckett: ‘Αν στη νεότερη αισθητική συζήτηση γίνεται λόγος για το αντιδράμα και τον αντιήρωα, η *Αρνητική διαλεκτική*, η οποία απέχει από όλα τα αισθητικά θέματα, θα μπορούσε να αποκληθεί αντισύστημα. Με συνεπή λογικά μέσα προσπαθεί στη θέση της αρχής της ενότητας και της παντοκρατορίας της υπερκείμενης έννοιας να προβάλει την ιδέα όσων βρίσκονται έξω από τον μαγικό κλοιό μιας τέτοιας ενότητας’ (ΑΔ, 10). Παράλληλα, αυτό που ορίζεται ως καθήκον του, είναι η διάσπαση της συστατικής υποκειμενικότητας με τη δύναμη του ίδιου του υποκειμένου, ενώ θέλοντας να δώσει το στίγμα της επικαιρότητας της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, αναφέρει την *Αρνητική Ανθρωπολογία* του Ulrich Sonnemann που δημοσιεύτηκε την ίδια περίοδο⁵⁴.

ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΜΗ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ Για τον Adorno, ‘Σκέφτομαι σημαίνει ταυτίζω’⁵⁵ (ΑΔ, 15). Το εννοιολογικό σύστημα αντιμετωπίζεται περισσότερο ως ένα ενδιάμεσο στρώμα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στη σκέψη και αυτό που η ίδια η σκέψη θέλει να κατανοήσει. Η μόνη διέξοδος που είναι ανοιχτή για τη συνείδηση του φαινομενικού χαρακτήρα της εννοιολογικής ολότητας είναι η εκ των έδων διάρρηξη της φαινομενικότητας της απόλυτης

ταυτότητας. Η αντίφαση που αποσιωπείται προκειμένου να υπάρξει η επίφαση ολότητας, είναι για τον Adorno 'το μη ταυτόσημο από την άποψη της ταυτότητας'. Αντίστοιχα, η αναγνώριση αυτής της αρχής στο διαλεκτικό πλαίσιο που θέτει ο Adorno οδηγεί στη διαρκή κρίση και αντιπαραβολή του ετερογενούς προς την ενιαία σκέψη. Κατ' αυτά, η διαλεκτική ορίζεται ως 'η συνεπής συνείδηση της μη ταυτότητας'. Η ίδια η σκέψη οδηγείται στη διαλεκτική από 'την αναπόφευκτη ανεπάρκειά της, από το χρέος της απέναντι σε αυτό που σκέφτεται: το εσωτερικά διαφοροποιημένο φαίνεται ως αποκλίνον, διάφωνο, αρνητικό, όσο η συνείδηση, από την ίδια της τη μορφή, είναι αναγκασμένη να τείνει προς την ενότητα: όσο η συνείδηση κρίνει καθετί μη ταυτόσημο με αυτή κατ' αντιπαραβολή προς την αξίωση ολότητας που προβάλλει η ίδια' (ΑΔ, 16). Η συνείδηση δεν μπορεί να αποτελέσει μία αξιόπιστη βάση αναφοράς, καθώς η διαλεκτική της καταλογίζει την ύπαρξη αυτής της αντίφασης, της μη – ταυτότητας. Υπηρετώντας αντίθετα τη μη – ταυτότητα, η διαλεκτική αποσκοπεί στην ανάπτυξη της διαφοράς που υπάρχει ανάμεσα στο γενικό και το ειδικό: 'Ενώ αυτή η διαφορά, η συνειδητοποιημένη ρήξη μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, είναι αναπόφευκτη για το υποκείμενο και διαυλακώνει καθετί που αυτό σκέφτεται, ακόμη και καθετί αντικειμενικό, στη συμφιλίωση θα έβρισκε ένα τέλος' (ΑΔ, 17). Η συμφιλίωση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο στην οποία καταλήγει η διαλεκτική του Hegel, είναι χαρακτηριστική εκδήλωση του ιδεαλιστικού χαρακτήρα της εγελιανής φιλοσοφίας, αλληλένδετη με την ηγεμονική θέση του απόλυτου υποκειμένου. Ο Adorno, αντίθετος με την πρωτοκαθεδρία του υποκειμένου, εντοπίζει παρόλα αυτά το αληθινό ενδιαφέρον της φιλοσοφίας του Hegel, εκεί που ο ίδιος ο Hegel 'έδειξε την αδιαφορία του: στα μη εννοιολογικά πράγματα, τα ατομικά και ειδικά'. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η σημασία που έχει για την έννοια το μη εννοιολογικό, οτιδήποτε θεωρείται από τον αφαιρετικό εννοιολογικό μηχανισμό ως μη αντιπροσωπευτικό υπόδειγμα της έννοιας.

Ο Adorno αναγνωρίζει πως μετά τον Hegel, τόσο ο Bergson όσο και ο Husserl διαισθάνθηκαν την ανάγκη ανάδειξης του μη εννοιολογικού, παρά το γεγονός ότι τελικά υπέκυψαν στην παραδοσιακή μεταφυσική. Έτσι, ο πρώτος, δημιούργησε έναν άλλο τύπο γνώσης: ο Adorno αντιτάσσει ως κριτική πως 'κάθε γνώση [...] έχει την ανάγκη της ορθολογικότητας, κάτι το οποίο αγνοεί τελικά ο Bergson, ειδικά όταν πρόκειται αυτή η γνώση να συγκεκριμενοποιηθεί' (ΑΔ, 20). Από την άλλη μεριά, ο Husserl εστίασε στον τρόπο συνειδητοποίησης της ουσίας, αντιδιαστέλλοντάς τον προς την αφηρημένη γενίκευση: 'Φανταζόταν μια ειδική πνευματική εμπειρία η οποία θα μπορούσε να θεάται την ουσία, ξεχωρίζοντάς την μέσα από το επιμέρους'. Ωστόσο, η ουσία στην οποία στόχευε η θέαση δεν

κατέτεινε στο μη εννοιολογικό και ειδικότερα στη σχέση του με την έννοια: αντίθετα, ήταν ταυτόσημη με τις γενικές έννοιες που ήδη υπήρχαν. Αυτό που συμπεραίνει ο Adorno είναι πως και οι δύο απόπειρες διαφυγής από τον ιδεαλισμό, δεν οδήγησαν τελικά έξω από τον ιδεαλισμό: ‘Ο Bergson [...] ήταν προσανατολισμένος προς τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης⁵⁶, ενώ ο Husserl με παρόμοιο τρόπο προς τα φαινόμενα του ρεύματος της συνείδησης. Και οι δύο μένουν προσκολλημένοι στον κύκλο της υποκειμενικής ενύπαρξης⁵⁷’. Παρόλα αυτά, ο Adorno υποστηρίζει πως ‘σε πείσμα και των δύο, πρέπει να επιμείνει κανείς σε αυτό που μάταια φαντάστηκαν και σε αντίθεση προς τον Wittgenstein να πει αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί’. Στην ανάγκη αυτής της επιμονής, βασικός όρος είναι η εμπιστοσύνη στη φιλοσοφία, η εμπιστοσύνη ότι τελικά ‘η έννοια μπορεί να ξεπεράσει την έννοια [...] και έτσι να φτάσει σε αυτό που δεν έχει έννοιες [...] Αλλιώς, ούτε η πιο απλή πράξη δεν θα ήταν νοητή, δεν θα υπήρχε καμιά αλήθεια και τα πάντα θα ήταν απλώς ένα τίποτα’ (ΑΔ, 21). Εντούτοις, ο σεβασμός του μη εννοιολογικού προϋποθέτει την αναγνώριση και τη διατήρηση της περιοχής ‘που καταπιέζεται, περιφρονείται και απορρίπτεται από τις έννοιες’. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις εκείνη η κατάσταση που αποδίδεται από τον Adorno ως ‘ουτοπία της γνώσης’ θα ήταν ‘να ανοίξει κανείς το μη εννοιολογικό με τη βοήθεια των εννοιών χωρίς να το εξομοιώσει με αυτές’ (ΑΔ, 22). Κατά συνέπεια, η εννοιολογική διαμεσολάβηση δεν μπορεί να εξαιρείται από την πραγματικότητα στην οποία η ίδια είναι ενταγμένη. Αυτή η εξαίρεση αποδίδεται από τον Adorno ως μία ‘επίφαση αυθυπαρξίας’, κάτι το οποίο δεν ισχύει: όλες οι έννοιες, ακόμα και οι φιλοσοφικές, ανάγονται σε μη εννοιολογικά πράγματα, διότι από τη μεριά τους είναι στοιχεία της πραγματικότητας, η οποία επιβάλλει τον σχηματισμό τους⁵⁸. Πολύ περισσότερο, ‘η ανάγκη της φιλοσοφίας να δουλεύει με έννοιες δεν πρέπει να μετατρέπεται σε συνολική ετυμηγορία για τη φιλοσοφία’⁵⁹. Αντίθετα, με το φιλοσοφικό στοχασμό εξασφαλίζεται η βεβαιότητα για το μη εννοιολογικό μέσα στην έννοια, στη βάση της αναγνώρισης ότι μέσα στην έννοια επιζεί η διαμεσολάβηση από το μη εννοιολογικό, ότι η αναφορά της έννοιας βρίσκεται στον μη εννοιολογικό κόσμο. Για τον Adorno, αυτή ‘η αλλαγή [...] κατεύθυνσης της εννοιολογίας, η στροφή της προς το μη ταυτόσημο, είναι ο άξονας της αρνητικής διαλεκτικής’. Σε αυτή τη στροφή, στην κατανόηση του συστατικού χαρακτήρα του μη εννοιολογικού στοιχείου στην έννοια υπάρχει η πίστη πως θα μπορούσε να διαλυθεί ο καταναγκασμός της ταυτότητας που συνεπάγεται η έννοια. Με τον αυτοστοχασμό της έννοιας πάνω στο δικό της νόημα υπονομεύεται η επίφαση της αυθυπαρξίας της έννοιας ως ενότητας του νοήματος. Επομένως, ο Adorno συμπεραίνει πως το καθήκον της φιλοσοφίας είναι κάθε άλλο παρά η εξάντληση των φαινομένων μέσω της αναγωγής τους ‘σε ένα ελάχιστο αριθμό βασικών αρχών’ (ΑΔ, 25), ή αλλιώς, ‘η φιλοσοφία

θέλει απεναντίας να βυθισθεί κυριολεκτικά στο ετερογενές προς αυτή χωρίς να το υπαγάγει σε προκατασκευασμένες κατηγορίες' (ΑΔ, 26). Παράλληλα, στο ίδιο πλαίσιο θέτει και την επικαιροποιημένη διάσταση της φιλοσοφικής ερμηνείας των έργων τέχνης στη βάση της εννοιολογικής στροφής που εκφράζει η αρνητική διαλεκτική: 'Έτσι δεν μπορεί να είναι καθήκον μιας φιλοσοφικής ερμηνείας έργων τέχνης η αποκατάσταση της ταυτότητάς τους με την έννοια και η ανάλυσή τους μέσα σε αυτή· το έργο τέχνης όμως αναπτύσσει την αλήθεια μέσω μιας τέτοιας ερμηνείας' (ΑΔ, 27).

ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΣΟΤΗΤΑΣ: ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΜΗ ΕΝΝΟΙΑΣ | ΣΚΕΨΗ Επιμένοντας στην ανάγκη της φιλοσοφικής ερμηνείας των έργων τέχνης, ο Adorno υπερασπίζεται ταυτόχρονα τις διαχωριστικές γραμμές που πρέπει να υπάρχουν ανάμεσα στην τέχνη και τη φιλοσοφία: 'Μια φιλοσοφία που θα προσπαθούσε να μιμηθεί την τέχνη, που από μόνη της θα ήθελε να είναι έργο τέχνης, θα αυτοδιαγραφόταν. Θα έθετε την αξίωση ταυτότητας: το αντικείμενό της θα έπρεπε να χωράει ακριβώς μέσα της· θα παραχωρούσε δηλαδή τα πρωτεία στη μέθοδό της απαιτώντας την a priori συμμόρφωση του ετερογενούς προς αυτή υλικού της, ενώ για τη φιλοσοφία η σχέση προς το ετερογενές ανήκει στα θέματά της' (ΑΔ, 28). Αντίστοιχα, διατυπώνει και ποιος πρέπει να είναι ο κοινός τόπος αναφοράς της τέχνης και της φιλοσοφίας, ένας τόπος ο οποίος δεν σχετίζεται με τη μορφή ή τη διαδικασία απόδοσης μορφής, αλλά βασικά με 'μια συμπεριφορά που απαγορεύει τον ψευδομορφισμό'⁶⁰. Πολύ περισσότερο, τόσο η τέχνη, όσο και η φιλοσοφία πρέπει να μείνουν πιστές στο περιεχόμενό τους, 'η τέχνη μη ενδίδοντας σε σημασιολογήσεις, η φιλοσοφία μη προσκολλώμενη σε κανένα άμεσο στοιχείο'. Μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να υπάρξει σύγκλιση της φιλοσοφικής έννοιας με το μη εννοιολογικό στοιχείο που ενυπάρχει στην τέχνη, η εκπλήρωση του οποίου δεν είναι παρά φαινομενική στην τέχνη. Αυτό που αποκαλεί ο Adorno ως 'λαχτάρα για το μη εννοιολογικό' έλκει τη φιλοσοφία στην τέχνη· την ίδια στιγμή, η φιλοσοφία μένει πιστή στο καθήκον της, στην προσπάθειά της να υπερβεί μέσω της έννοιας, το ίδιο το πλαίσιο της έννοιας. Εν τέλει, αν και απαρνούμενη τον ιδεαλισμό, η φιλοσοφία σε αντίθεση προς τον θετικισμό, 'δεν μπορεί να ικανοποιηθεί με θεωρήματα που θέλουν να την κάνουν να εγκαταλείψει το ουσιαστικό της ενδιαφέρον αντί να το ικανοποιήσουν' (ΑΔ, 30). Η αντίσταση της φιλοσοφίας στην αμεσότητα, ο φιλοσοφικός στοχασμός οφείλει να αναπτυχθεί έχοντας ως υπόδειγμα αυτό που συμβαίνει στην τέχνη, την άρνηση δηλαδή της ικανοποίησης στην αμεσότητα, για χάρη εκείνης της ικανοποίησης που απορρέει από την αρθρωμένη πορεία. Η αντίσταση στην αμεσότητα είναι στην ουσία μια 'κριτική στην

επίφαση ότι το περιεχόμενο είναι εδώ και τώρα παρόν'. Μέσα από αυτούς του συλλογισμούς, ο Adorno υποβάλλει την ιδέα του βάθους, την οποία επίσης θεωρεί στοιχείο της διαλεκτικής και όχι απλώς μια μεμονωμένη ιδιότητα. Σε αυτό το πλαίσιο ανάλυσης, εισάγει στην ουσία το ζήτημα της ιστορικής μορφής των φιλοσοφικών προβλημάτων. Σε αντιστοιχία προς ότι ανέλυσε στην *Αισθητική Θεωρία*, υποστηρίζει έναν ανάλογο τρόπο πραγμάτευσης του θεματικού υλικού της φιλοσοφίας⁶¹. Εμμένοντας στον ιστορικό χαρακτήρα των ζητημάτων που απασχολούν τη φιλοσοφία, υποδεικνύει την κριτική στάση απέναντι στα μεγάλα θέματα της φιλοσοφίας και τους κινδύνους που έχει η πεπατημένη των φιλοσοφικών στοχασμών σε σχέση με την αλήθεια των θεμάτων της. Σε αντίθεση προς το κατεστημένο κύρος που έχουν τα κεντρικά θέματα της μεταφυσικής, ο Adorno υπογραμμίζει την ανάγκη να αρθρωθεί ο πόνος που υπάρχει ως ιστορικό γνώρισμα της κάθε εποχής: 'Η ανάγκη να κάνει κανείς το πάσχιν εύλωτο, να κάνει τον πόνο να μιλήσει, είναι προϋπόθεση κάθε αλήθειας. Διότι το πάσχιν είναι η αντικειμενικότητα που βαραίνει το υποκείμενο· αυτό που το υποκείμενο εμπειράται ως το πιο υποκειμενικό του, η έκφρασή του, είναι αντικειμενικά διαμεσολαβημένο'⁶².

Το καθήκον της φιλοσοφίας ιδωμένο μέσα από την οπτική της έκφρασης του πόνου, προδιαγράφει για τη φιλοσοφία την ανάγκη ολοκλήρωσης της γλωσσικής της έκφρασης. Σε αυτήν περιλαμβάνεται η ικανότητα άρθρωσης του μη εννοιολογικού, του μιμητικού, αυτού που έχει μείνει έξω από τις έννοιές της. Επομένως, για τον Adorno 'η ελευθερία της φιλοσοφίας δεν είναι παρά η ικανότητα άρθρωσης της ανελευθερίας της'. Παράλληλα, 'αν το στοιχείο της έκφρασης ποζάρει ως κάτι περισσότερο από αυτό, εκφυλίζεται σε κοσμοθεωρία' (ΑΔ, 31). Το στοιχείο της έκφρασης, η υποχρέωση δηλαδή για γλωσσική έκθεση της σκέψης, είναι απαραίτητο για το διαχωρισμό της φιλοσοφίας από την επιστήμη: απουσία αυτού του στοιχείου, η φιλοσοφία εξομοιώνεται με την επιστήμη. Αυτό δεν σημαίνει ότι η έκφραση δεν συνεπάγεται την αυστηρότητα: 'Η μία χρειάζεται την άλλη, καμμία δεν κάνει χωρίς την άλλη'⁶³. Ο Adorno επικαλείται το έργο του Benjamin για τις σκεπαστές στοές στο Παρίσι (*Passagenwerk*)⁶⁴ προκειμένου να υπεραμυνθεί του εκφραστικού στοιχείου που αξιώνει από τη φιλοσοφία. Ενώ το αρχικό σχέδιο του *Passagenwerk* 'συνδύαζε με απaráμιλλο τρόπο την εικονολογική ικανότητα με τη μικρολογική επαφή με τα αντικειμενικά περιεχόμενα', δηλαδή την απαίτηση του Adorno για την αναγνώριση του γενικού μέσα στο ειδικό, η ανάλυση αυτή είχε ένα συγκριμένο όριο. Ο Adorno ερμηνεύει το γεγονός της μη οριστικής καταγραφής της θεωρίας του *Passagenwerk* ως ηττοπάθεια του Benjamin απέναντι σε μια φιλοσοφία που αναλαμβάνει τον κίνδυνο να εκτεθεί πλήρως, αντίθετα με ό,τι

συμβαίνει ‘*παραδοσιακά με την λαθραία απόλυτη ασφάλεια*’. Ενώ ο Adorno επιδοκιμάζει και καθιστά όρο της φιλοσοφίας του την ανάλυση και την εστίαση στο επιμέρους, διαφοροποιείται από τον Benjamin στο ζήτημα της θεωρητικής τεκμηρίωσης· η θέση του Benjamin πως το ‘*μεταφυσικό στρώμα του Passagenwerk μπορεί κανείς να το πραγματευθεί με επιτυχία μόνον ως «ανεπίτρεπτα ποιητικό»*’ εκλαμβάνεται από τον Adorno ως μία ‘*συνθηκολόγηση που δηλώνει τόσο τη δυσκολία της φιλοσοφίας που δεν θέλει να διολισθησει, όσο και το σημείο από οποίο πρέπει κανείς να συνεχίσει την εννοιολογική εργασία*’ (ΑΔ, 32). Ο Adorno επιζητεί μια φιλοσοφική προσέγγιση η οποία θα ξεπερνάει τον παραδοσιακό εαυτό της, ή τουλάχιστον, θέτει ως πρόκληση στη φιλοσοφία αυτό το καινοφανές καθήκον να προσεγγίσει την μη ταυτότητα στην οποία κατευθύνεται η μικρολογική προσέγγιση.

Την ‘*ηττοπάθεια*’ του Benjamin απέναντι στην ίδια του την σκέψη ο Adorno την αποδίδει σε ένα ‘*υπόλειμμα μη διαλεκτικής θετικότητας*’ το οποίο διατηρήθηκε στη σκέψη του Benjamin κατά τη μετάβασή του από τη θεολογική στην υλιστική του φάση. Ωστόσο για τον Adorno, η σκέψη, ‘*ανεξάρτητα από το εκάστοτε περιεχόμενό της, είναι άρνηση, αντίσταση κατά του επιβαλλόμενου σε αυτή*’· επικαλούμενος και τον Hegel, στη φιλοσοφία του οποίου η σκέψη ταυτιζόταν με την αρνητικότητα προφυλάσσοντας τη φιλοσοφία από τη θετικότητα της σκέψης, ο Adorno αντιδιαστέλλει στη θετικότητα τη σκέψη. Πολύ περισσότερο, θέτει τη σκέψη απέναντι στη θετικότητα, παρά την αντίθεση αυτού που αντιλαμβάνεται ως κυρίαρχη τάση στη φιλοσοφία της εποχής: ‘*Αν η ιδεολογία⁶⁵ σήμερα περισσότερο παρά ποτέ παροτρύνει τη σκέψη προς τη θετικότητα, με αυτό δηλώνει ότι ακριβώς η θετικότητα είναι το αντίθετο της σκέψης [...] Η προσπάθεια που εμπεριέχεται στην ίδια την έννοια της σκέψης, ως αντιπάλου της παθητικής θέασης, είναι ήδη αρνητική, μια εξέγερση κατά της απαίτησης κάθε αμεσότητας να υποκύψει κανείς σε αυτή*’. Ο Adorno ταυτίζει τη θετικότητα με την αμεσότητα, θέτοντας ως άρνησής τους τη σκέψη. Παράλληλα, η σκέψη επιφορτίζεται με το καθήκον να αποκαταστήσει τα αντικείμενα σε εκείνη τη μορφή όπου υπάρχει τόσο η έννοια που τους έχει αποδοθεί, όσο και η μη έννοια που έχει εξαιρεθεί· πρόκειται για το καθήκον της συμφιλίωσης: ‘*Οι μορφές της σκέψης θέλουν να προχωρήσουν πέρα από αυτό που απλώς υπάρχει, πέρα από κάτι «δεδομένο»*». Η αιχμή που η σκέψη στρέφει κατά του υλικού της δεν είναι μόνο η κυριαρχία πάνω στη φύση που έλαβε πνευματικό χαρακτήρα. Ενώ η σκέψη βιάζει το αντικείμενο στο οποίο ασκεί τις συνθέσεις της, ταυτόχρονα ακολουθεί ένα σύνολο δυνατοτήτων που περιμένουν «*απέναντί*» της και ασυνείδητα υπακούει στην ιδέα να επανορθώσει στα αντικείμενά της το κακό που τους προξένησε· η φιλοσοφία συνειδητοποιεί

αυτή την ασυνείδητη στάση' (ΑΔ, 33). Τελικά η ελπίδα για συμφιλίωση που ενυπάρχει καταστατικά στην ασυμφιλίωτη ως προς την πραγματικότητα σκέψη, επεκτείνεται και στο υποκείμενο: 'Η αντίσταση της σκέψης κατά του απλώς υπάρχοντος, η επιτακτική ελευθερία του υποκειμένου, αποσκοπεί και στο υποκείμενο ως στοιχείο του αντικειμένου, αυτό που με τη μετατροπή του τελευταίου σε αντικείμενο χάθηκε γι' αυτό'⁶⁶.

ΣΥΣΤΗΜΑ | ΜΟΝΤΕΛΑ ΣΚΕΨΗΣ Η ανελευθερία της φιλοσοφίας αποκρύπτεται σε μεγάλο βαθμό λόγω του συστηματικού χαρακτήρα που της έχει επιβληθεί. Στη φιλοσοφία που επιχειρεί να προσδιορίσει ο Adorno, επισημαίνει πως το ετερογενές ως προς αυτήν πλέον είναι ότι εμφανίζεται ως σύστημα. Πολύ περισσότερο, ο αρνητικά διαλεκτικός χαρακτήρας της φιλοσοφίας έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την έννοια του συστήματος στο σύνολό της: 'Ο τελικός στόχος της φιλοσοφίας [...] είναι τόσο αντισυστηματικός όσο και η ελευθερίας της να ερμηνεύει φαινόμενα με τα οποία αντιπαραβάλλεται χωρίς προστατευτικά όπλα'. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, 'σύστημα είναι η αρνητική αντικειμενικότητα, όχι το θετικό υποκείμενο (ΑΔ, 34). Την ανάγκη για σύστημα, ο Adorno την αποδίδει στην 'τάση να μην αρκείται κανείς στα *membra disiecta* [διάσπαρτα μέλη] της γνώσης, αλλά να θέλει να φτάσει στο απόλυτο' (ΑΔ, 35). Επιπλέον, υποστηρίζει πως το ημιτελές σχέδιο του διαφωτισμού, ή εναλλακτικά της χειραφέτησης, όπως ο ίδιος αναφέρει, επεκτάθηκε με την μορφή ενός συστήματος σε εκείνα ακριβώς τα σημεία που έπρεπε να επιμείνει περισσότερο. Το αποτέλεσμα ήταν η έννοια της ελευθερίας να μεταπέσει σε ένα δεύτερο επίπεδο και να αποκτήσει το περιεχόμενό της, όχι από την ίδια την πραγματικότητα, αλλά από το σύστημα: ο ορθός λόγος προκειμένου 'να επιβληθεί ως σύστημα απάλειψε όλα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά στα οποία αναφερόταν'. Με αυτόν τον τρόπο όμως, αλλοίωσε αυτήν ακριβώς την πραγματικότητα, την οποία έπρεπε να κατανοήσει. Τελικά, το σύστημα ήταν 'κάτι που είχε τεθεί και εμφανιζόταν ως αυθύπαρκτο' (ΑΔ, 36). Στην προέκταση αυτών των συλλογισμών στη σχέση τους με την κοινωνία, αλλά και σε μια κριτική του υπαρξισμού, ο Adorno αποδίδει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που έχουν ταυτοποιηθεί ως υπαρκτικά, στην ίδια την παθογένεια της κοινωνίας που προκύπτει από το συστηματικό της χαρακτήρα: 'Αν η κοινωνία, ως κλειστό και γι' αυτόν το λόγο ασυμφιλίωτο με τα υποκείμενα σύστημα, αποκαλυπτόταν, ως προς τον χαρακτήρα της, θα γινόταν πολύ οδυνηρή για τα υποκείμενα, ενόσω αυτά παραμένουν κατά κάποιο τρόπο υποκείμενα. Το δήθεν υπαρκτικό χαρακτηριστικό αγωνία⁶⁷ είναι η κλειστοφοβία της κοινωνίας που έγινε σύστημα'. Για αυτό το λόγο, ο Adorno αναμένει από τη φιλοσοφία, τόσο τη διάγνωση ότι 'η φιλοσοφία μόνον ως

σύστημα είναι δυνατή', όσο και την κριτική με βάσιμα επιχειρήματα εκείνων των αρχών που 'υποστηρίζονται αξιωματικά προτού καν αρχίσει'⁶⁸.

Απέναντι τόσο στην απολυτοποίηση της σκέψης, όσο και στη ρευστοποίηση του περιεχομένου που καταλογίζει ο Adorno στη λειτουργία κάθε συστήματος, θέτει το ζήτημα του καθορισμού των πραγμάτων, έστω και υποτυπωδώς, κάτι το οποίο ο Kant αρνιόταν, ενώ ο Hegel, ήθελε να αποκαταστήσει αυτόν τον καθορισμού μέσω του υποκειμένου. Για τον Adorno, 'κατανοώ ένα πράγμα ως τέτοιο, όχι απλώς το εντάσσω στο σύστημα αναφοράς, δεν σημαίνει παρά ότι αντιλαμβάνομαι την εγγενή σχέση του επιμέρους στοιχείου προς άλλα στοιχεία'. Αυτή η έννοια της κατανόησης υπονομεύει τις προκείμενες του απόλυτου ιδεαλισμού αντιτάσσοντας τη διάθεσή της 'να αποκαλύψει τα εξεταζόμενα κάθε φορά πράγματα ανατρέχοντας στη γένεσή τους' (ΑΔ, 41). Με αυτόν τον τρόπο όμως, μπορεί να αποδειχθεί όχι μόνο η μη ταυτότητα των αντικειμένων, αλλά και ο απατηλός χαρακτήρας συνοχής που επιδεικνύουν τα συστήματα εξαλείφοντας το στοιχείο της μη ταυτότητας. Ταυτόχρονα, το ίδιο το υποκείμενο μπορεί να αποκατασταθεί στην πραγματική του διάσταση, απαλλασσόμενο από το χαρακτήρα υπερβατικότητας που προϋποθέτει για αυτό η ανάγκη για συνοχή που απορρέει από την ίδια την έννοια του συστήματος⁶⁹. Ωστόσο, στη δυσκολία απαλλαγής από τη συστηματική προσέγγιση, ο Adorno υπογραμμίζει τον ιστορικό της χαρακτήρα, και κυρίως το αυξημένο βαθμό διαπλοκής της με τη σύγχρονη συνείδηση⁷⁰.

Παρά τη δυσκολία του εγχειρήματος να προταθεί μία εναλλακτική πρόταση η οποία δεν θα έχει συστηματικό χαρακτήρα, ο Adorno υπεραμύνεται της ανάγκης να διασφαλιστούν οι όροι ελευθερίας του μεμονωμένου ενάντια στις δεσμευτικές αξιώσεις της ταυτότητας. Για αυτό το λόγο προτείνει τα 'μοντέλα σκέψης', ως απάντηση στο 'αίτημα για δεσμευτικό χωρίς σύστημα'⁷¹ (ΑΔ, 44). Επομένως για τον Adorno 'σκέφτομαι φιλοσοφικά σημαίνει σκέφτομαι σύμφωνα με μοντέλα'. Με τη μετάβαση από την έννοια του συστήματος, στην έννοια του μοντέλου ο Adorno επιχειρεί να συμβάλλει μέσω της διαλεκτικής στην αποκατάσταση του πνεύματος. Αυτό το οποίο αντιλαμβάνεται είναι μία προβληματική σχέση ανάμεσα στο Λόγο και το πνεύμα: 'Ο Λόγος ως ιδέα απαρνείται την πραγματοποίησή του και αυτοαπολυτοποιείται ως πνεύμα'. Με τη σειρά του το πνεύμα, 'λόγω της αυξανόμενης απόστασης της φιλοσοφίας από την πρακτική όσο και με την ένταξή της στα ακαδημαϊκά ιδρύματα, διέφυγε από τη φιλοσοφία'. Έτσι, έμεινε εκτός φιλοσοφίας η εμπειρία του κόσμου, 'εκείνη η ματιά που εκτιμά την πραγματικότητα, στοιχείο της οποίας είναι και η σκέψη' (ΑΔ, 45). Ο μόνος λόγος πλέον εμμονής στο σύστημα, είναι προκειμένου να ανακτηθεί με την επιχειρηματολογική σκέψη ότι ακυρώθηκε από το ίδιο το σύστημα⁷². Από αυτήν την άποψη,

η διαλεκτική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ‘η ανερχόμενη στο επίπεδο της αυτοσυνείδησης προσπάθεια να κάνει τη φιλοσοφία διαπερατή για την ελευθερία του πνεύματος και το επιχείρημα’, δηλαδή η αυτοσυνείδηση της αναλήθειας να εμφανίζεται το πνεύμα ως παντοδύναμο, τη στιγμή που δεν είναι⁷³ (ΑΔ, 46). Έτσι, ενάντια στις ιδεαλιστικές θεωρήσεις, ο Adorno υποστηρίζει την παρουσία μίας ανεξάλειπτης διαφοράς ανάμεσα στο λεγόμενο υποκειμενικό μερίδιο της πνευματικής εμπειρίας και το αντικείμενό της. Αυτός είναι και ο λόγος που η μη ταυτότητα βιώνεται στη δεδομένη κοινωνική κατάσταση της κοινωνίας ως κάτι αρνητικό⁷⁴.

ΑΡΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ | ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ Αυτό που παρατηρεί ο Adorno για την παραδοσιακή σκέψη, είναι η απαίτησή της για ένα σύστημα αναφοράς όπου όλα έχουν τη θέση τους, χωρίς να υπάρχει την ίδια στιγμή η αντίστοιχη απαίτηση για την κατανοησιμότητα του συστήματος αναφοράς. Αυτό που έχει βασική σημασία είναι ο εντοπισμός κάθε σκέψης στον κάρναβο του συστήματος. Ωστόσο, στον ενδογενή χαρακτήρα της γνώσης που σχετίζεται με τη γνώση κάποιου πράγματος μέσα στο σύστημα, ο Adorno αντιπαραβάλλει εκείνη τη γνώση που προέρχεται από την απευθείας επαφή με τα αντικείμενα. Η αρνητικότητα που απελευθερώνεται από μία τέτοια κίνηση, είναι αναληθής μόνο για ότι είναι ήδη αναληθές: η συμφωνία με το σύστημα παύει να είναι δεσμευτική. Παρόλα αυτά, ο Adorno αναγνωρίζει πως ‘η αποσυναρμολόγηση των συστημάτων και του συστήματος δεν είναι μια τυπική γνωσιολογική πράξη. Αυτά που άλλοτε το σύστημα ήθελε να προσδώσει στις λεπτομέρειες πρέπει να αναζητηθούν μόνο σε αυτές. Τίποτα δεν εγγυάται προηγουμένως στη σκέψη ούτε ότι αυτά υπάρχουν εκεί ούτε τι είναι’. Κατ’ αυτά, η σχέση ως προς το σύστημα, η οποία στη διακύμανσή της μπορεί να λάβει ακόμα και το χαρακτήρα καθολικής άρνησης του συστήματος, δεν αποτελεί αξιόπιστη πράξη για τον προσανατολισμό ως προς τη γνώση. Η ταυτότητα που θα απέδιδε πιθανόν το σύστημα στο μη ταυτόσημο δεν αποτελεί βάση της συζήτησης για το συγκεκριμένο. Ενάντια στον κίνδυνο αυτής της πλάνης, ο Adorno προειδοποιεί: ‘Δεν πρέπει να φιλοσοφεί κανείς πάνω στο συγκεκριμένο, αλλά μέσα από αυτό’. Ταυτόχρονα, προειδοποιεί και για τις υποψίες που εγείρει με τη σειρά της μία τέτοια στάση: ‘Όμως η αφοσίωση στο ειδικό αντικείμενο καθίσταται ύποπτη για την έλλειψη σαφούς θέσης. Ό,τι είναι διαφορετικό από το υπάρχον θεωρείται από το ίδιο το υπάρχον μαγεία, ενώ στον ψευδή κόσμο η εγγύτητα, η πατρίδα και η ασφάλεια είναι μορφές μαγικής δύναμης. Μαζί με την τελευταία οι άνθρωποι φοβούνται ότι θα χάσουν τα πάντα, διότι δεν

γνωρίζουν άλλη ευτυχία, ούτε την ευτυχία της σκέψης, εκτός από τη δυνατότητα να κρατιούνται από κάτι, τη διαιωνιζόμενη ανελευθερία⁷⁵.

Αυτό που κάποια χρόνια αργότερα, εμφανιζόταν ως βασική επιταγή της *Αισθητικής Θεωρίας*, φαίνεται να το αξιώνει από τη φιλοσοφία στο πλαίσιο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Έτσι, αν στην πρώτη, μία βασική διακύβευση της αισθητικής ήταν όχι μόνο ο εννοιολογικός στοχασμός των παραδοσιακών αισθητικών κατηγοριών, αλλά ο διαρκής αναστοχασμός τους, κάτι αντίστοιχο προδιαγράφει και για τη φιλοσοφία εντός της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Χαρακτηριστικά, αναφέρει μία εμπειρία από το χώρο της τέχνης προκειμένου να διατυπώσει τη θέση του· παρατηρεί πως ‘στη φιλοσοφία επιβεβαιώνεται μια εμπειρία που κατέγραψε ο Schö nberg για την παραδοσιακή θεωρία της μουσικής: ότι κατά βάθος μαθαίνει κανείς από αυτή μόνο πώς αρχίζει και πώς κλείνει μια μουσική σύνθεση, τίποτε όμως για την ίδια, για την πορεία της’. Έτσι, θέτει αντίστοιχα για τη φιλοσοφία ότι η τελευταία ‘δεν θα έπρεπε να υπάγεται σε κατηγορίες, αλλά κατά κάποιον τρόπο πρώτα να συντίθεται. Στην πορεία της πρέπει συνεχώς να ανανεώνεται, τόσο μέσα από τη δύναμη της, όσο και μέσα από την τριβή με τα κριτήριά της· αποφασιστική σημασία έχουν αυτά που διαδραματίζονται μέσα της, όχι η θέση ή η άποψη, με άλλα λόγια ο ιστός και όχι η παραγωγική ή επαγωγική πορεία της σκέψης’ (ΑΔ, 50). Με αυτόν τον τρόπο η φιλοσοφία απελευθερώνεται από την αναφορά και τον ετεροκαθορισμό της από μία συστηματικότητα η οποία αντλεί την υπόστασή της από μία πρώτη αρχή⁷⁶. Η αποκήρυξη ενός σταθερού ερείσματος για τη σκέψη με το χαρακτήρα ενός πρώτου, επιτρέπει την κίνηση της σκέψης, τη σύνδεση με αυτό που η ίδια δεν είναι, κατά συνέπεια τη διάλυση της ψευδαίσθησης της αυτάρκειάς της η οποία καταδίκασε τη σκέψη να είναι κενή περιεχομένου: ‘Σκέψη, σύμφωνα με το νόημά της, είναι η σκέψη πάνω σε κάτι [...] Ο ορθός λόγος γίνεται ανορθολογικός όταν το ξεχνά, όταν σε αντίθεση προς το νόημα της σκέψης υποστασιοποιεί τα προϊόντα της, τις αφαιρέσεις. Η επιταγή της αυτάρκειας καταδικάζει τη σκέψη να παραμένει κενή περιεχομένου’ (ΑΔ, 51).

Στο βασικό σώμα της *Αρνητικής Διαλεκτικής* ο Adorno διατηρεί τη θεωρία της δεύτερης φύσης, η οποία ήδη από την παρουσία της στο εγγεγραμμένο σύστημα είχε κριτικό χαρακτήρα. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια θεωρία που δέχεται ‘ως έχει την αδιαμεσολάβητη αμεσότητα, τους σχηματισμούς που παρουσιάζει στη σκέψη η κοινωνία και η εξέλιξή της, ώστε με την ανάλυση να αποκαλύψει τις διαμεσολαβήσεις της, με κριτήριο την ενύπαρκτη διαφορά μεταξύ των φαινομένων και αυτού που από μόνα τους φιλοδοξούν να είναι’. Παρόμοια, όπως και στον Hegel, ‘η διαρκής σταθερή βάση για μία τέτοια ανάλυση είναι το αρνητικό’. Ο Adorno υπογραμμίζει πως ήδη από τον πρόλογο της *Φαινομενολογίας του Πνεύματος* η

σκέψη χαρακτηρίζεται ως αρνητική αρχή⁷⁷. Ωστόσο, πέρα από την παραπομπή στον Hegel, αρκεί για τον Adorno ένας απλός στοχασμός για να καταδειχθεί ο αρνητικός χαρακτήρας της σκέψης: ‘Ό,τι δεν σκέφτεται, αλλά επαφίεται στο κοίταγμα, τείνει προς το κακό θετικό λόγω εκείνης της παθητικής σύστασης η οποία στην κριτική του Λόγου σημαίνει την αισθητήρια πηγή της γνώσης. Όταν δεχόμαστε κάτι όπως προσφέρεται στις αισθήσεις μας και παραιτούμαστε από τον στοχασμό, αυτό είναι δυνητικά πάντοτε ωραίο: το αναγνωρίζουμε όπως είναι, ενώ κάθε σκέψη τείνει να μας προκαλέσει μία αρνητική κίνηση’⁷⁸. Ωστόσο, ο Adorno επικρίνει τον Hegel για το γεγονός ότι η δύναμη αυτής της σκέψης διασκεδάζεται από την υπερβατικότητα του υποκειμένου: ‘Στον *Hegel* βέβαια, παρ’ όλους τους αντίθετους ισχυρισμούς, η πρωτοκαθεδρία του υποκειμένου έναντι του αντικειμένου παραμένει αδιαμφισβήτητη. Τη συγκαλύπτει μόνον η ημιθεολογική λέξη πνεύμα, το οποίο κατά ανεξάλειπτο τρόπο θυμίζει την ατομική υποκειμενικότητα’ (ΑΔ, 56). Το πρόβλημα ωστόσο γίνεται έκδηλο στη Λογική του Hegel, όταν καλείται να υποστηρίξει τον εαυτό της απέναντι σε μία υποκειμενικότητα που έχει ένα μεγάλο βαθμός αυτονομίας: ‘Καθώς η *Λογική* του *Hegel* έχει πάντοτε εξαρχής να κάνει με το μέσο της έννοιας και μόνο γενικά στοχάζεται πάνω στη σχέση της έννοιας με το περιεχόμενό της, το μη εννοιολογικό, είναι εξαρχής ήδη βέβαιη για την απολυτότητα της έννοιας την οποία αναλαμβάνει να αποδείξει. Όσο όμως περισσότερο η αυτονομία της υποκειμενικότητας αυτοκατανοείται κριτικά και συνειδητοποιεί ότι είναι διαμεσολαβημένη, τόσο πιο δεσμευτική είναι η υποχρέωση της σκέψης να αντιπαραβληθεί με αυτό που της αποφέρει τη σταθερότητα την οποία δεν έχει μέσα της’ (ΑΔ, 57).

Γενικότερα, το υποκείμενο έχει έναν αυξημένο ρόλο, αλλά τελείως διαφορετικό, κυρίως λιγότερο συστηματικό από αυτόν που όριζε η παραδοσιακή φιλοσοφία. Ο Adorno υποστηρίζει πως αντίθετα από ότι συμβαίνει με ‘το ιδανικό της επιστήμης, η αντικειμενικότητα της διαλεκτικής γνώσης δεν χρειάζεται λιγότερο, αλλά περισσότερο το υποκείμενο. Αλλιώς η φιλοσοφική εμπειρία ατροφεί’ (ΑΔ, 59). Αυτή η ατροφία οφείλεται στην τάση ποσοτικοποίησης που διέπει την φυσικοεπιστημονική προσέγγιση με αποτέλεσμα να μετατοπίζεται η εστίαση από τις ποιότητες αυτές καθ’ εαυτές, στο ζήτημα της μέτρησής τους: ‘Επαφίεμαι στο αντικείμενο σημαίνει ότι ανταποκρίνομαι στα ποιοτικά του στοιχεία. Η φυσικοεπιστημονική αντικειμενοποίηση, σύμφωνη με την τάση ποσοτικοποίησης που χαρακτηρίζει όλη την επιστήμη από τον *Descartes* και εξής, τείνει προς τον αποκλεισμό των ποιοτήτων και τη μετατροπή τους σε μετρήσιμους προσδιορισμούς. Η ίδια η ορθολογικότητα ταυτίζεται σήμερα όλο και περισσότερο [...] με την ικανότητα ποσοτικοποίησης [...]

Τυφλωμένη είναι αυτή η φυσικοεπιστημονική ορθολογικότητα μεταξύ άλλων καθόσον δεν μπορεί να δει τα ποιοτικά στοιχεία ως κάτι που με τη σειρά του πρέπει να το σκεφτόμαστε λογικά' (ΑΔ, 62). Για αυτό το λόγο, ο Adorno εισηγείται ένα δεύτερο στοχασμό ο οποίος θα αποσκοπεί στην αποκατάσταση της ποιότητας, μετά την αποσιώπησή της από την επιστήμη. Πρόκειται για το μόνο τρόπο με τον οποίο μπορεί να λάβει το νόημά της μία ποιότητα που έχει ποσοτικοποιηθεί: 'Για κάθε ποσοτικοποίηση διατηρείται ως υπόστρωμα του ποσοτικοποιημένου εκείνο το ποιοτικό στοιχείο που [...] δεν επιτρέπεται να διαμελισθεί, ώστε ο ορθός λόγος να μην μεταβληθεί, καθώς θα βλάψει το αντικείμενο στο οποίο θέλει να φτάσει, σε κάτι άλογο. Η ορθολογική πράξη [...] συνοδεύεται από έναν δεύτερο στοχασμό *πάνω στην* ποιότητα την οποία ο περιορισμένος πρώτος στοχασμός της επιστήμης στην υποτελή της και ξένη προς αυτή φιλοσοφία αποσιώπησε. Δεν υπάρχει καμιά ποσοτικοποιημένη γνώση που να λαμβάνει το νόημά της [...] παρά μόνον αν αναμεταφραστεί σε κάτι ποιοτικό' (ΑΔ, 63). Τέλος, ο Adorno τονίζει για άλλη μια φορά το αντικειμενικό στοιχείο που υπάρχει στο στοχασμό του επιμέρους: 'Αντικειμενικά όμως, όχι απλώς μέσω του υποκειμένου της γνώσης, το όλον που εκφράζεται από τη θεωρία εμπεριέχεται στο επιμέρους το οποίο πρόκειται να αναλυθεί' (ΑΔ, 67), ή λίγο πιο κάτω, 'η φιλοσοφική εμπειρία είναι αναγκασμένη να ξεκινάει από το επιμέρους καθώς δεν κατέχει το γενικό [...] Η έννοια είναι συγχωνευμένη με το αναληθές, με την καταπιεστική αρχή και αυτό μειώνει ακόμα περισσότερο το γνωσιοκριτικό της κύρος. Δεν αποτελεί έναν θετικό τελικό στόχο [...] στον οποίο η γνώση θα έβρισκε την ησυχία της. Η αρνητικότητα του γενικού από τη μεριά της καθλώνει τη γνώση στο επιμέρους ως αυτό που πρέπει να διασωθεί: «Αληθινές είναι μόνο οι σκέψεις που δεν αυτοκατανοούνται»⁷⁹' (ΑΔ, 68).

ΥΠΑΡΞΙΣΜΟΣ Ο Adorno θεωρεί ότι ο υπαρξισμός αποτελεί μια απόπειρα διαφυγής από την ακαδημαϊκή φιλοσοφία⁸⁰. Παράλληλα, αν και αποσχίστηκε από τη θεμελιώδη οντολογία, εκδηλώνοντας την πολιτική του στράτευση, ο Adorno ισχυρίζεται πως τελικά ο υπαρξισμός παρέμεινε εγκλωβισμένος στον ιδεαλισμό. Ο υπαρξισμός, μέσα από την έκφραση της φιλοσοφίας του Sartre, οργανώθηκε σύμφωνα με την παλαιά ιδεαλιστική κατηγορία της ελεύθερης πράξης του υποκειμένου. Με την έννοια της ελεύθερης πράξης, ο Fichte εννοούσε τη δραστηριότητα του εγώ να θέτει τόσο τον εαυτό του όσο και τα αντικείμενά του⁸¹. Σε συμφωνία με τον ακραίο υποκειμενικό ιδεαλισμό του Fichte, η αντικειμενικότητα, είναι ένα αδιάφορο γεγονός για τον υπαρξισμό, στοιχείο εμφανές στα θεατρικά έργα του Sartre όπου οι κοινωνικές σχέσεις και συνθήκες είναι περισσότερο αφορμές για δράση. Ωστόσο, η απουσία

φιλοσοφικού αντικειμένου καταδίκασε τη δράση σε μια ανορθολογικότητα η οποία κάθε άλλο παρά προσιδίαζε σε μια ελευθερία του υποκειμένου σύμφωνη με το σχέδιο του διαφωτισμού. Η ιδέα της απόλυτης ελευθερίας, όσο και εκείνης της συγκρότησης ενός κόσμου μέσα από την αποκλειστική θέαση ενός απόλυτου εγώ προσφέρονταν περισσότερο για δραματουργική υπόσταση, παρά για οτιδήποτε άλλο σε σχέση με την εμπειρία του κόσμου· το άτομο, κάπου στο εσωτερικό ενός ανώδυνου τοπίου, τοποθετείται σε ένα πλέγμα καταστάσεων, σε εκείνη τη θέση που προσφέρεται για τη λήψη της ηρωικής απόφασης. Ο Adorno συμπληρώνει πως ‘ακόμα και η πιο πενιχρή πολιτική εμπειρία θα αρκούσε για να ταρακουνήσει σαν κουίντες⁸² τις καταστάσεις που είναι στημένες έτσι ώστε να προσφέρουν την ευκαιρία λήψης ηρωικών αποφάσεων. Τέτοιες κυριαρχικές αποφάσεις δεν θα μπορούσε να τις απαιτήσει κανείς ούτε δραματουργικά σε σύνδεση με συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες’ (ΑΔ, 70). Στη συνέχεια, αναφέρεται σε τέτοιες καταστάσεις στα θεατρικά έργα του Sartre: ‘Ένας στρατηγός που θα αποφάσιζε να μην διαπράξει καμιά φρικαλεότητα πια [...] ένας στρατηγός που θα διέκοπτε την πολιορκία μιας ήδη προδομένης πόλης και θα ίδρυε μια ουτοπική κοινότητα, ακόμη και στους άγριους καιρούς μιας φαρσοκωμικά εκρομαντισμένης γερμανικής Αναγέννησης θα σκοτωνόταν από στασιάζοντες στρατιώτες ή τουλάχιστον θα τον ανακαλούσε η προϊσταμένη του αρχή’. Ο απόλυτος αυθορμητισμός δεν είναι εφικτός, στο βαθμό που δεν είναι εφικτή η απόλυτη υποκειμενικότητα: το υποκείμενο δεσμεύεται τόσο από την ύπαρξή του στον κόσμο, όσο και στο εσωτερικό μιας κοινωνίας: ‘Ο υπαρξισμός αναδεικνύει το αναπόφευκτο, την απλή ύπαρξη των ανθρώπων, ως ένα φρόνημα το οποίο το άτομο πρέπει να επιλέξει χωρίς να στηρίζει την επιλογή του σε λόγους και χωρίς κατά βάθος να έχει άλλη επιλογή’ (ΑΔ, 71). Σίγουρα, δεν πρόκειται για κάτι που αποφασίζει κάποιος τη στιγμή που γεννιέται, ούτε τη στιγμή που περπατάει ή αρχίζει να μιλάει. Η εμπειρία της κοινωνικής ζωής, δίνει όλους τους λόγους για να στηριχθεί μια επιλογή, ακριβώς όμως αυτό το στοιχείο της κοινωνίας αποσιωπάται. Ο υπαρξισμός επιβιώνει μέσα από μια τέτοια ταυτολογία, θέτοντας απλά το ερώτημα που μόνο ο υπαρξισμός θα μπορούσε να θέσει: οποιαδήποτε απάντηση, ως αναγνώριση του ίδιου του υπαρξιστικού ερωτήματος, θα επικύρωνε τον υπαρξισμό⁸³. Σύμφωνα με τον Adorno, ‘η πρόθεση του υπαρξισμού, αυτό που εννοεί προπάντων η ριζοσπαστική γαλλική του μορφή, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί όχι σε απόσταση από τα θεματικά περιεχόμενα, αλλά σε απειλητική εγγύτητα προς αυτά. Ο χωρισμός του υποκειμένου από το αντικείμενο δεν μπορεί να αρθεί με την αναγωγή – περιστολή στο ανθρώπινο ον, ακόμη και αν αυτό ήταν το ανθρώπινο ον της απόλυτης απομόνωσης [...] Αυτό που υποτίθεται πως ήταν ο άνθρωπος είναι πάντοτε μόνον αυτό που ήταν: ο άνθρωπος όμως δεν είναι μόνο αυτό που ήταν και είναι, αλλά άλλο τόσο αυτό που

μπορεί να γίνει⁸⁴. κανένας ορισμός δεν μας φτάνει ώστε να το προεξοφλήσουμε'. Ο Adorno κλείνει αυτήν την ενότητα, επικρίνοντας τις 'σχολές που κινούνται γύρω από την ύπαρξη' για έλλειψη αυτοπαραίτησης⁸⁵ και ακόμα πιο βαριά, για υποκρισία, καθώς επιμένουν να φιλοσοφούν 'βάσει γενικών εννοιών για εκείνο που δεν χωράει στην έννοιά του, δηλαδή το αντίθετό της, αντί να το αποκαλύπτουν. Διευκρινίζουν την ύπαρξη βάσει του υπάρχοντος' (ΑΔ, 72), και όχι μάλλον βάσει αυτού που θα μπορούσε να υπάρξει.



ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

Η ΣΧΕΣΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ: Η οντολογική ανάγκη | Είναι και Ύπαρξη

ΝΕΑ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ: ΕΙΝΑΙ | ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ Ο Adorno δεν διστάζει να θέσει εξ αρχής τόσο το αντικείμενο της πολεμικής του, όσο και το ιστορικό της στίγμα: 'Οι οντολογίες στη Γερμανία, προπάντων του Heidegger, εξακολουθούν να ασκούν επιρροή: τα ίχνη του πολιτικού παρελθόντος δεν προκαλούν τρόμο. Η οντολογία νοείται σιωπηρά ως η προθυμία για επικύρωση μιας ετερόνομης τάξης απαλλαγμένης από την ανάγκη να δικαιολογηθεί ενώπιον της συνείδησης'. Στην επίκληση της συνείδησης, προκαταλαμβάνει ο ίδιος την αντίδραση σε μία τέτοια κίνηση 'ως διολίσθηση στο οντικό'. Ο Adorno καταφέρεται σε πρώτο χρόνο κατά της οντολογίας τόσο για τον αφηρημένο χαρακτήρα των περιεχομένων της, όσο και για το ανεπαρκές στη σχέση τους προς την ιστορία αντικειμενικό υπόστρωμα των εννοιών της οντολογίας⁸⁶. Ειδικότερα, σε σχέση με τις έννοιες είναι και ύπαρξη, αναφέρει ότι ο Kant άσκησε κριτική τόσο στην αύρα της λέξης ύπαρξη, όσο στο γεγονός της άμεσης αναδρομής του στοχασμού στην έννοια του είναι⁸⁷ για να τοποθετηθεί αρνητικά στην παράβλεψη αυτής της καντιανής κριτικής από τη νέα οντολογία. Πολύ περισσότερο, η δυσαρέσκεια του Adorno οφείλεται στο γεγονός ότι στην ίδια την κριτική φιλοσοφία αποδόθηκε 'άμεσα οντολογικό περιεχόμενο' (ΑΔ, 89).

Ένα επιπλέον σημείο τριβής με τη νέα οντολογία του Heidegger, στο πλαίσιο των διατυπώσεων του Adorno, είναι η αναγνώριση, ή μη, της πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου· για τον Adorno, το υποκείμενο έχει γίνει σε μεγάλο βαθμό μια ιδεολογία που συγκαλύπτει το αντικειμενικό πλαίσιο λειτουργιών της κοινωνίας, μια ιδεολογία που καταπραΰνει το πάσχειν των υποκειμένων που εμπίπτουν σε αυτήν: ‘Κατ’ αυτά το μη εγώ⁸⁸ έχει την πρωτοκαθεδρία έναντι του εγώ, και μάλιστα όχι μόνο σήμερα’. Αυτό το οποίο αντιλαμβάνεται στη φιλοσοφία του Heidegger είναι η μετατροπή αυτής της πρωτοκαθεδρίας, για τον ιστορικό χαρακτήρα της οποίας υπεραμύνεται ο Adorno, ‘σε οντολογική προτεραιότητα του είναι απολύτως, έναντι κάθε οντικού, αντικειμενικά πραγματικού’ (ΑΔ, 91). Παράλληλα, η δυσaréσκεια του Adorno επιτείνεται από το γεγονός ότι ‘το είναι δεν είναι ούτε πραγματικό δεδομένο ούτε έννοια’, με αποτέλεσμα να εξαιρείται από την κριτική (ΑΔ, 102). Ειδικά για το στοιχείο της υποκειμενικότητας, ο Adorno παρατηρεί πως ‘στην όψιμη φάση του Heidegger η θεμελιώδης οντολογία [...] διαμαρτύρεται κατά του στοιχείου της υποκειμενικότητας, που περιορίζει και προκαλεί θόλωση [...] ο Heidegger θέλει να την υπερνικήσει [...] επειδή όμως η υποκειμενικότητα δεν μπορεί να απαλείψει από τον κόσμο τις διαμεσολαβήσεις της, επιθυμεί να επανέλθει σε βαθμίδες της συνείδησης προγενέστερες από τον στοχασμό πάνω στην υποκειμενικότητα και τη διαμεσολάβηση’. Ο Adorno κρίνει μία τέτοια κίνηση ως ανεπιτυχή καθώς η παράκαμψη του υποκειμένου προκειμένου να επιτευχθεί μία άμεση πρόσβαση στα πράγματα ‘αποκλείει από το αντικείμενο της σκέψης όλους τους προσδιορισμούς, όπως έκανε ο Kant άλλοτε με το υπερβατικό πράγμα καθ’ εαυτό⁸⁹. Έτσι, ‘επειδή δεν επιτρέπεται ούτε να σκέφτεται κανείς εικονολογικά, να θέτει οτιδήποτε, ούτε αντίστροφα, να διεισδύει σε ένα ον, το οποίο, ως ένα μικρό μέρος του κόσμου, θα εξέθετε την προήγηση του είναι, η σκέψη δεν τολμά κατά βάθος να σκεφτεί παρά μόνο κάτι εντελώς κενό’. Σε αυτό το σημείο, συνδέει την κριτική του για την έννοια του είναι στο πλαίσιο της θεμελιώδους οντολογίας με τις αντίστοιχες θέσεις του Hegel: ‘Με τον αναγκαστικό χαρακτήρα που λαμβάνει η απορητική εννοιολογία η φιλοσοφία του είναι παρά τη θέλησή της υπόκειται στην ετυμηγορία του Hegel για το είναι: ότι ταυτίζεται αδιαχώριστα με το τίποτε, είναι ένα και το αυτό, και εδώ ο Heidegger δεν είχε αυταπάτες’ (ΑΔ, 105). Ωστόσο, ο Adorno θέτει το όριο αυτής της κριτικής πιο πάνω από αυτό που υπαγορεύει ο μηδενισμός: ‘Δεν πρέπει όμως να καταλογίσουμε στην υπαρξιακή οντολογία εκείνον τον μηδενισμό με τον οποίο την ταύτισαν οι αριστεροί υπαρξιστές κάνοντάς την να τρομάξει, αλλά το γεγονός ότι προβάλλει την απόλυτη μηδενικότητα της ανώτερης κατηγορίας της, του είναι, ως κάτι θετικό’ (ΑΔ, 106). Αυτός ο ισχυρισμός υποστηρίζεται από την άποψη ότι η αναπλαισίωση του είναι στο εσωτερικό της νέας οντολογίας του Heidegger αδρανοποίησε όχι μόνο τη σκέψη, η οποία

διαφορετικά θα μπορούσε να εκδηλώσει την αρνητικότητά της, αλλά πολύ περισσότερο έθεσε εκτός της την έννοια της συνείδησης: ‘Η αλήθεια εκείνου που πομπωδώς επικαλείται η φιλοσοφία του είναι, σαν να ήταν όργανο του απολύτως θετικού, βρίσκεται στην αρνητικότητα⁹⁰ (ΑΔ, 109), ή στη συνέχεια: ‘Το είναι δεν έχει γίνει αντικείμενο σκέψης, διότι στην ακαθοριστία την οποία απαιτεί δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο σκέψης. Αλλά το γεγονός ότι η φιλοσοφία του είναι μετατρέπει το νοητικά μη παρακολουθήσιμο σε απρόσβλητο και την εξαίρεση από την ορθολογική διαδικασία σε υπέρβαση απέναντι στη στοχαζόμενη διάνοια είναι μια έξυπνη όσο και απεγνωσμένη πράξη βίας. Με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα από εκείνη της φαινομενολογίας, που έμεινε στη μέση της πορείας, ο Heidegger θέλει να εγκαταλείψει το εγγενές πλαίσιο της συνείδησης’ (ΑΔ, 111). Έτσι, ο Adorno συμπεραίνει πως ‘η κριτική που ασκεί ο Heidegger στην παράδοση της φιλοσοφίας έρχεται [...] σε αντίθεση με αυτό που υπόσχεται’⁹¹ κυρίως για το λόγο ότι ‘η φαινομενική φυγή ή εγκατάλειψη καταλήγει σε εκείνο από το οποίο φεύγει· το είναι στο οποίο φτάνει είναι θέσει⁹²’ (ΑΔ, 112). Αλλά και ειδικότερα για τη σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο και τη θέση του Adorno για την πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου, ο Adorno επικρίνει τον Heidegger για τον τρόπο με τον οποίο αντιπαρέχεται τη διαλεκτική σχέση υποκειμένου – αντικειμένου⁹³: ‘Ο Heidegger παρακάμπτει τη διαφορά μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, κάτι που αποτελεί ένα από τα μοτίβα της διαλεκτικής, σφετεριζόμενος μια θέση πέρα από αυτήν τη διαφορά, στην οποία φανερώνεται η ανεπάρκεια του ορθού λόγου σε σχέση με το αντικείμενο της σκέψης. Αλλά ένα τέτοιο άλμα αποτυγχάνει με τα μέσα του Λόγου. Η σκέψη δεν μπορεί να κατακτήσει μία θέση στην οποία θα εξαφανιζόταν άμεσα ο χωρισμός μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ο οποίος υπάρχει σε κάθε σκέψη και έγκειται στο ίδιο το σκέπτεσθαι [...] Η φιλοσοφία απαιτεί σήμερα όπως και την εποχή του Kant κριτική του Λόγου με τα μέσα του Λόγου, όχι την απέλαση ή την κατάργησή του’ (ΑΔ, 113).

ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΕΙΝΑΙ | ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ Ο Adorno υποστηρίζει πως ο πολιτισμός, πολύ περισσότερο ότι αποκαλεί ως ‘φαντασμαγορία του πολιτισμού’, έχει παροπλίσει τη σκέψη. Από την άλλη, η κριτική ανάγκη της σκέψης, είναι πιο επιτακτική από ποτέ. Το ερώτημα ‘τι είναι όλα αυτά και προς τι’ παύει σταδιακά να εμφανίζεται ως κρίσιμο ερώτημα, ενώ το ερώτημα ‘σχετικά με το νόημα όλων αυτών’, γίνεται όλο και πιο επιτακτικό όσο λιγότερο αυτονόητο είναι πια για τους ανθρώπους το γεγονός ότι θα έπρεπε να υπάρχει ένα νόημα, κάτι που αποσιωπάται. Από την άλλη, τη στιγμή που η πολιτιστική κίνηση αφομοιώνει

ερωτήματα σχετικά με την εκπλήρωση και τη νομιμοποίηση του νοήματος, η θεμελιώδης οντολογία μοιάζει να βρίσκεται σε απόσταση από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα⁹⁴. Ο Adorno επανέρχεται στο ερώτημα σχετικά με είναι στο εσωτερικό της θεμελιώδους οντολογίας με αφετηρία τον ισχυρισμό του για την εκχώρηση του συγκεκριμένου ερωτήματος στη σημασιολογική ανάλυση της λέξης είναι. Κατ' αυτά, 'αυτό που σημαίνει [...] το είναι ή η ύπαρξη, ταυτίζεται [...] με το νόημα του είναι ή της ύπαρξης'. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί στο συμπέρασμα πως 'ένα στοιχείο που εντάσσεται πλήρως στο πλαίσιο του πολιτισμού [...] ο Heidegger το μεταχειρίζεται σαν να είχε ξεφύγει από τη σχετικότητα του έργου των ανθρώπων και από την εγκατάλειψη του νοήματος του απλώς όντος'. Πολύ περισσότερο, 'η ιδέα ότι το νόημα της λέξης ταυτίζεται κατευθείαν με το νόημα του είναι συνιστά κακό διαφορούμενο⁹⁵ [...] Οι έννοιες, όργανα της ανθρώπινης σκέψης, δεν μπορούν να έχουν νόημα όταν αρνείται κανείς το ίδιο το νόημα, όταν έχουν εκκενωθεί από καθετί που θυμίζει ένα αντικειμενικό νόημα πέρα από τους μηχανισμούς σχηματισμού των εννοιών' (ΑΔ, 114). Ο Adorno καταλήγει: 'Αν το αληθινό είναι νοηθεί ριζικά χωρισμένο από το ον, είναι ταυτόσημο με τη σημασία του: αρκεί να δηλώσει κανείς το νόημα της οντότητας για να έχει το νόημα του ίδιου του είναι. Σύμφωνα με αυτό το σχήμα ανακαλείται απαρατήρητα η προσπάθεια φυγής από τον ιδεαλισμό, η διδασκαλία για το είναι συρρικνώνεται πάλι σε μια διδασκαλία για τη σκέψη, η οποία αφαιρεί από το είναι καθετί που δεν είναι καθαρή σκέψη. Για να αποδοθεί οποιοδήποτε νόημα στο είναι, το οποίο θεωρείται απόν, χρησιμοποιείται αντισταθμιστικά κάτι που εξαρχής, στην αναλυτική κρίση, είναι συγκροτημένο ως περιοχή νοημάτων, η σημασιολογία. Το γεγονός ότι οι έννοιες, για να είναι έννοιες, πρέπει να σημαίνουν κάτι χρησιμεύει ως μέσον που επιτρέπει στο υποκείμενόν⁹⁶ τους – το ίδιο το είναι – να έχει νόημα, διότι δεν υπάρχει παρά μόνον ως έννοια, ως γλωσσική σημασία. Ο ισχυρισμός ότι αυτή η έννοια δεν είναι έννοια, αλλά κάτι άμεσο, περιβάλλει το σημασιολογικό νόημα, τη σημασία, με οντολογικό κύρος' (ΑΔ, 115). Μια άμεση συνέπεια, είναι ότι η σκέψη γίνεται κενή περιεχομένου, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει σκέψη χωρίς έννοια⁹⁷. Στο ίδιο μήκος κύματος, στη συνέχεια της *Αρνητικής Διαλεκτικής* ο Adorno επικρίνει επίσης τον 'εορτασμό του στερούμενου νοήματος ως νοήματος' αναφερόμενος στις κατηγορίες της υπαρξιακής οντολογίας: 'Κατηγορίες όπως η αγωνία, για τις οποίες τουλάχιστον δεν μπορεί να συνομολογηθεί ότι είναι αιώνιες, με τη μεταμόρφωσή τους σε κάτι άφθαρτο γίνονται συνιστώσες του είναι ως τέτοιου, κάτι υπερκείμενο της ύπαρξης, το a priori της. Αντιπροσωπεύουν έτσι το «νόημα» το οποίο στην παρούσα ιστορική κατάσταση δεν μπορεί να κατονομασθεί θετικά και άμεσα. Το στερούμενο νοήματος εφοδιάζεται με

νόημα, καθώς υποτίθεται ότι το νόημα του είναι φανερώνεται στον αντίποδά του, την απλή ύπαρξη, ως μορφή της' (ΑΔ, 152).

Ο Adorno αναλύει επίσης το είναι σε σχέση με την κατηγορία της αυθεντικότητας από την οποία ο Heidegger απομακρύνθηκε σταδιακά. Από αυτήν την οπτική, το είναι επιτυγχάνει το ζητούμενο της αυθεντικότητας όταν το είναι δεν είναι φαινομενικό. Αυτή η απαίτηση του Heidegger εκπορεύεται από την αντίθεσή του στην ιστορική εξέλιξη της φιλοσοφίας που οδήγησε στην κατάλυση της διάκρισης ανάμεσα στην ουσία και τη φαινομενικότητα. Με αυτήν την αντίθεση του Heidegger συμφωνεί ο Adorno καθώς εμπίπτει στην δική του κριτική κατά του άμεσα δεδομένου το οποίο έχει συνδέσει με το θετικισμό⁹⁸. Ωστόσο, η απευθείας απόδοση της αυθεντικότητας σε κάτι το οποίο είναι απών, είναι για το Adorno εκδήλωση θετικότητας. Με αυτόν τον τρόπο προκαταλαμβάνεται ότι η κρυμμένη ουσία είναι κάτι το ακέραιο, και όχι μη ουσία, κάτι το διαστρεβλωμένο. Για τον Adorno, τόσο ο Heidegger στο *Είναι και ο Χρόνος*, όσο και ο Jaspers στη *πνευματική κατάσταση της εποχής μας*, αγνοούν ίσως το γεγονός ότι μια τέτοια μη ουσία, κάνει τους ανθρώπους όπως είναι. Άμεσο επακόλουθο αυτής της παράβλεψης είναι η αποδυνάμωση εκείνης της κριτικής που απευθύνεται στη διαμεσολάβηση του υποκειμένου από την πραγματικότητα⁹⁹. Επομένως καταλήγει ο Adorno πως 'η θεμελιώδης οντολογία [...] δεν μπορεί να πει τι είναι αυθεντικό' καθώς το ερώτημα σχετικά με το είναι¹⁰⁰, έχει δομηθεί με τη μορφή ερωτήματος που αποκλείει την απάντηση (ΑΔ, 145).

Η κριτική που απευθύνει ο Adorno στον Heidegger μοιάζει να ισχυροποιείται ακόμα περισσότερο, όταν ο πρώτος δίνει τη δική του ερμηνεία για τον τρόπο με τον οποίο ο τελευταίος αντιμετώπισε το πρόβλημα του ασυμβίβαστου του καθαρού με το εποπτικό στη φαινομενολογία του Husserl. Λέγοντας καθαρό, ο Adorno ορίζει το απαλλαγμένο από κάθε εμπειρική πρόσμειξη και κατά συνέπεια απολύτως ισχύον το οποίο ο Husserl συνδύασε στο πρόγραμμά του για μία «καθαρή», δηλαδή ειδητική φαινομενολογία, με το άμεσα, απολύτως δεδομένο, που δεν μπορεί να αναιρεθεί, διότι μπορεί να κάνει και χωρίς εννοιολογικές προσθήκες, δηλαδή το στοιχείο της αυθυπαρξίας του φαινομένου αντικειμένου. Ο Heidegger σε πρώτο χρόνο απομακρύνεται από τον Husserl μεταθέτοντας αυτό το πρόβλημα πέρα της συνείδησης. Ωστόσο, επιλέγοντας ένα ακαθόριστο στρώμα προκειμένου να υποστηρίξει την ενότητα του καθαρού και του εποπτικού, καταλήγει να τοποθετηθεί σε έναν χώρο όπου 'το είναι δεν επιτρέπεται να είναι ούτε ον, κάτι υπαρκτό, ούτε έννοια. Έτσι κατάφερε να γίνει ακαταμάχητο, αλλά το τίμημα που πρέπει να πληρώσει είναι η μηδαμινότητά του, το γεγονός ότι δεν μπορεί να εκπληρωθεί από καμιά σκέψη και καμιά εποπτεία: το μόνο που του

απομένει είναι η ταυτότητα του απλού ονόματος με τον εαυτό του' (ΑΔ, 147). Παρόμοια, στην υποενότητα 'Μυθολογία του Είναι' ο Adorno καταλογίζει στον Heidegger ότι καταλύει τη διάκριση ανάμεσα στην ουσία και την ύπαρξη, προβάλλοντας το αδιαχώριστο μεταξύ ύπαρξης και ουσίας στο είναι. Επικριτικά αναφέρει ότι ο 'μύθος είναι η απατηλή ενότητα του αδιαχώριστου' ύπαρξης και ουσίας (ΑΔ, 150).

ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΟΝΤΙΚΟΥ Συνεχίζοντας την κριτική του στον Heidegger, ο Adorno υποστηρίζει ότι η διαλεκτική του είναι και του όντος, ότι δηλαδή δεν μπορούμε να σκεφτούμε κανένα είναι χωρίς το ον και κανένα ον χωρίς διαμεσολάβηση, καταπνίγεται από τον Heidegger: 'Τα στοιχεία, που δεν υπάρχουν χωρίς το ένα να είναι διαμεσολαβημένο από το άλλο, είναι γι' αυτόν αδιαμεσολάβητα ένα: και αυτό το ένα είναι θετικό είναι. Αλλά αυτός ο υπολογισμός δεν είναι σωστός'. Ο Adorno θεωρεί ότι ο Heidegger αυτονομεί το είναι από το ον, καταφεύγοντας 'σε ένα στρατηγικό αριστούργημα, το οποίο είναι η μήτρα της σκέψης του γενικά' και το οποίο αναλύει στη συνέχεια. Πρώτα επικαλείται την κριτική του Karl Heinz Haag: «Τι πρέπει να εννοεί κανείς μιλώντας για ένα τέτοιο "είναι", που δήθεν είναι εντελώς ανεξάρτητο από τη σφαίρα του οντικού, αυτό πρέπει πάντως να μείνει αδιευκρίνιστο. Ο καθορισμός του θα το ενέτασσε στη διαλεκτική υποκειμένου και αντικειμένου, από την οποία ακριβώς πρέπει να εξαιρεθεί. Σε αυτήν την ακαθοριστία, που μάλλον είναι το κεντρικό σημείο της χαϊντεγκεριανής οντολογίας, οφείλεται το γεγονός ότι τα άκρα, το είναι και το ον, πρέπει κατ' ανάγκη να μένουν και στην αμοιβαία σχέση τους ακαθόριστα, έτσι που δεν μπορεί καν να δηλωθεί σε τι συνίσταται η διαφορά τους. Ο λόγος για την "οντολογική διαφορά" περιορίζεται στην ταυτολογία ότι το είναι δεν είναι το ον, επειδή είναι το είναι. Ο Heidegger κάνει λοιπόν το λάθος που επιρρίπτει στη δυτική μεταφυσική, δηλαδή ότι ποτέ δεν έλεγε τι σημαίνει το είναι σε αντιδιαστολή προς το ον»¹⁰¹. Ο Adorno ισχυρίζεται ότι το ον γίνεται οντολογικό γεγονός¹⁰² λόγω 'της αδυναμίας να σκεφτούμε το είναι χωρίς το ον, όπως και, σύμφωνα με τη βασική θέση του Heidegger, το ον χωρίς το είναι', λόγω δηλαδή της 'δυσκολίας της οντολογίας να τα βγάλει πέρα χωρίς το αντίθετό της, χωρίς το οντικό' (ΑΔ, 148). Ο Adorno αποδίδει εναλλακτικά την μετατροπή του οντικού σε οντολογικό γεγονός, υπό τον όρο οντολογικοποίηση του οντικού¹⁰³.

Ο Adorno ανάγει την ειδική οντολογική θέση της ύπαρξης στον Hegel, και ειδικότερα στην ιδεαλιστική του αντίληψη για την προτεραιότητα του υποκειμένου. Ο Hegel μοιάζει να εκμεταλλεύεται το γεγονός ότι το μη ταυτόσημο από τη μεριά του μόνον ως έννοια μπορεί να καθορισθεί με αυτόν τον τρόπο όμως γίνεται ταυτόσημο. Αντίστοιχα, το οντικό, το οποίο

έχει το χαρακτήρα του μη ταυτόσημου, οντολογικοποιείται, αίρεται η μη ταυτότητά του· το οντικό γίνεται οντολογικό. Ειδικότερα, σε σχέση με την υπόθεση του ακαθόριστου χαρακτήρα του είναι, ο Adorno παραθέτει τον Hegel: «Αυτή η ακαθοριστία ή η αφηρημένη άρνηση που έχει το είναι στον εαυτό του είναι εκείνο που αποφαίνεται τόσο ο εξωτερικός όσο και ο εσωτερικός στοχασμός καθώς το εξισώνει με το τίποτε, το χαρακτηρίζει ως κενό διανόημα, ως τίποτε. – Ή μπορούμε να πούμε ότι, επειδή το είναι είναι ακαθόριστο, δεν είναι η (καταφατική) καθοριστικότητα που το ίδιο είναι, δηλαδή δεν είναι είναι, αλλά τίποτα»¹⁰⁴ (ΑΔ, 152). Ο Adorno επαυξάνει: ‘Σιωπηρά, η ακαθοριστία, ο ακαθόριστος χαρακτήρας, χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του ακαθόριστου. Από την έννοια της ακαθοριστίας εξαφανίζεται εκείνο στο οποίο η ίδια αναφέρεται· αυτή η έννοια εξομοιώνεται με το ακαθόριστο ως προσδιορισμός του, και αυτό επιτρέπει την ταύτιση του ακαθόριστου με το τίποτε’. Αυτό όμως σημαίνει για τον Adorno ότι προϋποτίθεται ο απόλυτος ιδεαλισμός, χωρίς όμως μια τέτοια υπόθεση να έχει αποδειχθεί από τη *Λογική* του Hegel.

Στη συνέχεια, ο Adorno αναλύει την έννοια της μη ταυτότητας στο εγγεγραμμένο σύστημα, για την οποία θεωρεί ότι δεν έχει αναπτυχθεί πλήρως από την άποψη της διαλεκτικής. Ο λόγος για αυτό είναι ότι στον Hegel η έννοια του μη ταυτόσημου αποσκοπεί μονάχα στην απόδοση ταυτότητας στο μη ταυτόσημο, και όχι κάτι πέρα από αυτό. Παρά το γεγονός ότι είναι θετικό στοιχείο η αναγνώριση εκ μέρους του Hegel ότι καμία ταυτότητα δεν είναι αληθινή χωρίς το μη ταυτόσημο, η ταυτότητα διατηρεί την οντολογική της προτεραιότητα¹⁰⁵, καθώς ακόμα και για το μη ταυτόσημο, ο τελικός σκοπός είναι η ενσωμάτωσή του στην ταυτότητα¹⁰⁶. Αυτό που καταλογίζει επίσης ο Adorno στον Hegel είναι η τάση του τελευταίου, όχι απλά να επικροτεί τον αποκλεισμό του μη εννοιολογικού από την έννοια, αλλά πολύ περισσότερο να αποδίδει στην έννοια το χαρακτήρα ενός ανώτερου σε σχέση με αυτό που παραβλέπει. Σε αυτή την τάση απόδοσης της αλήθειας στο λιγότερο, ο Adorno διακρίνει μια συγγένεια με την ‘χαϊντεγκεριανή ιδεολογία για τη μεγαλοπρέπεια του λιτού’ την οποία αντιπαραβάλλει με τον συνεχιζόμενο παραλογισμό μιας κατάστασης αντικειμενικής έλλειψης στο επίπεδο της κοινωνίας¹⁰⁷. Πολύ περισσότερο, θεωρεί ότι η φιλοσοφία πρέπει να συμβάλλει στο ξεπέρασμα της έλλειψης. Ενώ όμως στον Hegel η πρωτοκαθεδρία της έννοιας έναντι του μη εννοιολογικού είναι εμφανής, αλλά και γενικότερα η πίστη ότι το πιο ουσιώδες είναι αυτό που πραγματοποιείται μέσω της αφαίρεσης, δεν μοιάζει να συμβαίνει το ίδιο και στην περίπτωση του Heidegger¹⁰⁸. Γενικότερα, αυτό που καταλογίζει ως ιδεαλισμό στον Heidegger, είναι το γεγονός ότι η φιλοσοφία του αγνοεί το ζήτημα των αντικειμενικών συνθηκών, βασικά και κύρια το ζήτημα της εμπειρικής πραγματικότητας. Μια τέτοια στάση

όμως, όταν απευθύνεται σε άτομα ενταγμένα στην κοινωνία, δεν μπορεί να είναι παρά ιδεολογική με την έννοια της ψευδούς συνείδησης: η εστίαση στο λιγότερο, στην καθαρότητα μιας έννοιας παραπέμπει σε ένα μοντέλο ζωής, όπου η υλική ένδεια νομιμοποιείται¹⁰⁹. Απέναντι σε μια οντολογία που παραβλέπει τις αντικειμενικές συνθήκες, ο Adorno αντιπαραβάλλει την υπόθεση μίας οντολογίας η οποία δεν θα ξεκινάει από το σταθερό και αμετάβλητο τόπο του είναι, αλλά από την εμπειρική πραγματικότητα: πολύ περισσότερο, ο Adorno θέτει την εκδοχή μίας αρνητικής οντολογίας: 'Η οντολογία ως ειρωνική δυνατότητα θα ήταν η ενσάρκωση της αρνητικότητας [...] Αν ήθελε κανείς να σχεδιάσει μια οντολογία ακολουθώντας τη βασική κατάσταση πραγμάτων, η επανάληψη της οποίας την κάνει αμετάβλητη, θα προέκυπτε μια φρικαλέα κατάσταση. Μια οντολογία του πολιτισμού θα περιελάμβανε όλες τις αποτυχίες του. Τόπος μιας φιλοσοφικά θεμιτής οντολογίας θα ήταν μάλλον η θεωρητική κατασκευή της πολιτιστικής βιομηχανίας παρά του είναι: καλό θα ήταν μόνο ό,τι γλύτωσε από την οντολογία' (ΑΔ, 155).

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ Ο Adorno θεωρεί γενικότερα ότι το σύνολο της διδασκαλίας για την ύπαρξη αποσκοπεί στην οντολογικοποίηση του οντικού, καθώς σύμφωνα με τη θέση ότι η ύπαρξη δεν μπορεί να συναχθεί από την ουσία, πρέπει η ίδια η ύπαρξη να είναι τελικά ουσιώδης. Παράλληλα, η ύπαρξη, με την έννοια του τρόπου του είναι που προσιδιάζει στο Dasein, 'προσλαμβάνει το κύρος της πλατωνικής ιδέας, αλλά γίνεται και απρόσβλητη όπως καθετί που δεν μπορούμε να το σκεφτούμε διαφορετικά, διότι δεν είναι νοούμενο αλλά απλώς υπάρχει'. Σε αυτή τη θέση φαίνεται να συγκλίνουν τόσο ο Heidegger, όσο και ο Jaspers. Ο υπαρξισμός του τελευταίου τέθηκε εξαρχής από τον ίδιο τον Jaspers ως «ερώτημα σχετικά με το είναι»¹¹⁰ (ΑΔ, 156). Στη συνέχεια της πραγμάτευσής του για την έννοια της ύπαρξης, ο Adorno θεωρεί ότι το στοιχείο αλήθειας που περιέχει είναι 'η ένσταση εναντίον μιας κατάστασης της κοινωνίας και της φυσικοεπιστημονικής σκέψης, η οποία εκδιώκει την ακανόνιστη εμπειρία, δυνητικά το υποκείμενο ως στοιχείο της γνώσης'. Τις καταβολές αυτής της ένστασης της αναγνωρίζει στον Kierkegaard καθώς η διαμαρτυρία του κατά της φιλοσοφίας στρεφόταν και κατά της αντικειμενοποιημένης συνείδησης στην οποία έβλεπε και το τέλος της υποκειμενικότητας. Αυτή ακριβώς η ένσταση του Kierkegaard είναι που επαναλήφθηκε, σύμφωνα με τον Adorno, αναχρονιστικά στις υπαρξιστικές σχολές της Γαλλίας: 'Η υποκειμενικότητα, που στο μεταξύ αποδυναμώθηκε αντικειμενικά και εξασθένησε επίσης εσωτερικά, απομονώνεται και – ως συμπλήρωμα της χαϊντεγκεριανής υποστασιοποίησης αντίθετου πόλου του είναι – υποστασιοποιείται'. Στο *L' être et le néant*

του Sartre, η συγκεκριμένη εξέλιξη της απόσχισης του υποκειμένου, όπως και αυτής του είναι, καταλήγει στην ψευδαίσθηση της αμεσότητας του διαμεσολαβημένου, θέση την οποία ο Adorno τεκμηριώνει αμέσως μετά: 'Όσο διαμεσολαβημένο είναι το είναι από την έννοια και κατά συνέπεια από το υποκείμενο, τόσο διαμεσολαβημένο είναι από την άλλη μεριά το υποκείμενο από τον κόσμο στον οποίο ζει, τόσο ανίσχυρη και απλώς εσωτερική η απόφασή του'. Αλλά και γενικότερα για την έννοια της ύπαρξης, ο Adorno θεωρεί πως 'δελέασε πολλούς ως φιλοσοφική προσέγγιση, διότι φαινόταν ότι συνδέει πράγματα αποκλίνοντα το ένα από το άλλο: το στοχασμό πάνω στο υποκείμενο, το οποίο συγκρότησε κάθε γνώση και κατά συνέπεια κάθε ον, και τη συγκεκριμένη, για κάθε μεμονωμένο υποκείμενο άμεση ατομοποίηση της εμπειρίας του. Η απόκλιση αυτών των δύο προκάλεσε σύγχυση στην υποκειμενική προσέγγιση: στο συστατικό υποκείμενο μπορούσε να επιρριφθεί η κατηγορία ότι έχει βγει απλώς αφαιρετικά από το εμπειρικό υποκείμενο και έτσι είναι ανίκανο να θεμελιώσει αυτό και οποιαδήποτε εμπειρική ύπαρξη: το άτομο μπορούσε να κατηγορηθεί ότι είναι ένα τυχαίο μέρος του κόσμου χωρίς την ουσιαστική αναγκαιότητα που απαιτείται για να μπορέσει να περιβάλει τον κόσμο και ίσως να τον συγκροτήσει. Φαίνεται ότι την ύπαρξη ή [...] τον άνθρωπο, δεν μπορούμε ούτε να τον φανταστούμε ούτε έστω να τον σκεφτούμε, τόσο γενικά, ως την κοινή σε όλους τους ανθρώπους ουσία, όσο και ειδικά, δηλαδή αυτό το γενικό στην ιδιαίτερη έκφασή του, την ορισμένη ατομικότητα [...] Δεν μπορούμε να πούμε τι είναι άνθρωπος. Ο σημερινός είναι λειτουργία, ανελεύθερος, έχει επαναστραφεί πίσω από όλες τις δήθεν σταθερές ιδιότητες που του αποδίδονται [...] Αν αποκρυπτογραφούσε κανείς μέσα από τη σημερινή του σύσταση την ανθρώπινη ουσία, αυτό θα ήταν ένα σαμποτάζ για τη δυνατότητά του' (ΑΔ, 157). Ο Adorno υποστηρίζει πως η οχύρωση στο όνομα μιας ανθρώπινης ποιότητας, θα απομάκρυνε τη διερώτηση σχετικά με την απανθρωποποίηση των υποκειμένων που τα έκανε όπως τα έκανε. Κατά συνέπεια, 'όσο πιο συγκεκριμένη εμφανίζεται η ανθρωπολογία, τόσο πιο απατηλή γίνεται, αδιάφορη απέναντι στα στοιχεία του ανθρώπου που δεν θα είναι θεμελιωμένα μέσα στο ίδιο ως υποκείμενο, αλλά στη διαδικασία της αποϋποκειμενοποίησης, η οποία από αμνημονεύτων χρόνων εκτυλίσσεται παράλληλα με τον ιστορικό σχηματισμό του υποκειμένου. Η θέση της αναγνωρισμένης ανθρωπολογίας σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος είναι ανοιχτός [...] είναι κενή: απατηλά εμφανίζει τη δική της αοριστία, τη χρεωκοπία της, ως κάτι καθορισμένο και θετικό. Η ύπαρξη είναι ένα στοιχείο, όχι το όλον, εναντίον του οποίου επινοήθηκε και από το οποίο, αποκομμένη, πρόβαλε την ανεκπλήρωτη αξίωση επί του όλου μόλις προσέλαβε το ύφος της φιλοσοφίας'. Ο Adorno καταλήγει: 'Η θέση ότι δεν μπορούμε να πούμε τι είναι άνθρωπος δεν μαρτυρεί μια

ανώτερη ανθρωπολογία, αλλά είναι ένα βέτο εναντίον οποιασδήποτε ανθρωπολογίας' (ΑΔ, 158).

Στη συνέχεια, αναφέρεται στον υπαρξισμό του Kierkegaard: ο τελευταίος επικρίνει μεν την οντολογία, αλλά το ον ως ύπαρξη, το συγκεκριμένο άτομο απορροφά τα χαρακτηριστικά της οντολογίας. Στο *Είναι και ο Χρόνος* αντίστοιχα, η ύπαρξη ορίζεται με τρόπο ανάλογο προς τους αρχικούς στοχασμούς της *Αρρώστιας προς το θάνατο* του Kierkegaard με την έννοια της συνείδησης στον τελευταίο να δικαιολογεί σύμφωνα με τον Adorno την οντολογικοποίηση της ύπαρξης¹¹¹. Ωστόσο, ο Adorno θεωρεί ότι 'η έννοια υποκειμενικότητα ιριδίζει όσο και η έννοια του είναι και έτσι μπορεί κατά βούληση να προσαρμόζεται προς τη δεύτερη. Η πολυσημία της επιτρέπει να εκλάβει κανείς την ύπαρξη ως έναν τρόπο του είναι που προσιδιάζει στο είναι και να εξαφανίσει αναλυτικά την οντολογική διαφορά. Η ύπαρξη είναι τότε οντική λόγω της ατομοποίησής της στο χώρο και στο χρόνο και οντολογική ως Λόγος (Logos). Αμφίβολο είναι στη χαιντεγκεριανή συναγωγή του είναι από την ύπαρξη εκείνο το «ταυτόχρονα», το οποίο περιέχει ο λόγος του Heidegger για την «πολλαπλή προτεραιότητα» της «ύπαρξης» «απέναντι σε κάθε άλλο ον»' (ΑΔ, 159). Έτσι, μετά από αυτόν τον συλλογισμό, ο Adorno επιστρέφει στο ζήτημα της οικειοποίησης της έννοιας της συνείδησης όπως αυτή υπάρχει στον Kierkegaard: 'Το γεγονός ότι το υποκείμενο καθορίζεται από τη συνείδηση δεν σημαίνει ότι είναι εντελώς συνείδηση, διαφανές, «οντολογικό», αναπόσπαστο από τη συνείδηση. Κανένα «κάτι» δεν μπορεί να είναι οντολογικό [...] Το άτομο που έχει συνείδηση και εκείνο του οποίου η συνείδηση δεν θα υπήρχε χωρίς αυτό [...] παραμένει πραγματικότητα, ον, όχι είναι. Στο είναι ενυπάρχει το υποκείμενο, διότι το είναι είναι έννοια, αλλά δεν είναι άμεσα δεδομένο: στο υποκείμενο όμως ενυπάρχει ατομική ανθρώπινη συνείδηση και κατά συνέπεια κάτι οντικό. Το γεγονός ότι αυτό το ον μπορεί να σκεφτεί δεν αρκεί για να του αφαιρέσει το χαρακτηριστικό του όντος, σαν να ήταν άμεσα ουσιώδες. Ακριβώς «στον εαυτό του» δεν είναι «οντολογικό», διότι αυτή η εαυτότητα απαιτεί εκείνο το οντικό που το δόγμα για την οντολογική προτεραιότητα απαλείφει από μέσα της'¹¹² (ΑΔ, 160). Με παρόμοιο τρόπο, εντοπίζει στον Kierkegaard εκείνη την αντιμετώπιση του μη εννοιολογικού, η οποία χαρακτηρίζει και την μετέπειτα προσέγγιση του Heidegger. Το μη εννοιολογικό όχι μόνο αφομοιώνεται από την οντολογική έννοια της ύπαρξης, αλλά τελικά παραμένει υποβαθμισμένο εντός της. Παράλληλα, ένα επιπλέον στοιχείο που και πάλι αντλεί την καταγωγή του από τον Kierkegaard είναι η απόδοση προτεραιότητας στο υπάρχον έναντι της έννοιας. Με αυτό τον τρόπο όμως, ο Adorno παρατηρεί πως επωφελείται και πάλι η οντολογική έννοια της ύπαρξης.

Η κριτική της οντολογικοποίησης της ύπαρξης στο πλαίσιο της θεμελιώδους οντολογίας του Heidegger αγγίζει και το ζήτημα της αλήθειας. Με μόνιμο σημείο αναφοράς τη διαλεκτική, ο Adorno αντιμετωπίζει την αλήθεια ως τον αστερισμό υποκειμένου και αντικείμενο, όπου στη βάση της αμοιβαιότητας της διαμεσολάβησής τους, δεν μπορεί να υπάρξει ολοκληρωτική αναγωγή είτε στον έναν πόλο, είτε στον άλλο. Ο Adorno επικρίνει τον Heidegger για ακραία περιστολή στην υποκειμενικότητα, ακόμα και αν πρόκειται για μία άποψη που ο τελευταίος θα αρνιόταν σθεναρά. Κατ' αυτά, η αλήθεια στον Heidegger είναι ανεξάρτητη από την αντικειμενικότητα, όποια και αν είναι η σύστασή της. Αλλά με αυτό τον τρόπο υποβαθμίζεται τελικά τόσο η σκέψη, όσο και το ίδιο το υποκείμενο: 'Το στοιχείο της αλήθειας του υποκειμένου αναπτύσσεται στη σχέση προς αυτό που δεν είναι το ίδιο, το αντικείμενό του, και όχι με την επηρμένη κατάφαση του ούτως είναι του [...] Αν η αλήθεια ήταν πραγματικά η υποκειμενικότητα, αν η σκέψη ήταν απλώς αναπαραγωγή του υποκειμένου, η σκέψη θα ήταν ανάξια. Η υπαρξιακή εξύψωση του υποκειμένου απαλείφει για χάρη του αυτό που το ίδιο θα μπορούσε να συνειδητοποιήσει [...] Το υποκείμενο υποβιβάζεται στον αδιαφανή και τυχαίο χαρακτήρα του (ΑΔ, 162). Τέλος, με αυτό που εκλαμβάνει ο Adorno ως οντολογικοποίηση της ύπαρξης, συντελείται η εξαφάνιση της ιστορικής διάστασης¹¹³. Η διδασκαλία για το είναι σύμφωνα με τον Adorno 'πραγματεύεται το ον και ταυτόχρονα το οντολογικοποιεί, δηλαδή με την αναγωγή στο τυπικό γνώρισμά του αφαιρεί από το ον καθετί μη εννοιολογικό. Με αυτόν τον τρόπο όμως ορίζεται και μια καθορισμένη σχέση προς την ιστορία: με τη μετάθεση της ιστορίας στο υπαρκτικό χαρακτηριστικό της ιστορικότητας [...] επεκτείνεται η αξίωση κάθε πρώτης φιλοσοφίας να αποτελέσει μια διδασκαλία περί σταθερών [...] Η ιστορικότητα ακινητοποιεί την ιστορία μετατρέποντάς την σε κάτι μη ιστορικό, χωρίς να ενδιαφέρεται για τις ιστορικές προϋποθέσεις στις οποίες υπόκεινται η εσωτερική σύνθεση και ο αστερισμός του υποκειμένου και του αντικειμένου'. Αυτή η σύνθεση παραμορφώνεται, με την αγνόηση του γεγονότος ότι στον πυρήνα του αντικειμένου κάθε σκέψης βρίσκεται αποθηκευμένη η πραγματική ιστορία: 'Το γεγονός ότι η ιστορία κατά περίπτωση μπορεί να αγνοηθεί ή να θεοποιηθεί είναι ένα πρόσφορο πολιτικό συμπέρασμα από τη φιλοσοφία του είναι¹¹⁴' (ΑΔ, 164).



ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ:

ΕΝΝΟΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ | ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ Η *Αρνητική Διαλεκτική* με την έννοια της κριτικής της οντολογίας δεν αποσκοπεί στη διατύπωση μιας άλλης οντολογίας ή εναλλακτικά σε μια οντολογία του μη οντολογικού, γιατί και σε αυτή την περίπτωση θα υπήρχε η υπόδειξη μιας πρώτης αρχής¹¹⁵, στοιχείο που αντιβαίνει στο σύνολο της φιλοσοφικής θέσης του Adorno. Ωστόσο, χωρίς να θέτει σε μία προτεραιότητα το μη εννοιολογικό, τη μη ταυτότητα, το ίδιο ισχύει πλέον και για την έννοια: 'Η φιλοσοφία μπορούσε να ικανοποιηθεί ενόσω αυτές οι έννοιες ήταν γι' αυτήν ταυτόσημες με τη σκέψη που τις σκέφτεται. Όταν μια τέτοια ταυτότητα καταγγέλλεται κατ' αρχήν, στην πτώση της παρασύρει και την ηρεμία της έννοιας ως μιας έσχατης βάσης. Επειδή ο θεμελιώδης χαρακτήρας κάθε γενικής έννοιας διαλύεται μπροστά στο ορισμένο ον, η φιλοσοφία δεν επιτρέπεται πλέον να στηρίζει τις ελπίδες της σε μια ολότητα' (ΑΔ, 170).

Παρόλα αυτά, η τάση της ακαδημαϊκής κοινότητας όπως τη βίωσε και την περιγράφει ο Adorno συντηρούσε ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε μία κανονική φιλοσοφία και σε έναν υποδεέστερο στοχασμό για την κοινωνία. Με την έμφαση στην ενασχόληση με τις ανώτατες έννοιες, αγνοήθηκε πλήρως το ίδιο το υπάρχον: 'Στη σημερινή ακαδημαϊκή ζωή εμπεδώθηκε η διαφορά ανάμεσα σε μια κανονική, τακτική φιλοσοφία, που ασχολείται με τις ανώτατες έννοιες [...] και μια απλώς εξωφιλοσοφική σχέση με την κοινωνία [...] Αυτή η διαφορά είναι τόσο αβάσιμη όσο ύποπτη είναι και η ανάγκη για μια κανονική φιλοσοφία. Εδώ δεν έχουμε απλώς μια φιλοσοφία που καθυστερημένα αγωνιά για την καθαρότητά της και αποβάλλει από πάνω της ό,τι κάποτε συνιστούσε την ουσία της, αλλά επιπλέον η φιλοσοφική ανάλυση συναντά στο πλαίσιο της, στο εσωτερικό των δήθεν καθαρών εννοιών και την εμπεριεχόμενη αλήθειά τους, εκείνο το οντικό που προκαλεί φρίκη στην αξίωση καθαρότητας, η οποία, ακατάδεχτη και τρέμοντας, το παραχωρεί στις επιμέρους επιστήμες. Ακόμη και το ελάχιστο οντικό υπόλειμμα μέσα στις έννοιες [...] αναγκάζει τη φιλοσοφία να περιλάβει στους στοχασμούς της το ίδιο το υπάρχον, αντί να αρκείται απλώς στην έννοιά του [...] Το περιεχόμενο της φιλοσοφίας δεν είναι ούτε τα υπολείμματα μετά την αφαίρεση του χώρου

και του χρόνου, ούτε γενικές διαπιστώσεις για χωροχρονικά πράγματα. Η σκέψη κρυσταλλώνεται στο ειδικό, το χωροχρονικά καθορισμένο. Η έννοια του όντος ως τέτοιο είναι μόνον η σκιά της ψευδούς έννοιας του είναι' (ΑΔ, 170).

Για τον Adorno, δεν μπορεί να υπάρχει ένα απολύτως πρώτο, χωρίς να υπάρχει ένα νοηματικό αντίστοιχο, ετερογενές ως προς αυτό. Έτσι, στο πλαίσιο της κριτικής του, θεωρεί πως η θεμελιώδης οντολογία αποκρύπτει την ύπαρξη ενός αντίστοιχου δυϊσμού κρατώντας μακριά από καθορισμούς το δικό της πρώτο. Με αυτόν τον τρόπο όμως, παραμένει ακαθόριστο και το ετερογενές ως προς το πρώτο¹¹⁶. Ο δυϊσμός υποκειμένου – αντικείμενου προϋπάρχει για τη φιλοσοφική σκέψη και είναι αναπόφευκτος. Εδώ ο Adorno αναφέρει την έννοια της διαμεσολάβησης ως την πιο γενική έκφραση του γεγονότος ότι υπάρχει αυτός ο δυϊσμός: 'Αν ακυρωθεί η αξίωση του υποκειμένου να θεωρηθεί ως πρώτο, η οποία εμπνέει ακόμα την οντολογία, τότε και αυτό που σύμφωνα με το σχήμα της παραδοσιακής φιλοσοφίας είναι το δεύτερο παύει να είναι δεύτερο, δηλαδή κατώτερο και δευτερεύον [...] Στην πραγματικότητα η γνώση του στοιχείου της υποκειμενικής διαμεσολάβησης στο αντικειμενικό εμπεριέχει μια κριτικής της ιδέας ότι μπορεί να διαβλέψει κανείς το «καθ' εαυτό»'. Εμμένοντας ο Adorno στο στοιχείο της διαμεσολάβησης, στην αναπόφευκτη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο υποκείμενο και την εμπειρική πραγματικότητα, θέτει ως απαραίτητο όρο για τη θεώρηση του είναι, την αναγνώριση της θέσης του στο εσωτερικό ενός πλέγματος, και όχι σε μια αυτόνομη μορφή: 'Όποιες εμπειρίες και αν κουβαλάει η λέξη είναι, αυτές μπορούν να εκφραστούν μόνο μέσω σχηματισμών των όντων, διαφορετικά το περιεχόμενο της φιλοσοφίας αποβαίνει το πενιχρό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αφαιρέσεων, περίπου όπως άλλοτε η καρτεσιανή βεβαιότητα του υποκειμένου, της σκεπτόμενης ουσίας' (ΑΔ, 174).

Προκειμένου να αιτιολογήσει το διαλεκτικό στοιχείο της αρνητικής διαλεκτικής, οι παραπάνω συλλογισμοί αναδεικνύουν τον απαράβατο όρο της φιλοσοφίας του Adorno, δηλαδή την αμοιβαία διαμεσολάβηση της σκέψης από την αντικειμενική πραγματικότητα, και από την άλλη, της αντικειμενικότητας της γνώσης από την ίδια τη σκέψη. Για την μεθοδολογική υποστήριξη αυτής της θέσης υποστηρίζει πως η διαλεκτική υπηρετεί την αλήθεια αναγνωρίζοντας τις αντιφάσεις που υπάρχουν στο πλέγμα σχέσεων ανάμεσα στα πράγματα και το υποκείμενο. Αυτή η κατάσταση πραγμάτων δεν θα μπορούσε να εξηγηθεί σύμφωνα με ένα εξωτερικό, ως προς το συγκεκριμένο πλέγμα σχέσεων, ιεραρχικό σχήμα διάταξης· εάν όντως συνέβαινε κάτι τέτοιο, θα είχε αποσιωπηθεί ένα κρίσιμο στάδιο, το οποίο δεν θα ήταν άλλο από την απαλοιφή των αντιφάσεων προκειμένου να υπάρχει συμφωνία με

το σχήμα υποδοχής. Αντίθετα, ο Adorno προτείνει τη διαλεκτική με την έννοια της σκέψης που μπορεί και στρέφεται ενάντια στον εαυτό της, χωρίς να εγκαταλείπει τον εαυτό της, τη σκέψη που καταφεύγει στην αντικειμενική πραγματικότητα και ειδικά στην κοινωνία προκειμένου να εξηγήσει τον εαυτό της¹¹⁷.

Η διαλεκτική πρόταση του Adorno έχει τα όριά της, τα οποία ο επισημαίνει ο ίδιος εξ αρχής: 'Η διαλεκτική δεν μπορεί να επεκταθεί στη φύση, δηλαδή να γίνει οικουμενική αρχή εξήγησης, αλλά από την άλλη μεριά δεν μπορεί κανείς να στήσει δύο είδη αλήθειας, το ένα πλάι στο άλλο, μια διαλεκτική αλήθεια ενδοκοινωνικά και μια δεύτερη, αδιάφορη ως προς την πρώτη, όπως συμβαίνει με τη διαίρεση των επιστημών που ακολουθεί το διαχωρισμό μεταξύ κοινωνικού και εξωκοινωνικού [...] τίποτε δεν οδηγεί έξω από το εγγενές πλαίσιο των διαλεκτικών σχέσεων παρά μόνον οι ίδιες. Η διαλεκτική σκέφτεται κριτικά αυτό το πλαίσιο σχέσεων, στοχάζεται την ίδια τους την κίνηση' (ΑΔ, 176). Η ιδέα του αναστοχασμού της σκέψης, που αναπαράγεται ως αναστοχασμός της διαλεκτικής, υποδεικνύει βασικά και κύρια τη διαφορά της από τη διαλεκτική του Hegel. Για αυτό και η διαλεκτική, όπως την εννοεί ο Adorno είναι αρνητική· αρνείται τη θέση της εγελιανής διαλεκτικής σύμφωνα με την οποία η ταυτότητα και η θετικότητα συμπίπτουν· αρνείται επίσης την ιδέα της συμφιλίωσης στην οποία κατέτεινε η συμπερίληψη κάθε μη ταυτόσημου και αντικειμενικού στη διευρυμένη στο απόλυτο πνεύμα ανυψωμένη υποκειμενικότητα· αρνείται τέλος, όχι μόνο τον προσδιορισμό που επιφέρει η δύναμη του όλου σε κάθε μεμονωμένο, αλλά και την ίδια τη δύναμη της ολότητας την οποία θεωρεί κάτι επίσης αρνητικό, κάτι το αναληθές¹¹⁸. Η αρνητική διαλεκτική, αντιστρέφοντας τη θέση της ταυτότητας¹¹⁹ που είναι συμφυής στη διαλεκτική του Hegel, αντιστρατεύεται στην ουσία, την αρχή του πνεύματος στην οποία στηρίζεται. Πρόκειται για μία διάσταση της κριτικής του Adorno η οποία αρνείται να αποδεχθεί τη βιασιότητα με την οποία επιτυγχάνεται η εγελιανή συμφιλίωση ανάμεσα στο ον και το πνεύμα: 'Αν το ον μπορεί να παραχθεί ολικά μέσα από το πνεύμα, τότε αυτό εξομοιώνεται για κακή του τύχη με το απλώς ον, προς το οποίο νομίζει πως έρχεται σε αντίθεση: διαφορετικά, το πνεύμα και το ον δεν συμφωνούν μεταξύ τους. Προπάντων η ακόρεστη αρχή της ταυτότητας διαιώνίζει τον ανταγωνισμό με την καταπίεση του αντιτιθέμενου. Αυτό που δεν ανέχεται ό,τι δεν είναι όπως το ίδιο καταστρατηγεί τη συμφιλίωση που νομίζει πως αντιπροσωπεύει παραγνωρίζοντας τον εαυτό του. Η βιασιότητα της ισοπέδωσης αναπαράγει την αντίθεση που εκριζώνει' (ΑΔ, 177).

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ | ΑΥΤΟΣΤΟΧΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ Η διαλεκτική του Hegel αντιμετωπίζεται περισσότερο ως μέθοδος από τον Adorno, παρά την αντίθεση, σε κάτι τέτοιο, δεδηλωμένη πρόθεση του πρώτου¹²⁰. είναι μέθοδος καθώς επιβάλλει εξωτερικά στο πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στο υποκείμενο και την πραγματικότητα ένα ιεραρχικό σχήμα διάταξης των στοιχείων που ορίζουν αυτές τις σχέσεις. Αντίθετα, η διαλεκτική όπως την αντιλαμβάνεται ο Adorno 'δεν είναι μέθοδος, διότι το εσωτερικά ασυμφιλίωτο αντικείμενο, από το οποίο λείπει ακριβώς η ταυτότητα την οποία υποκαθιστά η σκέψη, είναι πλήρες αντιφάσεων και αντιστέκεται απέναντι σε κάθε απόπειρα εσωτερικά συνεκτικής ερμηνείας του' (ΑΔ, 179). Η διαλεκτική επιβάλλεται λόγω του ασυμφιλίωτου χαρακτήρα του αντικειμένου, και όχι λόγω της οργανωτικής διάθεσης της σκέψης. Επομένως, αν κάποιος ήθελε πράγματι να χρησιμοποιήσει τη διαλεκτική ως μέθοδο, αυτό θα μπορούσε να γίνει μόνο με την έννοια της σκέψης στη βάση των αντιφάσεων, λαμβάνοντας ωστόσο 'υπόψη την αντίφαση που διαπιστώσαμε μια φορά στο πράγμα, και κατά της αντίφασης'. Η κίνηση αυτής της διαλεκτικής, που δεν μπορεί να συμβιβασθεί με τη διαλεκτική του Hegel, αντιμετωπίζει με δυσπιστία πλέον την επιδίωξη της ταυτότητας ανάμεσα σε κάθε αντικείμενο και την έννοιά του· η αρνητική διαλεκτική του Adorno 'διέπεται από τη λογική της διάλυσης της παρασκευασμένης και αντικειμενοποιημένης μορφής των εννοιών, την οποία έχει κατ' αρχάς άμεσα απέναντί του το υποκείμενο της γνώσης'. Μία τέτοια λογική αντιμετωπίζει την ταυτότητα γνώσης και υποκειμένου ως αναλήθεια. Παρόλα αυτά, αυτή ακριβώς η επιλήψιμη ταυτότητα, με την έννοια της υποκειμενικής διαμόρφωσης του φαινομένου¹²¹, αποκρύπτει το μη ταυτόσημο. Κάθε ταυτόσημος προσδιορισμός ανταποκρίνεται σύμφωνα με τον Adorno στο ιδανικό της a priori δομής της οντολογίας. Ωστόσο, αυτή η δομή 'ως κάτι αφηρημένο που παγιώθηκε, ανεξάρτητα από κάθε ειδικό περιεχόμενο, είναι υπό την απλή έννοια αρνητική, μια ανάγκη που έλαβε τη μορφή πνεύματος'. Η αρνητικότητα αυτής της a priori δομής ως αναλήθειας, εμφανίζει στο επίπεδο της πραγματικότητας όλους τους επιμέρους προσδιορισμούς της απαλλαγμένους από αντιφάσεις¹²². Στο πλαίσιο της αρνητικής διαλεκτικής 'η ιδέα της συμφιλίωσης δεν επιτρέπει να θέτουμε τη συμφιλίωση ως θετική έννοια' (ΑΔ, 180). Κατ' αυτά, 'η καθαρή ταυτότητα είναι αυτό που έχει τεθεί από το υποκείμενο και κατ' αυτό έχει προσαχθεί από έξω. Για να την κρίνουμε από μέσα πρέπει επίσης, κατά αρκετά παράδοξο τρόπο, να την κρίνουμε από έξω'. Επομένως, ο Adorno καταλήγει: 'το υποκείμενο πρέπει να επανορθώσει στο μη ταυτόσημο τη βλάβη που του προξένησε' (ΑΔ, 181).

Η σκέψη απέναντι στην έννοια, αντιλαμβάνεται τον εγγενή αντινομικό της χαρακτήρα: η επαφή με αυτήν την αντίφαση ωθεί την σκέψη στην ιδέα μιας κατάστασης πραγμάτων που θα βρισκόταν πέρα από την αντίφαση. Με αυτόν τον τρόπο όμως, αυτή η κατάσταση πέρα από την αντίφαση, ως ετερογενής σε σχέση με αυτό που δηλώνει η έννοια, αναπαράγεται εντός της σκέψης, ως εγγενής αντίφαση της σκέψης πλέον. Ο Adorno διαχωρίζει ανάμεσα σε εκείνη τη σκέψη που συμμορφώνεται με ενιαίο τρόπο και για λόγους αρχής προκειμένου να αρνηθεί από μέσα την αξίωση για ενότητα δομής που εγείρει η παραδοσιακή φιλοσοφία, και από την άλλη, εκείνη τη σκέψη όπου η μορφή της ενότητας επιβάλλεται από μόνη της, αν από την πρόθεσή της μετατρέπεται σε πρώτη αρχή. Κατ' αυτά, έχοντας στο εσωτερικό της η σκέψη την αντίφαση που προκλήθηκε από την επαφή με την αντινομία της έννοιας, η αναγνώριση μίας ενότητας, όπως στη δεύτερη περίπτωση, θα ισοδυναμούσε με την απόδοση μίας ταυτότητας, εκεί όπου στην πραγματικότητα δεν υφίσταται. Συνακόλουθα, ο Adorno δηλώνει πως 'η ταυτότητα είναι η πρώτη μορφή ιδεολογίας' (ΑΔ, 183) προκειμένου να αναδείξει στη συνέχεια τον κεντρικό ρόλο που έχει για τη φιλοσοφία η κριτική της ιδεολογίας ως κριτική της ίδιας της συστατικής συνείδησης¹²³.

Η κριτική στη συνείδηση έχει ένα γόνιμο, και όχι ισοπεδωτικό χαρακτήρα καθώς ο Adorno αναγνωρίζει στη δύναμη της συνείδησης την ικανότητά της να μπορεί να προσεγγίζει και την αυταπάτη της. Αντίστοιχα, η ταυτότητα δεν εξαφανίζεται λόγω της κριτικής αλλά αλλάζει ποιοτικά: αυτό που καταδικάζει ο Adorno είναι ο ισχυρισμός ότι υπάρχει ταυτότητα, ότι 'το πράγμα ως τέτοιο αντιστοιχεί στην έννοιά του', χωρίς ωστόσο να αντιτίθεται στο ιδανικό της ταυτότητας: 'Μέσα στην κατηγορία ότι το πράγμα δεν είναι ταυτόσημο με την έννοια ζει και η λαχάρα της έννοιας να γίνει ταυτόσημη με το πράγμα. Με αυτόν τον τρόπο η συνείδηση της μη ταυτότητας διατηρεί την ταυτότητα'¹²⁴ (ΑΔ, 185). Αυτός ο τρόπος επιμονής στην ταυτότητα συνάδει στην ανεστραμμένη σχέση που έχει κατά βάθος με την αλήθεια θέτοντας την αναλήθεια κάθε 'επιτηδευμένης ταυτότητας' ως μία 'αντίστροφη μορφή της αλήθειας'. Συνδέεται επίσης, με την πεποίθηση του Adorno ότι για να γνωρίσει κανείς τη μη ταυτότητα, δεν αρκεί να τεθεί σε προτεραιότητα η γνώση της ταυτότητας στην οποία αναφέρεται η μη ταυτότητα ή το αντίστροφο: το ζήτημα αυτό το οποίο είναι ίδιο κατά βάθος με την ελληνική έριδα για το αν το όμοιο ή το ανόμοιο γνωρίζει το όμοιο, μπορεί να λυθεί μόνο διαλεκτικά σύμφωνα με τον Adorno: 'Η παραδοσιακή φιλοσοφία νομίζει πως γνωρίζει το ανόμοιο εξομοιάζοντάς το με αυτήν, ενώ στην πραγματικότητα έτσι γνωρίζει μόνο τον εαυτό της. Ιδέα μιας διαφορετικής φιλοσοφίας θα ήταν να συνειδητοποιεί το όμοιο καθορίζοντας το ανόμοιό της. Το στοιχείο της μη ταυτότητας στην ταυτιστική κρίση είναι χωρίς άλλο κατανοητό

καθόσον κάθε μεμονωμένο αντικείμενο υπαγόμενο σε μια κατηγορία έχει χαρακτηριστικά που δεν περιλαμβάνονται στον ορισμό της κατηγορίας του¹²⁵, (ΑΔ, 186).

Προσθέτοντας επιμέρους αποχρώσεις σε αυτήν την προσέγγιση, ο Adorno αναλύει το παράδειγμα της έννοιας της ελευθερίας: ‘Στην περίπτωση μιας πιο εμφαντικής έννοιας, που δεν είναι απλώς μια ενότητα γνωρισμάτων των επιμέρους αντικειμένων από τα οποία έχει εξαχθεί αφαιρετικά, ισχύει [...] και το αντίθετο. Η κρίση ότι κάποιος είναι ελεύθερος άνθρωπος αναφέρεται, αν τη νοήσουμε εμφαντικά, στην έννοια της ελευθερίας. Αυτή η έννοια είναι κάτι περισσότερο από όσα λέγονται για αυτόν τον άνθρωπο, όπως και αυτός, βάσει άλλων προσδιορισμών, είναι κάτι περισσότερο από την έννοια της ελευθερίας του. Η έννοια της δεν λέει μόνον ότι μπορεί να εφαρμοσθεί σε όλους τους μεμονωμένους ανθρώπους που ορίζονται ως ελεύθεροι. Την τρέφει η ιδέα για μια κατάσταση στην οποία τα άτομα θα είχαν ποιοτικές ιδιότητες οι οποίες εδώ και σήμερα δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν σε κανένα άτομο. Όταν εγκωμιάζεται ένας άνθρωπος ως ελεύθερος, η ιδιαιτερότητα βρίσκεται στο [...] γεγονός ότι του αποδίδεται κάτι αδύνατο επειδή φανερώνεται σε αυτόν· αυτό το εμφανές και ταυτόχρονα κρυφό στοιχείο είναι η ψυχή κάθε ταυτιστικής κρίσης που αξίζει τον κόπο’ (ΑΔ, 187). Μέσω αυτού του παραδείγματος, ο Adorno υποδεικνύει την μη ταυτότητα προς δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: ένα πράγμα είναι η μη ταυτότητα που μπορεί να διαπιστωθεί εμπειρικά στην πραγματικότητα, αλλά δεν υπάρχει στην ταυτότητα που συνέχει την έννοια με το πράγμα της εμπειρικής πραγματικότητας – και άλλο πράγμα η μη ταυτότητα που αν και τρέφεται από την επιθυμία να υπάρχει, δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Στην πρώτη περίπτωση, η ταυτότητα υπολείπεται της πραγματικότητας, ενώ στη δεύτερη την υπερβαίνει¹²⁶. Το ζήτημα των δυνατοτήτων μίας έννοιας, οι οποίες παρόλα αυτά δεν μπορούν να εκδηλωθούν στην πραγματικότητα, καθιστά αναγκαία για τον Adorno, την ύπαρξη της κριτικής ακριβώς σε εκείνη την κατάσταση που καταδικάζει μία έννοια στην ίδια της την ένδεια.

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΑΝΤΙΦΑΣΗ | ΕΝΟΤΗΤΑ ΜΕΣΩ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΣ | ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ Στο παράδειγμα της έννοιας της ελευθερίας, η αντίφαση ανάμεσα στην έννοια της ελευθερίας και την πραγματοποίησή της δεν είναι ένα υποκειμενικό σφάλμα της σκέψης· αντίθετα, ο Adorno θέτει την αντικειμενικότητα της αντίφασης η οποία ‘δεν δηλώνει μόνο ό,τι μένει εκτός μιας υποκειμενικής εννοιολογικής κρίσης για ένα ον, αλλά και κάτι για την ίδια την κρίση, διότι η κρίση εννοεί πάντοτε το κρινόμενο ον πέρα από εκείνο το μερικό στοιχείο που περικλείει η κρίση’. Κατ’ αυτά, ‘το αρνητικό στοιχείο της φιλοσοφίας της ταυτότητας διατήρησε τη

δύναμή του' (ΑΔ, 188)· και επίσης, η ίδια η εμπειρία 'αρνείται να διευθετήσει στην ενότητα της συνείδησης τις τυχόν εμφανιζόμενες αντιφάσεις'. Σε αυτό το σημείο ο Adorno αναφέρει ως παράδειγμα την αντίφαση ανάμεσα σε εκείνον τον προορισμό που το άτομο θεωρεί δικό του και εκείνον που του επιβάλλει η κοινωνία, 'όταν θέλει να κερδίσει τα προς το ζην, δηλαδή το «ρόλο του»'. Σε μία τέτοια περίπτωση, η αντίφαση 'δεν μπορεί χωρίς μεθοδεύσεις'¹²⁷, οι οποίες εξαφανίζουν τις ουσιαστικές διαφορές, να υπαχθεί σε καμία ενότητα'. Η υποκειμενική συνείδηση αντιμέτωπη με την αντίφαση περιέρχεται σε απόγνωση καθώς είναι αναγκασμένη να επιλέξει: 'Η πρέπει να στυλιζάρει την αντίθετή της πορεία του κόσμου ως δήθεν αρμονική και, μολονότι πρέπει να γνωρίζει, να υπακούσει ως ετερόνομη σε αυτή την πορεία ή, παραμένοντας πεισματικά πιστή στον ορισμό της, να συμπεριφερθεί σαν να μην υπήρχε καμία πορεία του κόσμου και να καταστραφεί από αυτήν' (ΑΔ, 189). Η αντικειμενική αντίφαση δεν είναι κάτι το οποίο θα μπορούσε να λυθεί εννοιολογικά, με μία μεθοδολογία η οποία θα έτεινε σε έννοιες που δεν θα είχαν αντιφάσεις στο εσωτερικό τους. Αντίθετα, η υποκειμενικότητα μπορεί να κατανοήσει την αντίφαση, και καθήκον της διαλεκτικής γνώσης είναι η εξέταση της αναντιστοιχίας μεταξύ σκέψης και πράγματος, η διαπίστωση της αναντιστοιχίας στο επίπεδο του αντικειμένου, και όχι η μάταιη προσπάθεια επίλυσής της στο εσωτερικό της συνείδησης. Αντίστοιχα, η 'διαλεκτική αντίφαση δεν «υπάρχει» απλώς, αλλά έχει μια ενδιάθετη τάση – ένα υποκειμενικό στοιχείο'. Υπό την ευρύτερη έννοια, η διαλεκτική αποβλέπει σε κάτι διαφορετικό, το οποίο υποδεικνύεται αρνητικά από τη διαπίστωση του Georg Simmel, την οποία μνημονεύει ο Adorno: 'Είναι εκπληκτικό πόσο λίγο η ιστορία της φιλοσοφίας αφήνει να φανούν τα παθήματα της ανθρωπότητας'. Η διαλεκτική κίνηση λαμβάνοντας υπόψη αυτή την απόκλιση ανάμεσα στην εσωτερική εξέλιξη της επιστήμης και τις αρνητικές στιγμές της ιστορίας, 'παραμένει φιλοσοφική ως αυτοκριτική της φιλοσοφίας' (ΑΔ, 190).

Στη διαλεκτική του Hegel η έννοια της σύνθεσης¹²⁸ χρησιμοποιείται προς την κατεύθυνση της δόμησης, και όχι της αποσύνθεσης, με στόχο την πλήρη αποκατάσταση της ταυτότητας υποκειμένου και αντικειμένου. Για τον Adorno, η σύνθεση στο πλαίσιο της διαλεκτικής του Hegel, δεν πρέπει να εξεταστεί κριτικά ως 'μεμονωμένη νοητική πράξη, η οποία συνενώνει τα χωριστά στοιχεία στη σχέση που δημιουργεί, αλλά ως κατευθυντήρια και κορυφαία ιδέα' (ΑΔ, 192). Παρά το γεγονός ότι η εγελιανή σύνθεση είναι πάντοτε μια κατανόηση της ανεπάρκειας της κίνησης της έννοιας, όπως αναγνωρίζει ο Adorno, 'η επιταγή του *Hegel*, όπως αυτή αναπτύχθηκε στην *Εισαγωγή της Φαινομενολογίας*, να κοιτάζει κανείς καθαρά [...] κάθε έννοια μέχρι να κινηθεί η ίδια δυνάμει του νοήματός της, δηλαδή της ταυτότητάς της,

μέχρι να γίνει μη ταυτόσημη με τον εαυτό της, είναι μια αναλυτική και όχι συνθετική εντολή. Στη φαινομενολογία του Hegel ο Adorno βλέπει μία παθητική σχέση με το φαινόμενο, η οποία αδυνατεί να αποδεσμεύσει την εγγενή δυναμική που υπάρχει στην έννοια¹²⁹. Με αυτόν τον τρόπο είναι που μπορεί να υπάρξει η κίνηση που οδηγεί στη σύνθεση, και όχι με την ανάλυση της έννοιας που στη φαινομενολογία του Hegel παρουσιάζεται ως σύνθεση. Σε αυτό το σημείο ο Adorno επικαλείται τον Benjamin και τον χαρακτηρισμό της φαινομενολογία του Hegel με τον όρο ‘διαλεκτική στασιμότητα’. Στη λογική του Benjamin, που αποτελεί την ίδια στιγμή και κριτική της εγελιανής μεθόδου, η διαλεκτική σημαίνει το αντικειμενικό σπάσιμο του καταναγκασμού ‘για ταυτότητα με τη βοήθεια της ενέργειας που αποθηκεύτηκε σε αυτόν τον καταναγκασμό και παγιώθηκε στις αντικειμενοποιήσεις του’ (ΑΔ, 193).

Έτσι, η διαλεκτική, ως συνείδηση της μη ταυτότητας μέσω της ταυτότητας, επιφορτίζεται με πολύ μεγαλύτερο πεδίο κίνησης από αυτό που προδιαγράφει η μονοδιάστατη, θετική κίνηση που υποδεικνύει η λειτουργία της σύνθεσης¹³⁰ στη διαλεκτική του Hegel: ‘Η διαλεκτική δεν είναι μόνο μία προχωρητική αλλά ταυτόχρονα, μια οπισθοχωρητική διαδικασία’ κατ’ αυτά η εικόνα του κύκλου την αποδίδει σωστά. Η ανάπτυξη της έννοιας είναι και μια αναδρομή, μια σύνθεση του ορισμού της διαφοράς που χάθηκε στην έννοια [...] μια ανάμνηση του φυσικού που έπρεπε να καταβυθισθεί’. Ο Adorno αναγνωρίζει παρόλα αυτά τη διαφορά του Hegel τόσο από τον Kant, όσο και την ανάγκη για ενότητα που διατρέχει το σύνολο σχεδόν της φιλοσοφικής παράδοσης: ‘Αναμφίβολα ο *Hegel* περιόρισε την καντιανή πρωτοκαθεδρία της σύνθεσης: αναγνώρισε την πολλαπλότητα και την ενότητα· ωστόσο, όπως και ο *Kant* και ολόκληρη η παράδοση, περιλαμβανομένου και του Πλάτωνα, μεροληπτεί υπέρ της ενότητας’. Στο αίτημα για ενότητα ο Adorno παρουσιάζει μία διαφοροποιημένη εκδοχή της στη βάση της συγγένειας, στη βάση των μιμητικών, μη εννοιολογικών σχέσεων: ‘Ακόμη και η αυτοκριτική στροφή της ενιαίας σκέψης έχει την ανάγκη των εννοιών, των παγιωμένων συνθέσεων [...] Μόνον η ενότητα ξεπερνά την ενότητα. Σε αυτήν έχει δικαίωμα ζωής η συγγένεια¹³¹ [...] Οι συνθέσεις του υποκειμένου μιμούνται, όπως ήξερε καλά ο Πλάτωνας, έμμεσα, μέσω της έννοιας, ό,τι από μόνο του επιθυμεί αυτή η σύνθεση’ (ΑΔ, 195).

Υπερασπιζόμενος το χαρακτήρα της μίμησης στη διαφοροποιημένη εκδοχή της ενότητας που προτείνει, ο Adorno συνεχίζει την κριτική του στη συνθετική λειτουργία της διαλεκτικής του Hegel, υποστηρίζοντας πως το μη ταυτόσημο δεν μπορεί να αποκτηθεί ούτε ως θετικό, ούτε μέσω της άρνησης του αρνητικού¹³²: ‘Αυτή η άρνηση δεν είναι, όπως στον *Hegel*, ήδη κατάφαση¹³³’ (ΑΔ, 195). Παράλληλα, στο χαρακτηρισμό της αλήθειας από τον *Hegel* ως

αρνητικής συμπεριφοράς της γνώσης, η οποία διεισδύει στο αντικείμενο – δηλαδή εξαλείφει τη *φαινομενικότητά του*, ο Adorno διαβλέπει τη διατύπωση ενός προγράμματος αρνητικής διαλεκτικής, με την έννοια της ‘γνώσης που «συμφωνεί με το αντικείμενο»’. Ωστόσο, ‘η εγκαθίδρυση αυτής της γνώσης ως θετικότητας αποκηρύσσει αυτό το πρόγραμμα’ (ΑΔ, 197).

Απέναντι στη συνθετική λειτουργία της διαλεκτικής του Hegel όπου υπάρχει η κλιμακωτή αναγωγή των εννοιών μέχρι τη γενικότερη υπερκείμενη έννοια, ο Adorno προτάσσει την ταυτόχρονη εμφάνιση των εννοιών σε έναν αστερισμό. Με αυτόν τον τρόπο, το ενωτικό στοιχείο της έννοιας με το Άλλο¹³⁴ της επιζεί μέσω της διατήρησης του συγγενικού στοιχείου μεταξύ των εννοιών, φωτίζοντας την ιδιαιτερότητα του αντικειμένου στον οποίο αντιστοιχεί ο αστερισμός. Τέτοιο μοντέλο είναι η συμπεριφορά της γλώσσας, ‘η οποία δεν προσφέρει απλώς ένα σύστημα σημείων για γνωστικές λειτουργίες. Όπου εμφανίζεται ουσιαστικά ως γλώσσα, όπου πρέπει να παρουσιάσει ή να εκθέσει κάτι, δεν ορίζει τις έννοιές της. Εξασφαλίζει την αντικειμενικότητά τους μέσα από τη σχέση στην οποία θέτει τις έννοιες γύρω από ένα αντικείμενο [...] Μόνον οι αστερισμοί αντιπροσωπεύουν, από έξω, αυτό που η έννοια απέκοψε στο εσωτερικό της, το περισσότερο που θέλει να είναι η έννοια [...] Καθώς οι έννοιες συγκεντρώνονται γύρω από το αντικείμενο της γνώσης, καθορίζουν δυνητικά το εσωτερικό του, φτάνοντας με τη σκέψη σε αυτό που η σκέψη κατ’ ανάγκη εξάλειψε από μέσα της’ (ΑΔ, 200). Κοντά στην ιδέα του αστερισμού βρίσκεται η εγελιανή χρήση του όρου συγκεκριμένος, σύμφωνα με τον οποίο το ίδιο το πράγμα είναι το πλαίσιο των συναρτήσεών του¹³⁵, όχι η καθαρή εαυτότητά του. Με το πλαίσιο συναρτήσεων καταγράφεται πρώτα και κύρια αυτό που εννοείται για την έννοια, χωρίς ωστόσο να περιφρονείται η συλλογιστική γλώσσα εκ μέρους του Hegel¹³⁶.

Στο σχήμα που εισηγείται ο Adorno, το άνοιγμα του αντικειμένου επιτελείται χάρη στη ‘συνείδηση του αστερισμού στον οποίο βρίσκεται: η δυνατότητα βύθισης στο εσωτερικό χρειάζεται το εξωτερικό στοιχείο. Αλλά μια τέτοια ενύπαρκτη γενικότητα του μεμονωμένου είναι αντικειμενική ως κατασταλαγμένη ιστορία, η οποία *ιστορία είναι* μέσα σε αυτό και έξω από αυτό, είναι κάτι που περιλαμβάνει το *μεμονωμένο*, κάτι στο οποίο το επιμέρους έχει τη θέση του’. Κατ’ αυτά, η ‘διάκριση του αστερισμού στον οποίο βρίσκεται το πράγμα σημαίνει αποκρυπτογράφηση εκείνου που το μεμονωμένο πράγμα ως προϊόν του γίνεσθαι φέρει μέσα του. Ο χωρισμός του εξωτερικού από το εσωτερικό του *μεμονωμένου πράγματος* είναι από τη μεριά του απόρροια της ιστορίας. Την ιστορία μέσα στο αντικείμενο μπορεί να την απελευθερώσει μόνο μια γνώση που έχει υπόψη και την ιστορική σημασία του αντικειμένου

στη σχέση του με άλλα [...] Γνώση του αντικειμένου στον αστερισμό του είναι η γνώση της διαδικασίας την οποία το ίδιο έχει αποθηκευμένη μέσα του' (ΑΔ, 201).

ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ Στη διπολική σχέση υποκειμένου και αντικειμένου, τόσο το υποκείμενο, όσο και το αντικείμενο 'συγκροτούνται το ένα μέσω του άλλου, όπως και αποχωρίζονται βάσει αυτής της σύστασης' (ΑΔ, 214)· επίσης: 'Στην πραγματικότητα το υποκείμενο δεν είναι ποτέ εντελώς υποκείμενο, το αντικείμενο δεν είναι ποτέ εντελώς αντικείμενο (ΑΔ, 215). Ο Adorno θεωρεί πως η κυρίαρχη τάση της πορείας του γνωσιολογικού στοχασμού, σύμφωνα με την οποία υπήρχε αναγωγή όλο και πιο πολλών αντικειμενικών στοιχείων στο υποκείμενο, πρέπει να αντιστραφεί. Τόσο στην ιδεαλιστική, όσο και στην οντολογική φιλοσοφία, προϋποτίθεται ο διαμεσολαβητικός ρόλος του υποκειμένου. Ωστόσο, ο Adorno θέτει ως αληθές το στοιχείο της προήγησης της κοινωνίας σε σχέση με την ατομική συνείδηση και όλη την εμπειρία της: 'Η αντίληψη ότι η σκέψη διαμεσολαβείται από την αντικειμενικότητα δεν αρνείται τη σκέψη και τους αντικειμενικούς νόμους που την κάνουν σκέψη. Το γεγονός ότι δεν μπορεί κανείς να εγκαταλείψει τη σκέψη δείχνει κάτι που η σκέψη δεν παραδέχεται, ενώ με την ίδια της τη μορφή το αναζητεί και το εκφράζει: το στήριγμά της στο μη ταυτόσημο' (ΑΔ, 221).

Το ζήτημα της προτεραιότητας του αντικειμένου, της προτεραιότητας της ίδιας της κοινωνίας στον καθορισμό του ατόμου τίθεται από τον Adorno με την έννοια εκείνης της κριτικής της ταυτότητας που εστιάζει στην αναζήτηση της υπεροχής του αντικειμένου. Όπως έχει εξάλλου υποστηρίξει και σε άλλα σημεία της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, η αναθεώρηση της ταυτότητας σε εννοιολογικό επίπεδο, ή εναλλακτικά, η καταγγελία της ταυτότητας ως αναλήθειας, δεν αποκαθιστά επί της ουσίας την ισορροπία μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, καθώς το υποκείμενο σε κάθε περίπτωση παραμένει αποδυναμωμένο. Η αλλαγή της ποιοτικής σύστασης της υποκειμενικότητας διεξάγεται σε ένα πλαίσιο το οποίο η ίδια η υποκειμενικότητα δεν έχει τη δυνατότητα να το αλλάξει. Η επιχειρηματολογία του Adorno υπέρ της προτεραιότητας του αντικειμένου λαμβάνει την κρίσιμη μορφή της στους ακόλουθους συλλογισμούς: 'Λόγω της ανισότητας στην έννοια της διαμεσολάβησης το υποκείμενο δεν εμπίπτει με τον ίδιο τρόπο στο αντικείμενο όπως το δεύτερο στο πρώτο. Το αντικείμενο μπορεί να νοηθεί μόνον ως αντικείμενο από το υποκείμενο [...] Από το υποκείμενο δεν μπορούμε να αφαιρέσουμε το αντικείμενο [...] το αντικείμενο όμως μπορούμε να το νοήσουμε και χωρίς υποκείμενο. Συστατικό του νοήματος της υποκειμενικότητας είναι ότι αποτελεί και αντικείμενο, όχι όμως και αντίστροφα [...] Η

αντικειμενικότητα δεν είναι κάτι άμεσο' (ΑΔ, 224). Επομένως, 'η προτεραιότητα του αντικειμένου σημαίνει την προϊούσα ποιοτική διάκριση του εσωτερικά διαμεσολαβημένου, ένα στοιχείο μέσα στη διαλεκτική, όχι πέρα από αυτή, το οποίο αρθρώνεται μέσα σε αυτήν'¹³⁷ (ΑΔ, 225).

Από την άλλη, μόνο ο υποκειμενικός στοχασμός και ο στοχασμός πάνω στο υποκείμενο μπορούν να προσεγγίσουν την προτεραιότητα του αντικειμένου¹³⁸. Η δυνατότητα αυτή του στοχασμού πάνω στο υποκείμενο σκιαγραφείται στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, ενώ την ίδια στιγμή αναφαίνεται η διαφορά από το αντικείμενο: ενώ θα μπορούσε να γραφεί μια προϊστορία¹³⁹ του υποκειμένου στα πρότυπα της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*, δεν θα ήταν εξίσου δυνατή μια προϊστορία του αντικειμένου. Αυτή η δεύτερη είχε ως θέμα της πάντοτε τα αντικείμενα, ενώ η προϊστορία του υποκειμένου πραγματεύεται το βαθμό διαμεσολάβησης του υποκειμένου από το αντικείμενο, την αλλαγή στην ποιοτική σύσταση του υποκειμένου. Σε αυτή τη διαλεκτική λογική εντάσσεται ο ισχυρισμός πως κάθε μορφή υποκειμενικότητας καθορίζεται από μία αντίστοιχη μορφή αντικειμενικότητας. Έτσι, μόνο επειδή το υποκείμενο είναι από τη μεριά του διαμεσολαβημένο, δηλαδή δεν είναι το ριζικά Άλλο του αντικειμένου, είναι σε θέση, και κατά συνέπεια, νομιμοποιείται να συλλάβει την αντικειμενικότητα. Η σχέση με την πραγματικότητα, η διαμόρφωση μίας εμπειρικής συνείδησης είναι που υποστηρίζουν ανάλογες ιδέες σχετικές με την υπερβατικότητα του υποκειμένου¹⁴⁰. Από την άλλη, ο Adorno συμπληρώνει πως 'ανάλογες σκέψεις για τη γένεση του αντικειμένου θα ήταν μάταιες'. Επομένως, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου, τόσο από την σκοπιά της διαμεσολάβησης, όσο και από αυτή της προτεραιότητας του αντικειμένου, αλλά και σε αντίθεση προς τη διαλεκτική του Hegel και την απολυτότητα του πνεύματος, ο Adorno συνοψίζει: 'Διαμεσολάβηση του αντικειμένου σημαίνει ότι το αντικείμενο δεν επιτρέπεται να υποστασιοποιείται δογματικά ως κάτι στατικό, αλλά μπορούμε να το γνωρίσουμε μόνο στη διαπλοκή του με την υποκειμενικότητα: διαμεσολάβηση του υποκειμένου σημαίνει ότι το υποκείμενο δεν θα ήταν κυριολεκτικά τίποτε χωρίς το στοιχείο της αντικειμενικότητας. Δείκτης της προτεραιότητας του αντικειμένου είναι η αδυναμία του πνεύματος σε όλες τις κρίσεις που σχηματίζει και εκφέρει, όπως μέχρι σήμερα στην οργάνωση της κοινωνικής πραγματικότητας'. Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα, ο Adorno επιχειρεί την οριστική καθαίρεση του πνεύματος από το ρόλο που του επιφύλασσε η διαλεκτική του Hegel ειδικά σε σχέση με τη συμφιλίωση, ενώ επαναπροσδιορίζει και την παραδοσιακή αντίληψη για το διαφωτισμό: 'Το αρνητικό στοιχείο, ότι το πνεύμα με την ταύτιση δεν πέτυχε τη συμφιλίωση, ότι η προτεραιότητά του

απέτυχε, γίνεται κινητήρια δύναμη της ίδιας του της απομαγικοποίησης. Το πνεύμα είναι αληθές και αναληθές, φαινομενικό: αληθές, επειδή τίποτε δεν εξαιρείται από την κυριαρχία, στην οποία έδωσε την καθαρή της μορφή: αναληθές, επειδή στη διαπλοκή του με την κυριαρχία διόλου δεν είναι εκείνο το πνεύμα που πιστεύει και δηλώνει πως είναι. Έτσι, ο διαφωτισμός υπερβαίνει την παραδοσιακή αυτοαντίληψή του: δεν είναι πια απομυθοποίηση ως *reduction ad hominem* [αναγωγή (περιστολή) στον άνθρωπο, μείωση στις ανάγκες και στις δυνατότητες του ανθρώπου], αλλά και αντίστροφα, ως *reduction hominis* [αναγωγή (μείωση, περιστολή) του ανθρώπου]¹⁴¹, ως διάγνωση της αυταπάτης του υποκειμένου που συλλιζάζεται σε κάτι απόλυτο. Το υποκείμενο είναι η όψιμη και παραταύτα όμοια με την πιο παλαιά μορφή μύθου' (ΑΔ, 227).

Έχοντας υποστηρίξει την προτεραιότητα του αντικειμένου, ο Adorno προχωράει σε κάποιες κρίσιμες διευκρινίσεις στην προσπάθειά του να ορίσει το καθήκον, όπως και τις δυσκολίες που έχει το υποκείμενο¹⁴² στο πλαίσιο μίας αρνητικής διαλεκτικής. Διακρίνει δύο στρώματα αντικειμενικότητας, εκ των οποίων το πρώτο είναι ψευδές, και το οποίο αποδίδει στην μαρξιστική αρχή της ανταλλαγής. Το υποκείμενο, προκειμένου να έρθει σε επαφή με το μη ταυτόσημο του πράγματος, οφείλει να το αναζητήσει πέρα από τη φαινομενικότητα της αντικειμενικότητας, πέρα από την εκπραγμάτισή της¹⁴³. Αυτή η ιδέα αναπτύσσεται στο *Κεφάλαιο* του Marx και ειδικότερα σε εκείνο το σημείο όπου πραγματεύεται το φετιχιστικό χαρακτήρα του εμπορεύματος. Στον θρησκευτικό κόσμο γράφει ο Marx «τα προϊόντα του ανθρώπινου μυαλού φαίνονται σαν αυτόνομες μορφές [...] προικισμένες με δική τους ζωή. Έτσι και στον κόσμο των εμπορευμάτων τα προϊόντα του ανθρώπινου χεριού»¹⁴⁴. Κατ' αυτά, ο Adorno υποστηρίζει 'και το ίδιο το πράγμα δεν είναι κατά κανέναν τρόπο προϊόν της σκέψης, αλλά, απεναντίας, το μη ταυτόσημο διαμέσου της ταυτότητας. Μια τέτοια μη ταυτότητα δεν είναι μια «ιδέα»: είναι κάτι που καλύπτεται από ένα προπέτασμα' (ΑΔ, 231). Η μετάβαση πέρα από αυτό το φαινομενικό στρώμα ορίζεται ως καθήκον του υποκειμένου της εμπειρίας. Σε αυτό, συνηγορεί το γεγονός ότι 'ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος δεν χρεώνεται σε μια πλάνη της υποκειμενικής συνείδησης, αλλά παράγεται αντικειμενικά από το κοινωνικό a priori, τη διαδικασία ανταλλαγής. Ήδη στον Marx εκφράζεται η διάκριση ανάμεσα στην προτεραιότητα του αντικειμένου ως κάτι που πρέπει να συσταθεί κριτικά και τη μάσκα της στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων, την παραμόρφωσή της από τον φετιχιστικό χαρακτήρα'¹⁴⁵ (ΑΔ, 232).



ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ:

ΜΟΝΤΕΛΑ

Και όμως στην αρχική περίοδο αυτοστοχασμού του χειραφετούμενου νεωτερικού υποκειμένου, στον Hamlet, η απόκλιση μεταξύ αντίληψης και πράξης καταγράφηκε παραδειγματικά. Όσο περισσότερο το υποκείμενο γίνεται ον δι' εαυτό και αποστασιοποιείται από την πλήρη συμφωνία με τη δεδομένη τάξη πραγμάτων, τόσο λιγότερο ταυτίζεται η πράξη με τη συνείδηση.

ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ, ADORNO

ΑΠΟΠΡΩΣΟΠΟΙΗΣΗ & ΜΗ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ: Η ΑΝΑΓΚΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ Στο τρίτο μέρος της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, ο Adorno επιδίδεται σε αυτό το είδος ανάλυσης που υπαινίχθηκε στην εισαγωγή με τον όρο 'μοντέλα σκέψης'. Βασική του επιδίωξη είναι να αναπτύξει τη διαλεκτική υφή συγκεκριμένων φαινομένων στο επίπεδο μίας φιλοσοφίας που θα αντλεί τη δύναμή της από τον ίδιο της το στοχασμό και όχι την αναφορά της σε ένα σύστημα. Σε αυτό το πλαίσιο ανάλυσης ο Adorno αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο άτομο, σε μία συνέχεια της λογικής που τέθηκε στο παράδειγμα για το διττό χαρακτήρα του μη ταυτόσημου στην έννοια της ελευθερίας, και ειδικότερα στην αντιπαραβολή της έννοιας της ελευθερίας με την εμπειρική πραγματικότητα. Έτσι, στην αρχή του τρίτου μέρους τίθεται η έννοια της διαμεσολάβησης, που αναλύθηκε πρωτότερα εκτενώς, σε σχέση με το διασπαστικό της ρόλο στη συνείδηση της ελευθερίας¹⁴⁶. Την ίδια στιγμή όμως, και σε συμφωνία με τη θέση της προτεραιότητας του αντικειμένου, όπου αποδίδεται ένα αυξημένο καθήκον στο υποκείμενο, το ίδιο το υποκείμενο, η μοναδικότητά του, τίθεται στο επίκεντρο της πραγμάτευσης για την κοινωνία. Ο Adorno αρχικά συνδέει την 'αυτοεμπειρία του στοιχείου της ελευθερίας' με τη

συνείδηση, αναγνωρίζοντας δυνητικά έναν ουσιαστικό ρόλο για την ίδια τη συνείδηση¹⁴⁷, ενώ στη συνέχεια υποδεικνύει το διαλεκτικό στοχασμό πάνω στο ίδιο το πρόσωπο, τόσο σε σχέση με το γενικό, όσο και με την ιδιαιτερότητα που ενυπάρχει στο ειδικό: ‘Η ελευθερία, που μόνο με τη συγκρότηση μιας ελεύθερης κοινωνίας θα αναδυόταν αναζητείται εκεί όπου η συγκρότηση της υφιστάμενης *κοινωνίας* την αρνείται, δηλαδή στο εκάστοτε άτομο, που θα τη χρειαζόταν, αλλά, όπως το ίδιο είναι, δεν την εγγυάται. Ο στοχασμός πάνω στην κοινωνία παραλείπεται στην ηθική προσωποκρατία, όπως και ο στοχασμός πάνω στο ίδιο το πρόσωπο. Όταν το πρόσωπο είναι εντελώς αποκολλημένο από το γενικό, δεν μπορεί ούτε να συγκροτήσει το γενικό, το οποίο αντλείται τότε κρυφά από τις υφιστάμενες μορφές της κυριαρχίας [...] Το πρόσωπο ως κάτι απόλυτο, αρνείται τη γενικότητα, που πρέπει να εξαχθεί ερμηνευτικά μέσα από αυτό’ (ΑΔ, 332). Ο Adorno, κατά την πάγια θέση του αμφισβήτησης της ενότητας του προσώπου, υποστηρίζει στη συνέχεια ότι ‘το πρόσωπο είναι ο ιστορικά δεμένος κόμβος, ο οποίος θα έπρεπε να λυθεί μέσα από την ελευθερία, όχι να διαιωνισθεί’. Παρόμοια, και τα όποια ηθικά συμπεράσματα εξάγονται στη βάση της υπόθεσης της ενότητας του προσώπου ‘παραμένουν τυχαία όπως η άμεση ύπαρξη¹⁴⁸ [...] Όπως δεν μπορεί να προεξοφληθεί η έννοια ενός σωστού ανθρώπου, έτσι δεν θα έμοιαζε ο ίδιος με το πρόσωπο’ (ΑΔ, 333).

Το σύνολο αυτών των συλλογισμών, όπου ο Adorno αρνείται την οποιαδήποτε θεώρηση του ατόμου ως ενότητας, αποσκοπεί στην ανάδειξη του μη ταυτόσημου στοιχείου, τη δυνατότητα του ανθρώπου: ‘Αυτό που θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ως νοητό χαρακτήρα των ανθρώπων δεν είναι η ιδιότητά τους ως προσώπων, αλλά αυτό που τους ξεχωρίζει από την ύπαρξή τους. Αυτό το διακριτό χαρακτηριστικό εμφανίζεται στο πρόσωπο κατ’ ανάγκη ως μη ταυτόσημο’. Επειδή αυτό το μη ταυτόσημο δεν υπάρχει ακόμα, δεν μπορεί η έννοια του προσώπου να έχει ένα συνεκτικό χαρακτήρα: ‘Ανθρώπινοι είναι οι άνθρωποι μόνον όπου δεν ενεργούν ως πρόσωπα και ακόμη περισσότερο δεν τίθενται ως τέτοια’. Μοιραία, κάθε τοποθέτηση απέναντι στην πραγματικότητα του ανθρώπου, δεν μπορεί παρά να λαμβάνει το χαρακτήρα άρνησης αυτής της πραγματικότητας: ‘Το υποκείμενο είναι το ψέμα, διότι στο όνομα της απολυτότητας της κυριαρχίας του δεν παραδέχεται τους αντικειμενικούς καθορισμούς του· υποκείμενο θα ήταν μόνον αυτό που θα απαλλασσόταν από ένα τέτοιο ψέμα και με τη δική του δύναμη, που οφείλεται στην ταυτότητα, θα απέβαλλε από πάνω του το καλούπι αυτής της ταυτότητας. Οι άνθρωποι, χωρίς καμιά εξαίρεση δεν έχουν βρει ακόμη τον εαυτό τους. Υπό την έννοια του εαυτού είναι θεμιτό να νοούμε τη δυνατότητά τους, η οποία βρίσκεται σε επικριτική αντίθεση προς την πραγματικότητα του εαυτού’¹⁴⁹ (ΑΔ, 334).

Όπως και πιο πριν, παρά την άρνηση της πραγματικότητας, πολύ περισσότερο της κλειστής ενότητας του υποκειμένου στις διάφορες εκδοχές του – εγώ, πρόσωπο, εαυτότητα, άτομο, ύπαρξη, ο Adorno υποστηρίζει τη διατήρηση της ταυτότητας ως όχημα οικειοποίησης του μη ταυτόσημου¹⁵⁰. Ωστόσο, αυτό που διαπιστώνει στο φιλοσοφικό τοπίο της εποχής είναι ‘η απώλεια της ταυτότητας για χάρη της αφηρημένης ταυτότητας’¹⁵¹. Η κριτική του απευθύνεται κυρίως στον Heidegger καθώς θεωρεί πως ερμηνεύοντας την υποκειμενικότητα με έναν τρόπο υπερκείμενο της σκέψης, η ένταση κατά της προσωποκρατίας οδήγησε στο άλλο άκρο. Σε αυτή την άποψη συνηγορεί το γεγονός ότι ‘για το υποκείμενο ο Heidegger επέλεξε απροσωπικές εκφράσεις όπως το «εδώ είναι» (Dasein) και η ύπαρξη (Existenz)’. Ενώ ο Adorno αποβλέπει σε μία πλεονασματική θεώρηση της υποκειμενικότητας με την πρόκληση και την ενσωμάτωση των δυνατοτήτων της, ο Heidegger αποσκοπεί σε μία ελλειμματική: ‘Η ουσία της υποκειμενικότητας ως ύπαρξης, ένα θέμα του *Είναι και χρόνος*, μοιάζει με αυτό που απομένει από το πρόσωπο, όταν δεν είναι πλέον πρόσωπο’ (ΑΔ, 336). Ωστόσο, ο Adorno αναγνωρίζει τους λόγους αυτής της αποπροσωποποίησης τους οποίους συνδέει ευθέως με την απώλεια της αυτοσυνειδήσης¹⁵². Το γεγονός ότι στον Heidegger ο θάνατος έγινε η ουσία της ύπαρξης, κωδικοποιεί για τον Adorno αυτήν την εξέλιξη. Με αυτόν τον τρόπο όμως, η αποπροσωποποίηση φαίνεται να υποκύπτει σε μία μοίρα που μοιάζει αναπόφευκτη, αντί στο πλαίσιο της θεώρησης του Adorno ‘να παραπέμπει πέρα από το πρόσωπο μέσω της ιδέας ότι το πρόσωπο αποκτά αυτό που του ανήκει’. Παράλληλα, η αποπροσωποποίηση στον Heidegger είναι περισσότερο αποτέλεσμα γλωσσικής αφαίρεσης, η οποία παραβλέπει τη διαμεσολάβηση του υποκειμένου από την κοινωνία. Αντίθετα, ο Adorno θέτει απέναντι σε αυτή τη διαδικασία την υλικότητα του προσώπου η οποία θα αρκούσε για να καταδειχθεί η ακρότητα της αναγωγής του ανθρώπου σε επίπεδα που δεν αντιστοιχούν ούτε σε αυτό που εμφανίζεται ως ανθρώπινο στην πραγματικότητα¹⁵³: ‘Στον Heidegger η λογική απροσωπικότητα παραμένει πάντοτε η οντολογικοποίηση του προσώπου, χωρίς να συλλαμβάνεται το ίδιο’ (ΑΔ, 337): επίσης: ‘Μόνο στην κριτική της υποκειμενικότητας θα έβρισκε το αντικείμενό του αυτό που ο ίδιος, υπό την ονομασία αποδόμηση, προορίζει για την ιστορία της φιλοσοφίας’. Σε αυτήν την τελευταία πρόταση, με την οποία στοχεύει παράλληλα τη φιλοσοφία του Heidegger όπως αυτή αποτυπώθηκε στο *Είναι και Χρόνος*, βρίσκεται ο πυρήνας της θεώρησης του Adorno για το άτομο. Απέναντι στη λογική της περιστολής σε ένα ελάχιστο, καθαρό υποκείμενο στο επίπεδο του όντος, ο Adorno προτάσσει στο επίπεδο του υποκείμενο, τη διάλυσή του, ως την αρνητική εικόνα της δυνατότητάς του¹⁵⁴.

ΜΕΤΑ ΤΟ AUSCHWITZ Τα γεγονότα του Auschwitz είναι μια μόνιμη αναφορά στο έργο του Adorno· αποτελούν την αρνητική αναφορά ενάντια σε κάθε ισχυρισμό για τη θετικότητα της ύπαρξης, ενάντια σε κάθε προσπάθεια για την κατασκευή ενός νοήματος. Χωρίς να μπορεί να εξαχθεί το παραμικρό νόημα από το Auschwitz, η κατασκευή ενός νοήματος θα ισοδυναμούσε για τον Adorno με την κατάφαση της απόλυτης αρνητικότητας¹⁵⁵. Πολύ περισσότερο, στα γεγονότα του Auschwitz ο θάνατος έλαβε το χαρακτήρα επιδίωξης της απόλυτης ταυτότητας, ο θάνατος είχε ως στόχο την εξάλειψη του μη ταυτόσημου: ‘Με τη δολοφονία εκατομμυρίων από μια διοίκηση ο θάνατος έγινε κάτι που ποτέ ως τότε δεν είχαν να φοβηθούν οι άνθρωποι. Δεν υπάρχει πια καμιά δυνατότητα να μπει ο θάνατος στη ζωή που εμπειράται το άτομο ως κάτι που συμφωνεί με την πορεία της. Το άτομο απογυμνώνεται από το έσχατο και πιο πεινχρό που του είχε απομείνει. Το γεγονός ότι στα στρατόπεδα δεν πέθαινε πια το άτομο, αλλά το αντιπροσωπευτικό δείγμα του είδους άνθρωπος δεν μπορεί να προσβάλει και το θάνατο εκείνων που γλύτωσαν από αυτό το διοικητικό μέτρο¹⁵⁶. Η γενοκτονία είναι η απόλυτη ενοποίηση, η οποία προετοιμάζεται οπουδήποτε άνθρωποι εξομοιώνονται μεταξύ τους¹⁵⁷ [...] ώσπου ως αποκλίσεις από την έννοια της τέλει μηδαμινότητάς τους, τους εξολοθρεύουν κυριολεκτικά. Το Auschwitz επιβεβαιώνει το φιλοσόφημα για την καθαρή ταυτότητα ως θάνατο¹⁵⁸. Η πιο εμφανής ρήση από το *Τέλος του Παιχνιδιού* του Beckett: ότι δεν υπάρχουν πια τόσα πολλά που πρέπει να φοβάται κανείς¹⁵⁹, είναι μια αντίδραση σε μια πρακτική που έδωσε το πρώτο δείγμα στα στρατόπεδα, και στην άλλοτε αξιοσέβαστη έννοια της ελλοχεύει τελεολογικά ήδη η εξόντωση του μη ταυτόσημου’.

Ο Adorno αναφέρεται στο αδιάφορο της ζωής κάθε ατόμου, προς το οποίο κινείται η ιστορία, κάτι που δεν απέχει πολύ από την τυπική ελευθερία που είχε το άτομο, στην οποία ήταν τόσο αντικαταστατό και αναπληρώσιμο όσο αργότερα κάτω από τα βήματα των εξολοθρευτών του: ‘Η απόλυτη αρνητικότητα είναι προβλέψιμη, δεν αποτελεί έκπληξη για κανέναν πια’ (ΑΔ, 434). Πολύ περισσότερο, ο Adorno θεωρεί πως δεν υπάρχει καμιά ένδειξη που να δείχνει ότι ο άνθρωπος μπορεί να ξεφύγει από αυτή τη θέση, όπως δεν υπήρχε και καμιά ‘διέξοδος μέσα από τα ηλεκτρισμένα συρματοπλέγματα των στρατοπέδων’. Στην ίδια ενότητα σκέψεων, ο Adorno αναθεωρεί έναν από τους πιο γνωστούς αφορισμούς του, καθώς αναγνωρίζει στο ‘διαϊωνιζόμενο πάσχειν’ το δικαίωμα να εκφραστεί, όπως και στον μαρτυρικά βασανιζόμενο, το δικαίωμα να ουρλιάξει: ‘Έτσι λοιπόν μπορεί να ήταν λάθος ότι μετά το *Auschwitz* δεν μπορεί να γραφεί κανένα ποίημα. Λάθος δεν είναι όμως το όχι και τόσο πολιτιστικό ερώτημα αν μπορεί κανείς να ζήσει μετά το *Auschwitz*, αν έχει κάθε δικαίωμα να ζήσει όποιος γλύτωσε τυχαία και κανονικά θα έπρεπε να έχει δολοφονηθεί. Η

συνέχιση της ζωής του χρειάζεται ήδη την ψυχρότητα [...] χωρίς την οποία το *Auschwitz* θα ήταν αδύνατον να συμβεί: μια αδρή ενοχή του γλυτωμένου' (ΑΔ, 435). Αυτή ακριβώς η ενοχή είναι που κάνει τη φιλοσοφία πιο αναγκαία ίσως από ποτέ: η ενοχή της ζωής, ο λόγος που προκάλεσε αυτή την ενοχή, δεν μπορεί πλέον να συμφιλιωθεί με την ίδια τη ζωή¹⁶⁰. Σε αυτήν την κατάσταση αντιπαραβάλλει ο Adorno την απαίτηση της αρνητικής διαλεκτικής για αυτοστοχασμό της σκέψης: 'Αν η αρνητική διαλεκτική απαιτεί τον αυτοστοχασμό της σκέψης, αυτό συνεπάγεται με χειροπιαστό τρόπο ότι για να είναι αληθινή σκέψη, τουλάχιστον σήμερα, πρέπει να σκέφτεται και εναντίον του εαυτού της' (ΑΔ, 438).

Με τον πόνο, με την ακραία μορφή πόνου που εκδηλώθηκε στο *Auschwitz*, ο Adorno πιστεύει πως η ίδια η πορεία της ιστορίας εξωθεί στον υλισμό, αυτό που ήταν παραδοσιακά το αδιαμεσολάβητο αντίθετό του, η μεταφυσική: 'Εκείνο που το πνεύμα κάποτε υπερηφανευόταν ότι το ορίζει ή το κατασκευάζει ως όμοιό του κινείται προς αυτό που δεν μοιάζει με το πνεύμα, που δεν δέχεται την κυριαρχία του πνεύματος και πάνω στο οποίο εντούτοις η κυριαρχία φανερώνεται ως απόλυτο κακό: το σωματικό και απομακρυσμένο από κάθε νόημα στρώμα του ζωντανού όντος είναι θέατρο του πόνου' (ΑΔ, 439). Με την εστίαση στο σώμα, στην άρνηση του σώματος να δεχτεί τον πόνο, στην άρνηση του σώματος να δεχτεί τη στέρηση, ο Adorno προσπαθεί να θέσει το όριο από το οποίο πρέπει να ξεκινήσει η φιλοσοφία, ο ίδιος ο πολιτισμός. Η άρνηση του πνεύματος, είναι η άρνηση εκείνου του συγκεκριμένου πνεύματος που εκφράστηκε αντικειμενικά από τον πολιτισμό: 'Το *Auschwitz* απέδειξε με μη αναιρέσιμο τρόπο την αποτυχία του πολιτισμού. Το γεγονός ότι μπορούσε να συμβεί μέσα σε όλη την παράδοση της φιλοσοφίας, της τέχνης και των διαφωτιστικών επιστημών, εκφράζει κάτι παραπάνω από την ιδέα ότι ο πολιτισμός, το πνεύμα, δεν κατάφερε να συγκινήσει και να αλλάξει τους ανθρώπους. Μέσα στους ίδιους αυτούς τομείς, στην εμφαντική αξίωση της αυταρέσκειάς τους, κατοικεί η αναλήθεια. Όλος ο πολιτισμός μετά το *Auschwitz*, μαζί με την επείγουσα κριτική του είναι σκουπίδια'.

Με μια λογική αντίστοιχη αυτής που χαρακτηρίζει το σύνολο της *Αρνητικής Διαλεκτικής* ο Adorno δεν απορρίπτει ούτε την έννοια του πολιτισμού, ούτε αυτή της κριτικής του πολιτισμού. Η ένστασή του εστιάζει στο γεγονός ότι τόσο ο πολιτισμός, όσο και η κριτική του διατηρήθηκαν με έναν τρόπο αυτούσιο, χωρίς να υπάρχει ο αναστοχασμός αυτών των εννοιών, υπό το φως των γεγονότων του *Auschwitz*: ό,τι οδήγησε σε αυτά, ό,τι συνδέεται με αυτά δεν μπορεί να παραμείνει ίδιο: από την άλλη, η επιλογή της κατάργησης του πολιτισμού και της κριτικής του θα ισοδυναμούσε με τη νομιμοποίηση της ίδιας της βαρβαρότητας. Ανάμεσα στην ιδεολογία της διατήρησης ενός πολιτισμού που φέρει μεγάλο μερίδιο ευθύνης,

και στην οριστική κατάργησή του ο Adorno προτείνει την ενδιάμεση οδό του αναστοχασμού: ‘Το γεγονός ότι η κριτική του πολιτισμού παλιννοήθηκε ύστερα από όσα συνέβησαν χωρίς αντίσταση στην περιοχή της την έκανε εξολοκλήρου ιδεολογία [...] Όποιος συνηγορεί υπέρ της διατήρησης του ριζικά ένοχου και ξεφτισμένου πολιτισμού γίνεται συνένοχος, ενώ όποιος αρνείται τη συμμετοχή του στον πολιτισμό προωθεί κατευθείαν τη βαρβαρότητα, αυτό που αποδείχθηκε ότι είναι ο πολιτισμός. Ούτε καν η σιωπή μπορεί να βγει από τον φαύλο κύκλο: απλώς δικαιολογεί την υποκειμενική της ανικανότητα με τη στάθμη της αντικειμενικής αλήθειας, την οποία έτσι υποβιβάζει ακόμη μια φορά σε ψέμα’ (ΑΔ, 440). Στο πλαίσιο της κριτικής του πολιτισμού που σκιαγραφεί ο Adorno, επανέρχεται στην εκφρασμένη αντίθεσή του στη μεταφυσική, και ειδικά στην έννοια του πνεύματος σε σχέση με την οποία εκ προοιμίου έθεσε τη σωματική, την απλή διάσταση των πραγμάτων, όπως βιώνεται αρνητικά από τον πόνο: ‘Η θεολογία της κρίσης διαπίστωσε κάτι στο οποίο αφηρημένα και κατά συνέπεια μάταια εναντιώθηκε: ότι η μεταφυσική έχει συγχωνευτεί με τον πολιτισμό. Η απολυτότητα του πνεύματος, φωτοστέφανος του πολιτισμού, ήταν η ίδια αρχή που ακούραστα ασκούσε βία σε εκείνο το οποίο διατεινόταν πως εξέφραζε’. Μετά από μία τέτοια διαπίστωση, μοιάζει αυτονόητο, όσο και επιτακτικό καθήκον για τον Adorno η ριζική αμφισβήτηση και άρνηση κάθε κατεύθυνσης που έχει μεταφυσικά ερείσματα. Η αλληλοδιαπλοκή μεταφυσικής και πολιτισμού δεν αφήνει άλλη διέξοδο αναδόμησης του τελευταίου, χωρίς ριζική εξέταση της μεταφυσικής που ενημερώνει μία τέτοια σχέση¹⁶¹.

Στο τέλος, σε σχέση πάντα με τα γεγονότα του Auschwitz, επικαλείται το έργο του Beckett, και πιο συγκεκριμένα μία κρίση σε σχέση με αυτό: ‘Ένας που άντεξε το *Auschwitz* και άλλα στρατόπεδα με μια αξιοθαύμαστη δύναμη δήλωσε με έντονη απισθυμία κατά του *Beckett*: αν είχε βρεθεί στο *Auschwitz*, θα έγραφε διαφορετικά, δηλαδή με τη θρησκευτικά πεποίθηση του γλυτωμένου από τα χαρακώματα, θα έγραφε πιο θετικά’ (ΑΔ, 441). Η ένσταση του Adorno σε μία τέτοια κριτική δεν έχει να κάνει τόσο με το αν κάποιος βίωσε, ή όχι, τα γεγονότα του Auschwitz και βγήκε ζωντανός: έχει να κάνει περισσότερο με την αξίωση από την τέχνη να αποτελεί συμπλήρωμα, μία μορφή ψυχολογικής υποστήριξης σε μία κατάσταση η οποία είναι ριζικά λάθος. Αυτή η μετατόπιση της τέχνης σε εκείνο το επίπεδο όπου αγνοείται η υλική διάσταση των πραγμάτων, που δεν ασκείται κριτική σε αυτήν την κατάσταση πραγμάτων, αλλά αντίθετα της ζητείται να υποστηρίξει τη δοκιμασία του ανθρώπου εξαιτίας αυτής της κατάστασης, είναι για τον Adorno με άλλη μία αρνητική εκδήλωση της μεταφυσικής¹⁶².

Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ Η κριτική της σχέσης ανάμεσα στη μεταφυσική και τον πολιτισμό επιτείνεται από τον Adorno με βασικό της αποδέκτη τον Heidegger. Η επιλογή του τελευταίου να αποκλείσει από τις κατηγορίες της φιλοσοφίας του το κοινωνικό περιεχόμενο επειδή υπάρχει η αμοιβαία διαμεσολάβηση ανάμεσα στην κοινωνία και τον πολιτισμό, αποτελεί για τον Adorno μία εξέλιξη που εντάσσεται στο πλαίσιο της μεταφυσικής. Με τη συγκεκριμένη επιλογή αποκλεισμού της κοινωνίας, η φιλοσοφία του Heidegger ενθαρρύνει τη συνέχιση της κοινωνίας με την υφιστάμενη μορφή της, η οποία από τη μεριά της φράζει το ‘δρόμο προς τη γνώση της αλήθειας μαζί με την πραγματοποίησή της’. Αντί να επιτυγχάνεται μία καθαρή και πρωτογενής εμπειρία μέσω εκείνης της αφαίρεσης που εκτοπίζει την κοινωνική διάσταση, το αποτέλεσμα είναι στην πραγματικότητα η παραγωγή ενός ειδώλου το οποίο δεν διαφέρει από το πολιτιστικά επεξεργασμένο. Η μόνη διέξοδος που βλέπει ο Adorno είναι αυτή που καθορίζει τόσο τον πολιτισμό, όσο και τη φύση ως διαμεσολαβημένες οντότητες: ο πολιτισμός, σε απόσταση από αυτό που θα έπρεπε να είναι, περιορίζεται σε έναν ρόλο παραπετάσματος της πραγματικής κατάστασης· η φύση, ακόμα και στην περίπτωση που εμφανίζεται ως ‘πρωτογενές πέτρωμα του είναι’, δεν συνιστά τίποτα παραπάνω από την ‘προβολή της κακής πολιτιστικής επιθυμίας να μείνουν τα πράγματα ως έχουν παρ’ όλες τις αλλαγές’ (ΑΔ, 442).

Ο θάνατος, με την έννοια της ουσίας της ύπαρξης στον Heidegger, θεωρείται από τον Adorno, όπως αναφέρθηκε λίγο πιο πριν, ένα σύμπτωμα της βαθμιαίας απώλειας της αυτοσυνείδησης του ατόμου. Την ίδια θέση επαναλαμβάνει στρεφόμενος γενικότερα ενάντια στους βασικούς εκφραστές της υπαρξιακής φιλοσοφίας, Jaspers και Sartre, και στον τρόπο με τον οποίο αναλύεται η κατηγορία του θανάτου: ‘Το γεγονός ότι οι μεταφυσικές του θανάτου εκφυλίζονται σε μια διαφήμιση του ηρωικού θανάτου ή στην κοινοτοπία της σκέτης επανάληψης αυτού που δεν μπορεί να παραγνωρισθεί, ότι ακριβώς πρέπει να πεθάνει κανείς, όλη η ιδεολογική τερατωδία τους, οφείλεται ασφαλώς στη συνεχιζόμενη μέχρι σήμερα αδυναμία της ανθρώπινης συνείδησης να αντέξει την εμπειρία του θανάτου, ίσως γενικά να την ενσωματώσει μέσα της’¹⁶³. Μέσα από την επισκόπηση των θέσεων του Adorno τόσο για το μη ανθρώπινο, όσο και τη μη ουσία, μπορεί να κατανοηθεί η βασική του διαφορά από την υπαρξιστική ανάλυση της κατηγορίας του θανάτου. Επαναλαμβάνοντας διαρκώς την αδυναμία της συνείδησης απέναντι στην εμπειρία του θανάτου, ο Adorno σε ένα πρώτο επίπεδο θέτει το ζήτημα της κριτικής της ίδιας της συνείδησης, το ζήτημα της αρνητικής διαμεσολάβησής της από την εμπειρική πραγματικότητα. Η συνείδηση όντας διαμεσολαβημένη δεν μπορεί να ανταποκριθεί πλήρως στην ανάγκη του ατόμου για

συμφιλίωση με την ίδια του την έννοια. Από την άλλη, ο θάνατος δεν μπορεί να θεωρηθεί ως η ουσία της ύπαρξης, γιατί αυτή επίσης αντιμετωπίζεται από τον Adorno ως μη ουσία. Κατά συνέπεια ο θάνατος τίθεται ως όριο ή ουσία μίας ύπαρξης, η οποία όμως δεν έχει αναστοχαστεί πάνω στη διαμεσολάβησή της. Εντούτοις, ο Adorno ισχυρίζεται πως ακόμα και αν το άτομο είχε εκείνο το επίπεδο αυτοσυνείδησης που θα του επέτρεπε μία ανοιχτή και ελεύθερη σχέση προς τα αντικείμενα, δεν θα μπορούσε να εκπληρώσει στα χρονικά όρια μιας ανθρώπινης ζωής ό,τι υπάρχει ως δυνατότητα στο πνεύμα του ανθρώπου. Αυτή η θέση εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την πεποίθησή του στο μη ανθρώπινο, την ιδέα δηλαδή ότι ο άνθρωπος δεν έχει κατακτήσει πλήρως την έννοιά του. Κατά συνέπεια ανάμεσα στον άνθρωπο και στο θάνατο υπάρχει ένα χάσμα, ενώ ‘οι νοηματοδοτικοί στοχασμοί πάνω στο θάνατο είναι τόσο αβοήθητοι όσο και οι ταυτολογικοί’. Αντίστοιχα, για την ατροφία της συνείδησης και την αδυναμία της να συνειδητοποιήσει την εμπειρία του θανάτου ο Adorno συμπληρώνει: ‘Όσο πιο πολύ η συνείδηση ξεφεύγει από τη ζωικότητά της και γίνεται στέρεη και διαρκής ως προς τις μορφές της, τόσο πιο αναισθητή γίνεται απέναντι σε οτιδήποτε δημιουργεί υποψίες για την αιωνιότητά της’. Μέσα από αυτό το πλέγμα συλλογισμών ο Adorno καταλήγει σε μια θέση αντίστοιχη με αυτή που υποστηρίζει στη φιλοσοφική του ερμηνεία για το *Τέλος του Παιχνιδιού*, η οποία εμφαστικά είχε δηλωθεί ως το ‘τέλος της υποκειμενικότητας’: το υποκείμενο, είναι κάτι το οποίο μπορεί στην πραγματικότητα να χαθεί για τον άνθρωπο¹⁶⁴. Η άποψη αυτή θεωρείται βάσιμη στο βαθμό που το υποκείμενο αποσυνδέεται από την εμπειρία γενικότερα, αλλά ειδικά, στη συγκεκριμένη περίπτωση, από την εμπειρία του θανάτου: ‘Η μεταφυσική ανύψωση του θανάτου τον αποδεσμεύει από την εμπειρία του. Η συνήθης μεταφυσική του θανάτου είναι απλώς η ανίσχυρη παρηγοριά της κοινωνίας για το γεγονός ότι μέσω κοινωνικών αλλαγών οι άνθρωποι έχουν χάσει αυτό που κάποτε υποτίθεται πως τους έκανε το θάνατο υποφερτό, την αίσθηση της επικής του ενότητας με τη στρογγυλεμένη ζωή’ (ΑΔ, 443).

Τα γεγονότα του Auschwitz στην προβληματική της μεταφυσικής του θανάτου, με τον πιο εμφαστικό τρόπο, θέτουν το ζήτημα της διαμεσολάβησης της έννοιας του θανάτου από την ιστορία. Ενώ στη μεταφυσική η έννοια του θανάτου απολυτοποιείται, ο Adorno επισημαίνει την ιστορική αλλαγή στην έννοια του θανάτου: ‘Μια νέα φρίκη γνωρίζει ο θάνατος στα στρατόπεδα: μετά το *Auschwitz*, η έκφραση «φοβάμαι το θάνατο» σημαίνει ότι φοβάμαι κάτι χειρότερο από το θάνατο’. Ο Adorno υποβάλλει την εκ νέου ανάγκη για στοχασμό και την πρόσβαση στο μη ταυτόσημο με δύο διαφορετικούς τρόπους: ενάντια στους ταυτολογικούς προσδιορισμούς της υπαρξιακής φιλοσοφίας και τη θεώρηση του θανάτου ως σταθερή

κατηγορία, ένας εννοιολογικός στοχασμός θα είχε ως σκοπό να καταδείξει τόσο τη διαφορά στην έννοια του θανάτου, όσο και το μη ταυτόσημο χαρακτήρα του, και σε σχέση με το άτομο στο οποίο αναφέρεται: 'Γλωσσικές προσπάθειες για να εκφράσει κανείς το θάνατο είναι μάταιες, ακόμη και όσον αφορά τη λογική: ποιος θα ήταν το υποκείμενο για το οποίο λέγεται ότι εδώ ή τώρα είναι νεκρό [...] Αν ο θάνατος ήταν εκείνο το απόλυτο που μάταια η φιλοσοφία ξόρκισε θετικά, τότε τα πάντα είναι ένα τίποτε, ακόμα και αυτή η σκέψη για το θάνατο ως απόλυτο τέλος οδηγεί στο κενό: καμία σκέψη δεν μπορεί να είναι κατά κάποιον τρόπο αληθινή, διότι ένα στοιχείο της αλήθειας είναι ότι η ίδια και ο χρονικός πυρήνας της έχουν διάρκεια: χωρίς καμία διάρκεια δεν υπάρχει καμιά αλήθεια, ο απόλυτος θάνατος θα καταβρόχθιζε και το τελευταίο της ίχνος' (ΑΔ, 446). Ωστόσο, ακόμα και αν η συνείδηση ήθελε να αποδεχθεί την άρνηση των μεταφυσικών ιδεών που προκύπτει ως ιστορικοφιλοσοφικό επακόλουθο, θα έπρεπε η ίδια η συνείδηση να αρνηθεί τον εαυτό της. Στη λογική ωστόσο που επιβάλλει η αυτοσυντήρησή της, η μοίρα των μεταφυσικών ιδεών τείνει να αντιμετωπίζεται ως μεταφυσικό πρόβλημα¹⁶⁵.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ Το ερώτημα για το νόημα της ζωής είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση που επιβεβαιώνει ότι οι μεταφυσικές κατηγορίες συνεχίζουν να υφίστανται. Η δυσφορία που προκαλεί στον Adorno αυτό το ερώτημα οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο διατυπώνεται: αποσιωπάται η σχέση με την εμπειρική πραγματικότητα, η κοινωνική διαμεσολάβηση: 'Οι μεταφυσικές κατηγορίες εξακολουθούν να ζουν, εκκοσμηκευμένες [...] σε αυτό που αποκαλείται ως ερώτημα για το νόημα της ζωής. Το κοσμοθεωρητικό χρώμα της έκφρασης καταδικάζει αυτό το ερώτημα. Σχεδόν αυτόματα ακολουθεί η απάντηση ότι το νόημα της ζωής είναι εκείνο που δίνει σε αυτήν ο ερωτών [...] Η απάντηση είναι εσφαλμένη. Η έννοια του νοήματος εμπεριέχει την αντικειμενικότητα πέρα από κάθε κατασκευή: ως κατασκευασμένο είναι ήδη πλασματικό, διπλασιάζει το έστω συλλογικό υποκείμενο και του στερεί αυτό που φαίνεται πως του παρέχει'¹⁶⁶. Το νόημα ως κατασκευασμένο, και κατά συνέπεια πλασματικό για τον Adorno, αποκλείει τη δυνατότητα να υπάρχει στοχασμός στο πραγματικό νόημα, ακόμα και με μια αρνητική μορφή, όπου το ερώτημα για το νόημα θα γινόταν το ερώτημα για την απουσία του νοήματος και την εξέταση της νοηματοδοτικής διαδικασίας. Το ερώτημα για το νόημα της ζωής, επισκιάζει το πραγματικό ερώτημα σχετικά με τις προϋποθέσεις του νοήματος, αυτό που έχει γίνει το νόημα. Έτσι, με τη μορφή που τίθεται το ερώτημα, στερείται από το υποκείμενο αυτό το οποίο έχει πραγματικά ανάγκη: την κατανόηση του νοήματος. Το πρόβλημα δεν είναι τόσο το

γεγονός ότι σε μια οριακή στιγμή, κάποιος θέλει να ζήσει· ότι ψάχνει λόγους για να συνεχίσει ή να μην συνεχίσει να ζει· το πρόβλημα ξεκινάει όταν το ίδιο το ερώτημα του νοήματος και η απάντηση σε αυτό αποκτούν έναν δεδομένο και αμετάβλητο χαρακτήρα διατηρώντας την ίδια στιγμή σε απόσταση εκείνο το γενικότερο πλαίσιο που έφερε το άτομο σε απόγνωση: ‘Η μεταφυσική έχει ως θέμα της κάτι αντικειμενικό, χωρίς να δικαιούται όμως να απαλλαγεί από τον υποκειμενικό στοχασμό. Τα υποκείμενα είναι εναρμοσμένα στον εαυτό τους, στη «σύστασή τους»: καθήκον της μεταφυσικής είναι να σκεφτεί κατά πόσον παραταύτα μπορούν να δουν πέρα από τον εαυτό τους. Φιλοσοφήματα που απαλλάσσονται από αυτό το καθήκον υποβιβάζονται σε παρηγοριά’. Σε σχέση με αυτή τη σφαίρα φιλοσοφημάτων, ο Adorno μνημονεύει το παράδειγμα εκείνου που ταξίδευε από τόπο σε τόπο και έδινε διαλέξεις σε υπαλλήλους για το νόημα της ζωής, παραθέτοντας τη διαπίστωση του Karl Krauss: ‘Όποιος ανακουφίζεται όταν η ζωή μοιάζει με ζωή και δεν συντηρείται απλώς [...] για χάρη της παραγωγής και της κατανάλωσης διακρίνει με περιέργεια και άμεσα [...] την παρουσία ενός υπερβατικού στοιχείου¹⁶⁷. Ο εκφυλισμός του εικτολογικού ιδεαλισμού σε ένα ερώτημα σχετικά με το νόημα [...] δεν μπορεί να απαλλαγεί από το γεγονός ότι προέρχεται από ένα ανεπαρκές υποκείμενο και ικανοποιεί τις ανάγκες του με το ομοίωμα αυτού του υποκειμένου’ (ΑΔ, 452). Με αυτόν τον τρόπο, το ζήτημα του νοήματος αποκτάει χαρακτήρα ιδεολογίας για τον Adorno. Το νόημα εμφανίζεται ως ερώτημα προκειμένου να δικαιολογηθεί η κακή κατάσταση των πραγμάτων. Η εμπειρική πραγματικότητα ασύμμετρη προς το υποκείμενο γίνεται αποδεκτή την ίδια στιγμή που τίθεται το ερώτημα για το νόημα. Η αποδοχή του συγκεκριμένου ερωτήματος ως ερώτημα, δεν έχει πραγματική σχέση με το νόημα: αποτελεί περισσότερο το ερώτημα της κατάφασης ή όχι μιας πραγματικότητας. Κατ’ αυτά, το ερώτημα, όπως και το ίδιο το νόημα δεν έχουν πραγματική, αλλά πλασματική υπόσταση: ‘Το όλον του ίδιου του ερωτήματος ασκεί μια γοητεία η οποία παρά τα καταφατικά καμώματα είναι τιποτένιο μπροστά στην πραγματική συμφορά. Αν ένας απελπισμένος που θέλει να αυτοκτονήσει ρωτήσει εκείνον ο οποίος του δίνει κουράγιο για να τον αποτρέψει από μια τέτοια πράξη για το νόημα της ζωής, ο αβοήθητος βοηθός δεν θα μπορέσει να κατονομάσει κανένα νόημα: αν προσπαθήσει να το κάνει, το νόημα θα είναι αναιρέσιμο, μια ηχώ της συναίνεσης όλων που τον πυρήνα της τον απέδωσε η ρήση πως ο αυτοκράτορας χρειάζεται στρατιώτες. Η ζωή που θα είχε νόημα δεν θα ρωτούσε γι’ αυτό, ενώ το ίδιο το νόημα τρέπεται σε φυγή μπροστά στο ερώτημα. Το αντίθετο όμως, ο αφηρημένος μηδενισμός, θα αναγκαζόταν να σιωπήσει μπροστά στο αντίθετο ερώτημα: γιατί ζεις εσύ ο ίδιος¹⁶⁸’ (ΑΔ, 453).

Ο Adorno θεωρεί πως το νόημα βρίσκεται σε αντιστοιχία με μία συγκεκριμένη εμπειρική πραγματικότητα. Αρνείται την εξαγωγή νοήματος όταν αποσιωπάται το ίδιο το ερώτημα για την πραγματικότητα. Το νόημα οφείλει να αποτελεί αντικείμενο στοχασμού παράλληλα με την αντικειμενικότητα που το υποστηρίζει. Έτσι, ενώ αρνείται το ‘ερώτημα για το νόημα της ζωής’, πιστεύει ότι και μόνο το γεγονός ότι υπάρχει εκείνη η προσωπική κατάσταση απελπισίας που φτάνει στο σημείο να διερωτάται για το νόημα, δηλώνει την ενδιάθετη γνώση μίας άλλης πραγματικότητας: ‘Η συνείδηση δεν θα μπορούσε να απελπισθεί βλέποντας το γκριζό, αν δεν διέθετε την έννοια ενός διαφορετικού χρώματος, μεμονωμένου ίχνη του οποίου δεν λείπουν από την πραγματικότητα. Αυτό το χρώμα προέρχεται πάντοτε από το παρελθόν, η ελπίδα από το αντίθετό της, από αυτό που δεν θα μπορούσε παρά να καταποντισθεί ή που είναι καταδικασμένο· μια τέτοια ερμηνεία θα ταίριαζε ασφαλώς στην τελευταία πρόταση του κειμένου του Benjamin για τις *Εκλεκτικές συγγένειες* [του Goethe]: «Μόνο στο όνομα των απελπισμένων μας παρέχεται η ελπίδα»’. Την ίδια στιγμή ο Adorno επισημαίνει ότι θα ήταν δελεαστική η αναζήτηση του νοήματος, όχι γενικά, αλλά σε στιγμές εκπλήρωσης: ‘Αυτές θα μας αποζημιώναν στην εγκόσμια ύπαρξη για το γεγονός ότι αυτή, η ύπαρξη δηλαδή, δεν δέχεται τίποτα πέρα από τον εαυτό της’ (ΑΔ, 454). Ωστόσο, η αντίθεσή του είναι προφανής και πάλι, καθώς αγνοείται η διάσταση της πραγματικότητας που θα έδινε μία αντικειμενικότητα και μία διάρκεια στο νόημα. Σε αυτό το σημείο ο Adorno, επικαλείται τον Proust, ως κάποιον που ενέδιδε στο κάλεσμα της εκπλήρωσης όσο κανένας άλλος, χωρίς όμως να θέλει να κρατήσει το εγώ για τον εαυτό του· η ακεραιότητα αυτής της στάσης μέσα στο μυθιστόρημά του λαμβάνει το χαρακτήρα μιας πικρής ειλικρίνειας· το πλεόνασμα ζωής που μοιάζει να δημιουργεί η ανάμνηση, δεν είναι εκπλήρωση: ‘Ο λόγος για την πλησμονή της ζωής, ακόμα και όπου υπάρχει φως, γίνεται μάταιος λόγω της υπέρμετρης δυσαναλογίας προς το θάνατο. Αν αυτός είναι αμετάκλητος, τότε ακόμη και υποστήριξη ενός νοήματος που ανατέλλει στο φως μιας αποσπασματικής, αν και γνήσιας εμπειρίας, είναι ιδεολογική¹⁶⁹. Έτσι ο Proust, σε ένα κεντρικό σημείο του έργου του, στο θάνατο του Μπεργκότ, σε αντίθεση προς όλη τη φιλοσοφία της ζωής, αλλά χωρίς την κάλυψη από τις θετικές θρησκείες, έδωσε μια αγνή έκφραση στην ελπίδα για ανάσταση¹⁷⁰’ (ΑΔ, 455).

ΜΗΔΕΝΙΣΜΟΣ Στον αντίποδα του ερωτήματος για τη ζωή, αν και πάλι με την ίδια αντιπαραγωγική, όσο και ιδεολογική διαμεσολάβηση, τοποθετεί ο Adorno το μηδενισμό¹⁷¹. Και στις δύο περιπτώσεις, υπάρχει η μονοδιάστατη θεώρηση του νοήματος, θέτοντας ως δεδομένη την πραγματικότητα. Επομένως, αυτό που είναι διαφορετικό σε κάθε μία από τις

δύο περιπτώσεις, είναι τι κατονομάζεται τελικά ως νόημα, χωρίς να υπάρχει κριτική αυτού του νοήματος: 'Για τη συνήθεια της σκέψης που θεωρεί το μηδενισμό σε κάθε περίπτωση κακό, αυτή η κατάσταση περιμένει την ενστάλαξη ενός νοήματος, αδιάφορο αν η κριτική του νοήματος, η οποία αποδίδεται στον μηδενισμό είναι θεμελιωμένη ή όχι'. Αυτό το νόημα, θα είχε τη λογική της νομιμοποίησης ενός τίποτα, ότι τα πάντα είναι ένα τίποτε: 'Η ιδέα ότι οι άνθρωποι θέλουν το τίποτε [...] *θα ήταν σε κάθε περίπτωση υβριστική*, ακόμα και αν η οργανωμένη κοινωνία κατάφερνε να κάνει τη γη ακατοίκητη ή να την τινάζει στον αέρα. Ότι κάποιος πιστεύει στο τίποτε δύσκολα θα μπορούσε να σημαίνει κάτι περισσότερο από το ίδιο το τίποτε' (ΑΔ, 456).

Για τον Adorno, η αγανάκτηση της εποχής του για τον μηδενισμό είναι σκηνοθετημένη, καθώς σε αυτή διαβλέπει την καθαρή πρόθεση να δυσφημιστεί ηθικά, όποιος αρνείται να υπεισέλθει στη δυτική κληρονομιά της θετικότητας και δεν υπογράφει κανένα νόημα της κατεστημένης τάξης πραγμάτων. Ο Adorno διαχωρίζει το μηδενισμό από την πίστη στο τίποτα, από το μηδενισμό των αξιών που συνεπάγεται την προοπτική της υπέρβασής τους. Με την έννοια της υπέρβασης συνδεδεμένη με αυτή του μηδενισμού, εξαλείφεται η προοπτική μιας κατάστασης στην οποία κανείς δεν θα μπορούσε να στηριχθεί σε τίποτα, και η οποία πιθανόν να ταίριαζε περισσότερο στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Σε αυτή την κατάσταση η σκέψη θα μπορούσε να συμπεριφέρεται αυτόνομα, με τον τρόπο που το οραματίστηκε η φιλοσοφία, αλλά πάντα η ίδια τον εμπόδιζε. Για τον Adorno οι υπερβάσεις, ακόμα και όταν πρόκειται για την υπέρβαση του μηδενισμού, είναι πάντα χειρότερες από αυτό που υπερβαίνουν¹⁷². Για αυτό και αναφέρεται στο μεσαιωνικό στερητικό μηδέν¹⁷³ [nihil privativum], στο οποίο η έννοια του τίποτε ισοδυναμεί με την άρνηση ενός πράγματος, και όχι με το φορέας μιας δικής του σημασίας· αυτή η έννοια του μηδενός υπερτερεί έναντι της κάθε έννοιας υπέρβασης που υπονοεί το τίποτε ως κάτι. Σε μια αποστροφή του προς τη φιλοσοφία της εποχής, θέτει το ρητορικό ερώτημα για εκείνους που η απόγνωση δεν είναι τεχνικός όρος, αν θα ήταν καλύτερα να μην υπάρχει τίποτε παρά να υπάρχει κάτι. Απαντάει ο ίδιος: ούτε σε αυτό μπορεί να δοθεί μια γενική απάντηση. Ο Adorno αρνείται την ερώτηση για το νόημα, αρνείται το τίποτα ως τίποτα, αρνείται την υπέρβαση του τίποτα. Το μόνο που αποδέχεται είναι η άρνηση του πράγματος. Πώς επιτυγχάνεται η μετατόπιση πέρα από αυτό; Υπάρχει η παραδοχή μιας ακινησίας, ή εναλλακτικά, η παραδοχή πως μια τέτοια κίνηση είναι εφικτή αλλά δεν μπορεί να διατυπωθεί θετικά, αλλά μόνο αρνητικά· με κριτικό τρόπο να δειχθεί ακριβώς ότι δεν συνιστά κίνηση, παρά μόνο τη βιαστική ή επιπόλαιη κίνηση που εμφορείται από την αδράνεια μιας πραγματικότητας που θα έπρεπε να αλλάξει ριζικά, και ωστόσο δεν

έχει αλλάξει· επιβιώνει με διάφορες παραλλαγές, και κάθε εκδοχή της υπέρβασής της, είναι η ίδια η κατάφασή της. Αυτό που φαίνεται να κινείται στον Adorno είναι η άρνηση του ‘βάθους’, της μεταφυσικής εμπειρίας. Φοβάται· τίποτα δεν πρέπει να μείνει ίδιο, τίποτα από όσα οδήγησαν στις καταστροφές του εικοστού αιώνα. Αρνείται τα πάντα. Και παρόλα αυτά, δεν μπορεί να υποδείξει ούτε το πρώτο βήμα· οι καιροί είναι πάντα πονηροί. Δεν μπορεί να υπάρξει μια γενική υπόδειξη που να αφορά τόσο το ένα και μοναδικό υποκείμενο όσο και την αντικειμενική πραγματικότητα, που παρόλη τη γενικότητά της διαμεσολαβεί το υποκείμενο. Αυτός είναι επίσης ο βασικός λόγος της εναντίωσης έναντι της πρωτοκαθεδρίας του υποκειμένου· πρέπει να υπάρχει ένα ελάχιστο συνθηκών που απαιτούνται για να μπορεί το υποκείμενο να σχηματίζει τον κόσμο, για να μπορεί το υποκείμενο να σχηματίζει την υποκειμενικότητά του μέσα στην αντικειμενικότητα. Υπάρχει ένα μέρος το οποίο όντως έχει να κάνει με τον τρόπο που το υποκείμενο προσλαμβάνει την πραγματικότητα, αλλά υπάρχει και ένα μέρος καθαρά αντικειμενικό που σχετίζεται περισσότερο με τις υλικές συνθήκες: υπάρχει ένα ελάχιστο όριο υλικών συνθηκών που υποστηρίζουν την αξιοπρέπεια του ατόμου. Η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου, επιβεβαιώνεται με δραματικό τρόπο στο *Τέλος του Παιχνιδιού*: το υποκείμενο δεν μπορεί να ανασυστήσει μια αντικειμενική απώλεια. Στη θέα μιας αντικειμενικής καταστροφής, είναι τελείως άμοιρο: δεν μπορεί να επιλέξει ούτε το θάνατό του. Ο Adorno αποσκοπεί σε μια φιλοσοφία της ορθής σκέψης μέσω της άρνησης που με ένα ριζοσπαστικό τρόπο υποδεικνύει την άρνηση της ίδιας της σκέψης που σκέφτεται. Στο ερώτημα: γιατί; Η απάντηση είναι: δεν γίνεται διαφορετικά. Στο ερώτημα γιατί τόσος φόβος; Η απάντηση είναι: γιατί η φρίκη απέκτησε ανθρώπινη υπόσταση. Και ωστόσο, τόσο η φρίκη, όσο και ο άνθρωπος εξακολουθούν να υπάρχουν.

Στη συνέχεια αναφέρεται στον Beckett· στο έργο του αναγνωρίζει την αντίδραση στην κατάσταση των στρατοπέδων συγκέντρωσης¹⁷⁴, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Beckett δεν την κατονομάζει: ‘Ό,τι υπάρχει για αυτόν είναι σαν το στρατόπεδο συγκέντρωσης. Μια φορά μιλάει για ισόβια θανατική ποινή. Η μόνη ελπίδα που διαφαίνεται είναι να μην υπάρχει τίποτε πια. Την απορρίπτει και αυτή. Μέσα από το χάσμα της ασυνέπειας που προκύπτει τότε εμφανίζεται ο κόσμος των εικόνων του τίποτε ως κάτι, τον οποίο διατηρούν τα έργα του. Αλλά στην κληρονομιά της δράσης μέσα σε αυτά, στη φαινομενικά στωική συνέχιση της ζωής, βγαίνει η άηχη κραυγή ότι τα πράγματα πρέπει να αλλάξουν. Ένας τέτοιος μηδενισμός υπονοεί το αντίθετο της ταύτισης με το τίποτε. Όπως στους Γνωστικούς, ο δημιουργημένος κόσμος είναι ριζικά κακός και η άρνησή του συνιστά τη δυνατότητα ενός άλλου, που δεν υπάρχει ακόμα. Όσο ο κόσμος είναι όπως είναι, όλες οι εικόνες της συμφιλίωσης, της ειρήνης

και της ηρεμίας μοιάζουν με εκείνες του θανάτου. Η πιο μικρή διαφορά ανάμεσα στο τίποτε και σε αυτό που βρήκε την ησυχία του θα ήταν το καταφύγιο της ελπίδας, μια ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στα ορόσημα του είναι και του τίποτε. Στη θέση της υπέρβασης, η συνείδηση θα έπρεπε να αρπάξει από τα χέρια εκείνο που δεν υπόκειται στην επιλογή μεταξύ του ενός ή του άλλου' (ΑΔ, 458).

ΟΥΔΕΤΕΡΟΠΟΙΗΣΗ | Ο ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΠΕΡΒΑΤΙΚΟΥ Ο Adorno χρησιμοποιεί την έκφραση του Groethuysen¹⁷⁵ ότι «ο διάβολος δεν εμπνέει πλέον φόβο και ο θεός καμιά ελπίδα» για να θέσει το ζήτημα της αδιαφορίας απέναντι στα μεταφυσικά ζητήματα. Για τον Adorno, στην ουσία εξαφανίζεται αυτό που υπό μια εντελώς μη ιδεολογική έννοια θα έπρεπε να είναι επείγον για τους ανθρώπους, καθώς όχι μόνο δεν έχουν λυθεί τα προβλήματα με τα οποία καταπιάνεται η μεταφυσική, αλλά δεν έχει αποδειχθεί επίσης αν είναι άλυτα. Την αδιαφορία της συνείδησης απέναντι στα μεταφυσικά προβλήματα ο Adorno την αποδίδει εν μέρει στις πιέσεις που ασκούνται στο υποκείμενο προκειμένου να ενσωματωθεί στο κοινωνικό πλέγμα: το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι ότι το υποκείμενο βρίσκεται χωρίς χρόνο, χωρίς δύναμη αντιμετώπισης με αυτά τα ζητήματα. Από την άλλη, υπάρχει και η αντικειμενική διάσταση που σχετίζεται με την ιδιαιτερότητα αυτών των ζητημάτων: 'Αυτή η αδιαφορία της συνείδησης απέναντι στα μεταφυσικά ζητήματα, τα οποία διόλου δεν διευθετούνται με την ικανοποίηση στην επίγεια ζωή, δεν είναι αδιάφορη για την ίδια τη μεταφυσική [...] Θα μπορούσε κανείς να παρασυρθεί σε ανθρωπολογικές εικασίες γύρω από το ερώτημα μήπως η εξελικτική μεταβολή, που εξασφάλισε στο ανθρώπινο είδος την ανοικτή συνείδηση και κατά προέκταση τη συνείδηση του θανάτου, έρχεται σε αντίθεση προς εκείνη την κατάσταση, η οποία δεν επιτρέπει στον άνθρωπο να ανέχεται αυτήν τη συνείδηση. Σε αυτήν την περίπτωση το τίμημα για τη δυνατότητα συνέχισης της ζωής θα ήταν ένας περιορισμός της συνείδησης για την προστασία της από αυτό που είναι η ίδια, δηλαδή συνείδηση του θανάτου' (ΑΔ, 476). Αυτή η προοπτική είναι θλιβερή, όσο και μυωπική για τον Adorno: αντίθετα, πέρα από τη βιολογική κατά κάποιο τρόπο αντιμετώπιση της συνείδησης και την υπαγωγή της σε μια λογική αναγκαιότητας που θα συνιστούσε την ίδια στιγμή και συστολή αυτής της συνείδησης, ο Adorno θέτει το ζήτημα στο επίπεδο της κοινωνίας: η δυνατότητα συνέχισης της ζωής με την ταυτόχρονη διατήρηση της ακεραιότητας της ανοικτής συνείδησης εδράζεται περισσότερο σε μια σωστή οργάνωση της κοινωνίας, ενώ ισοδύναμα, μόνο σε μια σωστά οργανωμένη κοινωνία θα αναδυόταν η δυνατότητα μιας σωστής ζωής. Ενδεικτικά, για το ζήτημα του θανάτου, η κοινωνία με την

υφιστάμενη μορφή της αποθαρρύνει κάθε σκέψη πάνω στον θάνατο: ‘Η σημερινή κοινωνία σερβίρει το ψέμα ότι δεν πρέπει να φοβάται κανείς το θάνατο’· ο στοχασμός πάνω στο θάνατο έχει φτάσει στο σημείο να θεωρείται συνώνυμος της δολιοφθοράς. Αυτή την αδιαφορία για το στοχασμό του θανάτου την επικαλείται ο Adorno και μέσα από τη σκέψη του Schopenhauer, ενώ την παραλληλίζει και με τη σκέψη του Heidegger στο βαθμό που αυτή η αδιαφορία αποδίδεται στον οντολογικό και όχι στον ιστορικό χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης: ‘Η απαισιοδοξία του *Schopenhauer* πρόσεξε πόσο λίγο οι άνθρωποι στη μέση ζωή τους νοιάζονται για το θάνατο¹⁷⁶. Ο *Schopenhauer*, όπως εκατό χρόνια αργότερα ο *Heidegger*, διέκρινε αυτή την αδιαφορία μέσα στην ουσία του ανθρώπου, αντί να τη συναγάγει από τους ανθρώπους ως προϊόντα της ιστορίας’. Άμεση απόρροια της απόδοσης αυτής αδιαφορίας στην ουσία, και όχι στην ιστορική διαμεσολάβηση του ανθρώπου είναι η αναγωγή της έλλειψης μεταφυσικού ενδιαφέροντος σε μεταφυσικό πρόβλημα. Η αναγωγή αυτή είναι ενδεικτική για τον Adorno του βάθους στο οποίο έχει φτάσει η ουδετεροποίηση, υπαρκτικό χαρακτηριστικό της συνείδησης.

Σε μία εποχή κατά την οποία έχει αποδυναμωθεί η δεσμευτικότητα συλλογικών μορφών αντίληψης, η δυνατότητα της μεταφυσικής εμπειρίας¹⁷⁷ συνδέεται μάλλον με την ελευθερία και ικανό για αυτήν είναι μόνο το ανεπτυγμένο υποκείμενο¹⁷⁸. Το ζητούμενο για τον Adorno είναι η ανθρωπιά: σε αυτήν συγκλίνουν τόσο η υποκειμενικά απελευθερωμένη εμπειρία, όσο και η μεταφυσική εμπειρία: ‘Κάθε έκφραση ελπίδας, όπως αυτή που εκπορεύεται από τα μεγάλα έργα τέχνης ακόμη και στην εποχή της βουβαμάρας τους πιο δυνατή από όσο βγαίνει μέσα από τα παραδοσιακά θεολογικά κείμενα, αποτελεί έναν κοινό σχηματισμό με την έκφραση του ανθρώπινου’. Το ανθρώπινο μπορεί να αρθεί στο ύψος που δηλώνει η ρήση πως «δεν είναι όλα μάταια»¹⁷⁹, μονάχα με τον αυτοστοχασμό της φύσης μέσα στα υποκείμενα: ‘Μόνο στην εμπειρία της ίδιας μας της φυσικότητας προβάλλει το δημιουργικό πνεύμα πάνω από τη φύση’. Ο Adorno αναγνωρίζει στον Kant πως αυτός, όσο κανένας άλλος φιλόσοφος, στη διδασκαλία του για το νοητό, σημείωσε ‘τον αστερισμό του ανθρώπινου και του υπερβατικού’. Ωστόσο, η οργάνωση της κοινωνίας, την ίδια στιγμή που φαίνεται να ικανοποιεί βασικές ανάγκες του ανθρώπου, δεν επιτρέπει να αναφανεί η ανθρωπιά: ‘Προτού ανοίξει τα μάτια της η ανθρωπιά, οι άνθρωποι, κάτω από την αντικειμενική πίεση των αναγκών της ζωής, εξαντλούνταν ταπεινωτικά στην προσπάθεια για τα πιο άμεσα, και η εμμονή του νου στο πλαίσιο της επίγειας ζωής είναι το προκάλυμμα του εγκλωβισμού τους. Αφότου υπάρχει αυτό που λέμε οργανωμένη κοινωνία, ένα στέρεο και αυτάρκες πλέγμα συναρτήσεων γενικά, η επιθυμία των ανθρώπων να το εγκαταλείψουν ήταν πάντοτε πολύ αδύναμη’ (ΑΔ, 477). Ο

Adorno αρνείται τις θέσεις σύμφωνα με τις οποίες η ύπαρξη είναι μάταιη, ότι είναι μονάχα ζήτημα ενός ριζικού υποκειμενισμού αυτή η ύπαρξη να αποκτήσει νόημα. Η πεποίθηση ότι το υπάρχον είναι μάταιο, οδηγεί τελικά στην παραίτηση, στην αποδοχή της πραγματικότητας όπως αυτή είναι: 'Η μεταφυσική εικοτολογία συναντά την ιστορικοφιλοσοφική στην πίστη ότι η δυνατότητα μιας σωστής συνείδησης, ακόμη και όσον αφορά τα «έσχατα πράγματα» είναι μόνον υπόθεση ενός μέλλοντος χωρίς την πίεση των αναγκών της ζωής. Η κατάρα αυτών των πειστικών αναγκών είναι ότι δεν οδηγούν τον άνθρωπο πέρα από την απλή ύπαρξη και μόνο, αλλά μάλλον συγκαλύπτουν αυτή την ύπαρξη, σταθεροποιώντας την ως μεταφυσική κρίνουσα αρχή [...] Όταν οι άνθρωποι έχουν βεβαιωθεί ότι η ύπαρξή τους είναι αδιάφορη, δεν διατυπώνουν καμιά ένσταση· όσο δεν αλλάζουν τη θέση τους απέναντι στην ύπαρξή τους, γι' αυτούς είναι και το Άλλο μάταιο. Όποιος κατηγορεί το υπάρχον ως μάταιο, αδιακρίτως και χωρίς προοπτική προς το δυνατό, υποβοηθεί τον ασυνείδητο μηχανισμό του κρατούντος' (ΑΔ, 478). Τελικά, η ουδετεροποίηση, σε μεγάλη συνάφεια προς την αδιαφορία, έχει αγγίξει εκείνο το επίπεδο όπου, όπως επιβεβαιώνουν και τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, η κοινωνία 'προτιμά την ολική καταστροφή, την αντικειμενική δυνατότητά της, παρά να αποφασίσει να επιδοθεί σε στοχασμούς που θα απειλούσαν το βασικό της στρώμα'. Παρά το γεγονός ότι τα μεταφυσικά ενδιαφέροντα των ανθρώπων συνδέονται ευθέως με την μέριμνα των υλικών συμφερόντων, δεν υπάρχει η συνείδηση αυτής της συνάρτησης· το συγκεκριμένο κοινωνικό πλέγμα περισσότερο συσκοτίζει παρά συμβάλλει στη συνειδητοποίησή της· η αυτοσυντήρηση της κοινωνίας στη συγκεκριμένη της μορφή εμφανίζει το υπάρχον ως κάτι αμετάβλητο. Για τον Adorno, ισχύει το αντίθετο: 'Μόνο αν αυτό που υπάρχει μπορεί να αλλάξει, δεν είναι το παν αυτό που υπάρχει' (ΑΔ, 479). Σε μια πιο ριζική μορφή, ο Adorno θέτει το ζήτημα της αλλαγής ακόμα και αναδρομικά με σκοπό την αποκατάσταση των αδικιών του παρελθόντος· υποστηρίζει την ιδέα μιας οργάνωσης του κόσμου, όπου όχι μόνο θα έπρεπε να καταργηθεί ο υφιστάμενος πόνος, η αδικία, αλλά να ανακληθεί αμετάκλητα και η αδικία του παρελθόντος: 'Η ταραγμένη [...] πορεία του κόσμου είναι, όπως στον *Kafka* ασύμμετρη επίσης προς το νόημα της καθαρής απουσίας νοήματος και τυφλότητας και δεν μπορεί να κατασκευαστεί με αυστηρή συνέπεια σύμφωνα με την αρχή τους. Αντιστέκεται στην προσπάθεια της απεγνωσμένης συνείδησης να θέσει την απόγνωση ως κάτι το απόλυτο. Δεν είναι απόλυτα γνωστή η πορεία του κόσμου ούτε απόλυτη απόγνωση· αυτή η δεύτερη είναι μάλλον η κλειστή ενότητά της. Όσο αγνά και αν είναι μέσα στην πορεία του κόσμου όλα τα ίχνη του Άλλου· όσο παραμορφωμένη και αν είναι όλη η ευτυχία λόγω του ανακλητού της χαρακτήρα, το υπάρχον είναι εντούτοις, στα ρήγματα

που διαψεύδουν την ταυτότητα, ανακατεμένο με τις ολοένα αθετούμενες υποσχέσεις εκείνου του Άλλου. Κάθε ευτυχία είναι κομμάτι ολόκληρης της ευτυχίας που αρνείται να προσφερθεί στους ανθρώπους και οι ίδιοι το στερούν από τον εαυτό τους. Η σύγκλιση, το Άλλο της ιστορίας ως υπόσχεση στους ανθρώπους, παραπέμπει απαρέγκλιτα σε εκείνο που με αθέμιτο τρόπο η οντολογία τοποθετεί πριν από την ιστορία ή το εξαίρει από αυτήν' (ΑΔ, 485).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ξεκινώντας από το πλαίσιο ανάλυσης της φιλοσοφικής ερμηνείας του *Τέλους του Παιχνιδιού* ο Adorno υποστηρίζει ότι στο εσωτερικό της υπαρξιακής οντολογίας καταργείται εκείνο το χρονικό στοιχείο που θα επέτρεπε τη συγκεκριμενοποίηση του ιδιαίτερου, εκείνη τη διαδικασία ατομοποίησης που θα σήμαινε την αποκατάσταση της ύπαρξης ως ύπαρξης, και όχι της ύπαρξης απλά ως έννοιας. Αντίστοιχα, η εμπειρία της ύπαρξης ως παράλογης είναι για τον Adorno ιστορική, και όχι οντολογική. Η βάση αυτής της εμπειρίας εντοπίζεται στην αποδυνάμωση εκείνων ακριβώς των δομών που παρήγαγαν παραδοσιακά την τάξη και στις οποίες το νόημα έβρισκε την έκφρασή του. Αντίθετα, στον υπαρξισμό, ο ιστορικός χαρακτήρας των απαντήσεων που θέτουν την ανυπαρξία νοήματος, εμφανίζεται ως οντολογικός: η ίδια η ιστορική συγκυρία που μοιάζει να προβάλλει ως σύγχρονη συνθήκη του ανθρώπου το παράλογο μετασχηματίζεται σε οντολογική συνθήκη. Με αυτόν τον τρόπο, μία αντικειμενική συνθήκη, αποδίδεται εσωτερικά στο υποκείμενο στο επίπεδο της οντολογικής του συγκρότησης. Αυτή η μετάπτωση της ευθύνης από το ιστορικό στο οντολογικό είναι ακριβώς εκείνο το τυφλό σημείο που καταλογίζει ο Adorno στις οντολογικές θεωρίες που ενημερώνουν τον υπαρξισμό.

Οι καταστροφές που ενέπνευσαν το *Τέλος του Παιχνιδιού* θρυμμάτισαν για τον Adorno τη μορφή του ατόμου, του οποίου τόσο η συνοχή, όσο και η υλική του υπόσταση, αποτελούσαν το κοινό νήμα στην εκδοχή του υπαρξισμού των Kierkegaard, Jaspers και Sartre. Παράλληλα, το δραματικό έργο του Beckett διαχωρίζεται ρητά και από την οντολογία του Heidegger, στη βάση της πάγιας αντίθεσης του Adorno απέναντι σε κάθε φιλοσοφία που αρνείται να αποδεχθεί τη διαμεσολάβηση του υποκειμένου από την ίδια την πραγματικότητα. Ειδικότερα, ο Adorno θεωρεί το φορέα της ατομικής εμπειρίας διαμεσολαβημένο, γεγονός που καταργεί το αίτημα του ατόμου στην αυτονομία και το είναι. Απέναντι σε αυτή τη θέση, το *Τέλος του Παιχνιδιού* μοιάζει να επιβεβαιώνει το γεγονός ότι αυτό ακριβώς το αίτημα της αυτονομίας έχει απολέσει την εγκυρότητά του: η τέχνη περιορίζεται στο να αποδώσει μονάχα μία συγκεκριμένη μορφή σε ό,τι είναι ανάλογο προς την εμπειρία της διαμεσολαβημένης από την πραγματικότητα υποκειμενικότητας. Για τον Adorno, το πρόβλημα είναι ακόμα μεγαλύτερο, όταν ακριβώς η οντολογική διαφορά που θέτουν αυτές οι φιλοσοφίες, και η οποία από την οπτική του Adorno είναι η έκφραση της μη ταυτότητας, εξαλείφεται με την υπαγωγή του μη εννοιακού στην έννοια.

Η δεύτερη βασική θεματική της φιλοσοφικής ερμηνείας του *Τέλος του Παιχνιδιού* σχετίστηκε με την ανάδειξη εκείνων των αισθητικών ζητημάτων, στη βάση των οποίων ο Adorno επιχείρησε να θεμελιώσει την *Αισθητική Θεωρία*. Το πιο κρίσιμο ίσως από αυτά συνδέθηκε με μία βασική ιστορική μεταβολή στις προϋποθέσεις του δράματος: την εξάλειψη του καταφατικού μεταφυσικού νοήματος το οποίο ήταν και η επαρκής συνθήκη για τους όρους σύστασης της μορφής, όσο και για την ίδια τη φανέρωσή του. Η ουσία του θεατρικού έργου ήταν στενά συνδεδεμένη με αυτό το καταφατικό μεταφυσικό νόημα. Ωστόσο, μετά την εξάλειψη αυτής της μεταφυσικής νοηματικής συνθήκης, καθίσταται μετέωρη τόσο η ύπαρξη ενός καταφατικού αισθητικού νοήματος, όσο και η συνοχή της αισθητικής δομής. Έτσι, αυτό που συμπεραίνει ο Adorno είναι πως η δραματική οργάνωση της απουσίας νοήματος εμπλέκει αναπόφευκτα κάθε στοιχείο το οποίο διαπλέκεται με το περιεχόμενο αλήθειας του θεάτρου γενικότερα. Κατά συνέπεια, το *Τέλος του Παιχνιδιού*, ως υποδειγματική απόκριση σε αυτήν την κατάσταση, παρουσιάζει τον αναστοχασμό του συνόλου των παραδοσιακών δραματικών κατηγοριών. Με τη χρήση της παρωδίας, δηλώνεται αυτή ακριβώς η χρήση των μορφών, δεδομένης πλέον της αδυνατότητάς τους να χρησιμοποιηθούν ως έχουν. Και παρά το γεγονός ότι οι τρεις αριστοτελικές ενότητες τελικά διατηρούνται, η επιβίωση του δράματος εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την άρνηση της αισθητικής υποκειμενικότητας, στοιχείο που οδηγεί τον Adorno να διαπιστώσει πως το *Τέλος του Παιχνιδιού* συνιστά ταυτόχρονα και το τέλος της υποκειμενικότητας. Υπό αυτήν την έννοια, το *Τέλος του Παιχνιδιού* αποπειράται τη γέννηση ενός νέου θεάτρου, σε μια εποχή όπου η δραματική τέχνη έμοιαζε να είναι ασύμβατη προς τα ίδια της τα συστατικά της στοιχεία.

Μοιραία, η ρευστοποίηση του αισθητικού υποκειμένου, οδηγεί στη νομοτέλεια της σιωπής: με την απομάκρυνση της πιθανότητας να υπάρχει κάποιο νόημα, το νόημα της συλλογιστικής γλώσσας εξαφανίζεται επίσης, οδηγώντας στην ανάδυση μίας δεύτερης γλώσσας την οποία ο Adorno επιχειρεί να αναλύσει στο πλαίσιο της *Αισθητικής Θεωρίας*. Γενικότερα, η ρήξη με τις παραδοσιακές θεατρικές κατηγορίες μοιάζει να οδηγεί ταυτόχρονα με την ακύρωση μίας δραματικής κατηγορίας στην ανάδυση ενός αυτόνομου πλαισίου όπου παρωδείται το νόημα της κατηγορίας που έχει αναιρεθεί. Τελικά, αυτό το πλαίσιο συνιστά και τον τόπο της αρνητικής φανέρωσης της πραγματικότητας, της αποκάλυψης εκείνου του τμήματος που έχει πάψει πλέον να είναι ανθρώπινο. Ωστόσο, παρά τη ρευστοποίηση του υποκειμένου, η ταυτότητα του υποκειμένου, έστω και οριακά, διατηρείται. Διαφορετικά η μη ταυτότητα του υποκειμένου και της πραγματικότητας θα οφειλόταν πρωτίστως στη μη ταυτότητα του υποκειμένου με τον εαυτό του, στοιχείο που θα αποδυνάμωνε σημαντικά την κριτική αιχμή

του έργου. Πολύ περισσότερο, στην αισθητική μορφοποίηση της μη ταυτότητας που προκύπτει τελικά, είναι που ο Adorno βλέπει μία πράξη σεβασμού, όσο και διαφύλαξης του περιεχομένου αλήθειας του έργου τέχνης.

Σε αυτές ακριβώς τις επιλογές αισθητικής μορφοποίησης των χαρακτήρων στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι που ο Adorno αποδίδει την πολιτική αιχμή του έργου τέχνης, θίγοντας το ζήτημα της ερμητικότητας σε αντιδιαστολή προς την αποκάλυπτη δήλωση πολιτικών κατευθύνσεων μέσω της τέχνης. Για τον Adorno, η ελευθερία του δράματος στον Beckett να πραγματεύεται στοιχεία της πραγματικότητας χωρίς αυτά να καθρεπτίζονται αυτούσια μέσα στο έργο του και η ουδετερότητά του με την έννοια της απαλλαγής από την υποχρέωση να υποδείξει τους όρους ενός πολιτικού ακτιβισμού, καταφέρνουν τελικά να εκθέσουν πολλά περισσότερα από όσα θα εξέθετε μία πρόθεση έκθεσης μέσα από την ανάληψη μίας συγκεκριμένης στάσης. Η αδυναμία εμβάθυνσης και σύνδεσης ενός έργου με το βαθύτερο νόημα και το είδος της μορφής μίας πολιτικής πράξης, τείνει περισσότερο στο απάνθρωπο, στην παρορμητική ανάληψη δράσης, ακόμα και αν ο δηλωμένος στόχος είναι η χειραφέτηση από το απάνθρωπο, η επαναστατική παρέμβαση και δράση υπέρ του ανθρώπου.

Ο Adorno αρνείται να δεχθεί μία τέχνη η οποία φορτίζει ένα υποκείμενο με προθέσεις, καθώς θεωρεί ότι η ίδια η έννοια της υποκειμενικότητας είναι βαθιά προβληματική στη δεδομένη ιστορική συγκυρία. Αυτό είναι εμφανές, κυρίως από τον τρόπο ανάλυσης των σχέσεων των βασικών χαρακτήρων στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, όπου ο Adorno αντηχεί βασικές θέσεις της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* σχετικά με την κυριαρχία του ανθρώπου στη φύση, όσο και την κυριαρχία του ανθρώπου στον άνθρωπο. Στη λογική μίας αρνητικής ανθρωπολογίας την οποία μνημονεύει στην εισαγωγή της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, ο Adorno με αφορμή την ερμηνεία του *Τέλους του Παιχνιδιού* οξύνει την κριτική του κατά της οντολογίας: ενώ στην υπαρξιακή φιλοσοφία το ον αντιμετωπίζεται ως το νόημα του είναι, στην πραγματικότητα θεωρεί ότι λειτουργεί ενάντια ως προς αυτό. Πρόκειται για αυτήν ακριβώς τη συνθήκη που αντιστρέφει την αυτονομία των ηθικών κανόνων, κάτι που είναι προφανές για τον Adorno και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Για τον ίδιο λόγο, ενώ ο ορθός Λόγος θα όφειλε να διερευνήσει το νόημα που ο ίδιος απάλειψε, το επίπεδο στο οποίο οδηγήθηκαν οι χαρακτήρες του έργου, είναι αποτρεπτικό για μία τέτοια αναζήτηση. Πρόκειται για μία μορφή παραλόγου της οποίας ο αναπόφευκτος ιστορικός χαρακτήρας προσδίδει στο παράλογο τη φαινομενικότητα ενός οντολογικού χαρακτήρα, στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για την παραίσθηση που δημιουργεί η ίδια η ιστορία.

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* αυτή η παραίσθηση παύει να υφίσταται υπονομεύοντας την απόλυτη αξίωση της ισχύουσας κατάστασης πραγμάτων ότι η κατάσταση είναι απλά αυτή που είναι. Θέτοντας την προτεραιότητα της ιστορίας έναντι του άχρονου και του αιώνιου, ο Adorno μέσω της άρνησης της οντολογίας υπαγορεύει τελικά το σχήμα μίας αρνητικής οντολογίας: ήταν η ίδια η ιστορία που δημιούργησε αυτά ακριβώς που υποστασιοποιήθηκαν στη συνέχεια ως άχρονα και αιώνια, και όχι το αντίστροφο. Στον Beckett αυτό που είναι αιώνιο και έχει διάρκεια είναι μονάχα η απειρότητα της καταστροφής. Ο τρόπος που υπάρχει το άχρονο και το αιώνιο στο *Τέλος του Παιχνιδιού* δίνει την εντύπωση πως αυτό που μοιάζει να βασιλεύει στη γη είναι η προϊστορία: η γη δείχνει απάτητη και το υποκείμενο μοιάζει να μην έχει ακόμα συγκροτηθεί. Ο στοχασμός έχει καταστεί αδύνατος και οι ήρωες παραδίδονται σε μία ακινησία, σε μία τάξη πραγμάτων που τείνει στο αρνητικό πλέον αιώνιο.

Οι μορφολογικές αρετές, και κατά προέκταση οι κριτικές δυνατότητες του θεάτρου του Beckett αντιπαραβλήθηκαν σε σχέση τόσο με τις επικρίσεις του Lukács, όσο και με το θεατρικό έργο του Brecht, το οποίο χαρακτηριζόταν όχι μόνο από τις δεδηλωμένες προθέσεις του συγγραφέα για κριτική της πραγματικότητας, αλλά πολύ περισσότερο με προθέσεις για τον άμεσο μετασχηματισμό της. Η μεγαλύτερη αδυναμία την οποία εντοπίζει ο Adorno σε σχέση με τις θέσεις του Lukács, όσο και με τη θεατρική πρακτική του Brecht, είναι ότι εξαλείφεται η ποιοτική διάκριση ανάμεσα στην αισθητική και τη φιλοσοφία, αναιρώντας τελικά τόσο την αισθητική θεμελίωση του έργου τέχνης, όσο και τη δυνατότητα να υπάρχει μία γόνιμη ερμηνεία του έργου. Σε ένα αμιγώς αισθητικό επίπεδο, αναιρείται εκείνη η κρίσιμη δυνατότητα της αισθητικής φανέρωσης με την έννοια μιας νέας σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και την πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, η ύπαρξη αδυνατεί να έρθει σε επαφή με την αρνητική γνώση της πραγματικότητας που παράγει το έργο τέχνης. Η αρνητικότητα αυτής της γνώσης γίνεται πολύ περισσότερο εμφανής στο έργο του Beckett, με την εξάλειψη κάθε συγκεκριμένης ιστορικής αναφοράς: τόσο οι καταστάσεις, όσο και οι τρόποι συμπεριφοράς παραπέμπουν μονάχα σε ανιστορικά συμφραζόμενα. Πρόκειται για μία μορφή πρωτογονισμού η οποία κάνει ακόμα περισσότερο εμφανή την αρνητική πορεία του ανθρώπου προς τα πρώτα στάδια της σύστασής του.

Αντίστοιχα, στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης με τον Sartre, ο Adorno αμφισβητεί το ειδικό κύρος που αποδίδει ο Sartre στη λογοτεχνία, μία αμφισβήτηση την οποία θέτει ως προφανή για οποιονδήποτε αρνείται την άμεση υπαγωγή των ειδών της τέχνης στη γενική έννοια της τέχνης, δηλαδή για οποιονδήποτε αναγνωρίζει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο ειδικό και στο γενικό. Ο Adorno πιστός στην έννοια της διαμεσολάβησης, αρνείται στη λογοτεχνία

εκείνα τα οντολογικά γνωρίσματα που θα τις επέτρεπαν από μόνη της να αλλάζει ποιοτικά ένα νόημα, χωρίς τη διαμεσολάβηση από το μορφολογικό νόμο του έργου τέχνης. Αντίθετα, ο Sartre επιβεβαιώνει τον ακραίο υποκειμενισμό της φιλοσοφίας του, διευρύνοντας τις δυνατότητες αυτών των χαρακτήρων με ένα τρόπο που αγνοεί ολοκληρωτικά τα πραγματικά συμφραζόμενα. Έτσι όμως, μοιάζει να ανανεώνει την πίστη σε αυτό ακριβώς το σύστημα, εναντίον του οποίου καταφέρεται. Αντίθετα, στα αυτόνομα έργα τέχνης, όπου το ίχνος της πολιτικής, όπως και το αισθητικό υποκείμενο δείχνει ελάχιστο, είναι που πρέπει σύμφωνα με τον Adorno να αναζητηθεί το στίγμα της πολιτικής που θα μπορούσε να επιφέρει την αλλαγή που ευαγγελίζονται τα στρατευμένα πολιτικά έργα τέχνης.

Ο Adorno επιμένει στο στοιχείο της άρνησης, καθώς θεωρεί ότι μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να διασωθεί και να αναδειχθεί ο πόνος, το πάσχειν που υπάρχει στην πραγματικότητα. Η τέχνη, ως καταφύγιο της άρνησης, λειτουργεί αντισταθμιστικά στη θετικότητα της συλλογιστικής γνώσης, η οποία είναι για τον Adorno ο κυρίαρχος τρόπος επαφής με την πραγματικότητα. Παράλληλα, αποτελεί τον παραδειγματικό χώρο όπου το υποκείμενο, στις διάφορες βαθμίδες αυτονομίας, μπορεί και τίθεται απέναντι στο Άλλο του, τον αστερισμό των στοιχείων που θα μπορούσαν να γίνουν υποκείμενο. Η γλώσσα της τέχνης ως μιμητική φέρνει το υποκείμενο σε επαφή με την εικόνα της προϊστορίας του, διανοίγοντας ουσιαστικά τη συνθήκη συγκρότησής του και την πρόσβαση σε ένα ανθρώπινο που δεν υπάρχει ακόμα. Το Άλλο τίθεται ως μη ανθρώπινο, και η τέχνη επιφορτίζεται με το καθήκον της επικοινωνίας του, με το καθήκον της ομιλίας του μη ανθρώπινου. Παράλληλα, και η ίδια η φιλοσοφική σκέψη οφείλει, εάν είναι αληθινή, να κατατείνει σε μια ανθρωπότητα χωρίς στρεβλώσεις. Πολύ περισσότερο, η φιλοσοφία πρέπει να αρνηθεί τη δικαιολόγηση του υπάρχοντος, πρέπει να αρνηθεί οτιδήποτε συνδέεται με την αδικία, οτιδήποτε κυριαρχεί, οτιδήποτε προκαλεί πόνο, και να επαναπροσδιοριστεί συνακόλουθα στη βάση αυτού του πόνου.

Στην κριτική του προς τον Heidegger, μόνιμο σημείο τριβής υπήρξε το γεγονός ότι το υποκείμενο στη διαπλοκή του με την κοινωνική πραγματικότητα οδηγεί σε ένα ον, χωρίς όμως αυτό να εκπηγάξει αδιάλειπτα από το είναι· ο Adorno υποστηρίζει πως όταν πρόκειται για ενταγμένους σε μία κοινωνία ανθρώπους, δεν μπορεί να ισχύει η καθαρή σχέση που θέτει ο Heidegger ανάμεσα στο ον και το είναι. Για αυτό το λόγο, ο Adorno διερωτάται για τα περιεχόμενα που έχουν οι συγκεκριμένες έννοιες στον Heidegger, και ειδικότερα το ζήτημα του ετεροκαθορισμού των περιεχομένων αυτών των εννοιών στη διαμεσολάβησή τους από την κοινωνική πραγματικότητα. Ο Adorno υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί μία έννοια ανεξάρτητα από τα περιεχόμενά της, ούτε μέσα από την ίδια την έννοια να

διαγραφεί το ίχνος του πραγματικού ή ισοδύναμα η διαφορά του από την έννοια. Ο Adorno διευκρινίζει πως η κριτική που ασκεί στην οντολογία δεν συνηγορεί υπέρ της εξαφάνισης της φιλοσοφίας, ή την υπαγωγή της σε κάποιον άλλο κλάδο. Αντίθετα, η συγκεκριμένη κριτική επιδιώκει να συμβάλλει σε μία μορφή πνευματικής ελευθερίας που έχει εξοβελισθεί από τις κυρίαρχες φιλοσοφικές κατευθύνσεις.

Επαναφέροντας το ζήτημα της τέχνης, ο Adorno επιμένει στην ανάγκη της φιλοσοφικής ερμηνείας των έργων τέχνης, υπερασπιζόμενος ταυτόχρονα τις διαχωριστικές γραμμές που πρέπει να υπάρχουν ανάμεσα στην τέχνη και τη φιλοσοφία. Μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να υπάρξει σύγκλιση της φιλοσοφικής έννοιας με το μη εννοιολογικό στοιχείο που ενυπάρχει στην τέχνη, η εκπλήρωση του οποίου δεν είναι παρά φαινομενική στην τέχνη. Η αντίσταση της φιλοσοφίας στην αμεσότητα, ο φιλοσοφικός στοχασμός οφείλει να αναπτυχθεί έχοντας ως υπόδειγμα αυτό που συμβαίνει στην τέχνη, την άρνηση δηλαδή της ικανοποίησης στην αμεσότητα, για χάρη εκείνης που απορρέει από την αρθρωμένη πορεία. Η αντίσταση στην αμεσότητα, είναι στην ουσία μια κριτική στην επίφαση ότι το περιεχόμενο είναι 'εδώ και τώρα παρόν'. Την ίδια στιγμή, η αντίσταση στην αμεσότητα δηλώνει τον ιστορικό χαρακτήρα των ζητημάτων που απασχολούν τη φιλοσοφία, υποδεικνύει την κριτική στάση απέναντι στα μεγάλα θέματα της φιλοσοφίας και τους κινδύνους που έχει η πεπατημένη των φιλοσοφικών στοχασμών σε σχέση με την αλήθεια των θεμάτων της. Σε αντίθεση προς το κατεστημένο κύρος που έχουν τα κεντρικά θέματα της μεταφυσικής, ο Adorno υπογραμμίζει την ανάγκη να αρθρωθεί ο πόνος που υπάρχει ως ιστορικό γνώρισμα της κάθε εποχής.

Στην προέκταση αυτών των συλλογισμών στη σχέση τους με την κοινωνία, αλλά και σε μια κριτική κατά του υπαρξισμού, ο Adorno αντιμετωπίζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που έχουν ταυτοποιηθεί ως υπαρκτικά, περισσότερο ως αποτελέσματα της κοινωνικής παθογένειας. Για αυτό, ασκεί κριτική στο γεγονός ότι η αντικειμενικότητα μοιάζει να είναι ένα αδιάφορο γεγονός για τον υπαρξισμό, στοιχείο περισσότερο εμφανές στα θεατρικά έργα του Sartre όπου οι κοινωνικές σχέσεις και συνθήκες είναι περισσότερο αφορμές για δράση. Από την άλλη, αυτή η απουσία φιλοσοφικού αντικειμένου καταδίκασε τη δράση σε μια ανορθολογικότητα η οποία κάθε άλλο παρά προσιδίαζε σε μια ελευθερία του υποκειμένου σύμφωνη με το σχέδιο του διαφωτισμού. Η ιδέα της απόλυτης ελευθερίας, όσο και εκείνης της συγκρότησης ενός κόσμου μέσα από την αποκλειστική θέαση ενός απόλυτου εγώ προσφέρονταν περισσότερο για δραματουργική υπόσταση, παρά για οτιδήποτε άλλο σε σχέση με την εμπειρία του κόσμου.

Γενικότερα, αυτό που καταλογίζεται ως ιδεαλισμός και στον Heidegger, είναι το γεγονός ότι η φιλοσοφία του αγνοεί το ζήτημα των αντικειμενικών συνθηκών. Μια τέτοια στάση όμως, όταν απευθύνεται σε άτομα ενταγμένα στην κοινωνία, δεν μπορεί να είναι παρά ιδεολογική με την έννοια της ψευδούς συνείδησης: η εστίαση στο λιγότερο, στην καθαρότητα μιας έννοιας παραπέμπει σε ένα μοντέλο ζωής, όπου η υλική ένδεια νομιμοποιείται. Απέναντι σε μια οντολογία που παραβλέπει τις αντικειμενικές συνθήκες, ο Adorno αντιπαραβάλλει την υπόθεση μίας οντολογίας η οποία δεν θα ξεκινάει από το σταθερό και αμετάβλητο τόπο του είναι, αλλά από την εμπειρική πραγματικότητα: πολύ περισσότερο, ο Adorno θέτει την εκδοχή μίας αρνητικής οντολογίας ως ειρωνική δυνατότητα της ίδιας της οντολογίας, μία οντολογία που θα ενσάρκωνε την ενύπαρκτη στην εμπειρική πραγματικότητα αρνητικότητα.

Εμμένοντας ο Adorno στο στοιχείο της διαμεσολάβησης, στην αναπόφευκτη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο υποκείμενο και την εμπειρική πραγματικότητα, θέτει ως απαραίτητο όρο για τη θεώρηση του είναι, την αναγνώριση της θέσης του στο εσωτερικό ενός πλέγματος, και όχι σε μια αυτόνομη μορφή. Από την άλλη, σε μία εποχή κατά την οποία έχει αποδυναμωθεί η δεσμευτικότητα συλλογικών μορφών αντίληψης, η δυνατότητα της μεταφυσικής εμπειρίας συνδέεται μάλλον με την ελευθερία και ικανό για αυτήν είναι μόνο το ανεπτυγμένο υποκείμενο. Το ζητούμενο για τον Adorno είναι η ανθρωπιά: σε αυτήν συγκλίνουν τόσο η υποκειμενικά απελευθερωμένη εμπειρία, όσο και η μεταφυσική εμπειρία. Πρέπει να υπάρχει ένα ελάχιστο όριο συνθηκών που απαιτούνται για να μπορεί το υποκείμενο να σχηματίζει τον κόσμο, για να μπορεί το υποκείμενο να σχηματίζει την υποκειμενικότητά του μέσα στην αντικειμενικότητα. Με την εστίαση στο σώμα, στην άρνηση του σώματος να δεχτεί τον πόνο, στην άρνηση του σώματος να δεχτεί τη στέρηση, ο Adorno προσπαθεί να θέσει το όριο από το οποίο πρέπει να ξεκινήσει η φιλοσοφία, ο ίδιος ο πολιτισμός γενικότερα.

Την ίδια στιγμή, επιχειρεί να θέσει ένα όριο σε αυτό που εκλαμβάνει ως διαδικασία μίας εντεινόμενης ουδετεροποίησης. Η πεποίθηση ότι το υπάρχον είναι μάταιο, οδηγεί τελικά στην παραίτηση, στην αποδοχή της πραγματικότητας όπως αυτή είναι. Παρά το γεγονός ότι τα μεταφυσικά ενδιαφέροντα των ανθρώπων συνδέονται ευθέως με την μέριμνα των υλικών τους συμφερόντων, δεν υπάρχει η συνείδηση αυτής της συνάρτησης, το συγκεκριμένο κοινωνικό πλέγμα περισσότερο συσκοτίζει παρά συμβάλλει στη συνειδητοποίησή της. Σε μια πιο ριζική μορφή, ο Adorno θέτει το ζήτημα όχι απλά της συνειδητοποίησης, αλλά ακόμα και εκείνης της αλλαγής που θα επέτρεπε την αποκατάσταση των αδικιών του παρελθόντος. Το υποκείμενο πρέπει να έρθει σε επαφή με την προϊστορία του, με το παρελθόν του, πρέπει

να ξαναβρεί στα ρήγματα αυτού του κόσμου όλα τα ίχνη του Άλλου του. Η ευτυχία με τη σημερινή της μορφή, είναι στην καλύτερη περίπτωση ένα κομμάτι εκείνης της ευτυχίας που παραμένει απρόσιτη στους ανθρώπους. Το Άλλο από αυτό που υπάρχει, οδηγεί για τον Adorno σε εκείνο που με τρόπο αθέμιτο η οντολογία αφαιρεί ή τοποθετεί από την ιστορία.

Η ευτυχία, συνδεδεμένη στο σύνολό της με το Άλλο της πραγματικότητας, έχει αντίστοιχη λογική με αυτή που διέπει την έννοια της ελευθερίας του ανθρώπου. Τόσο η έννοια της ευτυχίας, όσο και της ελευθερίας τρέφονται από την ιδέα μιας κατάστασης στην οποία τα άτομα θα είχαν ποιοτικές ιδιότητες οι οποίες εδώ και σήμερα δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν σε κανένα άτομο. Στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής λογικής, ο Adorno υπεραμύνεται της ιδιαιτερότητας του ατόμου, αλλά και του αναπόφευκτα συγκεκριμένου χαρακτήρα που τείνει να αποκτήσει διαλεκτικά κάθε γενική κρίση. Τόσο η ύπαρξη, όσο και ο άνθρωπος δεν μπορούν να νοηθούν γενικά ως η κοινή σε όλους τους ανθρώπους ουσία, όσο και ειδικά, δηλαδή αυτό το γενικό στην ιδιαίτερη έκφασή του, την ορισμένη ατομικότητα. Εμμένοντας με κάθε τρόπο στις δυνατότητες του ανθρώπου, και κυρίως στη διασύνδεσή τους με την κοινωνική πραγματικότητα, ο Adorno αρνείται να προδιαγράψει τι είναι ο άνθρωπος αποκλειστικά και μόνο στη βάση της υφιστάμενης κατάστασης· αρνείται την ιδέα πως παρόλα αυτά, υπάρχει μία σταθερή ανθρώπινη ουσία, πως οι σταθερές του ανθρώπου εκπληρώνονται στην εικόνα μίας κοινωνίας όπου κυριαρχούν η αδικία, η ανελευθερία, ο πόνος, πως αυτή η κοινωνία με αυτά τα χαρακτηριστικά της είναι ό,τι καλύτερο θα μπορούσε να αποδοθεί στον άνθρωπο.

Η συζήτηση περί του ανθρώπινου δεν μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί στην παρούσα συγκυρία. Για αυτό και ο Adorno είναι επικριτικός απέναντι σε κάθε προσέγγιση, είτε στο επίπεδο της ανθρωπολογίας, είτε της οντολογίας που προσπαθεί να ανάγει εδώ και τώρα τον άνθρωπο σε βασικές σταθερές· χωρίς να υπάρχει ακόμα η πλήρη πρόσβαση στο Άλλο του ανθρώπου, στην μη ταυτότητά του όπως αυτή εκδηλώνεται στις διάφορες πολιτικές, κοινωνικές και ατομικές του δυνατότητες, η κάθε απόπειρα συγκεκριμενοποίησης συνιστά στην ουσία μία πράξη απανθρωποποίησης των υποκείμενων. Προκειμένου να υποδείξει τους κινδύνους για το υποκείμενο που έχει αυτή η πράξη οικειοποίησης μίας θέσης που δεν ανταποκρίνεται στις συνολικές του δυνατότητες, ο Adorno υποστηρίζει ότι το υποκείμενο είναι κάτι το οποίο μπορεί να χαθεί τελικά για τον άνθρωπο μέσα από τη εντεινόμενη διαδικασία ατροφίας της αυτοσυνείδησής του. Για αυτό το λόγο, εκλαμβάνει το *Τέλος του Παιχνιδιού* ως μία αρνητική προφητεία· το υποκείμενο αγνοώντας συστηματικά τις

δυνατότητές του, και επιδιώκοντας παράλληλα την οντολογική του συγκρότηση σε συνθήκες που η ουσία του είναι αρνητικά διαμεσολαβημένη, έφτασε στο σημείο που αναπαριστούν οι χαρακτήρες του *Τέλους του Παιχνιδιού*. Το επίπεδο συγκρότησης της υλικής πραγματικότητας, τόσο σε σχέση με την υπόρρητη καταστροφή του κοσμικού τοπίου, όσο και με την ελάχιστη μέριμνα των φυσικών αναγκών αποτελούν την καλύτερη μορφή κριτικής για εκείνες τις προσεγγίσεις που οντολογικοποιούν το πρόσωπο, στρέφονται στη σχέση του με το είναι, παραβλέποντας όμως το ίδιο το πρόσωπο, την οντική του διάσταση, τις υλικές του ανάγκες, και κυρίως τον αδυσώπητο χαρακτήρα που μπορεί να λάβει μια οριακή έκφραση της πρωτοκαθεδρίας του αντικειμένου.

Το *Τέλος του Παιχνιδιού*, έρχεται τελικά να υπενθυμίσει την ευθύνη που έχει το υποκείμενο απέναντι στη διαφύλαξη τόσο της αξιοπρέπειάς του, όσο και της ανθρωπιάς του. Πολύ περισσότερο, ο Adorno μέσω της φιλοσοφικής ερμηνείας που επιχειρεί, απαιτεί από το υποκείμενο πολλά περισσότερα από αυτά που θα αντιστοιχούσαν σε μια κατάσταση τέλους της υποκειμενικότητας. Παρόμοιες διατυπώσεις του Adorno αποτελούν μία προσπάθεια να θορυβηθεί η αυτοσυνείδηση του ατόμου, να διεκδικήσει το άτομο αυτό που του αναλογεί, να στοχαστεί πάνω στον ιδιαίτερο προορισμό του, και κυρίως να αναλογισθεί τον τρόπο με τον οποίο διαμεσολαβείται από την πραγματικότητα. Μέσα από το εκμαγείο της *Αρνητικής Διαλεκτικής*, ο Adorno ορίζει αντίστοιχα μία αρνητική οντολογία· θέτει το υποκείμενο αντιμέτωπο με μία αντιστροφή της οντολογίας, ζητάει από το υποκείμενο με την ιδιότητα του οντικού να αναλογισθεί τη διαμεσολάβηση που έχει υποστεί το ίδιο το οντολογικό. Για αυτό το λόγο, όσο και αν η προσέγγιση παραμένει αρνητική· όσο και αν το υποκείμενο θεωρείται αποδυναμωμένο και ασύμμετρο ως προς την πραγματικότητα· όσο και αν υπάρχει η διαρκής επίκληση του Άλλου και της ασυμφιλίωτης ακόμα σχέσης μαζί του· όσο και αν το υποκείμενο υφίσταται την πίεση ενός πλέγματος λειτουργιών που έχει λάβει ένα πάγιο χαρακτήρα· και παρά το γεγονός ότι υπάρχει ακόμα εκείνο το πάσχειν που προκαλείται από τον άνθρωπο στον άνθρωπο· όπως και η αδικία· και η ευτυχία, όπως και η ελευθερία, δεν είναι παρά υποσχέσεις που αποτυγχάνουν συστηματικά να εκπληρωθούν, ο Adorno δεν παύει να αντιμετωπίζει τελικά το υποκείμενο στην προοπτική της αυτοπραγμάτωσής του, ανανεώνοντας την πίστη του στις δυνατότητες της κριτικής αυτοσυνείδησης, σεβόμενος την ιδιαιτερότητα του κάθε ατόμου, και κυρίως την ανθρωπιά που δεν αρνείται στον άνθρωπο, παρά διαρκώς του υπενθυμίζει την προσπάθεια που απαιτείται για να την κατακτήσει.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

¹ (Adorno, 1973: 375) στο (O'Connor, 2000: 3)

² 'Η θεωρητική [...] παράδοση της κοινωνικής θεωρίας που αναδεικνύει τη *διαλεκτική σχέση* μεταξύ δράσης και δομής είναι γνωστή ως *κριτική θεωρία* και έχει τις καταβολές της στο έργο του Marx (Για παράδειγμα, στο έργο του Marx, η δομή προσεγγίζεται με όρους ταξικής διαστρωμάτωσης, ενώ ο Craib ορίζει τη δράση ως τη δημιουργική ικανότητα της ανθρώπινης πράξης να πλάθει τον κοινωνικό κόσμο). Το βασικό σημείο αναφοράς της κριτικής θεωρίας στο *μαρξιστικό έργο* είναι η έννοια της *αλλοτρίωσης* (η κυριαρχία του προϊόντος επί του παραγωγού): οι άνθρωποι αλλοτριώνονται όταν το δημιούργημά τους αρχίζει να κυριαρχεί και να μεταβάλλει τη φύση τους. Κατά τον Marx, η κατάσταση αυτή επέρχεται ιστορικά με τον καπιταλισμό και έχει διάφορες όψεις: στην καπιταλιστική κοινωνία, ο άνθρωπος αλλοτριώνεται επειδή αποχωρίζεται από το προϊόν της εργασίας του (αφού δεν ασκεί κανέναν έλεγχο επί αυτού), επειδή απομονώνεται από τους άλλους ανθρώπους (νοθεύεται ο συλλογικός χαρακτήρας της παραγωγικής διαδικασίας), και επειδή παραιτείται από τη δυνατότητά του να αποφασίζει για την εργασία του (αφού είναι αναγκασμένος να εργάζεται κατ' επιταγή άλλων) [...] Επιπρόσθετα, η κριτική θεωρία περιέχει και μια άλλη διάσταση που κληροδοτείται απευθείας από τον Hegel: η ικανότητα του ανθρώπου να αλλάζει το περιβάλλον του οφείλεται εν πολλοίς στη λογική συνείδηση που αναπτύσσει για τον κόσμο [...] Με βάση αυτά τα εισαγωγικά σχόλια, καταδεικνύεται η ριζική διαφορά της κριτικής θεωρίας από το υπόλοιπο σώμα της κοινωνικής θεωρίας. Το σύνολο των θεωρητικών παραδόσεων, έχουν ως σκοπό τη γνώση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αντίθετα, η γνώση στην οποία αποσκοπεί η κριτική θεωρία είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την αξιολογική κρίση και την πολιτική στάση. Η κριτική θεωρία οικοδομείται στη βάση του στενού δεσμού που υιοθετεί ανάμεσα στην εικόνα του κόσμου *ως έχει* και στην εικόνα του κόσμου *ως όφειλε να έχει*: σε αυτό το πλαίσιο, περιγραφή και δεοντολογία, ανάλυση και κρίση, ταυτίζονται σε ένα ενιαίο οργανικό σύνολο. Η θεμελιακή αυτή διαφορά έχει οδηγήσει πολλούς εκπροσώπους της κριτικής θεωρίας στην άποψη πως η ίδια η γνώση του κόσμου *όπως είναι* στην πραγματικότητα δεν μπορεί να υπάρξει δίχως την πρότερη αντίληψη για *το πώς πρέπει να είναι* [...] Η ίδια η εξέλιξη της κριτικής θεωρίας χαρακτηρίζεται από αμφιταλαντεύσεις ανάμεσα στους δύο βασικούς πόλους της διαλεκτικής σχέσης που εξετάζει: ανάμεσα, δηλαδή, στη δημιουργική ικανότητα της ανθρώπινης πράξης να πλάθει τον κοινωνικό κόσμο και στην καταπιεστική και ντετερμινιστική φύση των αλλοτριωμένων κοινωνικών δομών, μια μορφή ταλάντευσης δηλαδή ανάμεσα στην αισιοδοξία και την απαισιοδοξία' (Craib, 2009: 404 – 409)

³ 'Εξέχοντα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης υπήρξαν οι Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm και ο Karl Wittfogel' (Πελεγρίνης, 2005: 562). Επίσης: 'Το θεωρητικό υπόβαθρο της Σχολής της Φρανκφούρτης, μπορεί να θεωρηθεί σε πρώτη φάση το έργο του Georg Lukács και ο Εγελιανός Μαρξισμός. Στο πρώιμο έργο του Lukács περιέχονται πολλές από τις μαρξιστικές αντιλήψεις που στη συνέχεια υιοθετούνται και αναπτύσσονται από την κριτική θεωρία, *όπως* η έννοια του φετιχισμού του εμπορεύματος: στο έργο του Marx, ο φετιχισμός του εμπορεύματος έχει να κάνει με

την υποκατάσταση του ανθρώπου από το αντικείμενο, του παραγωγού από το προϊόν (στη συλλογιστική του ο Marx χρησιμοποιεί την έννοια του *καταμερισμού εργασίας* που συνδέεται με ένα ευρύτερο *πλέγμα κοινωνικών σχέσεων* που αλληλοδιαπλέκονται από τις δυνατότητες *παραγωγής* και *ανταλλαγής* στο πλαίσιο μιας *αγοράς*). Επίσης, η έννοια της πραγματοποίησης: πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο οι ανθρώπινες ιδιότητες καταλήγουν να θεωρούνται πράγματα, να χάνουν δηλαδή τον ανθρώπινό τους χαρακτήρα και να αποκτούν μια άλλη υπόσταση. Εκείνο που ενδιαφέρει τον Lukács, είναι οι επιπτώσεις της διαδικασίας της πραγματοποίησης επί της θεωρίας και της γνώσης: ο κοινωνικός κόσμος αρχίζει να εμφανίζεται ως κόσμος αντικειμένων, όπως το ίδιο το φυσικό περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο όμως, η κοινωνία καθίσταται μια «δεύτερη φύση»: μοιάζει δηλαδή το ίδιο ανεξάρτητη από την ανθρώπινη βούληση και πράξη, όπως ακριβώς τα φυσικά φαινόμενα και οι νόμοι της φύσης [...]. Οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φρανκφούρτης υποστηρίζουν ότι οι πρώιμες μορφές του καπιταλισμού τις οποίες ανέλυσε ο Marx (και τις οποίες ο Lukács ενσωμάτωσε στη δική του προσέγγιση) έχουν πλέον παρέλθει [...]. Σε αυτό το πλαίσιο κεντρικό ρόλο κατέχει η έννοια της κυριαρχίας, η κυριαρχία δηλαδή της καπιταλιστικής κοινωνίας επί των μελών της: τους τρόπους δηλαδή μέσω των οποίων το καπιταλιστικό σύστημα εξαναγκάζει, χειραγωγεί, τυφλώνει, ή εξαπατά τους ανθρώπους, ώστε να εξασφαλίζεται η αναπαραγωγή και διαιώνισή του. Η κυριαρχία εκδηλώνεται σε τρία πεδία, με τα οποία ασχολούνται οι Horkheimer, Adorno, Marcuse. Το πρώτο πεδίο έχει να κάνει με τον εργαλειακό λόγο, με τον τρόπο δηλαδή *πρόσληψης του κόσμου και νομιμοποίησης της κυριαρχίας του συστήματος*. Το δεύτερο πεδίο αναφέρεται στη σύγχρονη μαζική κουλτούρα, η οποία ενσωματώνει τους ανθρώπους στο σύστημα της κυριαρχίας. Και το τρίτο αφορά εκείνον τον τύπο προσωπικότητας που όχι μόνο αποδέχεται, αλλά και επιζητά την κυριαρχία' (Craib, 2009: 420 – 429)

⁴ Είναι η οντολογία που ορίζει ως θεμελιώδη σκοπό της τη διαλεύκανση του ερωτήματος για το Είναι, η οντολογία δηλαδή που θέτει σε οντολογική προτεραιότητα το ερώτημα σχετικά με Είναι. Αντίστοιχα, από την εισαγωγή του *Είναι και Χρόνος* του Heidegger: 'Κάθε Οντολογία, οσοδήποτε πλούσιο ή στέρεο σύστημα κατηγοριών κι αν διαθέτει, παραμένει κατά βάθος τυφλή και με διεστραμμένο το βαθύτερό της σκοπό, αν δεν έχει πρωτύτερα διαλευκάνει επαρκώς το νόημα του Είναι, και δεν έχει κατανοήσει αυτή τη διαλεύκανση ως θεμελιώδες της έργου' (Χάιντεγκερ, 1998: Τόμος I, σελ.38)

⁵ 'Η λεγόμενη σχολή του Μαρβούργου ήταν μία από τις νεοκαντιανές κατευθύνσεις. Κυριότεροι εκπρόσωποί της υπήρξαν ο Herman Cohen (1842 – 1918), ο Paul Natorp (1854 – 1924) και ο Ernst Cassirer (1874 – 1945)' [σημείωση 112, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 502]. 'Τα μέλη της σχολής του Μαρβούργου [...] υποστήριζαν ότι η ακριβής πραγματικότητα δεν συνίσταται στις παραστάσεις των πραγμάτων τις οποίες σχηματίζουμε εντός μας μέσω των αισθήσεων, αλλά στις έννοιες και στις κρίσεις που σχηματίζουμε με τη νοητική ενέργεια' (Πελεgrίνης, 2005: 408)

⁶ Λογικός Θετικισμός ή Κύκλος της Βιέννης: 'Βασικός στόχος των μελών του [...] ήταν να εξασφαλίσουν την ενότητα της επιστήμης, να διατυπώσουν δηλαδή ένα ενιαίο πρόγραμμα για όλες τις επιστήμες – τόσο για τη λογική και τα μαθηματικά, όσο και για τις φυσικές επιστήμες' (Πελεgrίνης, 2005: 343). Βλ. επίσης, την ανάλυση στο *Τρίτο Μέρος* της παρούσας διατριβής των βασικών θέσεων του Δοκιμίου του Adorno 'Σε τι χρησιμεύει ακόμα η φιλοσοφία;'

⁷ Οι σημειώσεις για το συγκεκριμένο δοκίμιο δημοσιεύτηκαν πρώτα στα γερμανικά [στο *Frankfurter Adorno Blätter III* (1994)], και στη συνέχεια στα γαλλικά (Adorno, 2008) και στα αγγλικά (Van Hulle Dirk, 2010)

⁸ Tiedemann Rolf στο (Adorno, 2008: 36)

⁹ (TM, 14)

¹⁰ (Adorno, 2008: 35)

¹¹ (Adorno, 2008: 25 – 34)

¹² (ΑΘ: 605)

¹³ Ο.π.

¹⁴ Ο.π., σελ. 609 & 610

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ι. ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ *ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ*

¹ (Knowlson, 2001: 925)

² ‘Siegfried Unseld, σε ομιλία του στο Δεύτερο Διεθνές Συμπόσιο Beckett, στη Χάγη, 8 Απριλίου, 1992. Ο Adorno διατήρησε τη συσχέτιση με τον Άμλετ στη δημοσιευμένη εκδοχή του δοκιμίου του για το *Τέλος του Παιχνιδιού*’, ό.π.

³ Ωστόσο, όπως θα φανεί από την ανάλυση της *Αισθητικής Θεωρίας*, η αδιάλλακτη στάση του Adorno δικαιολογείται έμμεσα από τον ίδιο· συνδέει τη φιλοσοφική ερμηνεία ενός έργου τέχνης με την κριτική και την εξαγωγή του περιεχομένου αλήθειας του, την ίδια στιγμή που διαχωρίζει τόσο την κριτική, όσο και την αλήθεια του έργου τέχνης από την ερμηνεία και τις προθέσεις του ίδιου του καλλιτέχνη

⁴ Ενδεικτικά, στην ‘Πρώτη Αγάπη’ (first love | premier amour), κείμενο το οποίο γράφτηκε μεταξύ 28 Οκτωβρίου και 12 Νοεμβρίου 1946, στη φράση του Beckett ‘Ίσως επειδή δεν είμαι μόνο πόνος, αλλά και κάτι άλλο. Εδώ έγκειται η δυσκολία’ (Μπέκετ, 2007: 35), έχει επισημανθεί η ομοιότητα με το ύφος του μονόλογου του Hamlet στην πρώτη σκηνή της τρίτης πράξης, και ειδικότερα στην τελευταία φράση του συγκεκριμένου αποσπάσματος: ‘Θάνατος, - ύπνος, και τίποτ’ άλλο· κι αν μ’ αυτόν τον ύπνο παύουμε της καρδιάς τον πόνο και τις χίλιες λαχτάρεις, φυσική κληρονομιά της σάρκας, είναι συντέλεια να την εύχεσαι με ζήλο. Θάνατος: – ύπνος: – ύπνος, ίσως όνειρα! ε, εδώ είναι ο κόμπος: (Shakespeare, 2009: 91). Η συγκεκριμένη εικασία γίνεται ακόμα πιο πιθανή, αν αναλογιστεί κανείς την απόδοση που επέλεξε ο ίδιος ο Beckett μεταφράζοντας το γαλλικό κείμενο στα αγγλικά: ‘That must come from my not being all pain and nothing else. There’s the rub’· αντίστοιχα, η φράση στον Shakespeare: ‘To die, to sleep. / To sleep, perchance to dream. Ay, there’s the rub’, (Van Hulle 2010: 201). Αλλά και ο ίδιος ο Knowlson, στη βιογραφία του Beckett επιβεβαιώνουν παρόμοιους συσχετισμούς: αναφερόμενος στο πρώτο θεατρικό έργο του Beckett (Eleutheria, 1947) στο οποίο ‘εκτός από την παρωδία των δραματουργικών ειδών, επιχειρεί και αναφορές στον Strindberg, τον Σοφοκλή, τον Μολιέρο, τον Ibsen, τον W.B. Yeats και τον Hauptmann, όπως επίσης και στον Shakespeare’ (Knowlson, 2001: 429)· στο ‘Τρίο του Φαντάσματος’ (1976), επισημαίνεται η επιρροή από τον Μάκβεθ: ‘το «φάντασμα» διατηρούσε για τον Beckett κάτι από την ατμόσφαιρα καταδίκης και από την εμπλοκή με τον κόσμο των πνευμάτων που συναντούσαμε στον *Μάκβεθ*’ (Knowlson, 2001: 716)· Στις 9 Αυγούστου 1981, ο Beckett είχε σημειώσει σχετικά με ένα νέο πεζογράφημα που ήθελε να γράψει: ‘Όλα πριν. Τίποτα άλλο ποτέ. Πάντα να προσπαθείς. Πάντα να αποτυγχάνεις. Δεν πειράζει. Να προσπαθήσεις ξανά. Ν’αποτύχεις ξανά. Ν’αποτύχεις καλύτερα’. Ο Knowlson

αναφέρει την επιρροή σε αυτή τη διατύπωση της «θέλησης να αποτύχεις καλύτερα» ‘από το λόγο του Edgar στο Βασιλιά Ληρ’ (Knowlson, 2001: 774). Στην τελική μορφή του έργου (Worst – ward Ho, 1981) οι αναφορές στο Shakespeare εντοπίζονται και πάλι σε διάφορα σημεία (Knowlson, 2001: 776)

⁵ Σύμφωνα με την μαρτυρία του Colin Duckworth που επισκέφτηκε τον Beckett προκειμένου να μελετήσει το χειρόγραφο, η συγκεκριμένη σκηνή αφορούσε την ερώτηση: ‘Αξιίζει τον κόπο;’ Αυτή ακριβώς η ερώτηση, ήταν κεντρική στο έργο του Albert Camus *Ο μύθος του Σίσυφου* (Καμύ, 1992). Σύμφωνα με τον Camus, ‘υπάρχει μόνο ένα αληθινά σοβαρό φιλοσοφικό πρόβλημα: η αυτοκτονία. Όταν αποφασίζεις ότι η ζωή αξίζει ή δεν αξίζει τον κόπο να ζήσεις, αποκρίνεσαι στο θεμελιώδες ερώτημα της φιλοσοφίας. Τα υπόλοιπα, αν ο κόσμος έχει τρεις διαστάσεις, αν το πνεύμα έχει εννιά ή δώδεκα κατηγορίες, έρχονται μετά. Και αυτά είναι σαν παιχνίδια. Πρέπει πρώτα να αποκριθείς στο παραπάνω ερώτημα’ (Καμύ 1992: 23)

⁶ (Van Hulle 2010: 204)

Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

⁷ Στοιχεία από τις επιστολές του Beckett προς την Pamela Mitchell στις 7.2, 17.2, 23.2 και 23.3.1955 στο (Knowlson, 2001 : 477)

⁸ Ο.π., σελ.477 & 909

⁹ Ο.π., Μια παρόμοια ερμηνεία του έργου προτείνει και το δοκίμιο του Stanley Cavell (1969). Ομοίως του Brater Enoch (1974)

¹⁰ (Knowlson, 2001: 471)

¹¹ Ο.π., σελ.478

¹² Σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή η οποία παρουσιάζεται στη βιογραφία του Beckett από την Deirdre Bair (1978), Ο Beckett είχε αναφέρει σε κατ’ ιδίαν συζήτηση με την Bair ότι οι Hamm και Clov, ήταν στην ουσία η σχέση ανάμεσα σε αυτόν και τη σύντροφό του Suzanne. Κατά τη δεκαετία του 1950, η σχέση τους ήταν σε ένα σημείο όπου ήταν δύσκολο πλέον να είναι μαζί, αλλά και αδύνατον να είναι χώρια

ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ BECKETT

¹³ (Chevigny: 1969 & 1970), (Mc Carthy, 1986), (Pattie, 2001), (Pilling, 1994)

¹⁴ Ο Kafka επίσης τροποποιεί ριζικά το υποκείμενο. Ωστόσο, ο Beckett προχωράει ένα βήμα παραπέρα με την αντιστροφή της αισθητικής μίμησης: αντί να αναπαριστά την πραγματικότητα μέσα από το υποκείμενο, δείχνει τι έχει γίνει η πραγματικότητα μέσα από αυτό που έχει γίνει το υποκείμενο

¹⁵(Graver & Federman, 1997: 220), (Knowlson 2001: 446)

¹⁶ (Μπέκετ, 1994: 111)

¹⁷ Ο.π.

¹⁸ Ο.π., σελ.113

¹⁹ Ο.π., σελ.114

²⁰ ‘Ο Beckett εμμένει με τέτοια συνέπεια στην αντίληψη της κακής αιωνιότητας, ώστε παρουσιάζει (κάτι που μάλλον δεν έχει προηγούμενο στην ιστορία της δραματουργίας) μία δεύτερη πράξη που αποτελεί επανάληψη της πρώτης με ελάχιστες παραλλαγές [...] Με έκπληξη διαπιστώνει ο θεατής πως δεν προσφέρει τίποτε το νέο ή το εκπληκτικό’, ό.π., σελ.118

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (I): ΣΙΩΠΗ | ΜΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ | ΤΙΠΟΤΑ

²¹ (Beckett, 1998: 14)

²² Αυτή η συνοπτική ερμηνεία προέρχεται από το (Bernstein, 1992: 242)

²³ (Graver & Federman, 1997: 148)

²⁴ Εδώ επίσης ο Hesla συνδέει αυτό το επιχείρημα με την πάροδο του Εξπρεσιονισμού· το έργο του Beckett σε μια εποχή μετά τον Εξπρεσιονισμό

²⁵ (Oppro, 2008)

²⁶ (Graver & Federman, 1997: 219)

Η ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ BECKETT (II): Η ΕΤΕΡΟΓΕΝΕΙΑ ΑΝΘΡΩΠΟΥ & ΦΥΣΗΣ

²⁷ (Knowlson 2001: 242)

²⁸ Οι τεχνικές της παραμόρφωσης, της θραυσματοποίησης, της απομόνωσης και της αποξένωσης του ήταν οικείες μέσω της ζωγραφικής. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Knowlson: ‘Αν ακτινοσκοπήσουμε ορισμένα μετέπειτα θεατρικά έργα του Beckett θα είμαστε, το δίχως άλλο, σε θέση να παρακολουθήσουμε κάποιες από τις φαντασματικές εικόνες των Παλαιών Δασκάλων να ελλοχεύουν πίσω από την επιφάνεια’, ό.π., σελ.243

²⁹ Έχοντας δει τους πίνακες του Cezanne στην Tate Gallery του Λονδίνου το 1934, αντιπαρέβαλε την εκ μέρους του Cezanne επεξεργασία του τοπίου με εκείνη των ζωγράφων μιας παλαιότερης εποχής: ‘Τι ανακούφιση ύστερα από όλα τα ανθρωπομορφικά τοπία – van Goyen, Avercamp, Ruysdael, Hobbema, ακόμη και Claude, Wilson και Crome Yellow Esq., ή τα παρανθρωπομορφικά από τον Watteau, ή υπερανθρωπομορφικά από τον Rubens»’, ό.π.

³⁰ Στη συνέχεια της ανάλυσής του, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα έναν πίνακα του Ruysdael, ο Beckett εκφράζει εκείνη τη λεπτή, αλλά διαυγή αντίληψη του ανθρώπου που έχει αποκοπεί από τον έξω κόσμο: ‘Η

είσοδος στο Δάσος του Ruysdael – δεν υπάρχει είσοδος πια ή οποιαδήποτε συναλλαγή με το δάσος, οι διαστάσεις του είναι το μυστικό του και δεν έχει μηνύματα να διαβιβάσει.. Έτσι το πρόβλημα ...του πώς να ορίσεις τη συγκίνηση του Ruysdael με όρους μεταϊμπρεσιονιστικής ζωγραφικής δεν είναι πια αυθεντική [...] *Η συγκίνηση αυτή του Ruysdael μπορεί να προσεγγιστεί παρά μόνο ως ένα τέχνασμα για να υπογραμμίσεις την ασυμφωνία ανάμεσα σε αυτό που δεν μπορεί να μείνει ακίνητο εξαιτίας των φάσεων του και σε αυτό που μπορεί...* Πόσο είχε προχωρήσει ο Cezanne πέρα από τις στιγμιτυπικές παιδαριωδίες των Manet & Cia όταν μπόρεσε να κατανοήσει τη δυναμική παρείσδυση του να είναι ο εαυτός του και έτσι του να είναι το τοπίο κάτι εξ ορισμού απροσπέλαστο και ξένο, μια ακατάληπτη διευθέτηση ατόμων'. ό.π.

³¹ Αυτό που αισθάνομαι στον Cezanne [...] είναι ακριβώς η απουσία μιας ψυχοσυναισθηματικής επαφής που ήταν εντάξει για τον Rosa ή τον Ruysdael, για τους οποίους ο ανιμιστικός τρόπος ήταν έγκυρος, αλλά ήταν απατηλός για τον ίδιο, επειδή είχε την αίσθηση της ασυμμετρίας όχι μόνο με τη ζωή μιας τέτοιας διαφορετική τάξης όπως το τοπίο αλλά ακόμη και με τη ζωή της δικής του τάξης, ακόμη και με τη ζωή... εν λειτουργία μέσα στον ίδιο τον εαυτό του», ό.π., σελ.244

³² 'Κοιτάζοντας τη ζωγραφική του Jack Yeats με έναν τρόπο που ενδεχομένως ο ίδιος ο ζωγράφος δεν θα αναγνώριζε ως δικό του, ο Beckett συνεχίζει επεκτείνοντας αυτή τη μοναχικότητα που είναι ανεπανόρθωτα αποκομμένα όχι μονάχα από τη φύση αλλά και το ένα από το άλλο: «Βρίσκω κάτι τρομακτικό για παράδειγμα στον τρόπο με τον οποίο ο Yeats αποδίδει το κεφάλι ενός άντρα και μιας γυναίκας πλάι πλάι, ή πρόσωπο με πρόσωπο, την αποτρόπαιη αποδοχή 2 οντοτήτων που δεν θα γίνουν ένα ποτέ. Και θυμάσαι τον πίνακα ενός άντρα που κάθεται κάτω από μια φούξια και διαβάζει με την πλάτη στραμμένη στη θάλασσα και τα μαύρα σύννεφα; (Ο πίνακας στον οποίο αναφέρεται εδώ ο Beckett ονομάζεται 'Μια θύελλα', (1936), αναφορά στην υποσημείωση 27, σελ.873). Κανείς δεν συνειδητοποιεί πόσο ακίνητοι είναι οι πίνακές του ώσπου να δει και άλλους, σχεδόν απολιθωμένοι είναι, μια άξαφνη αναστολή της πράξης, της σύμβασης της συμπάθειας και της αντιπάθειας, της συνάντησης και του χωρισμού, της χαράς και της λύπης» (Στις υποσημειώσεις 27, 28 (σελ.873) αναφέρεται ότι πρόκειται για αποσπάσματα από επιστολή 14.8.1937), ό.π., σελ. 323

³³ Ό.π.

II. Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ:

Trying to Understand Endgame, T.W.Adorno (1961)

³⁴ Βασικός εισηγητής του Υπαρξισμού θεωρείται ο Søren Kierkegaard (1813 – 1855). Ο Jean – Paul Sartre (1905 – 1980) συνόψισε το πνεύμα του υπαρξισμού στη διατύπωση 'η ύπαρξη προηγείται της ουσίας', αντιδιαστέλλοντας τον υπαρξισμό προς τα άλλα είδη φιλοσοφίας του παρελθόντος. 'Ενώ δηλαδή, άλλοτε κύρια επιδίωξη των φιλοσόφων ήταν να προσδιορίσουν την ουσία του ανθρώπου ώστε βάσει αυτής να μπορεί η κάθε συγκεκριμένη ύπαρξη να προσδιορίσει τον εαυτό της και να κατανοήσει την παρουσία της στον κόσμο, κατά τους εκπροσώπους του υπαρξισμού η κάθε συγκεκριμένη ύπαρξη δεν καθορίζεται εκ των προτέρων, δεν ανάγεται σε απολύτως τίποτα. Σύμφωνα με τον Sartre, ο άνθρωπος όταν γεννιέται είναι μηδέν, ένα απόλυτο τίποτα, μία δυνατότητα απλώς να γίνει άπειρα πρόσωπα. Σε κάθε στιγμή που περνάει, με τη δράση του ο

άνθρωπος οικοδομεί τον εαυτό του, γίνεται εκείνο που θα ολοκληρωθεί με το φυσικό του θάνατο. Το σημαντικό κατά τον Sartre είναι ότι η ανθρώπινη ύπαρξη διαμορφώνει τον εαυτό της κατά τη διαδρομή της προς το θάνατο και το σχηματισμό της σε ουσία βάσει αρχών, οι οποίες δεν είναι δεδομένες και καθιερωμένες, αλλά τις εισηγείται και τις θεσμοθετεί η ίδια για τον εαυτό της'. Παράλληλα προς την παράμετρο της ύπαρξης, οι εισηγητές της διδασκαλίας του υπαρξισμού προέβησαν στην ανάλυση άλλων καταστάσεων του ανθρώπου, όπως εκείνες του όντος, του θανάτου, της ελευθερίας της βούλησης, της αυθεντικότητας, του θρησκευτικού βιώματος, των συναισθημάτων του τρόμου, του παράδοξου και της αγωνίας (Πελεγρίνης 2005: 262, 598, 599)

³⁵ Ο Adorno αναφέρεται ειδικότερα στον 'Παρισινό υπαρξισμό': 'Beckett's oeuvre has many things in common with Parisian Existentialism' (TUE, 1)

³⁶ Μία από τις βασικές προθέσεις της κριτικής του Adorno είναι να διαφοροποιήσει το έργο του Beckett τόσο από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού (κυρίως από τα έργα βασικών εκπροσώπων του, όπως ο Sartre και ο Albert Camus (1913 – 1960), όσο και από το 'Θέατρο του Παραλόγου'. Ο λόγος αυτής της πρόθεσης αποδίδεται στο γεγονός ότι ο Adorno αναγνώρισε στο έργο του Beckett το υπόδειγμα για τη διατύπωση μίας νέας αισθητικής θεωρίας, και όχι απλώς ένα νέο είδος θεάτρου. Προκειμένου να κατανοηθούν οι λεπτές διαφορές, δίδεται προκαταρκτικά ένας ορισμός του 'παραλόγου': 'Ό,τι γίνεται αντιληπτό ως ά – λογο, στερούμενο οποιασδήποτε σημασίας ή λογικής συνέχειας με το υπόλοιπο κείμενο ή τη σκηνή. Στην υπαρξιακή φιλοσοφία, το παράλογο δεν μπορεί να ερμηνευτεί δια του Λόγου κι αρνείται στον άνθρωπο κάθε φιλοσοφική ή πολιτική δικαίωση της πράξης του. Πρέπει να διακρίνουμε τα παράλογα στοιχεία στο θέατρο από το [...] θέατρο του παραλόγου: στο θέατρο μιλούμε για παράλογα στοιχεία, όταν δεν καταφέρνουμε να τα επανεντάξουμε στα δραματουργικά, σκηνικά, ιδεολογικά συμφραζόμενά τους' (Pavis 2006: 369). Αντίστοιχα, για τη 'λογοτεχνία του Παραλόγου': 'Η λογοτεχνία του παραλόγου έχει επίσης τις ρίζες της στα κινήματα του εξπρεσιονισμού και του υπερρεαλισμού, καθώς και στη μυθοπλασία του Franz Kafka [...] Ωστόσο, το κίνημα που εννοούμε σήμερα ως λογοτεχνία του παραλόγου αναδύθηκε στη Γαλλία μετά από τη φρίκη του Β' Παγκοσμίου πολέμου, ως αντίδραση στις βασικές πεποιθήσεις και αξίες της παραδοσιακής κουλτούρας και λογοτεχνίας. Αυτή η προγενέστερη παράδοση ασπαζόταν την άποψη ότι οι άνθρωποι είναι απολύτως λογικά όντα, που ζουν σε ένα – εν μέρει τουλάχιστον – καταληπτό σύμπαν, ότι αποτελούν μέλη μιας διατεταγμένης κοινωνικής δομής και ότι είναι ικανά να επιδείξουν ηρωισμό και αξιοπρέπεια ακόμα και σε καθεστώς ήττας [...] Μετά τη δεκαετία του 1940, εντούτοις, επικράτησε μια αντίληψη – ιδίως στην υπαρξιακή φιλοσοφία διανοητών όπως ο Jean – Paul Sartre και ο Albert Camus – που βασιζόταν στα εξής χαρακτηριστικά σημεία: ο άνθρωπος θεωρείται μια μεμονωμένη ύπαρξη ριγμένη σε ένα ξένο σύμπαν· το σύμπαν νοείται ως κάτι που δεν διαθέτει καμιά εγγενή αλήθεια, αξία, ή σημασία· η ανθρώπινη ζωή αναπαρίσταται (στην άκαρπη αναζήτηση του ανθρώπου για σκοπό και νόημα, καθώς βαδίζει από το τίποτε, από όπου ήρθε, προς το τίποτε, όπου μοιραία θα καταλήξει) ως μια ύπαρξη αγωνιώδης, όσο και παράλογη [...] 'Μέσα σε ένα σύμπαν στερημένο από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νιώθει σαν ξένος. Σ' αυτήν την εξορία [...] δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση του ανθρώπου από τη ζωή του, του ηθοποιού από το σκηνικό του, αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παραλόγου' (Καμύ 1992: 27)', (Abrams 2005: 357)

³⁷ 'For Beckett absurdity is no longer an "existential situation" diluted to an idea and then illustrated. In him literary method surrenders to absurdity without preconceived intentions. Absurdity is relieved of the doctrinal

universality which in existentialism, the creed of the irreducibility of individual existence, linked it to the Western pathos of the universal and lasting. Beckett thereby dismisses existentialist conformity, the notion that one ought to be what one is, and with it easy comprehensibility of presentation' (TUE, 241)

³⁸ Στις πρώτες σημειώσεις για τη συγγραφή του *Trying to Understand Endgame*, ο Adorno παρατηρεί: 'Η ύπαρξη στον Beckett: το ελάχιστο της ύπαρξης' (Adorno 2008: 32)

³⁹ Στην αγγλική μετάφραση υπάρχει η φράση στα γερμανικά: 'Das alte Wahre' (TUE, 243)

⁴⁰ Ύπαρξη: 'Βασική έννοια της οντολογίας και της μεταφυσικής. Γενικώς, ως ύπαρξη ορίζεται το σύνολο της πραγματικότητας. Οτιδήποτε υφίσταται, το καθετί στο οποίο αναφερόμαστε. Από μία ειδική άποψη όμως, η ύπαρξη χρησιμοποιήθηκε ως προσδιορισμός ή γνώρισμα της έννοιας του όντος [...] Ένα βασικό ζήτημα σε σχετικά με την έννοια της ύπαρξης, είναι το πρόβλημα της σχέσης της τελευταίας με την ουσία [...] Στο πλαίσιο του διαλόγου για την ύπαρξη του Θεού, τέθηκε το πρόβλημα περί του αν η ουσία ενός όντος συνεπάγεται κατ' ανάγκην την ύπαρξη του όντος αυτού [...] Από τη μία, υποστηρίχθηκε ότι μεταξύ της ουσίας και της ύπαρξης ενός όντος υπάρχει αναγκαίος δεσμός, έτσι ώστε να είναι δυνατόν να συναγάγει κανείς την αυτού από την ουσία του· από την άλλη, υποστηρίχθηκε ότι είναι δυνατόν να γνωρίζει κάποιος την ύπαρξη ενός όντος, χωρίς να γνωρίζει την ουσία του. Αργότερα, ο Kant ισχυρίστηκε ότι η ύπαρξη ενός πράγματος δεν περιλαμβάνεται στην ουσία του, ότι δηλαδή η ύπαρξη δεν συνιστά μία από τις ιδιότητες βάσει των οποίων ορίζεται η ουσία ή έννοια ενός πράγματος [...] Κατά τον 19^ο αιώνα, η ύπαρξη αποτέλεσε την αφετηρία της διδασκαλίας του υπαρξισμού' (Πελεγρίνης 2005: 597)

⁴¹ 'To this kind of unacknowledged process of abstraction, Beckett poses the decisive antithesis an avowed process of subtraction. Instead of omitting what is temporal in existence – which can be existence only in time – he subtracts from existence what time, the historical tendency, is in reality preparing to get rid of. He extends the line taken by the 'liquidation of the subject' to the point where it contracts into a "here and now" (TUE, 246)

⁴² 'History is kept outside because it has dried up consciousness' power to conceive it, the power to remember. Drama becomes mute gesture, freezes in the middle of dialogue. The only part of history that is still apparent is its outcome – decline' (TUE, 247)

⁴³ (Adorno 2008: 27)

⁴⁴ Ο.π., σελ.37

⁴⁵ 'Με τον όρο «ιδεολογία», γενικώς, εννοείται ένα σύνολο ιδεών θέσεων και αντιλήψεων συγκροτημένο σε ενιαίο σύστημα, το οποίο προβάλλεται ως η αληθινή εικόνα της πραγματικότητας, έτσι ώστε όσοι το υιοθετούν, να είναι υποχρεωμένοι να σκέφτονται και να ρυθμίζουν τη ζωή τους σύμφωνα με αυτό [...] Η ιδεολογία έχει πολιτικό κυρίως περιεχόμενο και έχει συνδυαστεί με κινήματα για κοινωνικές αλλαγές [...] Ιστορικά ο όρος «ιδεολογία» επινοήθηκε το 1796 από τον Destutt de Tracy, προκειμένου να δηλώσει ένα σύστημα *το οποίο δεν θα βασιζόταν σε αρχές* συνυφασμένες με την εκκλησία και τη μοναρχία. Αργότερα, ο Marx, όρισε την ιδεολογία ως μία λανθασμένη, πλαστή ή ψευδή συνείδηση, που προσπαθεί να συγκαλύψει την πραγματικότητα της διάκρισης της κοινωνίας σε τάξεις' (Πελεγρίνης 2005: 291)

⁴⁶ (Adorno 2008: 27). Οι διαλεκτικές εικόνες αντλούν από το έργο του Walter Benjamin. Στην ανάλυση του έργου του Benjamin από τον Adorno, ο τελευταίος ορίζει τις διαλεκτικές εικόνες με τον τρόπο που τις εννοούσε ο Benjamin ως ‘αντικειμενικές κρυσταλλώσεις της ιστορικής κίνησης’ (Adorno 1967: 238)

⁴⁷ (Beckett, 1958: 29):

Clov: What all is? In a word. Is that what you want to know? Just a moment. (He turns the telescope on the without, looks, lowers the telescope, turns toward Hamm.)
Corpsed. [In the German translation quoted by Adorno, “Kaputt!”]

⁴⁸ (Beckett, 1971: 168)

⁴⁹ Αντίστοιχα, στην *Αισθητική Θεωρία* ο Adorno προεκτείνει αυτούς τους συλλογισμούς και τους συνδέει με το μη οργανικό χαρακτήρα της φύσης στον Beckett: ‘Ο κρυφός νόμος της μη παραστατικότητας των αισθητικών εικόνων: Το ζήτημα της αλλαγής των τρόπων εμπειρίας που κατασταλάζουν στα έργα τέχνης συνδέεται με τον αισθητικό κόσμο των εικόνων: ο προβιομηχανικός κόσμος χάθηκε κατ’ ανάγκη αμετάκλητα. Εδώ η πρόταση με την οποία ο Benjamin άνοιγε τους στοχασμούς του πάνω στον σουρεαλισμό είναι καίρια: «Είναι δύσκολο πια να ονειρευτεί κανείς το γαλάζιο λουλούδι» [...] Η φυσιολατρική ποίηση είναι αναχρονιστική όχι μόνο λόγω του θέματός της: έχει χαθεί το περιεχόμενο αλήθειάς της. Αυτό θα μπορούσε να μας βοηθήσει να εξηγήσουμε τα ανόργανα χαρακτηριστικά στην ποίηση του Beckett και του Celan, που δεν αναπολεί ούτε τη φύση ούτε τη βιομηχανία: η ενσωμάτωση της φύσης και της βιομηχανίας ακριβώς παρασύρει προς την ποιητικοποίησή τους [...] και συμβάλλει στη σύναψη ειρήνης με κάτι μη ειρηνικό. Η τέχνη [...] δεν μπορεί πια – αν υποθεθεί ότι κάποτε μπορούσε – να ενσωματώσει μέσα της ούτε μια παρθένα φύση ούτε τη βιομηχανία που την αποξήρανε: αυτή η διπλή αδυναμία είναι μάλλον ο κρυφός νόμος της μη παραστατικότητας των αισθητικών εικόνων. Οι εικόνες της μεταβιομηχανικής κατάστασης παριστάνουν έναν νεκρό κόσμο: προτρέχοντας μπορεί ίσως να ξορκίζουν τον πυρηνικό πόλεμο’ (ΑΘ, 370)

⁵⁰ ‘Ον: Κατά τον Παρμενίδη, τον πρώτο φιλόσοφο που έθεσε το ζήτημα του όντος, οτιδήποτε υπάρχει πράγματι είναι ον και οτιδήποτε δεν υπάρχει πράγματι δεν είναι ον, αλλά είναι μη ον, μηδέν. Με άλλα λόγια, το ον ταυτίζεται με την πραγματικότητα. Στον Παρμενίδη, υπάρχει η ένσταση ότι η έννοια της πραγματικότητας την οποία επικαλείται είναι προβληματική, και τούτο γιατί η έννοια της πραγματικότητας προς την οποία εξισώνεται η έννοια του όντος είναι προβληματική. Τι είναι πραγματικότητα; Ο Πλάτωνας για παράδειγμα, θεωρώντας ανύπαρκτο τον αισθητό κόσμο – που σύγκεται από τις παραστάσεις των αντικειμένων του εξωτερικού κόσμου, τις οποίες σχηματίζουμε μέσω των αισθήσεών μας – εξίσωσε εν συνεχεία την πραγματικότητα με τον κόσμο των ιδεών, οι οποίες βρίσκονται πέρα από τον αισθητό κόσμο, στον ουρανό [...] Στο βαθμό που το πρόβλημα της πραγματικότητας κατά τις διάφορες διατυπώσεις υφίσταται, η έννοια του όντος, η οποία παραδοσιακά εξισώθηκε προς την έννοια της πραγματικότητας, εξακολουθεί να αποτελεί ένα ανοιχτό ζήτημα για τη φιλοσοφία [...] Ο Heidegger επανέθεσε το «ερώτημα του όντος». Κατά τον ίδιο, το σφάλμα του Πλάτωνα και όσων καταπαύστηκαν με το ερώτημα αυτό μετά τον Πλάτωνα, μίλησαν για τα πράγματα που συλλήβδην συγκροτούν την πραγματικότητα χωρίς προηγουμένως να έχουν διασαφηνίσει τις προϋποθέσεις, οι οποίες επιτρέπουν την κατανόηση του όντος. Το ερώτημα πώς καθίσταται κατανοητό το ον, πώς αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα τα οποία συγκροτούν την πραγματικότητα, παραπέμπει κατά τον Heidegger στην ανάλυση της ύπαρξης εκείνης που καλείται να κατανοήσει το ον ή τα πράγματα που συγκροτούν την πραγματικότητα. Η

ύπαρξη αυτή, της οποίας η ανάλυση θα πρέπει να προηγηθεί προκειμένου να διασαφηθούν οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες μπορεί να κατανοηθεί το *ον*, είναι η ανθρώπινη ύπαρξη [Dasein]. Έτσι, το βασικό ζήτημα του *Είναι και Χρόνος* είναι η ανάλυση της ανθρώπινης ύπαρξης ως μέσο για την κατανόηση του νοήματος του όντος. Για αυτό άλλωστε ο Heidegger *αρνήθηκε την άποψη που τον συνδέει με τον υπαρξισμό, του οποίου βασικό πεδίο έρευνας είναι η ανθρώπινη ύπαρξη, υποστηρίζοντας ότι οι φιλοσοφικές του αναζητήσεις εντάσσονται στην οντολογία* (Πελεgrίνης 2005: 433)

⁵¹ ‘Ατομοποίηση, η γένεση του ατόμου, μια διαδικασία παράλληλη με την κοινωνικοποίηση, γενικά η διαμόρφωση της ατομικής ιδιαιτερότητας’ [σημείωση 53, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 495]

⁵² ‘Είναι: ως απαρέμφατο, το είναι δηλώνει την πραγματικότητα στο σύνολό της. Με την έννοια αυτή αποφάνθηκε ο Παρμενίδης αντιδιαστέλλοντάς το προς το μηδέν ή το μη *ον*, την πλήρη ανυπαρξία των πάντων. Πέρα όμως από την πραγματικότητα στο σύνολό της, το είναι σημαίνει – όπως υποστήριξε ο Αριστοτέλης, την ουσία του κάθε πράγματος, το πρωταρχικό εκείνο χαρακτηριστικό ενός πράγματος που σε αντίθεση προς το γίγνεσθαι παραμένει σταθερά αμετάβλητο και άνευ του οποίου το πράγμα δεν υπάρχει. Επίσης, ο Αριστοτέλης αντιδιαστέλλει το είναι προς τα συμβεβηκότα, δηλαδή κάθε χαρακτηριστικό που υπάρχει συμπτωματικά ή κατά τύχη σε ένα πράγμα, έτσι ώστε, και αν ακόμη το χαρακτηριστικό αυτό χαθεί ή μεταβληθεί, το πράγμα εξακολουθεί να υπάρχει’ (Πελεgrίνης, 2005: 185)

⁵³ ‘Σολιψισμός (*solus + ipse*, μόνον ο εαυτός) είναι η γνωσιολογική άποψη ότι μόνο το προσωπικό εγώ είναι υπαρκτό, ενώ όλα τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου, όπως και όλα τα ξένα εγώ, αποτελούν περιεχόμενα της ίδιας της συνείδησης. Σε πιο μετριασμένη μορφή λαμβάνεται μόνο ως μεθοδολογική αρχή, σύμφωνα με την οποία το εγώ είναι η πιο βέβαιη αφετηρία της σκέψης’ [σημείωση 16δ, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 616]

⁵⁴ ‘The individualistic position constitutes the opposite pole to the ontological approach of every kind of existentialism, including that of *Being and Time*, and as such belongs with it. Beckett’s drama abandons that position like an outmoded bunker. If individual experience in its narrowness and contingency has interpreted itself as a figure of Being, it has received the authority to do so only by asserting itself to be the fundamental characteristic of Being. But that is precisely what is false. The immediacy of individuation was deceptive; the carrier of individual experience is mediated, conditioned. *Endgame* assumes that the individual’s claim to autonomy and being has lost its credibility. But although the prison of individuation is seen to be both prison and illusion – the stage set is the *imago* of this kind of insight – art cannot break the spell of a detached subjectivity; it can only give concrete form to solipsism. Here Beckett runs up against the antinomy of contemporary art. Once the position of the absolute subject has been exposed as the manifestation of an overarching whole that produces it, it cannot hold up’ (TUE, 249)

⁵⁵ ‘Όπως προκύπτει από τις σχετική σημείωση που υπάρχει για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame* (Adorno 2008: 27), Ο λόγος που αναφέρεται στην έννοια της ‘κατάστασης’, όπως την ορίζει ο Jaspers είναι επειδή θεωρεί πως είναι υποκειμενική, και ο λόγος που αναφέρεται στη συνέχεια στον Rickert, είναι επειδή αναφέρεται στη φυσιογνωμία του αντικειμενικού πνεύματος: αυτό που απασχολεί τον Adorno είναι να φανεί το αντικειμενικό στοιχείο, δηλαδή η κοινωνική πραγματικότητα, στο υποκείμενο

⁵⁶ (Jaspers, 1970: 177) στο (TUE, 252)

⁵⁷ Ό.π.

⁵⁸ Την υπονόμηση της έννοιας της κατάστασης μέσω της ανάδειξης του υλιστικού στοιχείου σκιαγραφεί ο Adorno στις σημειώσεις για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame*: ‘Η κατάσταση του είναι στον Heidegger, η κατάσταση όπως ορίζεται στον Jaspers, έχουν γίνει υλικές στον Beckett. Το ανάχωμα ενάντια στον υπαρξισμό είναι η άρνηση της εσωτερικότητας’ (Adorno, 2008: 31)

⁵⁹ (Jaspers, 1970: 178) στο (TUE, 252)

⁶⁰ ‘Κατά τους εκπροσώπους της σχολαστικής φιλοσοφίας του Μεσαίωνα είναι η διαφορά μεταξύ ουσίας και ύπαρξης. Ο όρος «οντολογική διαφορά» προσέλαβε άλλη σημασία κατά τον 20^ο αιώνα από τον Χάιντεγκερ, ο οποίος την προσδιόρισε ως τη διάκριση μεταξύ όντος και είναι’ (Πελεgrίνης, 2005: 436)

⁶¹ (Jaspers, 1970: 197) στο (TUE, 253)

⁶² ‘In Kafka meanings were decapitated or disheveled; Beckett simply puts a stop to the infinity, in the bad sense of intentions: their meaning, according to him, is meaninglessness. This is his objective of and non – polemical judgment of existential philosophy, which by means of the equivocations in the concept of meaning transfigures meaninglessness itself to meaning under the name of “thrownness”, *Geworfenheit*, and later, absurdity’ (TUE, 251)

⁶³ ‘Throwness’ στο αγγλικό κείμενο. Με τον όρο ‘διάρριψη’ αποδίδεται στο (Πελεgrίνης, 2005: 162)

⁶⁴ Βλ. σημείωση 37

⁶⁵ Την ανάδειξη αυτής της διαφοροποίησης του Beckett είχε θέσει ο Adorno ως βασικό ζητούμενο στις σημειώσεις για τη συγγραφή του *Trying to Understand Endgame*: ‘Η άρνηση του Beckett να εξηγήσει, σε αντίθεση με τους Sartre και Camus αντιστοιχεί στην αδυναμία λύσης, στο μη επιλύσιμο. Ο Beckett χρησιμοποιεί το ρεαλισμό, ή το ρεαλισμό και το συμβολισμό, τόσο λίγο, όσο και ο Kafka. Ωστόσο, ενώ στον Kafka το νόημα συγχέεται, θα μπορούσε να πει κάποιος ότι στον Beckett το νόημα είναι η απουσία νοήματος (παρωδία της φιλοσοφίας, η οποία μεταμορφώνει την “διάρριψη” σε νόημα). Ωστόσο, αυτή η απουσία νοήματος στον Beckett δεν έχει οικουμενικό χαρακτήρα, κάτι το οποίο θα το έκανε ιδέα και πάλι (θα του έδινε το χαρακτήρα φιλοσοφίας), παρά αποτελεί την έκφραση μιας πιο συγκεκριμένης κατάστασης σε σχέση με τον τρόπο που σχετίζεται με αυτήν την κατάσταση’. Ο Adorno θεωρεί πως ο Beckett απέδωσε με τον καλύτερο τρόπο το στοιχείο του παράλογο που σχετίζεται με τον τρόπο του πυρηνικού ολοκαυτώματος. Στο τοπίο που υπαγορεύει η υπαρξιακή οντολογία, ‘ο Beckett αντιπροσωπεύει μια τρίτη επιλογή: ο τρόμος του όλου φουντώνει στα κομμάτια, και μόνο σε αυτά, που έχουν απομείνει, ως αποδείξεις ενός όλου που υπήρξε πριν την καταστροφή του. Η αναπαράσταση του ανθρώπου ως αυτό που έγινε’ (Adorno 2008: 31)

⁶⁶ ‘Ο όρος μοντερνισμός χρησιμοποιείται ευρέως για να προσδιορίσει τα καινοφανή και χαρακτηριστικά γνωρίσματα που παρουσιάζουν τα θέματα, οι μορφές, οι ιδέες και το ύφος της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, ιδίως μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1914 - 1918) [...] Σημαντικοί πνευματικοί πρόδρομοι του μοντερνισμού στάθηκαν, από αυτήν την άποψη, οι στοχαστές εκείνοι που είχαν αμφισβητήσει τις βεβαιότητες στις οποίες κατά παράδοση στηρίζονταν η κοινωνική οργάνωση, η θρησκεία και η ηθική, καθώς και οι παραδοσιακοί τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν τον

εαυτό του [...] Οι ιστορικοί της λογοτεχνίας τοποθετούν την απαρχή της μοντερνιστικής επανάστασης το 1890, αλλά οι περισσότεροι συμφωνούν πως ότι ονομάζεται υψηλός μοντερνισμός (high modernism) έκανε την εμφάνισή του μετά το 2ο παγκόσμιο πόλεμο. Το 1922 υπήρξε ένα έτος ορόσημο καθώς τότε πρωτοκυκλοφόρησαν ταυτόχρονα μνημειώδη έργα του μοντερνιστικού νεωτερισμού: ο *Οδυσσέας* του James Joyce, η *Έρημη Χώρα* του Thomas Eliot, το *Δωμάτιο του Ιακώβου* της Virginia Woolf, και πολλά άλλα λογοτεχνικά έργα πειραματικού χαρακτήρα [...] Ο όλεθρος του πολέμου είχε κλονίσει την πίστη στα ηθικά θεμέλια, τη συνοχή και την αντοχή του δυτικού πολιτισμού, και είχε γεννήσει αμφιβολίες σχετικά με τη δυνατότητα της παραδοσιακής λογοτεχνίας να αποδώσει τη σκληρή και παράφωνα πραγματικότητα του μεταπολεμικού κόσμου. Ο Eliot στο δοκίμιό του για τον *Οδυσσέα* του Joyce το 1923, έγραφε ότι ο κληροδοτημένος τρόπος οργάνωσης ενός λογοτεχνικού έργου, που προϋπόθετε μια σχετικά συνεκτική και σταθερή κοινωνική τάξη, δεν ανταποκρινόταν πλέον 'στο απέραντο φάσμα ματαιότητας και αναρχίας που παρουσιάζει η σύγχρονη ιστορία'. Όπως ο Joyce, και όπως ο Ezra Pound στα *Cantos* του, έτσι και ο Eliot πειραματίστηκε με νέες μορφές και ένα νέο ύφος για να αποδώσει την αταξία της εποχής, αντιπαραβάλλοντάς την πολλές φορές με μια χαμένη τάξη και πληρότητα που βασιζόταν στη θρησκεία και στους μύθους του πολιτισμικού παρελθόντος. Στην *Έρημη Χώρα* (1922) λόγου χάριν, ο Eliot αντικατέστησε την τυπική συντακτική ροή της ποιητικής γλώσσας με αποσπασματικά εκφωνήματα, και υποκατέστησε την παραδοσιακή συνοχή της ποιητικής δομής με μια σκόπιμη μετατόπιση των μερών, όπου πλέον ο αναγνώστης αναλαμβάνει να συσχετίσει στοιχεία ετερόκλητα, ανακαλύπτοντας ή επινοώντας ολότελα δικές του συνδέσεις. Τα κορυφαία έργα της μοντερνιστικής μυθοπλασίας ακολουθώντας το παράδειγμα του *Οδυσσέα* (1922) και του ακόμα ριζοσπαστικότερου *Finnegans Wake* (1939) του Joyce, ανατρέπουν τις θεμελιώδεις συμβάσεις της προγενέστερης πεζογραφίας με διάφορους τρόπους: διασπούν την αφηγηματική συνέχεια, αποκλίνουν από τους συνήθεις τρόπους αναπαράστασης των χαρακτήρων και παραβιάζουν την παραδοσιακή σύνταξη και συνοχή της αφηγηματικής γλώσσας εφαρμόζοντας τη ροή συνείδησης και άλλες καινοτόμες αφηγηματικές τεχνικές [...] Ένα εξέχον γνώρισμα του μοντερνισμού είναι το φαινόμενο που ονομάστηκε πρωτοπορία (avant – garde). Πρόκειται για μια μικρή, συνειδητοποιημένη ομάδα καλλιτεχνών και συγγραφέων που επιχειρήσαν σκόπιμα, κατά την έκφραση του Ezra Pound, να 'νεωτερίσουν' ('make it new')' (Abrams M.H., 2005: 271)

⁶⁷ Ο μοντερνισμός θεωρείται η αισθητική έκφραση της νεωτερικότητας, αν και το ζήτημα της προσέγγισης, όσο και της σχέσης αυτών των όρων είναι αρκετά περίπλοκο, ειδικότερο σε εκείνο το διευρυμένο πλαίσιο θεώρησης όπου περιλαμβάνονται οι έννοιες του μετα – μοντερνισμού και της μετα – νεωτερικότητας. Στο επίπεδο όμως μιας γενικής προσέγγισης, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι 'η νεωτερικότητα είναι εκείνος ο όρος με τον οποίο χαρακτηρίζεται ο πνευματικός χαρακτήρας της νεότερης εποχής, η οποία οριοθετείται από το 17ο έως τον 20ο αιώνα. Υπό μία γενική έννοια η νεωτερικότητα μπορεί να χαρακτηρίσει οποιαδήποτε ιδεολογία, θεωρία, διδασκαλία, ύφος, πολιτιστικό ρεύμα κτλ που εκδηλώθηκε, διατυπώθηκε ή αποτυπώθηκε κατά τη νεώτερη εποχή. Πέρα από τη γενική αυτή και αόριστη σημασία, η νεωτερικότητα προσδιορίζεται επίσης με έναν πιο ειδικό και συγκεκριμένο τρόπο. Τα σημαντικά επιτεύγματα, κυρίως στον τομέα της επιστήμης, δημιούργησαν στον άνθρωπο την πεποίθηση ότι η πορεία του στην ιστορία είναι εξελικτική, και ότι είναι ικανός αξιοποιώντας τις δυνάμεις του λόγου να αποκτήσει απόλυτη και αντικειμενική γνώση των πραγμάτων. Η εμπιστοσύνη στο λόγο και στη δυνατότητα του ανθρώπου μέσω των νοητικών δυνάμεών του να συλλάβει την απόλυτη αλήθεια ενίσχυσαν παράλληλα σε αυτόν τις παραμέτρους της εκκοσμίκευσης, της ατομικότητας και της ελευθερίας. Όλα

αυτά – η βεβαιότητα ότι μέσω της δύναμης του λόγου ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει την αντικειμενική και απόλυτη αλήθεια, να απελευθερωθεί από τις προκαταλήψεις του παρελθόντος και από την ακλόνητή του πίστη στο Θεό και να βασιστεί πλέον στον ίδιο του τον εαυτό – κορυφώνονται κατά τον 18ο αιώνα, την περίοδο του διαφωτισμού, αποδίδοντας το ίδιο το πνεύμα του διαφωτισμού. Αυτό το πνεύμα του διαφωτισμού συνιστά ειδική εκδοχή της νεωτερικότητας’ (Πελεgrίνης, 2005: 413)

⁶⁸ ‘Beckett rids himself of this illusion by coupling the two moments in their disparity. Thought becomes both a means to produce meaning in the work, a meaning which cannot be rendered directly in tangible form, and a means to express the absence of meaning’ (TUE, 242)

⁶⁹ ‘Ενώ στο πλαίσιο των φυσικών επιστημών επιχειρείται να καθοριστεί η πραγματικότητα όπως μπορεί να συλληφθεί εμπειρικά, η μεταφυσική αναφέρεται σε έναν υπερβατικό κόσμο, σε έναν κόσμο, συγκεκριμένα, ο οποίος υπερβαίνει τα όρια της εμπειρίας και ως αποτέλεσμα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός με την παρατήρηση, το πείραμα, και τις μεθόδους των φυσικών επιστημών’ (Πελεgrίνης 2005: 386). Ο Adorno ορίζει τη μεταφυσική ως γνώση του Απολύτου

⁷⁰ Στον Πλάτωνα – ‘η ιδέα αναφέρεται σε μία υπεραισθητή οντότητα την οποία ο άνθρωπος μπορεί να συλλάβει μόνο με το νου. Οτιδήποτε υπάρχει ή εκδηλώνεται γύρω μας και το συλλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεών μας και της εμπειρίας μας είναι αντίγραφο ή απείκασμα μιας αντίστοιχης απόλυτης ιδέας. Τα λευκά πράγματα π.χ., που αντιλαμβανόμαστε γύρω μας με τις αισθήσεις μας, είναι αντίγραφα της ιδέας της λευκότητας’. Στον Εμπειρισμό (Locke, Berkeley, Hume) – ‘οι ιδέες συγκροτούν τα περιεχόμενα της εμπειρίας’. Στον Kant – ‘οι ιδέες είναι ρυθμιστικές αρχές, με την έννοια ότι δεν μας αποκαλύπτουν τι πρέπει να υπάρχει στην πραγματικότητα, αλλά τι πρέπει να ισχύει’ (Πελεgrίνης 2005: 288). Είναι προφανές ότι ο Adorno αρνείται την έννοια της ιδέας ως νοηματοδοτικής αρχής του έργου, όπως εκφράζεται αυτή από τους Kant και Πλάτωνα

⁷¹ Το πιο βασικό χωρίο στο οποίο ο Adorno αναφέρεται σε αυτή τη νέα νοηματική διάσταση που διαβλέπει στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, σε σύγκριση πάντα με το παραδοσιακό νόημα είναι το εξής: ‘Applied to drama, the word “meaning” is ambiguous. It covers the metaphysical content that is represented objectively in the complex of the artifact; the intention of the whole as a complex of meaning that is the inherent meaning of drama; and finally the meaning of the words and sentences spoken by the characters and their meaning in sequence, the dialogic meaning. But these equivocations point to something shared. In Beckett’s Endgame that common ground becomes a continuum. Historically, this continuum is supported by a change in the a priori of drama: the fact that there is no longer any substantive, affirmative metaphysical meaning that could provide dramatic law with its law and its epiphany. That, however, disrupts the dramatic form down to its linguistic infrastructure. Drama cannot simply take negative meaning, or the absence of meaning, as its content without everything peculiar to it being affected to the point of turning into its opposite. The essence of drama was constituted by that meaning. Were drama to try to survive meaning aesthetically, it would become inadequate to its substance and be degraded to a clattering machinery for the demonstration of worldviews as is often the case with existentialist plays. The explosion of the metaphysical meaning, which was the only thing guaranteeing the unity of the aesthetic structure, causes the latter to crumble with a necessity and stringency in no way unequal to that traditional canon of dramatic form. Unequivocal aesthetic meaning and its subjectivization in concrete, tangible intention was a surrogate for the transcendent meaningfulness whose very denial constitutes aesthetic content.

Through its own organized meaningfulness, dramatic action must model itself on what has transpired with the truth content of drama in general' (TUE, 243)

⁷² Σε ένα πιο διευρυμένο πλαίσιο από αυτό που υποδεικνύει ο ορισμός του Adorno η παρωδία είναι το 'έργο ή το απόσπασμα ενός έργου, που μετασηματίζει κατά τρόπο ειρωνικό ένα προγενέστερο κείμενο [...] Υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι στους οποίους αποδίδεται η τέλεση της παρωδίας: (α) διχασμός – η παρωδία συνδέει ταυτόχρονα ένα κείμενο που παρωδεί και το κείμενο που παρωδείται, τα δύο επίπεδα διαχωριζόμενα από μια κριτική απόσταση χρωματισμένη με ειρωνεία (β) μηχανοποίηση – σύμφωνα με του Ρώσους φορμαλιστές, τα είδη εξελίσσονται κυρίως με διαδοχικές παρωδίες [...] Η παρωδία τείνει να καταστεί αυτόνομο είδος και τεχνική που καθιστά έκδηλη την καλλιτεχνική μέθοδο. Στο θέατρο αυτό μεταφράζεται σε έμφαση της θεατρικότητας και άρση της ψευδαίσθησης [...] (γ) «Τέλος» και περιεχόμενα – η παρωδία ενός έργου δεν είναι μόνο μια τεχνική παραγωγή του κωμικού. Θεσμοθετεί ένα παιγνίδι συγκρίσεων και σχολίων με το παρωδούμενο έργο, καθώς και με τη λογοτεχνική και θεατρική παράδοση. Συνιστά, επομένως, έναν κριτικό μετά – λόγο επί του πρωταρχικού έργου. Καμιά φορά, αντίθετα, ξαναγράφει και μετασηματίζει τη δραματολογία και την ιδεολογία του έργου – στόχου (έτσι, ο *Macbett* του Ionesco παρωδεί τον *Macbeth* του Shakespeare). Η παρωδία αφορά σε ένα ύφος, μια τονικότητα, ένα δραματικό πρόσωπο, ένα είδος ή απλώς σε δραματικές καταστάσεις. Όταν έχει διδακτικό ή ηθικοπλαστικό σκοπό, συγγενεύει με την κοινωνική, φιλοσοφική ή πολιτική σάτιρα. Τότε η στόχευσή της είναι θεμελιωδώς σοβαρή, καθώς αντιπαραθέτει στις επικρινόμενες αξίες ένα συνεκτικό σύστημα αντίθετων αξιών [...] Όταν όμως δεν χαρακτηρίζεται από μία τέτοια αξίωση, η παρωδία είναι συχνά μορφική (θέλοντας να γελοιοποιήσει μια μορφή, ένα ύφος) ή γκροτέσκα και παράλογη' (Pavis 2006: 376). Επίσης, η παρωδία μπορεί να θεωρηθεί μία συγκεκριμένου εκδοχή του κωμικού

⁷³ Στην *Ποιητική*, ο Αριστοτέλης ορίζει ως κριτήρια του αρχαίου δράματος την ταύτιση, την ψευδαίσθηση, το ρόλο του πεπωμένου, την αναγκαιότητα του μύθου και την τήρηση των τριών εννοτήτων (δράσης, χρόνου, χώρου) στις οποίες αναφέρεται ο Adorno. Πιο συγκεκριμένα, 'η ενότητα δράσης θεωρείται ως η πιο βασική γιατί δεσμεύει ολόκληρη τη δραματική δομή [...] Η δράση είναι μία (ή ενοποιημένη), όταν όλη η αφήγηση οργανώνεται γύρω από μια βασική ιστορία και οι πρόσθετες πλοκές συναρτώνται όλες λογικά στον κορμό του μύθου'. Ο κανόνας που υποβάλλει η ενότητα χρόνου συνδέεται με την απαίτηση η διάρκεια της αναπαριστώμενης δράσης να μην υπερβαίνει τις είκοσι τέσσερις ώρες. Τέλος, η ενότητα χώρου απαιτεί τη χρήση ενός μόνου χώρου που αντιστοιχεί σε ό,τι μπορεί να περιλάβει στο βλέμμα του ο θεατής' (Pavis 2006: 56, 139, 140)

⁷⁴ 'Endgame is the epilogue to subjectivity' (TUE, 259). Παρόμοιες διατυπώσεις, οι οποίες κυριολεκτικά ξεχειλίζουν στο έργο του Adorno έχουν αναγνωριστεί ως ένα διακριτικό χαρακτηριστικό της έκφρασής του. Ειδικότερα, ο συγκεκριμένος γλωσσικός χαρακτήρας του Adorno έχει ερμηνευτεί ως μία ιδιαίτερη μορφή κοινωνικής κριτικής, η οποία σύμφωνα με τον Axel Honneth μπορεί να αποκληθεί αποκαλυπτική (Honneth 2000: 123)

⁷⁵ Στις σημειώσεις για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame* ο Adorno υπενθυμίζει ότι στην εργασία του για τον Kafka (Notes on Kafka, στο Adorno 1983: 243 – 271), κατέκρινε τον Gide για τη θεατρική μεταφορά της *Δίκης* του Kafka, υποστηρίζοντας πως το δεν είναι δυνατόν να υπάρχει θέατρο χωρίς υποκείμενο και ελευθερία. Σε αυτό το σημείο ο Adorno θεωρεί πως εμφανίζεται το *Τέλος του Παιχνιδιού* και το παραπάνω

σχόλιο αποκτά πλέον τη μορφή ερωτήματος: ‘Τι είναι πιθανό σε όρους θεάτρου χωρίς υποκείμενο και χωρίς την πιθανότητα της ελευθερίας; Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο το έργο γίνεται παρωδία του θεάτρου και όλων του των κατηγοριών’ (Adorno 2008: 29)

⁷⁶ Ο Adorno στη συνέχεια ορίζει την πεμπουσία ως ‘την πεμπουσία της αντίθεσης’: ένας διάλογος εξαιρετικά πυκνής υφής, με εναλλαγή ιαμβικών τρίμετρων (TUE, 260). Επίσης, η στιχομυθία προσδιορίζεται ως εκείνη η ‘ταχύτατη λεκτική επικοινωνία ανάμεσα σε δύο πρόσωπα (μερικοί στίχοι ή φράσεις, ένας στίχος ή ακόμα δύο ή τρεις λέξεις), συνήθως σε μια ιδιαίτερα δραματική στιγμή της δράσης [...] Η στιχομυθία δίδει την εντύπωση λεκτικής μονομαχίας ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, στην κορύφωση της διαμάχης τους. Δίνει μια ομιλούσα εικόνα της αντίφασης των λόγων και των απόψεων και σηματοδοτεί, στην αυστηρή λεκτική δομή των μακροσκελών λόγων, τη στιγμή ανάδειξης, του ανεξέλεγκτου και ασυνείδητου συγκινησιακού στοιχείου [...] Όσο περισσότερο συρρικνώνεται το κείμενο του ομιλούντος, τόσο αυξάνεται η πιθανότητα απότομης αλλαγής του συγκεκριμένου. Έτσι, η στιχομυθία είναι πραγματικά δραματική στιγμή του έργου διότι, αίφνης, μοιάζει ότι όλα μπορούν να ειπωθούν [...] Στιχομυθία είναι η λεκτική εικόνα της σύγκρουσης μεταξύ συμφραζομένων, προσώπων και απόψεων [...] η στιχομυθία συνιστά την ακραία μορφή του θεατρικού λόγου’ (Pavis 2006: 458). Στις σημειώσεις για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame* ο Adorno παρατηρεί αντίστοιχα: ‘Η παρωδία του δράματος εξισώνεται με την τέχνη του δράματος στην εποχή της αδυνατότητάς του. Στην τραγωδία, η στιχομυθία λειτουργούσε ως μέσο για να οδηγηθεί η δραματική ένταση στα όριά της: η πεμπουσία της αντίθεσης. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* μετατρέπεται σε κάτι χαλαρό και άτονο: όλο και λιγότερο ομιλητικοί πρωταγωνιστές, ολική αναστροφή. (Όπως και στο θετικισμό: ομιλία σε σύντομες προτάσεις)’, (Adorno 2008: 29) και ‘Παρωδία τόσο της φιλοσοφίας, όσο και του δράματος. Σύγκλιση αυτής της παρωδίας ενάντια στο περιεχόμενο’. Ειδικά για τη φιλοσοφία, μέσω των διαλόγων’ (Adorno 2008: 33)

⁷⁷ Εδώ προφανώς παρωδεί τον όρο που εισηγήθηκαν οι Rudolf Carnap και Otto Neurath, μέλη του Κύκλου της Βιέννης, ‘προκειμένου να δηλώσουν τις βασικές προτάσεις’ (Πελεγρίνης, 2005: 505). Σχετικά με την έννοια της πρότασης, ‘ο Αριστοτέλης επικαλέστηκε [...] τον όρο «προτάσεις» για να δηλώσει τις προκειμένες ενός συλλογισμού’, ό.π., σελ. 506. Σχετικά με τις βασικές προτάσεις: ‘Κάθε πρόταση είναι αληθής ή ψευδής, εφόσον αναφέρεται σε κάτι το οποίο αντίστοιχα υφίσταται ή δεν υφίσταται στην πραγματικότητα. Συνήθως, βέβαια, προκειμένου να δούμε αν μία πρόταση είναι αληθής ή ψευδής, επικαλούμαστε την αλήθεια ή το ψεύδος άλλων σχετικών προς αυτήν προτάσεων, για την αλήθεια ή το ψεύδος των οποίων πάλι αναφερόμαστε στην αλήθεια ή το ψεύδος άλλων συναφών προς αυτές προτάσεων κ.ο.κ. Η αναγωγή αυτή, ωστόσο, των προτάσεων σε άλλες προτάσεις έχει ένα όριο – την απόληξή τους, ορισμένως, σε προτάσεις των οποίων, τελικώς η τιμή αληθείας ορίζεται από την αντιστοιχία τους προς την πραγματικότητα [...] Οι έσχατες αυτές προτάσεις, στις οποίες καταλήγει η αναγωγική διαδικασία, προκειμένου να διαπιστωθεί η αλήθεια ή το ψεύδος των προτάσεων που στηρίζονται σε αυτές, συγκροτούν μια ιδιαίτερη τάξη προτάσεων, τις βασικές προτάσεις’ ό.π., σελ. 123

⁷⁸ Βλ. επίσης για το κωμικό στοιχείο, σημείωση 34 του *Δεύτερου Μέρους*

⁷⁹ Πρόκειται για μία επισήμανση που έχει γίνει ήδη από το πρώτο στάδιο επεξεργασίας του *Trying to Understand Endgame*: ‘Υπάρχει κάτι το παράλογο στην ίδια τη μορφή που έχουν οι διάλογοι: η απουσία νοήματος στην καθαρή διαμοιβή ερωτήσεων – απαντήσεων’ ασυναρτησίες, σύνδεση με Ionesco’ η φλυαρία ως ένα καθημερινό αντανεκλαστικό του αντικειμενικού κόσμου, μία δεύτερη γλώσσα. Το να ακούς τον εαυτό σου

να μιλάει, είναι σαν να βλέπεις ένα έργο του Beckett. Analyze this moment accurately, υπογραμμίζει ο Adorno στον εαυτό του. Η αποξένωση που νιώθει κάποιος από τον ίδιο του τον εαυτό λόγω του Beckett. Situation: One cannot talk any longer' (Adorno 2010: 162). Για τον Adorno, αυτός ο τρόπος μίμησης των διαλόγων, τους κάνει πλέον να φαίνονται αποκρουστικοί ακόμα και σε εμάς τους ίδιους οι διάλογοι μας, τα λόγια μας. Οι διάλογοι του Beckett έχουν ενσωματωμένη τη φθορά, την ανοησία, το υποχρεωτικό της συνήθειας και της επανάληψης. Αυτή η σύμβαση ανάμεσα στους Χαμ και Κλοβ, που τους υποχρεώνει να μιλούν, είναι η εικόνα μιας κατάστασης που διαπερνά κάθε διάλογο της πραγματικότητας. Στο βαθμό που τα λόγια μοιάζουν πολύ εύκολα για να είναι στοχασμένα, ή να βρίσκονται σε πλήρη δυσαρμονία με την πραγματικότητα, ο Adorno υπογραμμίζει αυτή την αίσθηση του 'να μην μπορείς να μιλήσεις' αφότου έχεις δει ένα έργο του Beckett, η οποία είναι αντίστοιχη με τη δυσκολία να αντικρίζεις την πραγματικότητα, αφού έχεις δει την πραγματικότητα στην απόδοση του Kafka

⁸⁰ (Freud, 1966: 40) στο (TUE, 261)

⁸¹ Η σχέση του ρεαλισμού με το συμβολικό θίγεται στην *Αισθητική Θεωρία*, όπου εκεί γίνεται αναφορά και πάλι στα έργα των Ibsen και Strindberg: 'Ειδικά η ριζοσπαστική τέχνη, ενώ αρνείται να υπαχθεί στις απαιτήσεις του ρεαλισμού, έχει μια τεταμένη σχέση με τα σύμβολα. Θα μπορούσε να αποδειχθεί ότι στη νεώτερη τέχνη τα σύμβολα ή οι μεταφορικές εκφράσεις στη γλώσσα τείνουν να αυτονομηθούν από τη συμβολική τους λειτουργία, συμβάλλοντας έτσι στη συγκρότηση μιας περιοχής που αντιτίθεται στην εμπειρική ζωή και τις σημασίες. Η τέχνη απορροφά τα σύμβολα καθώς παύουν πια να συμβολίζουν οτιδήποτε: προχωρημένοι καλλιτέχνες πραγματοποίησαν μόνοι τους την κριτική των συμβόλων. Τα κρυπτογραφήματα και οι χαρακτήρες της νεωτερικής τέχνης έχουν γίνει πράγματι απόλυτα σημεία ξεχνώντας τον παλαιό εαυτό τους. Η είσδυσή τους στο αισθητικό μέσον έκφρασης και η αντίστασή τους σε προθέσεις είναι δύο όψεις του ίδιου πράγματος [...] Στη λογοτεχνία το πέρασμα έγινε μάλλον σχετικά νωρίς στη σχέση του Strindberg προς τον Ibsen [...] Η μεταβολή του συμβολικού σε κυριολεκτικό προσδίδει στην πνευματικότητα, που αυτονομήθηκε μέσω ενός δεύτερου στοχασμού, εν είδει σοκ, εκείνη την αυτοτέλεια η οποία εκδηλώνεται δυσοίωνα στο αποκρυφιστικό στρώμα του έργου του Strindberg και γίνεται παραγωγική στη ρήξη με κάθε είδους απεικόνιση. Η ιδέα ότι τίποτα δεν πρέπει να είναι σύμβολο εξηγεί το γεγονός ότι σε κανένα δεν φανερώνεται άμεσα το απόλυτο: αλλιώς η τέχνη δεν θα ήταν ούτε φαινομενικότητα ούτε παιγνίδι, αλλά κάτι πραγματικό' (ΑΘ, 169)

⁸² Στις σημειώσεις του Adorno για το προσχέδιο του *Trying to Understand Endgame* υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Beckett απομονώνει στοιχεία, τα οποία ενώ είναι ανώδυνα στην φυσική τους κατάσταση, 'προκαλούν τρόμο όταν παρουσιάζονται εν είδει ενός ζωντανού πίνακα' (Adorno 2008: 25). Στην εισαγωγή και σε σχέση με την αισθητική του Beckett έχει αναφερθεί η επιρροή του Beckett από τη ζωγραφική, και κυρίως ο τρόπος με τον οποίο αυτή επηρέασε το έργο του

⁸³ Στο (Beckett, 1958): 'at the beginning is the tableau of Hamm covered with an old sheet' (TUE, 255)

⁸⁴ 'The Beckettian situations of which his drama is composed are the photographic negative of a reality referred to meaning' (TUE, 253)

⁸⁵ Γερμανός συγγραφέας (1882 - 1961)

⁸⁶ Γερμανός φιλόσοφος (1863 – 1936). Στο *Trying to Understand Endgame* ο Adorno αναφέρεται στο (Rickert, 1939: 133f)

⁸⁷ Η πρώτη σημείωση για το αρχικό σχέδιασμα του *Trying to Understand Endgame* αναφέρεται τόσο στο κωμικό στοιχείο, όσο και στο χιούμορ: ‘Αναφορά στο χιούμορ, στο κωμικό: η λογοτεχνία στην εποχή της αδυνατότητας του χιούμορ. Αυτό το οποίο έχει απογίνει το χιούμορ. Υπολειμματικό χιούμορ. Το χιούμορ ως αναστροφή (Κλόουν)’ (Adorno 2008: 25). Σε ένα γενικό πλαίσιο, ‘το κωμικό αποτελεί μια αισθητική αξία (ή κατηγορία στην ορολογία του Adorno), αν και αμφισβητήθηκε από ορισμένους φιλοσόφους: Ο Γερμανός φιλόσοφος Theodor Lipps θεώρησε ότι το κωμικό δεν είναι αισθητική αξία, ενώ ο Αριστοτέλης το συσχέτισε προς την έννοια του άσχημου. Άλλοι φιλόσοφοι, χωρίς να αμφισβητούν την αισθητική αξία του κωμικού, το τοποθέτησαν στις παρυφές της τέχνης: έτσι, κατά τον Kant, το κωμικό ανήκει όχι στη σοβαρή, αλλά στην ευχάριστη ή στην ελαφρά τέχνη [...] Ο Kant όρισε το κωμικό ως το αποτέλεσμα της αιφνίδιας μετάπτωσης μιας έντονης προσδοκίας στο τίποτε, υπό την προϋπόθεση, όμως, ότι πρόκειται για κάτι που δεν μας ενδιαφέρει ουσιαστικά: γιατί, αν εκείνο που περιμένουμε εναγωνίως να πραγματοποιηθεί μας ενδιαφέρει ουσιαστικά, τότε το αποτέλεσμα της διάψευσης της προσδοκίας μας δεν θα μας κάνει να γελάσουμε, αλλά θα μας προκαλέσει απογοήτευση, πόνο, δυσαρέσκεια [...] Κατά τον Bergson, η πηγή του κωμικού είναι η αιφνίδια αντίληψη της ανατροπής του σταθερά επαναλαμβανόμενου [...] Γελάμε, π.χ. όταν δούμε έναν άνθρωπο να περπατά κανονικά στο δρόμο και ξαφνικά να γλιστρά και να πέφτει’ (Πελεγρίνης 2005: 346). Επίσης, για την έννοια του κωμικού στο πλαίσιο της πραγμάτευσής του εντός του θεάτρου θα μπορούσε να προστεθεί: ‘Το κωμικό δεν περιορίζεται στο είδος της κωμωδίας: είναι ένα φαινόμενο [...] ανθρωπολογικό που ανταποκρίνεται στο ένστικτο του παιγνίου, στην κλίση του ανθρώπου για αστειό και το γέλιο [...] Σε μια απόπειρα κωδικοποίησης των βασικών αρχών του κωμικού, υπάρχει σε ένα πρώτο επίπεδο η διάσταση της ασυνήθιστης δράσης, είτε όπως αυτή αποδόθηκε μέσω του Bergson πιο πριν, είτε με την έννοια της πράξης που αποτυγχάνει στο σκοπό της: το κωμικό παράγεται σε μια κατάσταση, όπου το υποκείμενο δεν καταφέρνει να εκτελέσει την πράξη που επιχειρεί. Συμπληρωματικά ως προς τις αναφορές πιο πάνω, ο Kant όριζε το γέλιο ως «την αντίδραση που προέρχεται από την αιφνίδια αλλαγή μιας παρατεταμένης προσμονής που δεν οδηγεί πουθενά»’ (Pavis 2006: 278). Τέλος, το χιούμορ μπορεί να θεωρηθεί ως ιδιαίτερη έκφραση του κωμικού, παράλληλα με την ειρωνεία και τη σάτιρα: ‘Οι εκφάνσεις αυτές του κωμικού προκαλούνται από τη διασταύρωση του σοβαρού και του αστειού. Στην ειρωνεία, το αστειό υποδηλώνεται μέσα από τη σοβαρότητα, ενώ, αντίθετα στο χιούμορ, η σοβαρότητα κρύβεται πίσω από το αστειό. Στη σάτιρα, επίσης, η σοβαρότητα εκφράζεται μέσα από το αστειό: η διαφορά προς το χιούμορ είναι ότι, ενώ στην περίπτωση του χιούμορ μέσα από την προμελετημένη σύμμειξη του σοβαρού και του αστειού επιδιώκεται ένας βαθύτερος συμβολισμός, ή κάποια άδολη υπόδειξη, στην περίπτωση της σάτιρας υπάρχει η τάση εκείνου του ανθρώπου που σατιρίζει να θίξει ή να προσβάλει το πρόσωπο που σατιρίζεται’ (Πελεγρίνης 2001: 347). Εναλλακτικά, Ο Freud αναγνωρίζει στα κωμικά φαινόμενα (παρωδία, ειρωνεία, σάτιρα, χιούμορ) τη σύγκλιση στη «σμίκρυνση της αξιοπρέπειας του ανθρώπου, επισημαίνοντας όλη την ανθρώπινη αδυναμία του, κυρίως όμως την εξάρτηση των διανοητικών του επιδόσεων από τις σωματικές του ανάγκες» (Freud, 1969: 188) στο (Pavis 2006: 279)

⁸⁸ (Anders, 1956: 217) στο (TUE, 269). Ο Adorno αναφέρεται συγκεκριμένο στο ‘*Sein ohne Zeit. Zu Becketts Stück En attendant Godot*’ το οποίο μεταφρασμένο στα ελληνικά – ‘ΕΙΝΑΙ ΧΩΡΙΣ ΧΡΟΝΟ. Σχετικά με το έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*’, περιλαμβάνεται στο (Μπέκετ, 1994: 112). Για το ζεύγος Pozzo και Lucky ο

Anders ισχυρίζεται πως πρόκειται για την θεατρική εκδοχή του ζεύγους ‘αφέντη – σκλάβου’ από τη Φαινομενολογία του Πνεύματος του Hegel. Αυτό το ζεύγος εννοιών έλαβε θεατρική υπόσταση και σε άλλα έργα, και αυτό το οποίο παρατηρεί ο Anders είναι η μετάβαση πλέον από μία προμηθεϊκή μορφή που υφίσταται την εξουσία ενός Θεού, αλλά και που υπάρχει ένας αγώνας ενάντια σε αυτόν, σε ένα ζεύγος ανθρώπων, όπου ο ένας άνθρωπος εξουσιάζει τον άλλον. Η θεωρία του Marx για την ταξική πάλη, βρίσκεται σε ορισμένες περιπτώσεις το αντίστοιχό της σε αυτό το ζεύγος με την έννοια του έμφυτου ανταγωνισμού στο ζεύγος. Στη διαλεκτική φιλοσοφία, η ιστορία οφείλει την κίνησή της αποκλειστικά στον ανταγωνισμό είτε ανάμεσα σε άνθρωπο και άνθρωπο, ή τάξη και τάξη, ό.π., σελ. 123 & 124. Το υπόβαθρο της διαλεκτικής αφέντη – δούλου αναφέρεται στο πώς τα αυτοσυνειδητά άτομα της σύγχρονης κοινωνίας αναδύθηκαν ως οντότητες με αντίληψη της ιδιότητάς τους τόσο ως ελεύθερες οντότητες, όσο και ως μέλη με δεσμεύσεις στο εσωτερικό μιας κοινότητας. Η διαλεκτική αφέντη – δούλου εξετάζει τη σειρά από τα στάδια που μετέρχεται μία συνείδηση μέχρι να γίνει αυτοσυνείδηση, μέσα από την αυξημένη αντίληψη του γεγονότος ότι χρειάζεται μία άλλη συνείδηση, δηλαδή η αντίληψη του τρόπου με τον οποίο κάποιος βλέπει τη διαδικασία ολοκλήρωσής του μέσα από την προοπτική ενός άλλου. Αυτός ο μηχανισμός αμοιβαιότητας σχετίζεται με την έννοια της αναγνώρισης. Βλ., επίσης τις σχετικές αναλύσεις στο (Χόνετ, 2000)

⁸⁹ (Anders, 1956: 217) στο (TUE, 269)

⁹⁰ Ο Adorno, σε ένα απόσπασμα της *Αισθητικής Θεωρίας*, αναφέρεται ‘στο βλακώδες στοιχείο τύπου γελωτοποιού, που φέρουν ακόμα και τα πιο σημαντικά έργα τέχνης’. Ειδικότερα, θεωρεί την εμφάνιση αυτού του στοιχείου απόρροια του πνευματικού περιεχομένου του έργου τέχνης στην προσπάθεια του έργου τέχνης να αντισταθμίσει την εσωτερική του συνοχή με την ανορθολογικότητα της εμπειρικής πραγματικότητας: ‘με την εκπνευμάτιση [...] αυτό το βλακώδες στοιχείο τονίζεται ακόμη πιο χτυπητά: όσο πιο λογική μοιάζει η δομή χάρη στην εσωτερική συνοχή της, τόσο πιο φανερή γίνεται η διαφορά αυτής από εκείνη που επικρατεί στον εξωκαλλιτεχνικό κόσμο, συνιστώντας μια παρωδία της, και όσο πιο λογικό γίνεται το έργο ως προς τη συγκρότηση της μορφής του, τόσο πιο βλακώδες γίνεται από τη σκοπιά του Λόγου που διέπει την πραγματικότητα. Το βλακώδες στοιχείο του έργου λαμβάνει όμως και τον χαρακτήρα ενός κατηγορητηρίου σε βάρος αυτής της ορθολογικότητας, καθόσον η ίδια έχει γίνει αυτοσκοπός στην κοινωνική πρακτική, έχει μετατραπεί σε ανορθολογικότητα και παραλογισμό, σε μέσα που υπηρετούν σκοπούς [...] Παραταύτα τα βλακώδη στοιχεία των έργων τέχνης βρίσκονται πιο κοντά στα στρώματά τους που είναι απαλλαγμένα από προθέσεις, κατά συνέπεια, στα μεγάλα έργα, και πιο κοντά στο μυστικό τους [...] Με το κωμικό στοιχείο τύπου γελωτοποιού η τέχνη διατηρεί την παρήγορη ανάμνηση της προϊστορίας της στο απώτατο ζωικό παρελθόν. Ανθρωποειδής πίθηκοι δίνουν κοινές παραστάσεις στον ζωολογικό κήπο, που μοιάζουν με τις πράξεις των γελωτοποιών. Η σύμπνοια των παιδιών με τους γελωτοποιούς είναι μια συμφωνία με την τέχνη, που οι μεγάλοι τους την κόβουν σαν να ήταν κακή συνήθεια, όπως και εκείνη με τα ζώα [...] Η γλώσσα των μικρών παιδιών και των ζώων φαίνεται να είναι κοινή. Η ομοιότητα του γελωτοποιού με τα ζώα φέρνει αμέσως στον νου την ομοιότητα των πιθήκων με τους ανθρώπους: ο αστερισμός ζώο – τρελός – γελωτοποιός είναι ένα από τα βασικά στρώματα της τέχνης’ (ΑΘ, 206)

⁹¹ ‘Το χιούμορ του τελευταίου ανθρώπινου όντος: αυτό είναι το χιούμορ στο οποίο κανείς δεν μπορεί να υπολογίζει ότι θα γελάσει’ (Adorno 2008: 32)

⁹² Έτσι ονομάζεται σε ένα μοντέρνο μυθιστόρημα ή θεατρικό έργο το κεντρικό πρόσωπο του οποίου ο χαρακτήρας αποκλίνει κατά πολύ από το πρότυπο του παραδοσιακού πρωταγωνιστή ή ήρωα [...] Αντί να παρουσιάζει μεγαλείο, αξιοπρέπεια, δύναμη ή ηρωισμό, ο αντιήρωας είναι ταπεινός, μικροπρεπής, παθητικός αποτυχημένος, ή άτιμος'. Χαρακτηριστικό της ιδιαιτερότητας των χαρακτήρων στο έργο του Beckett είναι το γεγονός ότι η έννοια του αντι – ήρωα σε οριακές εκφράσεις της παραπέμπει απευθείας στα δύο πιο γνωστά θεατρικά έργα του Beckett (*Περιμένοντας τον Γκοντό, Τέλος του Παιχνιδιού*): 'Ακραίες περιπτώσεις αντιήρωα είναι οι χαρακτήρες που ζουν σε έναν κόσμο δίχως βεβαιότητες, αξίες ή ακόμα και νόημα στα θεατρικά έργα του Samuel Beckett – οι αλήτες Βλαντίμιρ και Εστραγκόν στο *Περιμένοντας το Γκοντό*, ή ο τυφλός και παράλυτος γέρος, ο Χαμ, στο *Τέλος του Παιχνιδιού*' (Abrams M.H., 2005: 38)

⁹³ Ο Adorno σε αυτό το χωρίο αναγνωρίζει την ίδια λογική με ένα ανέκδοτο σχετικό με το τσίρκο του Carl Busch: ο κουτός August, έχοντας πιάσει μόλις στα πράσα τη γυναίκα του με τον φίλο του στον καναπέ του σπιτιού τους, και μη μπορώντας να αποφασίσει ποιον από τους δύο να πετάξει έξω, τη γυναίκα του ή το φίλο του, καθώς νοιάζεται εξίσου πολύ και για τους δύο, βρίσκει τη λύση να πουλήσει τον καναπέ (TUE, 258)

⁹⁴ Ο Adorno στην ίδια σημείωση αναρωτιέται: 'Η παράλυση και η τυφλότητα των πρωταγωνιστών ως συνέπεια της καταστροφής; Είναι σαν η συνείδηση να ζήτησε να διαρκέσει το τέλος της δικής φυσικής παρουσίας, την ίδια στιγμή που την κοιτάει καταπρόσωπο' (Adorno, 2008: 28)

⁹⁵ Ο Adorno αναφέρεται στο (Lukács, 1964) στο (TUE, 248)

⁹⁶ 'Διαλεκτικός υλισμός – είναι η μαρξιστική θεώρηση για τον κόσμο γενικότερα [...] (α) Υλιστική αντίληψη – ο κόσμος στη βάση του είναι υλικός [...] (β) διαλεκτική αντίληψη – ο δυναμικός, και όχι στατικός τρόπος προσέγγισης των πραγμάτων, η προσπάθεια να συλληφθούν τα πράγματα όχι ως αμετάβλητες και αδιαφοροποίητες οντότητες, αλλά κατά τις εξελισσόμενες μεταξύ των σχέσεις – κατά τη διαδικασία της μεταβολής τους, κατά τη γέννησή τους και το θάνατό τους, κατά τις συγκρούσεις και τις αντιφάσεις τους [...] Ο νόμος για την άρνηση της άρνησης που παρατίθεται στο πλαίσιο της θεωρίας του διαλεκτικού υλισμού είναι ένας άλλος τρόπος διατύπωσης του νόμου του Hegel για τη διαλεκτική κατά το τριαδικό της σχήμα: θέση, αντίθεση, σύνθεση' (Πελεγρίνης 2005: 159) [Diamat]: Διαλεκτικός υλισμός, η επίσημη σοβιετική φιλοσοφία

⁹⁷ Στην ικανότητα δραματοποίησης τέτοιων καταστάσεων, ο Adorno βλέπει στον Beckett, αυτό που ο Benjamin αναγνώριζε κάποτε στον Baudelaire: την ικανότητα να λείει ο τελευταίος τα πιο ακραία πράγματα, με τη μέγιστη διακριτικότητα (Benjamin, 1969: 183 & 84) στο (TUE, 266)

⁹⁸ Η σύνοψη του *Τέλος του Παιχνιδιού* από τον Adorno αποδίδεται στο (TUE: 265 & 266)

⁹⁹ Βλέπει επίσης ένα συσχετισμό με έναν από τους γιούς του Νώε, και κατά συνέπεια με τον κατακλυσμό: ο πατέρας της μαύρης φυλής που στη λογική μίας φροϋδικής άρνησης είναι ο πατέρας της λευκής φυλής. Βλ. επίσης την ερμηνεία του Stanley Cavell (2002), όπως και τις σχετικές λεπτομέρειες στο (Knowlson 2001: 477)

¹⁰⁰ (Anders, 1956: 217) στο (TUE, 269)

¹⁰¹ XAM: Θυμάσαι τη μέρα που πρωτόρθες εδώ;

KΛΟΒ: Όχι. Μου 'πες πως ήμουνα πολύ μικρός.

XAM: Θυμάσαι τον πατέρα σου;

ΚΛΟΒ, απαυδισμένος: Ίδια απάντησις.

ΧΑΜ: [...] Εμένα είχες για πατέρα.

ΚΛΟΒ: Ναι. (Στηλώνει το βλέμμα του στον Χαμ.) Εσένα είχα γι' αυτό που λες.

ΧΑΜ: Το σπίτι μου είχες για σπιτικό.

ΚΛΟΒ: Ναι. (Αργό κυκλικό βλέμμα.) Τούτο δω είχα γι' αυτό που λες.

ΧΑΜ, με περηφάνια: Χωρίς εμένα (δείχνει τον εαυτό του), πού πατέρας. Χωρίς τον Χαμ (δείχνει γύρω), πού σπιτικό. (ΤΠ, 33 & 34)

Επίσης, υπάρχουν αναφορές του Χαμ σε έναν γιο (ΤΠ, 54), καθώς και για το παιδί που αναφέρει μέσα στην ιστορία του (ΤΠ, 42,43,44 & 48)

¹⁰² Στις πρώτες σημειώσεις για τη συγγραφή του *Trying to Understand Endgame*, ο Adorno συγκεντρώνει κάποιες πληροφορίες σχετικά με το σκάκι:

(1) Το άδειο πεδίο, ό,τι έχει απομείνει, η καταστροφή μπορεί να αναγνωσθεί μόνο με αλληγορικό τρόπο στο αποτέλεσμα

(2) τα 'φινάλε' (endgames), μπορούν να ρυθμιστούν, ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο σύστημα· μπορούν να αλλάξουν μόνο από κάποιο λάθος, όχι από επιλογή

(3) Όπως και στο σκάκι, νικητές και χαμένοι εξαρτώνται ο ένας από τον άλλον

(4) Το σκάκι ως κατάσταση [...] Ο βασιλιάς ως υπόλοιπο του υποκειμένου, αν εννοηθεί ότι ο άνθρωπος υπάρχει στο σκάκι μέσα από τα πόνια που έχει στη διάθεσή του. Το τελευταίο που του μένει, είναι ο βασιλιάς. Η σοβαρότητα του παιχνιδιού, και από την άλλη, το γεγονός ότι δεν έχει κανένα νόημα πέρα από το ίδιο το παιχνίδι

(5) Σε ένα 'φινάλε' (endgame), το καλύτερο που μπορεί να συμβεί σε κάποιον που χάνει, είναι η ισοπαλία. Καταστάσεις όπως το 'πατ' (stalemate), οδηγούν σε αδιέξοδο: μία κακή απειρία κινήσεων

¹⁰³ Ιδεαλισμός: 'Συνίσταται στην άποψη πως η πραγματικότητα δεν υπάρχει αυτοτελώς, αλλά εξαρτάται από τον παρατηρητή της. Διακρίνεται στον (α) εμπειρικό ιδεαλισμός (Locke, Berkeley, Hume) – πραγματικό είναι οι ιδέες, τα περιεχόμενα της εμπειρίας (β) κριτικό ιδεαλισμός ή υπερβατολογικό (Kant) – πραγματικό είναι ό,τι μπορούμε να έρθουμε σε επαφή με αυτό (τα φαινόμενα), καθώς και τα πράγματα καθεαυτά, η ανεξάρτητη πραγματικότητα που υπάρχει πέρα των ορίων της εμπειρίας μας, την οποία δεν έχουμε τη δύναμη να γνωρίσουμε, αλλά έχουμε τη δυνατότητα να σκεφτούμε ότι είναι υπαρκτή (γ) Απόλυτος ιδεαλισμός (Fichte, Schelling, Hegel) – βάση του κόσμου είναι το απόλυτο, το οποίο συνιστά καθαρή πνευματική οντότητα. Στον Hegel, με τον οποίο και ταυτίστηκε κυρίως ο Απόλυτος Ιδεαλισμός, η πραγματικότητα είναι στο σύνολό της προϊόν της πορείας του πνεύματος ή του λόγου προς την απόλυτη κατάσταση ελευθερίας του' (Πελεγρίνης 2005: 288)

¹⁰⁴ 'Heretically, original sin is fused with creation. Being, which existential philosophy trumpets as the meaning of being, becomes its antithesis' (TUE, 272)

III. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΡΑΛΙΣΜΟ

EXTORTED RECONCILIATION: On Georg Lukács' Realism in Our time, T.W. Adorno (1958)

¹⁰⁵ Ο Adorno εκ προοιμίου αποδίδει στον Lukács μία συστηματική αλλοίωση της φιλοσοφίας του Hegel προκειμένου αυτή είναι σύμφωνη με τις επιταγές του σοβιετικού καθεστώτος: 'Misusing Hegelian motifs, he accepted the party hierarchy's servile criticisms of him and for decades tried in his books and essays to accommodate his obviously indestructible intellectual powers to the dismal level of Soviet pseudo – intellectual production, which had in meantime degraded the philosophy it mouthed to a mere means to the ends of domination' (ER, 216). 'Hegel's critique of Kantian formalism in aesthetics is reduced to the oversimplified assertion that in modern art style, form, and technique are vastly overrated' (ER, 218)

¹⁰⁶ Σχέση υποκειμένου – αντικειμένου / πραγματικότητας: σημεία στα οποία ο Adorno επικρίνει και διαφοροποιείται από τον Lukács: καταρχήν δεν συμφωνεί ότι μπορεί να υπάρχει ένας 'ρεαλιστικός' τρόπος απόδοσης της πραγματικότητας. Δεν συμφωνεί στην παθητική απόρριψη της πραγματικότητας. Δεν συμφωνεί στην οριστική παραδοχή της κατάστασης του υποκειμένου ως ύπαρξης με αμετάκλητα ή οντολογικά εδραιωμένα χαρακτηριστικά. Θεωρεί ότι η γνώση της πραγματικότητας σημαίνει γνώση των συνθηκών της πραγματικότητας που καθιστούν ένα υποκείμενο με αυτά ή με εκείνα τα χαρακτηριστικά. Θεωρεί πως αυτή η γνώση συμβάλλει στην αυτονομία του υποκειμένου, δηλαδή στη γνώση που μπορεί να ορίσει για τον εαυτό του, τι είναι δεδομένο στην πραγματικότητα και τι όχι. Η συμφιλίωση υποκειμένου – αντικειμένου σημαίνει ίσως τη γνώση εκείνων των περιοχών εντός των οποίων μπορεί να μετασχηματιστεί προς διάφορες κατευθύνσεις το υποκείμενο και αντίστοιχα η πραγματικότητα. Το αντικειμενικό σε σχέση με το υποκειμενικό είναι κάτι που υπάρχει για όλα τα υποκείμενα, ή κάτι που η ίδια η πραγματικότητα έχει κάνει το υποκείμενο. Αυτό το κάτι, έχοντας το χαρακτήρα της ιστορικής συγκυρίας, είναι κάτι που δεν υπήρχε, και ταυτόχρονα κάτι που στο μέλλον μπορεί να πάψει να υπάρχει, είναι το αντικειμενικό μέσα στο υποκειμενικό, και όχι το οντολογικό του υποκειμένου. Ιδιαίτερα διαφωτιστικά είναι τα σχόλια του Adorno για τη σχέση υποκειμένου – αντικειμένου υπό μορφή σημείωσης στην *Αρνητική Διαλεκτική*, τα οποία θα αναπτυχθούν κυρίως στο *Τρίτο Μέρος* της παρούσας διατριβής: 'Πρέπει κατ' αρχάς να γίνει μια αυστηρή διάκριση ανάμεσα στη σχέση υποκειμένου – αντικειμένου στην κρίση, ως καθαρά λογική, και στη σχέση μεταξύ υποκειμένου – αντικειμένου, ως γνωσιολογική καθ' ύλην· ο όρος υποκείμενο έχει στη μια και στην άλλη περίπτωση δύο σχεδόν αλληλοαποκλειόμενες σημασίες. Στη θεωρία της κρίσης είναι αυτό που αποτελεί τη βάση [που υπόκειται], εκείνο στο οποίο αποδίδεται ένα χαρακτηριστικό: απέναντι στην πράξη της κρίσης και το αποτέλεσμα της κρίσης στη σύνθεσή της είναι ως ένα βαθμό κάτι αντικειμενικό, εκείνο στο οποίο ενεργεί η σκέψη. Γνωσιολογικά όμως η λέξη υποκείμενο σημαίνει τη λειτουργία της σκέψης, συχνά και εκείνο το ον που σκέφτεται και το οποίο δεν μπορεί να αποκλεισθεί από την έννοια εγώ, διότι τότε η έννοια εγώ δεν θα σήμαινε αυτό που σημαίνει. Αλλά αυτή η διάκριση συνεπάγεται παράλληλα τη στενή συγγένεια μεταξύ των διακρινόμενων. Ο αστερισμός μιας κατάστασης πραγμάτων, που διαπιστώνεται από την κρίση – στη γλώσσα της φαινομενολογίας: του αποτελέσματος της κρίσης -, και της σύνθεσης, που στηρίζεται επίσης σε αυτή την κατάσταση πραγμάτων και τη συνθέτει, θυμίζει τον ουσιαστικό αστερισμό υποκειμένου και αντικειμένου. Αυτά τα δύο διακρίνονται μεταξύ τους επίσης, κανένα δεν μπορεί να

ταυτιστεί με το άλλο και το ένα προϋποθέτει το άλλο, διότι κανένα αντικείμενο δεν μπορεί να οριστεί χωρίς τον ορισμό που το κάνει αντικείμενο, χωρίς το υποκείμενο, και επειδή κανένα υποκείμενο δεν μπορεί να σκεφτεί κάτι που δεν θα ήταν ον που βρίσκεται απέναντί του [αντίκειται], χωρίς να εξαιρείται και το ίδιο το υποκείμενο: η σκέψη είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το ον. Ο παραλληλισμός μεταξύ της λογικής και της γνωσιολογίας είναι κάτι περισσότερο από μία απλή αναλογία. Η καθαρά λογική σχέση ανάμεσα στην κατάσταση πραγμάτων και τη σύνθεση, που δεν χρειάζεται να λάβει υπόψη την ύπαρξη στο χώρο και τον χρόνο, στην πραγματικότητα είναι μια αφαίρεση από τη σχέση υποκειμένου – αντικειμένου. Αυτή θεωρείται από τη σκοπιά της καθαρής σκέψης, κάθε ιδιαίτερη οντική κατάσταση πραγμάτων παραμελείται, ενώ αυτή η αφαίρεση δεν έχει καμιά επίδραση στο κάτι που κατέχει την κενή θέση του υλικού περιεχομένου, εννοεί αυτό το υλικό περιεχόμενο, όσο γενικά και αν το κατονομάζει, και μόνο μέσω του υλικού περιεχομένου γίνεται αυτό που σημαίνει. Τα όρια της μεθοδολογικής διεξαγωγής της αφαίρεσης χαράσσονται από το νόημα αυτού που η ίδια ως καθαρή μορφή νομίζει πως έχει στα χέρια της. Το τυπολογικό «κάτι» φέρει πάνω του ανεξάλειπτα τα ίχνη του όντος. Το κάτι είναι μια μορφή πλασμένη σύμφωνα με το μοντέλο του υλικού, του *τόδε τι*: είναι η μορφή του υλικού περιεχομένου και κατ' αυτό, σύμφωνα με τη δική της καθαρά λογική σημασία, έχει την ανάγκη εκείνου του μεταλογικού στοιχείου για το οποίο, ως αντίθετο πόλο της σκέψης, μόχθησε ο γνωσιολογικός στοχασμός' [σημείωση 140, ΑΔ: 503]

¹⁰⁷ Το άτομο μοιάζει ανίσχυρο τόσο να καταλάβει, όσο και να μετασχηματίσει αυτήν την ολότητα. Αυτή η ολότητα δείχνει να αυτοεπιβεβαιώνεται μέσα από την αποξένωση και τις αντιφάσεις που προκαλεί, δείχνει να εδραιώνει τη θέση της, όσο κυριαρχεί έναντι του ατόμου, όσο αυτό είναι ανήμπορο να τοποθετηθεί απέναντι στην ολότητα, να τη συλλάβει. Συμφωνία με την προτεραιότητα του αντικειμένου, θέση που διατυπώνεται και στην *Αρνητική Διαλεκτική*, βλ. ανάλυση *Τρίτου Μέρους* και πιο συγκεκριμένα την υποενότητα 'προτεραιότητα του αντικειμένου'

¹⁰⁸ 'Even in Beckett – perhaps in Beckett most of all – where all concrete historical elements seem to have been eliminated and only primitive situations and modes of behavior are tolerated, the ahistorical façade is the provocative antithesis of the Being – as – such idolized by reactionary philosophy. The primitivism which is the abrupt point of departure for his works reveals itself to be the final phase of regression; this is only to clear in Endgame, where a terrestrial catastrophe is presupposed, as from the far reaches of the self – evident. Beckett's Ur – humans are the last humans. He makes thematic something that Horkheimer and I, in the *Dialectic of Enlightenment*, called the convergence between a society totally in the grips of the culture industry and the reaction of an amphibian' (ER, 225)

¹⁰⁹ 'Conceptions like Beckett's, however, are objectively polemical. Lukács falsifies them in describing them as the "adoption of perversity and idiocy as types of the condition humaine" following the practice of the film censor who blames the presentation for what it presents. Lukács' conflation of Beckett with the cult of Being in particular, or even with Montherlant's inferior version of vitalism demonstrates his blindness to the phenomenon under consideration' (ER, 226)

¹¹⁰ 'One would like to know what would become of Greek tragedy, which Lukács, like Hegel canonizes, if one made its plots, which were available to everyone, the criterion of its success' (ER, 226)

IV. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΕΡΜΗΤΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΔΕΔΗΛΩΜΕΝΗ ΣΤΡΑΤΕΥΣΗ: ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΠΟΙΗΣΗ & ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΗΘΕΙΑ

COMMITMENT, T.W.Adorno (1962)

¹¹¹ Ο Adorno θέτει εκ προοιμίου ως βασική αναφορά του το έργο του Sartre *Τι είναι λογοτεχνία* (2006) προκειμένου να αποσαφηνίσει τη θέση του σχετικά με τη διχοστασία ανάμεσα σε στρατευμένη και αυτόνομη λογοτεχνία

¹¹² Εδώ ο Adorno αναφέρεται στο ψυχοπολεμικό κλίμα της εποχής και την πλήρη εξάρτηση των ατομικών δικαιωμάτων από αυτήν την ιδιότυπη παγκόσμια διένεξη: ‘The committed work of art debunks the work that wants nothing but to exist; it considers it a fetish, the idle pastime of those who would be happy to sleep through the deluge that threaten us – an apolitical stance that is in fact highly political. In this view such a work distracts from the clash of real interests. The conflict between the two great power blocs no longer spares anyone’ (CM, 76)

¹¹³ Ο Adorno αναφέρεται στο πνεύμα. Εδώ, το πνεύμα μοιάζει να είναι εκείνη η πραγματικότητα, η οποία πρέπει να χειραφετηθεί από το αρνητικό της: την μη ελευθερία, τον ακρωτηριασμό των δικαιωμάτων, τον πόνο, την αντικειμενοποίηση των σχέσεων, της συνείδησης

¹¹⁴ ‘Υπάρχει άραγε έστω και ένας που να πιστεύει ότι ακόμα και ένα αριστούργημα, όπως η *Σφαγή της Γκουέρνικα*, κατάφερε ποτέ να προσεταιριστεί έστω και μία καρδιά και να τη στρέψει υπέρ του ισπανικού αγώνα; Παρ’ όλα αυτά υπάρχει εκεί κάτι που ειπώθηκε, κάτι που δεν μπορούμε ποτέ να ακούσουμε ολοκάθαρα και θα απαιτούσε άπειρες λέξεις να εκφραστεί. Ο ψιλόλιγγοι Αρλεκίνοι του Πικάσο, αμφίσημοι και αιώνιοι, στοιχειωμένοι με κάποιο απροσδιόριστο νόημα, άρηκτα συνδεδεμένο με την καμπουριαστή αδυναμία τους και με τους ξεπλυμένους ρόμβους της στολής τους, είναι μια συγκίνηση που μετατράπηκε σε σάρκα και απορροφήθηκε από τη σάρκα αυτή, όπως το μελάνι απορροφάται από το στυπόχαρτο, μια συγκίνηση δυσδιάκριτη, χαμένη, ξένη ακόμα και για τον ίδιο τον εαυτό της, σκορπισμένη στις τέσσερις άκρες του χώρου, αλλά εντούτοις παρούσα. Δεν αμφιβάλω ότι η ευσπλαχνία ή η οργή έχουν επίσης τη δυνατότητα να παράγουν κάποια άλλα αντικείμενα, αλλά και αυτές θα ενσωματωθούν με τον ίδιο τρόπο μέσα τους, θα απολέσουν το όνομά τους και θα απομείνουν μόνο μερικά πράγματα που τα στοιχειώνει μια σκοτεινή ψυχή. Κανείς δεν ζωγραφίζει ούτε μελοποιεί νοήματα’ κάτω από αυτές τις συνθήκες, ποιος θα τολμούσε να απαιτήσει από ένα ζωγράφο ή το μουσουργό να στρατευθούν; Ο συγγραφέας αντιθέτως ασχολείται κυρίως με νοήματα’ (Sartre, 2006: 20)

¹¹⁵ Παρεμβάλλοντας, χωρίς να τον κατονομάζει, την κριτική του προς το Heidegger, ο Adorno θεωρεί πως αυτή ακριβώς η απαίτηση της αυτοέκφρασης ενός μεταφυσικού νοήματος ικανοποιείται στη Γερμανία από την πλατιά αποδοχή της έννοιας του όντος (CM, 78)

¹¹⁶ Εδώ τα έργα στα οποία υπάρχει η αυτοέκφραση του μεταφυσικού νοήματος, δεν είναι τα ερμητικά, ούτε τα στρατευμένα έργα. Απλά, αποτελούν τον αντίθετο πόλο αυτών των έργων που επιχειρούν να προσεγγίσουν το νόημα, μέσα από την άρνηση αυτού του μεταφυσικού νοήματος. Αυτό το νόημα, μπορεί να προσεγγισθεί, είτε

μέσω του στρατευμένου έργου τέχνης, όπου όμως υπάρχει αυτή η σειρά ενστάσεων που εγείρει ο Adorno, είτε μέσω του ερμητικού έργου τέχνης, στο οποίο ανήκει το έργο του Beckett, και το οποίο υποστηρίζει με θέρμη

¹¹⁷ (Sartre, 1955)

¹¹⁸ (Sartre, 2006: 20)

¹¹⁹ (Sartre, 2006: 71) στο (CM, 89)

¹²⁰ Αντιπαραβολή πρώτου και δεύτερου στοχασμού

¹²¹ Στην προσδιορισμένη άρνηση του νοήματος υπάρχει η άρνηση του μεταφυσικού νοήματος, του παραδοσιακού τρόπου νοηματοδότησης και ίσως αυτό είναι μία νέα μορφή νοήματος: το νόημα ως προσδιορισμένη άρνηση του μεταφυσικού νοήματος. Αντίθετα, στη θετικότητα της απουσίας νοήματος, υπάρχει η πρόθεση παρουσίας μίας κατάστασης όπου δεν υπάρχει νόημα: δεν υπάρχει κάποιο σχόλιο για το νόημα. Απλώς, παρουσιάζεται μια κατάσταση χωρίς νόημα, μια ανοησία. Σύγκλιση αυτής της διαφοράς με τις θέσεις του Adorno για το μηδενισμό στην *Αρνητική Διαλεκτική*, βλ. ομώνυμη υποενότητα στο *Τρίτο Μέρος*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Ι. ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

¹ (Bernstein, 1992: 235)

² (Bernstein et al., 2010)

³ (Rochlitz ed., 1990)

⁴ Οι (Bernstein, 1992: 195 – 199, 206) και (Harrington, 2004: 165) αναλύουν συνοπτικά τόσο την *Αισθητική Θεωρία*, όσο και την *Αρνητική Διαλεκτική*. Η Harrington υποστηρίζει ότι η *Αισθητική Θεωρία* του Adorno μπορεί να κατανοηθεί ως μια επαναδιατύπωση της εγγελιανής φιλοσοφίας της τέχνης. Ο Adorno προχωρεί σε τρεις τουλάχιστον κριτικές διορθώσεις της *Αισθητικής* του Hegel. Πρώτον, ακολουθώντας τον Marx, υποστηρίζει ότι ο τρόπος αποκάλυψης της αλήθειας μέσω της τέχνης, πρέπει να είναι πραγματικός και υλικός, όχι ιδεατός. Ο Adorno υποστηρίζει ότι η τέχνη μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια του συστήματος των αυταπατών και των ψευδαισθήσεων (εννοεί την καπιταλιστική παραγωγή και την κατανάλωση), επειδή η ίδια η τέχνη συμμετέχει σε αυτήν την αυταπάτη, δηλαδή είναι και αυτή μέρος του συστήματος παραγωγής και κατανάλωσης. Έτσι, η τέχνη είναι σε θέση να καταστήσει την αυταπάτη αναστοχαστική. Όπως και στη μαζική κουλτούρα, η τέχνη στοχάζεται την κοινωνία. Αντίθετα όμως από τη μαζική κουλτούρα, η τέχνη αναστοχάζεται αυτόν τον πρώτο στοχασμό. Σε αυτό το πλαίσιο, ενώ η μαζική κουλτούρα απλώς αναπαράγει το καθεστώς της κοινωνίας ως δεδομένο, η τέχνη είναι ικανή να δείξει τα θεμέλια αυτού του καθεστώτος: πρόκειται για θεμέλια που μπορούν να αλλάξουν, για θεμέλια που βασίζονται στην πιθανότητα. Ο Adorno δεν αποδέχεται τη θέση του Hegel για την απόλυτη απορρόφηση της τέχνης στη φιλοσοφία και στην εννοιακότητα. Όπως ακριβώς η πραγματικότητα της ελευθερίας δεν ταυτίζεται με την έννοια της ελευθερίας, έτσι και η τέχνη είναι αληθινή προς την πραγματικότητα μόνο όταν αντανακλά αυτή τη μη – ταυτότητα του κόσμου με τις έννοιες του, τη μη – ταυτότητα του κόσμου όπως είναι, με τον κόσμο όπως θα έπρεπε να είναι. Επομένως, η τέχνη είναι αληθινή ως προς τον εαυτό της, μόνο όταν αντανακλά τη δική της μη – ταυτότητα με την ίδια την έννοια της, όταν αναιρεί τον εαυτό της και γίνεται αντι – τέχνη. Αντίστοιχα ο Bernstein προσεγγίζει την *Αισθητική Θεωρία* μέσα από τη σχέση της με τον μοντερνισμό: ο μοντερνισμός οριοθετείται από την αυτονομία της τέχνης σε σχέση με προγενέστερες κοινωνικές νόρμες με έντονα μεταφυσικό ή αυστηρά θεολογικό υπόβαθρο. Έτσι, η τέχνη συμμετέχει στην άρση των ψευδαισθήσεων, στη ρήξη με κάθε μορφή φυσικού ορίου, με κάθε δεδομένο ή θεμελιακό στοιχείο. Η ορισμένη με αρνητικό τρόπο αναζήτηση της αυτονομίας μέσω του Νέου βαπτίζει ως επίτευξη την προσέγγιση του καινούριου, στοιχείο που ισοδυναμεί με τη διατύπωση ότι μονάχα ότι είναι μελλοντικό, μονάχα ότι δεν έχει γίνει ακόμα, είναι τέχνη. Ο Adorno ονομάζει αυτήν την προσωρινή προσέγγιση του Νέου μη – ταυτότητα. Με αυτή τη διατύπωση, ένα έργο συνιστά τέχνη, αλλά με τον έναν τρόπο μη θετικά προσδιορισμένο από την παράδοση. Έτσι, τα μη – ταυτόσημα έργα είναι τέχνη με έναν τρόπο διαφορετικό από

αυτό που έχουμε συνηθίσει ως τέχνη. Αυτά τα έργα αναιρούν προγενέστερες θεωρήσεις σχετικά με την υπόσταση των έργων τέχνης προξενώντας μία γνήσια, όσο και αινιγματική αίσθηση. Γι' αυτό το λόγο, ο Adorno προδιαγράφει ως απαραίτητη συνθήκη για την κατανόηση του αιτήματος της νεωτερικής τέχνης, την κατανόηση του αιτήματος που απευθύνει η μη – ταυτότητα. Ο Bernstein θεωρεί ότι η βασική διασταύρωση της *Αισθητικής Θεωρίας* και της *Αρνητικής Διαλεκτικής* εντοπίζεται στην αντιστοιχία της συνθετικής λειτουργίας της μορφής του έργου τέχνης από τη μία και της έννοιας του αστερισμού από την άλλη [*Η συνθετική λειτουργία της μορφής στο έργο τέχνης*]: Η μορφή των έργων τέχνης είναι αυτή που ενοποιεί τα διαφορετικά στοιχεία του έργου, μολονότι η λειτουργία αυτή της μορφής παρέχει λιγότερη ενότητα συγκριτικά με αυτήν της εννοιολογικής σύνθεσης. Η μορφή είναι το κεντρικό στοιχείο της τέχνης, είναι ο νόμος μετασχηματισμού της πραγματικότητας. Ο σκοπός αυτού του μετασχηματισμού είναι να καταστήσει συνεκτικά και να διατυπώσει τα διασκορπισμένα στοιχεία που συνιστούν το περιεχόμενο του έργου τέχνης. Και ακριβώς αυτός ο προσδιορισμός των στοιχείων της σύνθεσης καθίσταται δυνατή από την ίδια τη μορφή του έργου τέχνης που τα ενοποιεί. Υπό όρους, η αισθητική σύνθεση μπορεί να αποτελέσει διαμαρτυρία για μία συγκεκριμένη τάξη πραγμάτων, την οποία η ίδια η τέχνη προσπαθεί να αλλάξει. Έτσι, από τη στιγμή που η σύνθεση στην τέχνη ακολουθεί διαφορετική διαδρομή σε σχέση με τον κόσμο που βρίσκεται εξωτερικά της τέχνης, η ίδια η τέχνη αποτελεί μία μορφή στοχασμού, στοιχείο που καθιστά την τέχνη φιλοσοφική, ενώ ο στοχασμός πάνω στην τέχνη αποτελεί ένα 'δεύτερο στοχασμό'. [Αστερισμοί]: Η μορφή και το περιεχόμενο, το πνεύμα και η μίμηση, η μορφή και η έκφραση μαζί ορίζουν έναν αστερισμό γύρω από την έννοια και την ενόραση. Ο συγκεκριμένος αστερισμός εννοιών δεν επιχειρεί να αντικαταστήσει τη σκέψη που έχει προκύψει από την έννοια και την ενόραση. Τουναντίον, αποκαλύπτει το πεδίο των ιστορικών και κοινωνικών προσδιορισμών που αποκόπηκαν από την πρωταρχική ανάλυση. Υπό αυτή την έννοια, οι αστερισμοί είναι οι μη – κατηγοριακοί επαναπροσδιορισμοί ενός εννοιολογικού πεδίου. Σύμφωνα με τον Bernstein οι αστερισμοί είναι φιλοσοφικές συνθέσεις, και ως τέτοιες, αποτελούν τα φιλοσοφικά ισοδύναμα των έργων τέχνης του μοντερνισμού. Επίσης, η *Αρνητική Διαλεκτική*, είναι αυτή ακριβώς η παραγωγή αστερισμών, αυτή ακριβώς η προσπάθεια σύλληψης των πραγμάτων ως διαμεσολαβημένες εννοιολογικές στιγμές οι οποίες ολοκληρώνονται μόνο με την ανάπτυξη της κοινωνικής, πολιτικής και ανθρώπινης σπουδαιότητας που φέρουν τα ίδια τα πράγματα. Ο Adorno θεωρεί ότι η ατομική ελευθερία δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς τη συμπερίληψη των μεταβαλλόμενων συγκροτήσεων του κοινωνικού και του ατομικού. Η σύλληψη της μη – ταυτότητας ενός υποκειμένου χωρίς θυσία στο επίπεδο του κοινωνικού σύμπαντος ισοδυναμεί με τη σύλληψη του Απόλυτου, ή αυτού που βλέπει ο Adorno ως συμφιλίωση: την Ουτοπία. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της ουτοπίας αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο ο Adorno κατανοεί αυτή τη συμφιλίωση. Με δεδομένο ότι η απόκλιση ανάμεσα στο οικουμενικό και το συγκεκριμένο, την έννοια και την ενόραση λειτουργεί ως μέτρο της ανελευθερίας, μία λογική συνεπαγωγή αυτής της κατάστασης είναι ότι η τέχνη θα επιζητούσε μία αρμονική σύνθεση ανάμεσα σε αυτά τα δύο στοιχεία προκειμένου να ζωογονήσει την ιδέα ότι η συμφιλίωση, και κατά συνέπεια η ίδια ελευθερία, παραμένουν ακόμα πιθανά

⁵ (Jauss, 1972 | 1978)

⁶ (Bubner, 1973)

⁷ (Bohrer, 1981 | 1994)

⁸ (Bürger, 1974 | 1984)

⁹ Βλ. κυρίως (Wellmer: 1997, 2000 & 2007)

¹⁰ Ο (Jimenez, 1986: 112) Αναφέρεται στα *Προβλήματα νομιμοποίησης στο σύγχρονο καπιταλισμό* του Habermas (1973)

¹¹ Μετανεωτερικότητα: 'Η *Μετανεωτερικότητα* διαδέχθηκε και αντιπαρατέθηκε στο ρεύμα της *νεωτερικότητας*. Με τη *μετανεωτερικότητα* αποκηρύσσεται η δύναμη του λόγου και η πίστη στη δυνατότητα απόκτησης της αντικειμενικής γνώσης. Κατά τον *Lyotard*, με τον οποίο καθιερώθηκε στη σύγχρονη γραμματεία ο όρος, αυτό που χαρακτηρίζει το πνεύμα της *μετανεωτερικότητας* είναι η απόρριψη των μεγάλων αφηγήσεων, όπως ο ίδιος αποκάλεσε τα μεγάλα θρησκευτικά, πολιτικά, πολιτιστικά, ιδεολογικά κ.α. συστήματα επί των οποίων θεμελιώθηκαν πολιτικοί και κοινωνικοί θεσμοί, τρόποι διανόησης και συμπεριφορές. Οι μεγάλες αφηγήσεις, οι οποίες ξεκινούν από την εποχή του διαφωτισμού με την υπόσχεση να εξασφαλίσουν στον άνθρωπο την ευδαιμονία, διαψεύστηκαν κατά τον 20ο αιώνα με τη διεξαγωγή των δύο παγκοσμίων πολέμων και την απογοήτευση που προκάλεσαν στον άνθρωπο οι διάφορες ιδεολογίες και διακηρύξεις. Κατά τους εισηγητές της *μετανεωτερικότητας*, οι πάσης φύσεως ιδεολογίες, οι οποίες απαιτούσαν από τους ανθρώπους την ευθυγράμμισή τους στην «αλήθεια» που εξέφραζαν, έχουν πεθάνει. Ο επιστημολογικός αναρχισμός του *Feyerabend* και η διδασκαλία του *Kuhn* για τα παραδείγματα, έπεισαν ότι δεν υπάρχει μία συγκροτημένη επιστήμη, η οποία δια μέσου της ιστορίας εξελίσσεται προοδευτικά με στόχο την κατάκτηση της απόλυτης αλήθειας, αλλά πολλές επιστήμες, που καθεμία τους καθορίζεται από τις δοξασίες της εκάστοτε εποχής. Η αλήθεια αλλάζει, καθώς μεταβάλλεται η κοινωνία. Επομένως, δεν μπορούμε να μιλάμε για μία δεδομένη αλήθεια, αλλά για πολλές αλήθειες, που καθορίζονται από τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες και ιστορικές συγκυρίες. Οι φιλόσοφοι οφείλουν να αντισταθούν στη «βούληση για αλήθεια», η οποία υπαγορεύει τη σύγκλιση των απόψεών μας και την εναρμόνισή τους σε μια κοινή, δεδομένη πραγματικότητα. Για τον *Jean Baudrillard*, η αλήθεια είναι μία ασθένεια, από την οποία οφείλουμε να θεραπευτούμε. Η διάσπαση της ενότητας του λόγου και της ενιαίας στάσης του ανθρώπου απέναντι στη ζωή, την κοινωνία και την ιστορία, η οποία επήλθε με την απόρριψη της καθολικής αλήθειας και το θάνατο των ιδεολογιών, συνοδεύτηκε και ολοκληρώθηκε με τη διαπίστωση ότι βάση της αρχής της αποδόμησης, κάθε κείμενο δεν είναι εφοδιασμένο με ένα σταθερό και κοινά αναγνωρίσιμο νόημα, αλλά είναι ανοικτό σε πολλαπλές αναγνώσεις και ποικίλες ερμηνείες. Σε κάθε περίπτωση, η διατύπωση κάθε αξίας είναι επιδεικτική σε πολλούς τρόπους ανάγνωσης και σε πολλές ερμηνείες. Δεν υπάρχει ένα δεδομένο και υπεράνω πάσης φύσης αμφισβήτησης σύστημα αξιών, στο οποίο είναι υποχρεωμένοι όλοι οι άνθρωποι να συμμορφωθούν, αλλά πολλοί, ισοδύναμοι κώδικες αξιών, από τους οποίους ο κάθε άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να επιλέξει κάποιον (Πελεγρίνης, 2005: 383)

¹² Η παρούσα ανάλυση σχετικά με τον Jürgen Habermas ακολουθεί τις επισημάνσεις της (Harrington, 2004: 181 – 183)

¹³ Αντίστοιχα, το υπόλοιπο τμήμα της ανάλυσης ακολουθεί τις επισημάνσεις του (Jimenez, 2007: 402)

¹⁴ (Jimenez, 2007: 406)

¹⁵ (Goodman, 1977)

¹⁶ Εδώ υπάρχει το παράδειγμα του 'Ουροδοχείου' του Marcel Duchamp. Με την εμβάπτισή του ως έργο τέχνης, λειτουργεί ως τέτοιο. (Jimenez 2007: 407).

¹⁷ Ό.π., σελ. 408

¹⁸ (Jimenez, 1986: 51)

¹⁹ (Danto, 1989)

²⁰ (Jimenez, 2007: 411)

²¹ Ό.π., σελ. 413

²² Ό.π., σελ. 422

II. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

I. ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

²³ Ivo Frenzel (1958) [λήμμα] Αισθητική, στο *Philosophie*, επιμ. A.Diener και I.Frenzel, Φρανκφούρτη (Das Fischer Lexikon, τόμος II), σελ.35 στη (σημείωση 142, ΑΘ: 642)

²⁴ Ο Adorno θεωρεί ότι εξίσου έντονες είναι οι αμφισβητήσεις και στους άλλους φιλοσοφικούς κλάδους, από τους οποίους δεν αποκλείονται η γνωσιολογία και η λογική. Αυτό που δεν εξηγείται, είναι το μειωμένο ενδιαφέρον των μελετητών για τη φιλοσοφική αισθητική, κάτι που αντικατοπτρίζεται στη μείωση των σχετικών δημοσιεύσεων στο ακαδημαϊκό περιβάλλον κατά τις τελευταίες δεκαετίες με αναφορά την εποχή του Adorno. ‘Στην αισθητική η κατάσταση είναι απογοητευτική’, διαπιστώνει, πριν επιδοθεί στη δική του προσπάθεια ανάλυσης αυτής της κατάστασης (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 560)

²⁵ Βλ. κυρίως (Croce: 1921, 1922 & 1965)

²⁶ Άποψη σύμφωνα με την οποία ‘οι γενικές έννοιες δεν έχουν πραγματική ύπαρξη [...] ότι είναι απλώς ονόματα’ [σημείωση 22α, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 619]

²⁷ Η επιμονή του Adorno για συμφιλίωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας με το γενικό πλαίσιο αυτού που είναι τέχνη, αντλεί από την άποψή του ότι οι γενικές αρχές αποτελούν τη μορφή της τέχνης, η οποία την ίδια στιγμή είναι το πλαίσιο υποδοχής του στοχασμού αυτών των αρχών, στη διαμεσολάβησή τους από την καλλιτεχνική εμπειρία, από το αισθητικά συγκεκριμένο. Η άποψη αυτή εντοπίζεται ασφαλώς στον πυρήνα της σκέψης του Walter Benjamin, κάτι το οποίο ο ίδιος ο Adorno αναγνωρίζει στο συγκεκριμένο χωρίο των *παραλειπομένων της Αισθητικής Θεωρίας*: ‘Ενώ η απόπειρα συγκρότησης μιας αισθητικής σήμερα προϋποθέτει σήμερα τη δεσμευτική κριτική των γενικών αρχών και κανόνων της, η ίδια πρέπει οπωσδήποτε να εμμένει στην περιοχή ισχύος του γενικού [...] Τα γενικά γνωρίσματα της τέχνης είναι τα χαρακτηριστικά που έγινε η τέχνη, της μορφής που έλαβε στην εξέλιξή της [...] Την ανάγκη για την ιστορική στροφή προς το γενικό είχε αισθανθεί ήδη ο Benjamin, στη θεωρία για την αναπαραγωγή του έργου τέχνης, ο στοχαστής που καλλιέργησε στο έπακρο τη συγκέντρωση του φιλοσοφικού στοχασμού σε συγκεκριμένα έργα τέχνης’, (παραλειπόμενα ΑΘ, 446)

²⁸ Ειδικότερα, ο Adorno αποδίδει την απουσία ενδιαφέροντος για τα αισθητικά ζητήματα στον ‘φόβο που προκαλούν στη θεσμοθετημένη επιστήμη οι αβέβαιες και αμφιλεγόμενες θέσεις’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 561).

Είναι εμφανής η κριτική στάση σε σχέση με το θετικό τρόπο σκέψης και την αναλυτική φιλοσοφία, στάση η οποία θα αναπτυχθεί στη συνέχεια

²⁹ Ο Adorno ερμηνεύει τη θεωρητική σχέση της αισθητικής με το έργο τέχνης που προτείνει η επιστήμη, ως μία αξιολογικά ουδέτερη σχέση της αισθητικής με το έργο τέχνης. Θεωρεί πως η πλάνη μίας καθαρά θεωρητικής σχέσης αποκλείει την κατανόηση, την οποία ο ίδιος θεωρεί ωστόσο απαραίτητη για την προσέγγιση της αλήθειας του έργου τέχνης (θέση η οποία θα αναπτυχθεί στη συνέχεια): 'Μια αξιολογικά ουδέτερη αισθητική είναι ανοησία [...] Ο χωρισμός της κατανόησης από την αξιολόγηση είναι ένα επιστημονικό κατασκευάσμα· χωρίς αξιολόγηση δεν κατανοεί κανείς αισθητικά τίποτα, και αντίστροφα. Ο λόγος περί αξιών είναι πιο θεμιτός στην τέχνη από οπουδήποτε αλλού. Κάθε έργο τέχνης λέει, όπως ένας μίμος: δεν είμαι καλός; Και η απάντηση έρχεται από μια συμπεριφορά που αξιολογεί' (παραλειπόμενα ΑΘ, 446)

³⁰ *Notes on Kafka* στο (Adorno, 1983: 243 – 271)

³¹ Για το ίδιο ακριβώς θέμα, σε άλλο σημείο της *Αρχικής Εισαγωγής της Αισθητικής θεωρίας* αναφέρει: 'Η αισθητική θεωρία [...] εστιάζει το ενδιαφέρον της στην εμπειρία του αισθητικού αντικείμενου' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 580): 'Η μη εννοιολογική προσέγγιση του έργου τέχνης παραμένει εγκλωβισμένη στον κύκλο του γούστου' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 581)

³² Η αντίθεση του Adorno στη φαινομενολογική προσέγγιση της τέχνης, θα αναπτυχθεί παρακάτω. Η κριτική του απευθύνεται βασικά στη φαινομενολογία του Husserl

³³ Με την έννοια της αφήγησης που μπορεί και αποκαλύπτει κατά βούληση παρασκηνιακές όψεις του κόσμου, βλ. [σημείωση 50α, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 625]

³⁴ Αλλού μέσα στην *Αισθητική Θεωρία*, ο Adorno αναφέρει σχετικά με τις κατηγορίες του κωμικού και του τραγικού: 'Ας θυμηθούμε την κατηγορία του τραγικού. Φαίνεται ότι είναι το αισθητικό αποτύπωμα του κακού και του θανάτου και ότι παραμένει σε ισχύ όσο και αυτά. Και όμως το τραγικό δεν είναι πλέον δυνατό να υπάρξει. Εκείνο το οποίο άλλοτε διέκρινε το τραγικό από το λυπηρό ήταν η κατάφαση του θανάτου· η ιδέα ότι με την καταστροφή του πεπερασμένου αρχίζει να λάμπει το άπειρο· το νόημα του πάσχειν, του πόνου. Αρνητικά έργα τέχνης, παρωδούν χωρίς καμία επιφύλαξη το τραγικό. Όλη η τέχνη είναι μάλλον λυπηρή παρά τραγική, προπάντων εκείνη που φαίνεται χαρωπή και αρμονική' (ΑΘ, 58): επίσης: 'Κωμικό είναι το μηδαμινό που με την απλή του ύπαρξη εγείρει την αξίωση να θεωρηθεί σημαντικό και παίρνει το μέρος του αντιπάλου, ενώ έχει αποκαλυφθεί ότι αυτός ο αντίπαλος είναι ασήμαντος, μηδαμινός, όπως και η εξουσία και το μεγαλείο της. Το τραγικό και το κωμικό εξαφανίζονται στη μοντέρνα τέχνη και διατηρούνται μέσα της ως εξαφανισμένα [...] Αυτό που έχουν υποστεί οι κατηγορίες του τραγικού και του κωμικού μαρτυρεί την παρακμή των αισθητικών ειδών ως ειδών [...] Κανένα σημαντικό έργο τέχνης δεν ανταποκρίθηκε ασφαλώς ποτέ πλήρως στο είδος στο οποίο ανήκε' (ΑΘ, 338)

³⁵ ΧΑΜ: τηλεφώνησε κανείς; (*Παύση*). Δεν γελάς;

ΚΛΟΒ: ύστερα από σκέψη: Δε μου 'ρχεται.

ΧΑΜ: ύστερα από σκέψη: Ούτε και μένα. (ΤΠ, 15)

³⁶ ‘Ότι η τέχνη πρέπει σήμερα να αυτοστοχάζεται σημαίνει ότι πρέπει να συνειδητοποιεί τις ιδιοσυγκρασιακά αλλεργικές της αντιδράσεις και να τις εκφράζει ρητά. Κατά συνέπεια η τέχνη τείνει να αισθάνεται αλλεργία απέναντι στον εαυτό της: πεμπτουσία της καθορισμένης άρνησης που ασκεί είναι η δική της καθορισμένη άρνηση’ (ΑΘ, 72)

³⁷ ‘Τα έργα τέχνης είναι πνευματικά μορφώματα από την ίδια τους τη σύσταση, αντικειμενικά, όχι μόνον επειδή είναι προϊόντα πνευματικών διαδικασιών’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 578)

³⁸ ‘Η Μονάδα νοείται ως μεταφυσική ενότητα, αυτοτελές και ατομικό στοιχείο της πραγματικότητας, όπως αποδίδεται από τη μοναδολογία του Leibniz’ [σημείωση 16θ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 617]

³⁹ Ο Adorno θεωρεί την εργασία του Benjamin για τις ‘εκλεκτικές συγγένειες’ του Goethe, ως το πιο θαυμαστό παράδειγμα εσωτερικής ή ενδοπλαισιακής κριτικής, [βλ. (Benjamin, 2009), (Goethe 2009a)]: ‘Η εσωτερική ή ενδοπλαισιακή κριτική παρακολουθεί τις ρωγμές του περιεχομένου αλήθειας των κλασικών έργων που έχουν δεσμευτική ιστορική σημασία’ (παραλειπόμενα ΑΘ, 505)

⁴⁰ Εσωτερική, ή ενδοπλαισιακή, όπως αναφέρει στο ίδιο σημείο ο Adorno

⁴¹ ‘Το αισθητικά καθορισμένο μπορεί να καθορισθεί με το στοιχείο της γενικότητάς του μόνο διαμέσου της μοναδολογικής του ερμητικότητας’ (ΑΘ, 308)

⁴² Για τον Adorno αυτό οφείλεται ασφαλώς και στην αναλυτική μέθοδο: ‘Εξηγώ κάτι άγνωστο σημαίνει ότι το ανάγω σε κάτι ήδη γνωστό, και η σύνθεση του γνωστού με το εξηγητέο συνεπάγεται αναπόφευκτα κάτι γενικό’ (ΑΘ, 308)

⁴³ ‘Αν κάποιος αντιλαμβάνεται σωστά την «υπόθεση» ενός μυθιστορήματος ή ενός δράματος, μαζί με τα κίνητρα δράσης, ή τα στοιχεία που απαρτίζουν έναν πίνακα ή ένα γλυπτό, αυτό δεν σημαίνει ακόμα ότι έχει κατανοήσει το έργο τέχνης. Εξίσου αυτονόητο είναι ασφαλώς ότι χωρίς αυτά τα στοιχεία η κατανόηση είναι αδύνατη [...] Ένα δεύτερο επίπεδο θα ήταν η κατανόηση της πρόθεσης του έργου, αυτού που από μόνο του θέλει να πει στη γλώσσα της παραδοσιακής αισθητικής είναι η ιδέα του έργου. Αλλά η πρόθεση του έργου δεν είναι ταυτόσημη με την ουσία του, το πνευματικό του περιεχόμενο, και η κατανόηση της πρόθεσης είναι προσωρινή, αφού δεν περιλαμβάνει και την εκτίμηση αν η πρόθεση έχει υλοποιηθεί στη δομή του έργου, αν αυτή ξετυλίγει ολόκληρη τη δυναμική, αν αναπτύσσει τους ανταγωνισμούς που διέπουν τα έργα τέχνης αντικειμενικά, πέρα και έξω από την πρόθεσή τους. Επιπλέον η κατανόηση της πρόθεσης δεν συλλαμβάνει ακόμη το περιεχόμενο αλήθειας των έργων [...] Η ιδέα της κατανόησης είναι να συνειδητοποιήσει κανείς μέσω της πλήρους εμπειρίας του έργου τέχνης την ουσία του, τον πνευματικό χαρακτήρα του περιεχομένου του. Αυτό αφορά τόσο τη σχέση του έργου προς το θεματικό υλικό του, την εμφάνιση και την πρόθεσή του, όσο και την ίδια την αλήθεια του ή το ψεύδος του, σύμφωνα με την ιδιαίτερη λογική των έργων τέχνης, που μας επιτρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα στο αληθινό και το ψεύτικο. Τα έργα τέχνης κατανοούνται μόνο όταν η εμπειρία τους φτάνει στο επίπεδο όπου μπορεί να κρίνει αν κάτι είναι αληθές ή αναληθές, ή έστω σε ένα προγενέστερο στάδιο, αν κάτι είναι ορθό ή εσφαλμένο’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 582)

⁴⁴ ‘Η κατανόηση ενός έργου τέχνης ως σχηματισμού αλήθειας το συσχετίζει με την αναλήθειά του, διότι δεν υπάρχει έργο τέχνης που δεν συμμετέχει στην αέναη αναλήθεια του εξωτερικού κόσμου [...] Επειδή το στοιχείο της αλήθειας είναι ουσιώδες για τα έργα τέχνης, τα ίδια συμμετέχουν στη γνώση [...] Η γνώση των έργων τέχνης

ακολουθεί τη δική τους γνωστική σύσταση: ο τρόπος της δικής τους γνώσης δεν είναι μια γνώση αντικειμένου' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 583). Με τον ίδιο τρόπο στα *Παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας* συνδέεται η κατανόηση με το περιεχόμενο αλήθειας και τον γνωστικό χαρακτήρα των έργων τέχνης. Αυτή τη φορά, η προσέγγιση επιχειρείται δια μέσου της εξομοίωσης κατανόησης και κριτικής: 'Κατανόηση και κριτική είναι το ένα και το αυτό· η ικανότητα κατανόησης, δηλαδή συνειδητοποίησης της πνευματικής ουσίας του κατανοούμενου, είναι εκείνη που επιτρέπει τη διάκριση μεταξύ αληθούς και ψευδούς, όσο και αν αυτή η διάκριση είναι αναγκασμένη να αποκλίνει από τις μεθόδους της κοινής λογικής. Η τέχνη, υπό την εμφαντική έννοια, είναι γνώση, όχι όμως γνώση αντικειμένων. Ένα έργο τέχνης το κατανοεί μόνον όποιος το κατανοεί ως μορφή έκφρασης της αλήθειας, κάτι που αφορά αναπόφευκτα και τη σχέση προς την αναλήθεια, τόσο εκείνη του ίδιου του έργου, όσο και του εξωτερικού κόσμου· κάθε άλλη κρίση για έργα τέχνης θα παρέμενε τυχαία. Έτσι τα έργα τέχνης απαιτούν από τον κρίνοντα να τα δει σε αρμόζουσα σχέση προς τον εαυτό τους. Ζητούν αυτό που κάποτε ήθελε να προσφέρει η φιλοσοφία της τέχνης και δεν μπορεί πια να το πραγματοποιήσει με την παραδοσιακή της μορφή και να αναλάβει την ευθύνη μπροστά στη σημερινή συνείδηση και τα σημερινά έργα, (παραλειπόμενα ΑΘ, 445)'. Το ίδιο θέμα, εμφανίζεται και πάλι – ο αστερισμός αλήθειας, κατανόησης, κριτικής, στο κυρίως σώμα της *Αισθητικής Θεωρίας*: 'Η κατανόηση του περιεχομένου αλήθειας, προϋποθέτει την κριτική. Τίποτε δεν έχει κατανοηθεί αν δεν κατανοηθεί η αλήθεια και η αναλήθειά του, και αυτό είναι η δουλειά της κριτικής. Η ιστορική ανάπτυξη των έργων μέσω της κριτικής και η φιλοσοφική ανάπτυξη του περιεχομένου αλήθειας βρίσκονται σε σχέση αλληλεπίδρασης' (ΑΘ, 222)

⁴⁵ 'Η κατανόηση των έργων τέχνης είναι κάτι αδιαχώριστο από την εξήγησή τους [...] όσο και αν η εξήγηση και η κατανόηση δεν είναι το ένα και το αυτό. Στοιχεία της κατανόησης είναι τόσο η αυθόρμητη σύλληψη του πράγματος όσο και η εξήγησή του· η κατανόηση ξεπερνά την παραδοσιακή κατανόηση της τέχνης. Η εξήγηση περιλαμβάνει, εκούσια ή ακούσια, και την αναγωγή του Νέου, του αγνώστου σε κάτι γνωστό, αν και η καλύτερη πλευρά των έργων αντιστέκεται σε μια τέτοια αναγωγή, η οποία ανοσιουργεί σε βάρος τους, αλλά χωρίς αυτή τα έργα τέχνης δεν μπορούν να επιβιώσουν. Το ουσιώδες στοιχείο τους, το ασύλληπτο, πρέπει να συλληφθεί με ταυτιστικές πράξεις. Αυτές όμως το νοθεύουν, καθώς το ταυτίζουν με το παλαιό, το γνωστό' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 588)

⁴⁶ 'Το αρνητικό μεταφυσικό περιεχόμενο στο Beckett δεν αφορά μόνο τη μορφή, αλλά προσβάλλει και το αντικείμενο της μορφοποίησης. Έτσι όμως το μόρφωμα δεν γίνεται κάτι απολύτως ακατανόητο· η αιτιολογημένη άρνηση του συγγραφέα να εξηγήσει τα υποτιθέμενα σύμβολα μένει πιστή στην αισθητική παράδοση, την οποία κατά τα άλλα εγκαταλείπει. Ανάμεσα στην αρνητικότητα του μεταφυσικού περιεχομένου και τη συσκότιση του αισθητικού περιεχομένου υπάρχει μια σχέση, αλλά όχι ταύτιση. Η μεταφυσική άρνηση δεν επιτρέπει καμιά αισθητική μορφή που από μόνη της θα συνεπαγόταν μια μεταφυσική κατάφαση, και παραταύτα μπορεί να γίνει αισθητικό περιεχόμενο, να καθορίσει τη μορφή' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 585)

⁴⁷ 'Η έννοια της καλλιτεχνικής εμπειρίας [...] δεν συμπίπτει [...] με την τρέχουσα έννοια της εσωτερικής ανάλυσης ενός έργου [...] Η φιλοσοφική αισθητική, αν και βρίσκεται σε στενή επαφή με την ιδέα της εσωτερικής ανάλυσης των έργων, έχει εντούτοις την κοιτίδα της εκεί όπου η δεύτερη δεν φτάνει' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 585)

⁴⁸ ‘Monade: μονάδα, η μεταφυσική ενότητα, αυτοτελές και ατομικό στοιχείο της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τη μοναδολογία του Leibniz τα σώματα καθώς και οι οργανισμοί από οντολογική άποψη συντίθεται από τέτοιες μονάδες, οι οποίες δεν αλληλενεργούν, είναι χωρίς παράθυρα. Όλες οι σχέσεις ανάμεσα στις μονάδες κάθε βαθμίδας, στα πράγματα, όπως και μεταξύ ψυχής και σώματος, είναι έτσι ρυθμισμένες από την ανώτατη μονάδα, τον θεό, ώστε να εκτυλίσσονται νομοτελειακά και σκόπιμα, και μάλιστα όχι μέσω επιμέρους αιτιοκρατικών επιδράσεων, αλλά με παράλληλο συνολικό συντονισμό: βάσει της προκαθορισμένης αρμονίας’ [σημείωση 16θ, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 617]

⁴⁹ ‘Αν η μη αισθητική γνώση ρωτάει για τη δυνατότητα μιας γενικής κρίσης [...] κάθε έργο τέχνης ρωτάει πως είναι δυνατόν να υπάρξει ένα μερικό – ειδικό υπό την κυριαρχία του γενικού. Μολονότι η αισθητική δεν ακολουθεί μια μέθοδο που υπάγει τα επιμέρους σε αφηρημένες έννοιες, αυτό το γεγονός συνδέει την αισθητική με έννοιες, οι οποίες όμως αποβλέπουν στο μερικό. Αν η εγγεληνική διδασκαλία για την κίνηση της έννοιας νομιμοποιείται σε ένα πεδίο, αυτό είναι η αισθητική, η οποία έχει να κάνει με μια αλληλεπίδραση μεταξύ του γενικού και του ειδικού που το γενικό δεν την αποδίδει αυθαίρετα και εξωτερικά στο μερικό, αλλά την αναζητεί στα δυναμικά του πεδία. Το γενικό είναι η πέτρα του σκανδάλου για την τέχνη: καθώς η τέχνη γίνεται αυτό που είναι, δεν μπορεί να είναι αυτό που θέλει να γίνει’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 589)

⁵⁰ ‘Η εσωτερική σύνθεση των έργων απαιτεί κάτι που από τη μεριά του δεν είναι τέχνη, όσο και αν διαμεσολαβείται από αυτή’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 586)

⁵¹ ‘Καμμιά καλλιτεχνική αλήθεια δεν ισχύει μόνο σε ένα στενό πλαίσιο, αλλά νομιμοποιείται πάντοτε και πέρα από αυτό’ (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 587)

⁵² ‘Il faut continue: πρέπει να συνεχίζουμε: ως βήμα σημειωτόν [ο επιτόπου βηματισμός] είναι μια γνωστή χειρονομία στα δράματα του Beckett (Γκοντό, Τέλος του Παιχνιδιού), ως λεκτικό σχήμα περιλαμβάνεται στην τελευταία πρόταση «μυθιστορήματος» του *L’Innommable* (Ο Ακατονόμαστος)’ [σημείωση 86β, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 634]. Το αντίστοιχο χωρίο είναι το εξής: ‘Δεν υπάρχει τίποτ’ άλλο, πρέπει να συνεχίσεις, μόνο αυτό ξέρω, όπου να ‘ναι τελειώνουν, το ξέρω, το νιώθω, μ’ εγκαταλείπουν, είναι η σιωπή, θα γίνει σιωπή, για μια στιγμή, για κάμποσες στιγμές, ή θα ‘ναι η δική μου, αυτή που κρατάει, που δεν κράτησε, που κρατάει ακόμα, θα είμαι εγώ, πρέπει να συνεχίσεις, θα συνεχίσω, πρέπει να λες λόγια, όσο ακόμα υπάρχουν, πρέπει να λέγονται, ώσπου να με βρουν, ώσπου να πουν, παράξενη ποινή, παράξενο σφάλμα, πρέπει να συνεχίσεις, ίσως έχει κιόλας γίνει, ίσως μ’ έχουν κιόλας πει, ίσως μ’ έχουν κιόλας φέρει στο κατώφλι, στο κατώφλι της δικιάς μου ιστορίας, μπρος στην πόρτα που ανοίγει στη δικιά μου ιστορία, αυτό θα μ’ εξέπληττε, αν ανοίγει, θα είναι εγώ, θα είναι η σιωπή, εκεί που είμαι, δεν ξέρω, δε θα μάθω ποτέ, μέσα στη σιωπή δεν ξέρεις, πρέπει να συνεχίσεις, δεν μπορώ να συνεχίσω, θα συνεχίσω’ (Μπέκετ, 1994: 226)

II. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ

II. ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

⁵³ ‘Κρυπτογραφημένο είναι στην αισθητική νεωτερικότητα το αίτημα για μια τέχνη που δεν υποκύπτει πια στη διάζευξη μεταξύ στατικής και δυναμικής. Αδιάφορος απέναντι στο κυρίαρχο στερεότυπο περί ανάπτυξης, ο

Beckett θεωρεί ότι η δουλειά του είναι να κινείται σε έναν απειροελάχιστο χώρο, στο αδιάστατο σημείο. Αυτή η αισθητική αρχή της κατασκευής, ως αρχή του *Il faut continuer* θα μπορούσε να τοποθετηθεί πέρα από τη στατική και πέρα από τη δυναμική, καθόσον είναι βήμα σημειωτών, ομολογία της ματαιότητας. Ο μόνος τελικός στόχος της δυναμικής του πάντοτε ίδιου είναι η συμφορά: αυτήν κοιτάζει κατάματα η ποίηση του Beckett. Η συνείδηση αποκαλύπτει τον περιορισμένο ορίζοντα της απεριόριστα αυτάρεσκης συνεχιζόμενης πορείας των πραγμάτων ως αυταπάτη του απόλυτου υποκειμένου' (ΑΘ, 380)

⁵⁴ Στον επίλογο των επιμελητών της *Αισθητικής Θεωρίας* (Gretel Adorno και Rolf Tiedemann ΑΘ: 605 – 612), αναφέρεται ότι το κείμενο της *Αισθητικής Θεωρίας* όπως βρέθηκε από τους ίδιους τον Αύγουστο του 1969 είναι ένα έργο σε εξέλιξη (work in progress) και όχι ένα αποπερατωμένο βιβλίο: 'Ο αποσπασματικός της χαρακτήρας (της *Αισθητικής Θεωρίας*) είναι αποτέλεσμα της παρέμβασης του θανάτου σε ένα έργο που δεν πρόλαβε να πραγματοποιήσει το νόμο της μορφής του' (ΑΘ, 606)

⁵⁵ 'Έχει γίνει πλέον αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της ούτε στη σχέση της προς το όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της' (ΑΘ, 13)

⁵⁶ 'Η, με τον εμφαντικό λόγο του Adorno: 'Η αισθητική σήμερα δεν έχει την εξουσία να ορίσει αν θα μετατραπεί σε νεκρολόγιο της τέχνης, αυτό όμως που δεν επιτρέπεται να κάνει είναι να συντάξει και να εκφωνήσει τον επικήδειο λόγο για το θάνατό της και γενικά να διαπιστώσει το τέλος της' (ΑΘ, 17)

⁵⁷ Το εξώ – καλλιτεχνικό, αυτό που δεν είναι τέχνη

⁵⁸ 'Εποχή, ελληνικά στο πρωτότυπο· παραπέμπει στην αποχή των Σκεπτικών από την εκφορά θετικών κρίσεων' [σημείωση 9γ (Σ.τ.μ.), ΑΘ: 614]

⁵⁹ Απόδοση του αγγλικού όρου discursive knowledge

⁶⁰ Όπως επίσης 'η συσκοτίση του κόσμου είναι που κάνει την ανορθολογικότητα της τέχνης ορθολογική' (ΑΘ, 43)

⁶¹ Το Νέο αποτελεί μια έκφραση της ιστορικής συνθήκης της εποχής. Είναι δηλαδή Νέο με την έννοια ότι εκφράζει την εποχή του. Ο Adorno τονίζοντας την ιστορική διάσταση, θέλει να καταλύσει την κυριαρχία των βεβαιωτήτων και την αυτοδιαιώνισή τους. Το Νέο είναι περισσότερο η ταυτότητα αυτού που είναι η πραγματικότητα, παρά κάτι διαφορετικό από το παλαιό

⁶² 'Η έννοια της κατασκευής, μέρος του βασικού στρώματος της νεωτερικότητας, εμπεριείχε πάντοτε την πρωτοκαθεδρία των κατασκευαστικών μεθόδων έναντι της υποκειμενικής φαντασίας. Η κατασκευή συνεπάγεται λύσεις που το αυτί ή το μάτι δεν μπορούν αμέσως και με την απαραίτητη ενάργεια να φανταστούν [...] Το υποκείμενο έχει αποκτήσει συνείδηση της αποδυναμώσης που υπέστη από την αποδεσμευμένη από αυτό τεχνολογία, την έκανε πρόγραμμα του ενδεχομένως από την ασυνείδητη διάθεση να τιθασει την απειλητική ετερονομία ενσωμάτωνοντας και αυτή στο υποκειμενικό εγχείρημα ως στοιχείο της παραγωγικής διαδικασίας' (ΑΘ, 51). Το αποδυναμωμένο υποκείμενο, αποδυναμωμένο εξαιτίας της τεχνολογίας, χρησιμοποίησε την τεχνολογία προκειμένου να υπάρχουν λύσεις σε ζητήματα που το υποκείμενο δεν μπορούσε να δώσει πλέον. Αυτό είναι το ένα. Το άλλο, είναι το επιχείρημα της ενσωμάτωσης της ετερονομίας που εκφράζει το υποκείμενο προκειμένου να πάψει να δείχνει η (τεχνολογία) απειλητική ως ετερόνομη του υποκειμένου

⁶³ [Σημείωση 12γ (Σ.τ.μ.), ΑΘ: 615]

⁶⁴ Είναι εμφανής η αντίθεση του Adorno στον τρόπο με τον οποίο επιχειρήθηκε να συγκεκριμενοποιηθεί πολιτικά και κοινωνικά η έννοια της ουτοπίας στις πρώην σοσιαλιστικές δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης και της Σοβιετικής Ένωσης. Στη σκιά αυτής της εμπειρίας, ο Adorno προσεγγίζει τη νεώτερη τέχνη ως ορθή συνείδηση μιας εποχής στην οποία η πραγματική δυνατότητα της ουτοπίας διασύρεται πολιτικά – πρακτικά με την εμφάνισή της ως αυτοσκοπού. Η κριτική του στάση εκπορεύεται επίσης από το γεγονός ότι ενώ η στάθμη ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων θα επέτρεπε στη βάση μιας ουτοπικής λογικής τρόπον τινά τη μετατροπή της γης σε επίγειο παράδεισο, αντί αυτού, η τεχνική πρόοδος χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να κατακτηθεί κάθε δυνατότητα ολοκληρωτικής της καταστροφής

⁶⁵ Σχετικά με την πατρότητα ή όχι αυτής της θέσης αναφορικά με τον Hegel, υπάρχει η άποψη του Adorno στα *Παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας*: ‘Η θέση για το τέλος της τέχνης, που επίκειται ή έχει ήδη επέλθει, επαναλαμβάνεται διαμέσου της ιστορίας, προπάντων στη νεωτερικότητα’ ο Hegel στοχάζεται αυτή τη θέση φιλοσοφικά, δεν είναι ο επινοητής της’ (*παραλειπόμενα ΑΘ*, 540)

⁶⁶ Η άρνηση του Adorno σε θέσεις που υποστηρίζουν το ‘τέλος της τέχνης’ διατυπώνεται και σε άλλα σημεία. Ενδεικτικά, στα *Παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας* τίθεται το συγκεκριμένο ζήτημα σε σχέση με τα συμφραζόμενα της εποχής του: ‘Η κατάρρευση της τέχνης, που σήμερα προβάλλεται με μεγάλη ευχέρεια και από μια στάση μνησικακίας απέναντί της, θα ήταν σφάλμα, ένα σύμπτωμα προσαρμογής [...] Η θέση υπέρ της αμορφωσίας μέσα από τη μόρφωση, που λαμβάνουν μερικοί τον τελευταίο καιρό, ο ενθουσιασμός για την ομορφιά των μαχών που δίδονται στους δρόμους, είναι μια επανάληψη φουτουριστικών και ντανταϊστικών εκδηλώσεων. Ο κακός αισθητικισμός μιας ασθματικής πολιτικής έρχεται να συμπληρώσει την αισθητική δύναμη που ατονεί. Με τη υπόδειξη της τζαζ και του ροκ – εν – ρολ στη θέση του Beethoven δεν αποδομείται καταφατικά το ψεύδος της κουλτούρας, αλλά παρέχεται ένα πρόσχημα στη βαρβαρότητα και την κερδοσκοπία της πολιτιστικής βιομηχανίας. Η υποτιθέμενη ζωτικότητα και αδιάφθορη ποιότητα τέτοιων προϊόντων κατασκευάζονται συνθετικά ακριβώς από εκείνες τις δυνάμεις εναντίον των οποίων δήθεν στοχεύει η «μεγάλη άρνηση»: η διαφθορά είναι δηλαδή ακόμα μεγαλύτερη’ (*παραλειπόμενα ΑΘ*, 540). Όπως σημειώνει ο Λευτέρης Αναγνώστου σχετικά με το συγκεκριμένο απόσπασμα, ‘είναι προφανές ότι [...] αναφέρεται σε μια τάση που άρχισε να επικρατεί μέσα στο φοιτητικό κίνημα της γενιάς του 1968’ [σημείωση 123α, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 641]. Στην επόμενη παράγραφο των *Παραλειπομένων*, επίσης: ‘Παραταύτα ενόψει της μεταστροφής στη βαρβαρότητα, αρμόζει ίσως πιο πολύ στην τέχνη να περιέλθει σε σιωπή [...] Το ψεύδος της θέσης με την οποία πολλοί διανοούμενοι αναγγέλλουν το τέλος της τέχνης βρίσκεται στο ζήτημα που αφορά το σκοπό της τέχνης, το «προς τι», τη νομιμοποίησή της ενώπιον της πρακτικής εδώ και τώρα. Αλλά η λειτουργία της τέχνης στον εντελώς λειτουργικό κόσμο είναι η απουσία μιας λειτουργίας της’ είναι καθαρή πρόληψη να πιστεύει κανείς ότι η τέχνη θα μπορούσε να παρεμβαίνει άμεσα ή να προκαλεί άμεσες παρεμβάσεις. Η εργαλειοποίηση της τέχνης αναιρεί την ένσταση κατά της εργαλειοποίησης’ η τέχνη αποκαλύπτει τον παραλογισμό του πρακτικού Λόγου μόνο όταν εμμένει στο πλαίσιο της. Αυτό δεν σημαίνει υποχώρηση στην πραγματικά απαρχαιωμένη θέση της «τέχνης για την τέχνη»: η τέχνη εμμένει στο πλαίσιο της όταν δεν παραδίδεται σε εξωτερικούς προς αυτή σκοπούς, εγκαταλείποντας την ίδια στιγμή στο εσωτερικό της την αυταπάτη ενός καθαρού βασιλείου ομορφιάς το οποίο γρήγορα αποδεικνύεται κιτς. Υπό την έννοια της καθορισμένης άρνησης προσλαμβάνει τα διάσπαρτα μέλη

(*membra disiecta*) του εμπειρικού κόσμου, όπου έχει τη θέση της, και μετασηματίζοντάς τα συνθέτει την ουσία αυτού του κόσμου, τον διαστρεβλωμένο του χαρακτήρα [...] Η κατάργηση της τέχνης είναι εκτός τόπου και χρόνου και αυτό γίνεται αντιληπτό όταν δούμε τις συγκεκριμένες ανοιχτές δυνατότητές της, τους δρόμους μπροστά της, που σαν μαγεμένη, τους αφήνει απάτητους [...] Η διαβεβαίωση ότι το τέλος της τέχνης δεν είναι ορατό θα ήταν ασφαλώς μια έωλη απολογία. Η πρόποσα στάση της τέχνης θα ήταν εκείνη με τα κλειστά μάτια και τα σφιγμένα δόντια' (παρλειπόμενα ΑΘ, 541). Στο κύριο σώμα της *Αισθητικής Θεωρίας*, αναφερόμενος στην κρίση της αισθητικής φαινομενικότητας, επαναλαμβάνει την άρνησή του: 'Αν το ερώτημα αναφορικά με το μέλλον της τέχνης δεν ήταν άγονο [...] θα έλεγε κανείς ότι καταλήγει στο ερώτημα αν η τέχνη μπορεί να ζήσει και μετά το τέλος της φαινομενικότητας' (ΑΘ, 178)

⁶⁷ Μια ανάλογη θέση, υπάρχει και στην *Αρχική Εισαγωγή της Αισθητικής Θεωρίας*: 'Αν αληθεύει η θέση του Valéry ότι το καλύτερο που προσφέρει μια καινοτομία ανταποκρίνεται σε μια παλαιά ανάγκη, τότε τα αυθεντικά έργα τέχνης είναι κριτικές των έργων του παρελθόντος' (αρχική εισαγωγή ΑΘ, 603)

⁶⁸ 'Κάτι από την εμπειριεχόμενη αλήθειά τους δεν διαλύεται μαζί με το μεταφυσικό τους νόημα, όσο και αν αυτή δεν μπορεί να προσδιορισθεί ακριβώς [...] Αυτό που σε ένα έργο τέχνης ήταν κάποτε αληθινό και στην πορεία της ιστορίας διαψεύσθηκε δεν μπορεί να ανοίξει πάλι παρά μόνον όταν θα έχουν αλλάξει οι συνθήκες λόγω των οποίων εκείνη η αλήθεια έπρεπε να ακυρωθεί: τόσο βαθιά είναι διαπλεγμένες αισθητικά η εμπειριεχόμενη αλήθεια και η ιστορία. Η συμφυλιωμένη πραγματικότητα και η αποκατεστημένη αλήθεια των έργων του παρελθόντος πρέπει να συγκλίνουν. Ότι από την τέχνη του παρελθόντος μπορεί να προσεγγισθεί από την εμπειρία και την ερμηνεία είναι επιταγή προς μια τέτοια κατάσταση. Δεν υπάρχει καμιά εγγύηση ότι θα εξοφληθεί αντικειμενικά' (ΑΘ, 79)

⁶⁹ 'Οι προσπάθειες της πεζογραφίας από τον Joyce και μετά να θέσει εκτός λειτουργίας τη συλλογιστική γλώσσα (ίσως εδώ είναι και το σημείο τριβής με τον Lukács, καθώς η αδρανοποίηση της συλλογιστικής γλώσσας σημαίνει και την παύση του ρεαλισμού) ή τουλάχιστον να την υποτάξει στις κατηγορίες της μορφής σε τέτοιον βαθμό ώστε η κατασκευή να γίνει αγνώριστη θα μπορούσαν έτσι να εξηγηθούν ως ένα σημείο: η νεότερη τέχνη επιδιώκει τη μετατροπή της επικοινωνιακής γλώσσας σε μιμητική' (ΑΘ, 196). Είναι εμφανής η σύνδεση αυτής της υποενότητας με όσα αναφέρονται στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* για τη μίμηση και την ορθολογικότητα. Προέκταση και σύνδεση με το *Τέλος του Παιχνιδιού* ως μία μορφή ερμητικού έργου τέχνης, όπου η αλήθεια μέσω του μιμητικού, μη εννοιολογικού χαρακτήρα της τέχνης, προστατεύεται. Ο Adorno θεωρεί το έργο του Beckett υποδειγματικό παράδειγμα της κίνησης στο εσωτερικό των αισθητικών κατηγοριών, σε αντιστοιχία με ό,τι συμβαίνει με τις έννοιες γενικότερα, κάτι το οποίο αναλύεται επίσης στο Τρίτο Μέρος της παρούσας διατριβής και ειδικά στο πλαίσιο της ανάλυσης του δεύτερου μέρους της *Αρνητικής Διαλεκτικής*.

⁷⁰ Ο Adorno αναφέρεται χωρίς διάκριση τόσο στο μιμητικό, όσο και στο γλωσσικό χαρακτήρα της τέχνης. Στο πλαίσιο της *Αισθητικής Θεωρίας* πρόκειται για το ίδιο και το αυτό, δηλαδή τη μη δηλωτική, σημασιοδοτική γλώσσα. Ο Adorno διαφοροποιεί τον γλωσσικό χαρακτήρα του έργου τέχνης από τη γλώσσα ως μέσον έκφρασης της τέχνης. Σε σχέση με τον εκφραστικό χαρακτήρα της τέχνης κωδικοποιημένο ως το μη υποκειμενικό στοιχείο του υποκειμένου, η γλώσσα του έργου τέχνης γίνεται περισσότερο 'πλαστικά ανάγλυφη' χάρη στο στοιχείο της έκφρασης των έργων τέχνης (ΑΘ, 183). Για τον Adorno, η αληθινή γλώσσα της τέχνης είναι βουβή, προηγούμενη της επικοινωνιακής, ή ισοδύναμα, της δηλωτικής – σημασιοδοτικής γλώσσας.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του περιγράμματος που θέτει για τη γλώσσα της τέχνης είναι τα ετρουσκικά αγγεία στη Villa Giulia τα οποία χαρακτηρίζει ως ‘εξαιρετικά ομιλητικά και ασύμμετρα προς κάθε επικοινωνιακή γλώσσα [...] το γλωσσοειδές γνώρισμα των αγγείων είναι μάλλον σαν να λέει «εδώ είμαι» ή «αυτό είμαι»’ (ΑΘ, 196)

⁷¹ ‘Τα έργα τέχνης, προσκολλώμενα με τη διάρθρωσή τους στο υποκείμενο, επαναλαμβάνουν τη διαδικασία εκπήγασής του, τον αγώνα του να συγκροτηθεί. Έκφραση δεν έχουν εκεί όπου γνωστοποιούν το υποκείμενο, αλλά όταν αρχίζουν να δονούνται από την πρωτοϊστορία της υποκειμενικότητας, το στάδιο εμπύχωσης [...] στο υποκείμενο εκείνη η πρωτοϊστορία επιζεί. Σε όλη την ιστορία το υποκείμενο αρχίζει συνεχώς από την αρχή. Μόνο το υποκείμενο είναι κατάλληλο ως όργανο έκφρασης, όσο και αν το ίδιο, που φαντάζεται ότι είναι άμεση ύπαρξη, είναι εντούτοις διαμεσολαβημένο’ (ΑΘ, 196)· επίσης: ‘Η ακάθεκτη κίνηση του πνεύματος προς την κατεύθυνση εκείνου που δεν μπορεί να συλλάβει συνηγορεί στην τέχνη υπέρ εκείνου που χάθηκε στους πανάρχαιους χρόνους’ (ΑΘ, 206)

⁷² ο Adorno αντιλαμβάνεται και κατά συνέπεια ορίζει την ορθολογικότητα ως την ‘πεμπουσία των μέσων υποταγής της φύσης’ (ΑΘ, 101). Αντίστοιχα, αναφέρεται συχνά στον ορθολογικό κόσμο ως διοικούμενο κόσμο

⁷³ ‘Η παράδοση διατύπωση του Kant [...] σημαίνει στη γλώσσα της υποκειμενικής – υπερβατικής φιλοσοφίας [...] ότι τα έργα τέχνης ήταν σκόπιμα ως μια δυναμική ολότητα στην οποία όλα τα επιμέρους στοιχεία είναι εκεί για να υπηρετούν τον σκοπό τους, το όλον, όπως και το όλον υπάρχει για να πραγματοποιήσει τον σκοπό του, την εκπλήρωση ή την αρνητική τήρηση όσων υπόσχονται τα στοιχεία’ (ΑΘ, 240)· επίσης: ‘Η καντιανή αντίληψη για την τελεολογία της τέχνης [...] είχε τις ρίζες της στην ενότητα του Λόγου, ο οποίος [...] δεν μπόρεσε να σταθεί. Και όμως ο τελεολογικός νόμος της τέχνης διατηρεί την αλήθειά του πέρα από την τετριμμένη αντίληψη, που στο μεταξύ έχει αναιρεθεί από την καλλιτεχνική εξέλιξη, ότι δήθεν η φαντασία και η συνείδηση του καλλιτέχνη εξασφαλίζουν οργανική ενότητα στα μορφώματα’ (ΑΘ, 241)

⁷⁴ ‘Η αντικειμενική ισχύς της έννοιας της αισθητικής τελεολογίας βρίσκεται στη γλώσσα της τέχνης’ (ΑΘ, 242)

⁷⁵ ‘Παραστατικότητα σημαίνει ενάργεια της κατ’ αίσθηση εποπτείας, που επιτυγχάνεται με τη ζωηρή, ανάγλυφη, περιγραφή, απεικόνιση, τρόπον τινά με την αισθητοποίηση του αφηρημένου ή απόντος’ [σημείωση 45δ, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 624]

⁷⁶ Ο Adorno εντάσσει αυτό το ζήτημα πολύ πριν, στην αισθητική των Kant και Hegel. Το ζήτημα αυτό δεν είναι άλλο από τη σύγκρουση ανάμεσα στην ‘αντίληψη για την αυξανόμενη εκπνευμάτιση της τέχνης δυνάμει της ανάπτυξης της έννοιάς της’ από τη μία, και τη ‘διδασκαλία περί παραστατικότητας’ από την άλλη: ‘Ήδη στον Hegel αυτά τα δύο δεν μπορούσαν πια να συμβιβασθούν μεταξύ τους και το αποτέλεσμα ήταν οι πρώτες προφητικές ρήσεις για το μέλλον της τέχνης. Ο Kant διατύπωσε τον κανόνα της παραστατικότητας ήδη στην §9 της *Κριτικής της κριτικής ικανότητας*: «Ωραίο είναι αυτό που χωρίς έννοιες αρέσει γενικά»’ (ΑΘ, 167). Ωστόσο, ο Adorno εντοπίζει στην καντιανή αισθητική μία αντίφαση· σε ένα άλλο σημείο της *Κριτικής της κριτικής ικανότητας*, ο Kant αναφέρει ότι ‘στην κρίση σύμφωνα με το γούστο εμπεριέχεται πάντοτε μια σχέση προς τη διάνοια’, στοιχείο το οποίο θεωρεί ο Adorno πως βρίσκεται σε αντίφαση προς τη θέση του Kant για τη ‘γενική ευαρέσκεια χωρίς έννοιες’ (ΑΘ, 170). Επίσης: ‘Από τη μια μεριά ο Kant πραγματεύεται την καλαισθητική κρίση ως λογική λειτουργία, την οποία έτσι αποδίδει και στο αισθητικό αντικείμενο, αφού η κρίση θα έπρεπε να

αρμόζει σε αυτό· από την άλλη μεριά, υποτίθεται ότι το έργο εμφανίζεται «χωρίς έννοιες», ως απλή εποπτεία, σαν να ήταν απόλυτα εξωλογικό. Αλλά αυτή η αντίφαση ενυπάρχει όντως στην ίδια την τέχνη ως αντίφαση ανάμεσα στον πνευματικό και τον μιμητικό της χαρακτήρα. Η αξίωση αλήθειας όμως, η οποία εμπεριέχει κάτι γενικό και την οποία εγείρει κάθε έργο τέχνης, δεν συμβιβάζεται με την καθαρή παραστατικότητα. Οι συνέπειες δείχνουν πόσο μοιραία είναι η εμμονή στον αποκλειστικά παραστατικό χαρακτήρα της τέχνης. Προωθεί τον υπό την εγγεληνική έννοια αφηρημένο χωρισμό της εποπτείας από το πνεύμα. Όσο πιο καθαρά το έργο πρέπει να εξαντλείται στην παραστατικότητά του, τόσο πιο πολύ εκπραγματίζεται το ίδιο το πνεύμα του ως ιδέα, γίνεται κάτι αμετάβλητο πίσω από το φαινόμενο. Τα πνευματικά στοιχεία που αφαιρούνται από τη δομή του φαινομένου υποστασιοποιούνται τότε σε ιδέα του φαινομένου. Το αποτέλεσμα είναι συνήθως ότι οι προθέσεις προάγονται σε πνευματικό περιεχόμενο του έργου, ενώ αντίστοιχα η εποπτεία μετατρέπεται σε στοιχείο αισθησιακής ικανοποίησης'. Συνοψίζοντας ο Adorno θεωρεί ότι 'η εκδήλωση της πολεμικής κατά του ιδανικού της παραστατικότητας' και της απόρριψής του, είναι το γεγονός ότι βασίζεται σε μία διχαστική λογική όπου 'το φαινόμενο υποτίθεται ότι είναι καθαρά εποπτικό, ενώ το πνευματικό περιεχόμενο καθαρά εννοιολογικό'. Για τον Adorno, 'επειδή το αισθητικό φαινόμενο δεν εξαντλείται στην εποπτεία, δεν χωράει ούτε το νοηματικό περιεχόμενο των έργων μέσα στην εννοιολογία' (ΑΘ, 171)

⁷⁷ Ο Adorno ορίζει ως εκπνευμάτιση της τέχνης 'την πρωτοκαθεδρία των μεθόδων της τέχνης χάρη στις οποίες απομακρύνεται η τέχνης από την αφελή εννοιολογία, τις απλοϊκές παραστάσεις του μέσου όρου για τα κατανοητά πράγματα' (ΑΘ, 167)

⁷⁸ 'Το προέλαυον πνεύμα του θετικισμού μεταδιδόταν στην τέχνη, καθόσον η ίδια όφειλε να είναι δεδομένο γεγονός ενώ ντρεπόταν για οτιδήποτε θα μπορούσε να αποκαλύψει τον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα της κοντινής αμεσότητάς της' (ΑΘ, 179)

⁷⁹ 'Έχει περάσει στον ερμητικό χαρακτήρα της τέχνης, την άρνηση κάθε χρήσης [...] ακόμη και της μετουσιωμένης με την απόδοση ενός ανθρώπινου νοήματος' (ΑΘ, 133)

⁸⁰ 'Η τέχνη θέλει να πραγματοποιήσει με ανθρώπινα μέσα την ομιλία του μη ανθρώπινου' (ΑΘ, 139)

⁸¹ 'Το ωραίο στη φύση είναι το ίχνος του μη ταυτόσημου στοιχείου των πραγμάτων υπό τη μαγική εξουσία της οικουμενικής ταυτότητας' (ΑΘ,132)· επίσης: 'Η αξιοπρέπεια της φύσης στηρίζεται στο κύρος του μη ακόμα όντος, αυτού που με την έκφρασή του αποκρούει το θεληματικό εξανθρωπισμό του' (ΑΘ, 133)

⁸² 'Το ωραίο στη φύση είναι, σε αντιδιαστολή τόσο προς μια κυρίαρχη αρχή όσο και προς το διάχυτο και διάσπαρτο, ένα Άλλο· θα του έμοιαζε ο συμφλιωμένος κόσμος' (ΑΘ, 133)

⁸³ 'Gestalt, βασική έννοια της μορφολογικής ψυχολογίας (Gestalt - psychologie): κάθε δομημένο και διακριτό μόνωμο (σχήμα, αντικείμενο, μελωδία, βίωμα κ.λπ.), το οποίο αντιλαμβάνεται κανείς ως ενιαία (καλή) μορφή, ως όλον, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τα μέρη που το απαρτίζουν' [σημείωση 36α, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 622]

⁸⁴ Σε ένα άλλο σημείο της *Αισθητικής Θεωρίας*, επαναδιατυπώνεται αυτή η άποψη: 'Η ιδέα ότι το πνεύμα των έργων τέχνης δεν μπορεί απλώς να ταυτιστεί με το πλαίσιο των ενύπαρκτων συναρτήσεων, τη σύμπλεξη των αισθητών τους στοιχείων, επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι δεν αποτελούν όντως εκείνη την εσωτερική ενότητα, εκείνο το είδος μορφής (Gestalt), που τους αποδίδει τυποποιητικά ο αισθητικός στοχασμός' (ΑΘ, 159)

⁸⁵ Σε αυτό το σημείο ο Adorno προσεγγίζει την ‘αύρα’ ως μία έννοια που βρίσκεται πολύ κοντά σε αυτό το φαινόμενο ‘που λόγω του κλειστού και ενιαίου χαρακτήρα του παραπέμπει πέρα από τον εαυτό του’. Επίσης, θεωρεί πως ήδη στο έργο του είναι εμφανής ‘η υπέρβαση του καλλιτεχνικού φαινομένου πραγματοποιείται και ταυτόχρονα απορρίπτεται. Από αυτήν την άποψη η αποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης δεν ορίζεται μόνο ως στάδιο ρευστοποίησής της, αλλά και ως τάση εξέλιξής της’ (ΑΘ, 141). Σε άλλο σημείο (ΑΘ, 86), η έννοια της αύρας συνδέεται με την «εκθεσιακή αξία» του έργου τέχνης

⁸⁶ Το περισσότερο μέσα από τους διαλόγους που χρησιμοποιούν μη σημασιοδοτική γλώσσα. Γενικότερα, η απουσία της μη σημασιοδοτικής γλώσσας είναι κάτι που καταλογίζει ο Adorno στην εγγλελιανή αισθητική: ‘Γενικά, η εγγλελιανή αισθητική δεν διαθέτει το όργανο για να συλλάβει οτιδήποτε δεν μιλάει μια σημασιοδοτική – δηλωτική γλώσσα. Από αυτήν την έλλειψη χαρακτηρίζεται και η γλωσσική του θεωρία’ (ΑΘ, 135). Ο Adorno, αναφέρεται σε αυτό το θέμα στις Τρεις Μελέτες για τον Hegel που αναλύονται στο Τρίτο Μέρος της παρούσας διατριβής

⁸⁷ Ο Adorno παραπέμπει στις *Παραδόσεις Αισθητικής* του Hegel: ‘Ο άνθρωπος το κάνει [δηλαδή αλλάζει τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου, στα οποία επιθέτει τη σφραγίδα του εσωτερικού του κόσμου], για να αφαιρέσει, ως ελεύθερο υποκείμενο, και από τον εξωτερικό κόσμο την ατίθαση και άκαμπτη ξενικότητα του και στη μορφή των πραγμάτων να απολαμβάνει μόνο την εξωτερική πραγματικότητα του εαυτού του’ [σημείωση 39, ΑΘ: 622], Πηγή: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, том.10: Vorlesungen über die Aesthetik, επιμ. H.G. Hotho, β’ έκδοση, Βερολίνο 1842/43, πρώτο μέρος, σελ.41, από [σημείωση 30, ΑΘ: 621]

⁸⁸ ‘Χωρίς, χωρισμός, ελληνικά στο πρωτότυπο’ παραπέμπει στον πλατωνικό χωρισμό των ιδεών από τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων, καθώς και σε άλλους χωρισμούς, της ψυχής από το σώμα, του πνεύματος από την ύλη κ.λπ.’ [σημείωση 3γ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 613]

⁸⁹ ‘Ανάμνηση (Anamnesis), υπό την πλατωνική έννοια, η γνώση του γενικού, του όντος, του ιδεατού. Στην κατάσταση της πρότερης ύπαρξης, πριν από τη γέννηση του ανθρώπου, η ψυχή ζούσε ασώματη στο βασίλειο των ιδεών και μπορούσε να θεάται άμεσα τις ιδέες· τώρα, όταν η ψυχή του ζωντανού ανθρώπου αντιλαμβάνεται και συλλογίζεται τα πράγματα, θυμάται και αναγνωρίζει τις ιδέες μέσα από τα πράγματα με τη βοήθεια έμφυτων ιχνών από την αλλοτινή θέαση’ [σημείωση 24δ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 620]

⁹⁰ ‘Επειδή το ρίγος έχει περάσει και παραταύτα η φρίκη επιβιώνει, τον αντικειμενοποιούν τα έργα τέχνης ως ομοιώματά του. Ακόμη και αν άλλοτε οι άνθρωποι, αδύναμοι μπροστά στη φύση, φοβούνταν εκείνο το ρίγος ως πραγματικό, δεν είναι μικρότερος ούτε πιο ανυπόστατος ο φόβος τους μήπως αυτό το ρίγος διαλυθεί. Όλος ο διαφωτισμός συνοδεύεται από το άγχος μήπως χαθεί αυτό που τον έθεσε σε κίνηση και που κινδυνεύει να καταβροχθιστεί από τον ίδιο, η αλήθεια. Στηριζόμενος μόνο στις δικές του δυνάμεις, απομακρύνεται από τη μη απατηλή αντικειμενικότητα που θα ήθελε να κατακτήσει· και εξαναγκασζόμενος από την ίδια του την αλήθεια τείνει να κρατήσει ζωντανό εκείνο που στο όνομα της αλήθειας έχει. Μια τέτοια μνημοσύνη είναι η τέχνη’ (ΑΘ, 143)

⁹¹ Ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο, επειδή αντίστοιχα ο Adorno τον επικαλείται στο ίδιο πλαίσιο πραγμάτευσης με μία ιδιαίτερη σημασία. Στη [σημείωση 38δ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 622] αναφέρεται: ‘Κατά

τον Ησίοδο η Μνημοσύνη ήταν μητέρα των μουσών. Τη μούσα επικαλείται και ο ποιητής για να του θυμίσει αυτά που θέλει να τραγουδήσει. Τον ίδιο συνειρμό, μούσα – μνήμη – μύθος, υπαινίσσεται και ο Adorno⁹²

⁹² Ο Adorno ξεχωρίζει την επιφάνεια των έργων τέχνης από την μη κοσμική χρήση του όρου, τα Θεοφάνεια, για αυτό και πιθανόν αναφέρεται σε ‘ποιοτικά αλλαγμένα επιφάνεια’. Χαρακτηρίζει τα θεοφάνεια ως το ‘νόμο της διάρκειας των έργων τέχνης’, καθώς μέσω αυτών υπήρχε η προσμονή της εμφάνισης των θεοτήτων στους τόπους λατρείας τους (ΑΘ, 144)

⁹³ Ο όρος παραμένει στη γαλλική γλώσσα στο μεταφρασμένο στα ελληνικά κείμενο

⁹⁴ ‘Με τη σχέση της προς το όχι κατευθείαν προσιτό στη συλλογιστική εννοιολογία [...] η τέχνη [...] μένει πιστή στο διαφωτισμό [...] Ο διαφωτισμός ήταν πάντοτε και συνείδηση της εξαφάνισης εκείνου που ο ίδιος θα ήθελε να συλλάβει χωρίς πέπλο· φωτίζοντας το εξαφανιζόμενο, το ρίγος, ο διαφωτισμός δεν ασκεί κριτική μόνο σε αυτό, αλλά το διασώζει στα μέτρα εκείνου που στην ίδια πραγματικότητα προκαλεί ρίγος. Τα έργα τέχνης ιδιοποιούνται αυτό το παράδοξο’ (ΑΘ, 149)

⁹⁵ Σε αυτό το σημείο, η σκέψη του Adorno αντλεί από τις έννοιες της διαλεκτικής εικόνας και της διαλεκτικής σε στασιμότητα του Benjamin: ‘Αν τα έργα τέχνης ως εικόνες είναι η διάρκεια του εφήμερου, τότε συμυκνώνονται στην εμφάνισή τους, που συνιστά κάτι στιγμιαίο’ (ΑΘ, 150). Επίσης, σχόλιο για τη διαφορά ανάμεσα σε apparition και εικόνα: αν το στιγμιαίο ταυτίζεται με την apparition, η διάρκεια του στιγμιαίου ταυτίζεται με την εικόνα. Προχωρώντας αντίστροφα, η συμπίκνωση της εικόνας σε στιγμή, είναι που συνιστά το στιγμιαίο. Η ακινητοποίηση της στιγμής είναι που μπορεί να οδηγήσει στην ανασύσταση της εικόνας: είναι ακριβώς εκείνο το επιμέρους που μπορεί να οδηγήσει στο γενικό, όπως στις διαλεκτικές εικόνες

⁹⁶ ‘Κάθε άλλο πνεύμα στα έργα τέχνης, προπάντων το φιλοσοφικό, με το οποίο παραγεμίζονται και το οποίο εκφράζεται από αυτά, όλες οι γαρνιτούρες ιδεών, είναι υλικά όπως τα χρώματα και οι ήχοι’. Υπονοώντας τα έργα του γαλλικού υπαρξισμού, από τα οποία διαφοροποιεί το έργο του Beckett, ο Adorno αναφέρει επίσης ότι ‘ακόμη και εκείνα τα γαλλικά μορφώματα που γοητεύουν τις αισθήσεις αποκτούν την αξία τους μετατρέποντας άθελά τους τα αισθητά στοιχεία σε φορείς ενός πνεύματος που το περιεχόμενο της εμπειρίας του βρίσκεται στη θλιβερή εγκατάλειψη σε μια ύπαρξη θνητής αισθητήριας αντίληψης· γι’ αυτό εκείνα τα μορφώματα δεν χαίρονται ολόκληρη τη γλυκύτητά τους, που πάντοτε περικόπτεται από την αίσθηση της μορφής’ (ΑΘ, 155)

⁹⁷ ‘Η αίσθηση της σοβαρής κατάστασης οφείλεται στον αστερισμό των αισθητήριων εντυπώσεων που προκαλούν μερικές συγχωρδίες σε καίριο σημείο και οι οποίες συνιστούν κάτι ανεπανάληπτα αισθησιακό’ (ΑΘ, 156). Σε αυτό το σημείο υπάρχει σχετική σημείωση [42β, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 623]: ‘Αισθητό είναι κάθε αντικείμενο της αισθητήριας αντίληψης, δηλαδή κάθε υλικό πράγμα, κάθε φαινόμενο, σε αντίθεση προς το νοητό, το νοούμενο, ό,τι συλλαμβάνεται με τον νου. Το αισθησιακό δεν αναφέρεται κατ’ ανάγκη μόνο στην ηδυπάθεια, τον ερωτισμό και την απόλαυση, αλλά σε κάθε ζωνή αισθητήρια εντύπωση ή ερέθισμα (χρώμα, ήχος, γεύση) που συγκινεί σωματικά, σε αντιδιαστολή προς το πνευματικός ή συναισθηματικός’

⁹⁸ ‘Το πνεύμα είναι δεσμευμένο με έναν «τόπο» μέσα στο φαινόμενο, όπως υποτίθεται ότι ήταν και τα πνεύματα στους στοιχειωμένους τόπους όπου περιφέρονταν· όταν το πνεύμα δεν φανερώνεται, τα έργα τέχνης είναι τόσο ανύπαρκα όσο και το ίδιο’ (ΑΘ, 156)

⁹⁹ Υπήρξε επιμονή στην ανάλυση αυτού του κεφαλαίου καθώς ο Adorno συνδέει (α) την εκπνευμάτιση με την μορφή, (β) την εκπνευμάτιση με τη μορφή της άρνησης του πνεύματος, κατά τρόπο αντίστοιχο προς την άρνηση του παραδοσιακού νοήματος. Και στα δύο, θεωρεί ότι ο Beckett συνιστά υποδειγματικό παράδειγμα. Επίσης, καταφέρεται κατά της λεγόμενης στρατευμένης τέχνης, επειδή δεν υπάρχει το (α), το πνευματικό περιεχόμενο δηλαδή δεν εξαντλείται στη μορφή, με αποτέλεσμα να παραμένει ως υπολειμματικό στοιχείο στο θεματικό περιεχόμενο. Κατά συνέπεια, η έκφραση του πνεύματος δηλώνεται θετικά, και όχι αρνητικά, όπως προδιαγράφει στο (β). Λέει, χαρακτηριστικά και αφοριστικά ότι ‘η νεώτερη τέχνη, η εκπνευματισμένη, δεν αφήνει τους ανθρώπους να κηλιδώνονται ακόμη με το αληθές, το ωραίο και το καλό, όπως το θέλει η απειρόκαλη κουλτούρα’ (ΑΘ, 165)

¹⁰⁰ ‘Η εξέγερση κατά της φαινομενικότητας, η μη ικανοποίηση της τέχνης από τον εαυτό της, ενυπήρχε στην τέχνη από αμνημονεύτων χρόνων και κατά διαλείμματα εκφραζόταν στις αξιώσεις αλήθειας που προέβαλλε η τέχνη’ (ΑΘ, 192)

¹⁰¹ ‘Τον δέκατο ένατο αιώνα η αισθητική φαινομενικότητα είχε λάβει διαστάσεις φαντασμαγορίας. Τα έργα τέχνης απάλειφαν τα ίχνη της παραγωγής τους [...] οτιδήποτε θα μπορούσε να αποκαλύψει τον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα τους [...] Η αισθητική νεωτερικότητα εξεγέρθηκε στη συνέχεια κατά της φαινομενικότητας υποστηρίζοντας ότι είναι ανύπαρκτη’ (ΑΘ, 179)

¹⁰² Η άρνηση της αισθητικής φαινομενικότητας στο *Τέλος του Παιχνιδιού* για παράδειγμα, παράδοξα στοιχεία, όπως η γονείς του Χαμ μέσα στους κάδους απορριμμάτων. Ο Adorno θίγει κάποια επιπλέον ζητήματα: ‘Το πρόβλημα του συγγραφέα, πώς να αρχίσει και πώς να κλείσει το έργο, παραπέμπει στη δυνατότητα μιας γενικότερης και ταυτόχρονα θεματικής μορφολογίας της αισθητικής, που θα έπρεπε να πραγματεύεται και κατηγορίες όπως η συνέχιση, η αντίθεση, η μετάβαση, η ανάπτυξη και ο κόμβος, καθώς και το ερώτημα αν σήμερα πρέπει να βρίσκονται όλα σε ίση απόσταση από το κέντρο ή να ποικίλλει η πυκνότητά τους’ (ΑΘ, 179)

¹⁰³ Αν η αισθητική φαινομενικότητα ισοδυναμεί με την τέχνη, τότε η κατάλυση της φαινομενικότητας, σημαίνει ότι αξιώνεται από την τέχνη κάτι περισσότερο από το απλώς να είναι τέχνη, διαφορετικά δεν θα υπήρχε αυτός ο προβληματισμός, η ίδια η κρίση της φαινομενικότητας

¹⁰⁴ Το γεγονός ότι η πραγματικότητα δεν μπορεί να υπάρχει παρά μόνο ως ψευδαίσθηση, είναι ένα στοιχείο που συμβάλλει στην αισθητική φαινομενικότητα του έργου τέχνης. Ένα άλλο είναι η συγκάλυψη της διαδικασίας κατασκευής του έργου τέχνης

¹⁰⁵ Ο Adorno προσεγγίζει σε άλλο σημείο (ΑΘ, 193), τη φαινομενικότητα ως μορφή υπό την ευρύτατη έννοια

¹⁰⁶ ‘Στην ουτοπία της μορφής της η τέχνη λυγίζει κάτω από το βαρύ φορτίο της εμπειρικής πραγματικότητας, από την οποία η τέχνη απομακρύνεται [...] Η φαινομενικότητα των έργων τέχνης συγγενεύει με την πρόοδο της ενοποίησης, την οποία έπρεπε να ζητήσουν από μόνα τους και η οποία κάνει το νοηματικό τους περιεχόμενο να φαντάζει άμεσα παρόν [...] Η νοηματική συνοχή, η ενότητα, σκηνοθετείται από τα έργα τέχνης επειδή είναι ανύπαρκτη στην πραγματικότητα [...] τελικά αρνείται την ίδια την τέχνη’ (ΑΘ, 185)

¹⁰⁷ Το νόημα είναι η κρυμμένη ουσία. Όταν υπάρχει άρνηση αυτής ουσίας με το χαρακτηρισμό της ως κακή κατάσταση των πραγμάτων, δεν σημαίνει ότι καταργείται το νόημα: το νόημα συνεχίζει να υπάρχει ως δυνατότητα μίας ουσίας που είναι όμως απύσχα. Εάν υπήρχε κατάφαση και όχι άρνηση του νοήματος της

υποτιθέμενης πραγματικότητας, αυτό θα γινόταν με την αναγνώριση πως η κατάσταση πραγμάτων είναι κακή, αλλά θα δινόταν και ένας λόγος, ένα νόημα που θα εξηγούσε αυτήν την κατάσταση. Κατάφαση επίσης θα σήμαινε η κατάφαση αυτής της πραγματικότητας με την πίστη ότι θα μπορούσε να βελτιωθεί η φαινομενικότητά της, χωρίς η ίδια να αλλάξει σε βάθος, ριζικά: αυτό σημαίνει πως υπάρχει κατάφαση της πραγματικότητας σε ένα πρώτο επίπεδο, αλλά άρνησης μιας συγκεκριμένης αρνητικής εκδοχής που φαίνεται να παρουσιάζει σε ένα δεύτερο επίπεδο. Ο Adorno μοιάζει να αρνείται και τα δύο, και κυρίως τον τρόπο με τον οποίο η πραγματικότητα φέρεται να παρουσιάζει τον εαυτό της

¹⁰⁸ ‘Tour de force: λαμπρό επίτευγμα, δυσεπίτευκτο κατόρθωμα, επίδειξη δύναμης’ [σημείωση 50γ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 625]

¹⁰⁹ ‘Έργα που από τη σύλληψή τους συνιστούν ένα tour de force είναι δείγματα φαινομενικότητας, διότι πρέπει ουσιαστικά να εμφανίζονται ως κάτι που δεν μπορούν ουσιαστικά να είναι: διορθώνουν τον εαυτό τους καθώς υπογραμμίζουν τον ανέφικτο χαρακτήρα τους [...] Στα πιο αυθεντικά έργα θα μπορούσε να καταδειχθεί το tour de force, η πραγματοποίηση ενός μη πραγματοποιήσιμου’ (ΑΘ, 186)

¹¹⁰ Βλ. υποενοότητα: ‘Αισθητική ορθολογικότητα και προορισμός του μοντέρνου’

¹¹¹ Από τη σκοπιά της φιλοσοφίας της ιστορίας η έκφραση στην τέχνη πρέπει να ερμηνευτεί ως συμβιβασμός. Αποβλέπει στο υπερυποκειμενικό (ΑΘ, 194): ‘Transsubjektiv, υπερυποκειμενικό, το υπερβατικό για κάθε δεδομένο υποκειμένο και ανεξάρτητο από το ίδιο, αυτό που εμπίπτει στην αντικειμενική σφαίρα της συνείδησης και αποτελεί το περιεχόμενο της γενικής συνείδησης’ [σημείωση 52γ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ, 626]

¹¹² Ο Adorno εδώ υπαινίσσεται τη συστολή του υποκειμένου, και κατά συνέπεια το ανεπαίσθητο βάρος των εκφορών του: ‘Ασφαλώς το υποκειμένο – το οποίο όσο πιο ανίσχυρο και λειτουργικό έγινε, τόσο πιο πολύ ποζάρει και κορδώνεται αντισταθμιστικά – στην έκφραση είναι ήδη ψευδής συνείδηση καθόσον, ως εκφραζόμενο, υποκρίνεται πως πρέπει να του αποδοθεί μια σπουδαιότητα την οποία έχει χάσει’ (ΑΘ, 203): επίσης: ‘Το υποκειμένο, ακολουθώντας με βαριά βήματα την εκπραγματίσή του, την περιορίζει με το μιμητικό του υπόλειμμα και έτσι γίνεται τοποτηρητής μιας μη φθαρμένης ζωής μέσα στη φθαρμένη ζωή, η οποία μετέτρεψε το υποκειμένο σε ιδεολογία [...] Η αυθεντική τέχνη γνωρίζει την έκφραση του ανέκφραστου, το κλάμα που του λείπουν δάκρυα’ (ΑΘ, 204): επίσης: ‘Αν το υποκειμένο δεν πρέπει πια να έχει το δικαίωμα να μιλήσει απευθείας, ας μιλήσει τουλάχιστον – σύμφωνα με την ιδέα της νεωτερικότητας που δεν είναι αφοσιωμένη στην ιδέα της απόλυτης κατασκευής – μέσω των πραγμάτων’ (ΑΘ, 205)

¹¹³ Τα ίδια θα μπορούσαν να ειπωθούν για το *Τέλος του Παιχνιδιού* όπου ιστορικές διαδικασίες και λειτουργίες που πήραν μία πάγια μορφή ή μια ολοκληρωτική έκφραση (ναζισμός / φασισμός), ο πόλεμος και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ο κίνδυνος του πυρηνικού ολέθρου, αλλά και αλλαγές στην ίδια την ιστορία του υποκειμένου μπορούν να υπάρξουν στην έκφραση κρυπτογραφημένα, και εδώ είναι το πρώτο επίπεδο της άρνησης του νοήματος, καθώς οι συγκεκριμένες ιστορικές διαδικασίες και λειτουργίες είναι ένα ανόητο παρεπόμενο του διαφωτιστικού εγχειρήματος. Κατά συνέπεια, και το εκφρασμένο νόημα μιας ορθολογικότητας που διέπεται από την ίδια διαφωτιστική λογική, δεν μπορεί παρά να είναι με τη σειρά του ανόητο. Έτσι, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* αν η ίδια υποκειμενικότητα δεν είχε συμβάλλει στο να υπάρξουν αυτές οι ιστορικές διαδικασίες που δεν έχουν

νόημα, δεν έχουν νόημα με την έννοια της εναντίωσης στον άνθρωπο, δεν έχουν νόημα με την έννοια της ανθρωπιάς, τότε αυτή ακριβώς η υποκειμενικότητα θα μπορούσε να εκφραστεί με νόημα: δεν μπορεί όμως

¹¹⁴ ‘Δεν θα μπορούσε βέβαια να υποστηριχθεί ότι αυτή η διχογνωμία δεν έχει καμία βάση. Αλλού προέχει η έκφραση και αλλού η μορφή, προπάντων στην παλαιότερη τέχνη [...] και αυτό δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Ωστόσο αυτά τα δύο στοιχεία είναι στενά διαμεσολαβημένα μεταξύ τους. Έργα χωρίς πλήρη διαμόρφωση, χωρίς ολοκληρωμένη μορφή, χάνουν την εκφραστικότητα που για χάρη της απαλλάσσονται από την υποχρέωση να καταβάλουν τις απαραίτητες προσπάθειες για μια ολοκληρωμένη μορφή, ενώ η δήθεν καθαρή μορφή, που αρνείται την έκφραση κροταλίζει στο κενό’ (ΑΘ, 198)

¹¹⁵ Στον προσδιορισμό της αισθητικής ορθολογικότητας που συγγενεύει με την αισθητική έκφραση που ορίζει ο Adorno, το έργο του Beckett θεωρείται παραδειγματικό: ‘Η αισθητική ορθολογικότητα πρέπει με δεμένα μάτια να ριχθεί μέσα στη δουλειά της διαμόρφωσης, αντί να την κατευθύνει από τα έξω, ως στοχασμός πάνω στο έργο τέχνης. Ευφυή ή βλακώδη είναι τα έργα τέχνης ανάλογα με τις τεχνικές που ακολουθούν, όχι οι σκέψεις που κάνει ένας καλλιτέχνης για αυτά. Μια τέτοια εγγενής λογική του πράγματος διέπει κάθε στιγμή την τέχνη του Beckett, που είναι στεγανοποιημένη έναντι μιας επιφανειακής ορθολογικότητας’ (ΑΘ, 200)

¹¹⁶ ‘Η επικρινόμενη ακατανόησία των ερμητικών έργων τέχνης είναι η ομολογία ότι όλη η τέχνη είναι αινιγματική’ (ΑΘ, 212)

¹¹⁷ ‘Το αίνιγμα δεν μπορεί να λυθεί, μόνον η μορφή του μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί, και αυτό είναι το καθήκον της φιλοσοφίας της τέχνης’ (ΑΘ, 211)

¹¹⁸ ‘Η αινιγματικότητα των έργων τέχνης είναι ο διακεκομμένος τους χαρακτήρας [...] Και είναι αίνιγματα επειδή ως διακεκομμένα, μη ολοκληρωμένα, διαψεύδουν αυτό που οπωσδήποτε θέλουν να είναι [...] Η αναλογία με την αστρολογική πρόληψη, καθώς και αυτή στηρίζεται σε ένα υποτιθέμενο πλαίσιο συναρτήσεων το οποίο ταυτόχρονα αφήνει αδιαφανές, είναι πολύ εμφανής για να εξαλειφθεί με μια επιδέξια κίνηση: το στίγμα της τέχνης είναι η συνάφειά της με τη δεισιδαιμονία’ (ΑΘ, 219)

¹¹⁹ Σχετικά με το ερώτημα για το νόημα της ζωής, βλ. την ανάλυση στο τρίτο μέρος της παρούσας διατριβής και πιο συγκεκριμένα την ομώνυμη υποενότητα

¹²⁰ Ένας πληρέστερος ορισμός για την κατανόηση δίνεται στη [σημείωση 55α, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 627]: ‘Κατανοώ υπό την αυστηρή έννοια σημαίνει: συλλαμβάνω τη σημασία, το νόημα μιας πράξης, μιας λέξης, μιας πρότασης, ενός πλαισίου συμφραζομένων, δηλαδή αναπαράγω μέσα μου τις ανάλογες παραστάσεις, έννοιες, κρίσεις με σαφήνεια, αποδίδοντας τη διάρθρωσή τους και τις συναρτήσεις τους: αυτό απαιτεί να μπορώ να μπαίνω κάθε φορά στη θέση του άλλου, να παρακολουθώ τρόπον τινά όπως αυτός, από μέσα, εκείνο που θέλω να κατανοήσω. Σύμφωνα με τον Dilthey, οι φυσικές επιστήμες προσπαθούν να εξηγήσουν, ενώ οι επιστήμες του πνεύματος προσπαθούν να κατανοήσουν· η εξήγηση αφορά την αιτιότητα, η κατανόηση ανθρώπινων έργων αφορά τη σύλληψη του νοήματος’

¹²¹ Προκειμένου να υποστηριχθεί ότι η αλήθεια του έργου τέχνης μπορεί να προσεγγισθεί μόνο με τη φιλοσοφική έννοια της αλήθειας, ο Adorno αναγνωρίζει στον ιδεαλισμό του Schelling την επιλογή να αναπτυχθεί η έννοια της αλήθειας μέσα από την τέχνη. Ωστόσο, επικριτικός απέναντι σε κάθε αξίωση της φιλοσοφίας να είναι σύστημα, υπογραμμίζει και το στοιχείο της αναλήθειας σε κάθε φιλοσοφικό σύστημα

¹²² Στην έννοια της φιλοσοφικής ερμηνείας συγκλίνουν τόσο η ανάγκη φιλοσοφικού στοχασμού της αλήθειας, όσο και η σύνδεση της αλήθειας με την ερμηνεία, η οποία δηλώνεται ρητά από τον Adorno: 'Ταυτόχρονα η ανάγκη των έργων να ερμηνευτούν, δηλαδή να εξαχθεί η αλήθεια που εμπεριέχουν' (ΑΘ, 221)

¹²³ Για τη διαφορά μεταξύ της αισθητικής λογικότητας και της συλλογιστικής σκέψης υπάρχει σχετική αναφορά και στα *Παραλειπόμενα της Αισθητικής Θεωρίας*: 'Τη διαφορά μεταξύ της αισθητικής λογικότητας και της συλλογιστικής μπορούμε να τη δούμε στα ποιήματα του Georg Trakl. Η αλληλουχία των εικόνων – «Πόσο ωραία μπαίνουν οι εικόνες στη σειρά» δεν συγκροτεί ασφαλώς ένα νοηματικό πλαίσιο σύμφωνα με τους κανόνες της λογικής και της αιτιότητας, που διέπουν την περιοχή των αποφάνσεων [...] Αν και η δομή τους δίνει την εντύπωση ότι ακολουθεί συνειρμούς, εντούτοις δεν αφήνεται απλώς στη ροή τους. Έμμεσα, συσκοτισμένα αρχίζουν να παίζουν ρόλο διάφορες λογικές κατηγορίες [...] όπως εκείνη της κίνησης των επιμέρους στοιχείων, της κατανομής των αποχρώσεων, της σχέσης μεταξύ χαρακτηριστικών όπως αρχή, συνέχεια, τέλος. Τα στοιχεία των εικόνων συμμετέχουν σε τέτοιες κατηγορίες, *ποιο στοιχείο για παράδειγμα βρίσκεται στην αρχή, πώς εξελίσσεται στη συνέχεια, πώς καταλήγει, πώς μοιράζονται οι εντάσεις του αλλά νομιμοποιούνται μόνο βάσει αυτών των σχέσεων*, οι οποίες οργανώνουν τα ποιήματα και τα ανυψώνουν πάνω από το τυχαίο των απλών ευρημάτων, των ξαφνικών ιδεών. Η αισθητική μορφή μπορεί να είναι ορθολογική ακόμη και όταν στηρίζεται στον συνειρμό. Στον τρόπο με τον οποίο η μια στιγμή καλεί κοντά της την άλλη, υπάρχει η δύναμη της πειστικής αυστηρότητας που απαιτούν τα συμπεράσματα στη λογική' (*παραλειπόμενα ΑΘ*, 492)

¹²⁴ Αλλά και γενικότερα, η δυσκολία στη σύλληψη της μορφής συνίσταται στη διαπλοκή της τέχνης στο σύνολό της με την κατηγορία της μορφής: 'Η έννοια της μορφής αποτελεί γενικά, ακόμα και για στον Valéry, το τυφλό σημείο της αισθητικής, επειδή όλη η τέχνη είναι στενά συνδεδεμένη με τη μορφή, που είναι αδύνατον να απομονωθεί ως ιδιαίτερο στοιχείο' (ΑΘ, 242)

¹²⁵ Στον ορισμό της κριτικής διάστασης της μορφής, αναφέρει επίσης: 'Η μορφή αναιρεί την αντίληψη ότι το έργο τέχνης είναι κάτι άμεσο. Αν η μορφή είναι αυτό που κάνει τα έργα τέχνης να είναι έργα τέχνης, τότε ισοδυναμεί με τον διαμεσολαβημένο τους χαρακτήρα, με τον αντικειμενικό αυτοστοχασμό τους. Η μορφή είναι διαμεσολάβηση τόσο ως σχέση μεταξύ των μερών όσο και μεταξύ των μερών και του όλου, καθώς και ως διαμόρφωση των λεπτομερειών [...] Η μορφή προσπαθεί να κάνει τα επιμέρους να μιλήσουν μέσω του όλου (ΑΘ, 248)

¹²⁶ Στη [σημείωση 61α, (Σ.τ.μ.) ΑΘ, 629] πιθανολογείται πως το συγκεκριμένο έργο είναι το *Περιμένοντας τον Γκοντό*

¹²⁷ 'Υλη, ή αυτό που αποκαλείται στον Hegel ως αντικείμενα ή θέματα' (ΑΘ, 256)

¹²⁸ Ο Adorno αμφισβητεί τη δύναμη των μεγάλων θεμάτων αντιπαραθέτοντας εύγλωττα το παράδειγμα του Van Gogh: 'Η ιδέα ότι τα μεγάλα έργα που καταπιάνονται με οποιαδήποτε υπέροχα γεγονότα, η αίγλη των οποίων συνήθως είναι απλώς προϊόν ιδεολογίας, αποκτούν και ιδιαίτερη αξία γι' αυτό το λόγο, έχει διαψευστεί από τη στιγμή που ο Van Gogh ζωγράφισε μια καρέκλα ή μερικούς ηλιάνθους με τέτοιο τρόπο, που στους πίνακες μαίνεται η θύελλα όλων των συγκινήσεων με τις οποίες πρώτη φορά η εμπειρία του ατόμου της εποχής του κατέγραφε την ιστορική καταστροφή' (ΑΘ, 256). Επίσης στην πραγματέυση του για το θεματικό υλικό,

προσθέτει: ‘Πραγματικά η ζωγραφισμένη καρέκλα στην οποία αναφέρεται ο Brecht μπορεί να είναι κάτι σπουδαίο, εκτός αν προτιμά κανείς να αποφεύγει αυτή τη παραφουσκωμένη λέξη. Στον τρόπο ζωγραφίσματος μπορούν να κατασταλάξουν ασύγκριτα πιο βαθιές και κοινωνικά σημαντικές εμπειρίες απότι σε πιστές προσωπογραφίες στρατηγών και ηρώων μιας επανάστασης’ (ΑΘ, 258)

¹²⁹ Βλ. υποενότητα: ‘Ο Μιμητικός χαρακτήρας της τέχνης (II): Η μη εννοιολογική διάσταση της μοντέρνας τέχνης και ο κανόνας της παραστατικότητας’

¹³⁰ ‘Hintertreppenpoesie και ακόμα συνηθέστερα Hintertreppengramm: κατά λέξη: ποίηση (ή μυθιστόρημα) για την πίσω σκάλα, φθινή λογοτεχνία του 18^{ου} αιώνα, χωρίς αξιώσεις ή οποιαδήποτε πραγματική ποιότητα (ίσως για το υπηρετικό προσωπικό που την αγόραζε από τους γυρολόγους στην πίσω σκάλα μαζί με τα άλλα ψώνια). Τα μοτίβα της ήταν ο τρόμος, το υπερφυσικό, μια γερή δόση ερωτισμού, συνήθως σε ένα πλαίσιο περιπετειών με ληστές και ιππότες. Πρόδρομος της πολιτιστικής βιομηχανίας. Η Poesie der Hintertreppe: ποίηση της «πίσω σκάλας» αναφέρεται από τον Kraus στην πίσω σκάλα και σε κάθε άσημο πράγμα με θέμα ως θέμα της τέχνης’ [σημείωση 61δ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 629]

¹³¹ (Krauss, 1958: 14) αναφορά στη [σημείωση 62, ΑΘ: 630]

¹³² ‘Η ανώτερη κριτική όμως, που εκτιμά την αλήθεια ή την αναλήθεια του νοηματικού περιεχομένου γίνεται συχνά εσωτερική κριτική όταν έρχεται να γνωρίσει τη σχέση μεταξύ της πρόθεσης και του ίδιου του ποιητικού, ζωγραφικού ή μουσικού αποτελέσματος. Η πρόθεση δεν αποτυγχάνει πάντοτε λόγω της αδυναμίας της υποκειμενικής διαμόρφωσης. Η αναλήθεια της πρόθεσης χαλάει τα σχέδια του αντικειμενικού περιεχομένου αλήθειας. Αν αυτό που οφείλει να είναι περιεχόμενο αλήθειας είναι τελικά αναληθές, ματαιώνει την εσωτερική συνοχή. Μια τέτοια αναλήθεια είναι συνήθως διαμεσολαβημένη από την αναλήθεια της πρόθεσης’ (ΑΘ, 261)

¹³³ ‘Όσο πιο πολύ η χειραφέτηση του υποκειμένου κατέστρεφε τις αντιλήψεις μιας προκαθορισμένης τάξης πραγμάτων που προσέδιδε νόημα, τόσο πιο προβληματική γινόταν η έννοια του νοήματος, θεωρούμενη πλέον ως καταφύγιο της ξεθωριασμένης θεολογίας. Ήδη πριν από το *Auschwitz* οι ιστορικές εμπειρίες έδειχναν ότι ήταν καταφατικό ψέμα να αποδίδει κανείς στη ζωή θετικό νόημα’ (ΑΘ, 262)

¹³⁴ Οτιδήποτε αποδίδει νόημα με ένα συστηματικό τρόπο: το υποκείμενο, η θρησκεία, μία ιδεολογία κ.λπ.

¹³⁵ ‘Γιαυτό λοιπόν τα έργα του πιο υψηλού μορφολογικού επιπέδου, που δεν έχουν νόημα ή κινούνται έξω από κάθε νόημα, είναι κάτι περισσότερο από έργα χωρίς νόημα, αφού το πνευματικό τους ή νοηματικό τους περιεχόμενο αυξάνεται με την άρνηση του νοήματος [...] Τα έργα τέχνης, ακόμη και χωρίς τη θέλησή τους, γίνονται νοηματικά πλαίσια καθόσον αρνούνται το νόημα’ (ΑΘ, 264)

¹³⁶ Στη συνέχεια αναφέρει: ‘Αλλά τα έργα τέχνης που αρνούνται το νόημα πρέπει να είναι διαταραγμένα στην ενότητά τους’ (ΑΘ, 265)

¹³⁷ Εδώ υπάρχει ένα επιχείρημα ανάλογο με αυτό της αρχής της κατασκευής και των έργων υπό κατασκευή, όπως και της επιβολής της ταυτότητας που αντιπροσωπεύει η ολότητα του έργου τέχνης, στα μη ταυτόσημα, ετερογενή στοιχεία της. Αυτό που τονίζεται σε κάθε περίπτωση, είναι ότι με τη διαταραγμένη ενότητα, ένα έργο τέχνης καταφέρνει να αφομοιώσει αυτούσιο ένα ετερογενές στοιχείο και το αφήνει να μιλήσει από μόνο του,

χωρίς να το αφομοιώσει συνθετικά, χωρίς δηλαδή να το διαμορφώσει, εξαλείφοντας τα μη ταυτόσημα χαρακτηριστικά του που θα έθεταν σε κίνδυνο την αίσθηση ενότητας του έργου

¹³⁸ ‘Η φαινομενικότητα της τέχνης, η εντύπωση ότι με τη διαμόρφωση των ετερογενών στοιχείων του εμπειρικού κόσμου η τέχνη συμφιλιώνεται με αυτόν, έπρεπε να διαλυθεί: το έργο τέχνης δεχόταν στους κόλπους του, μη φαινομενικά θρύψαλα της εμπειρικής πραγματικότητας και ομολογώντας έτσι το ρήγμα μετέστρεφε τη λειτουργία του σε παράγοντα αισθητικής επίδρασης [...] η άρνηση της σύνθεσης γίνεται αρχή διαμόρφωσης [...] τα καθαρά δεδομένα να μη διαμεσολαβούνται από τη μορφή ή από έννοιες [...] πρέπει να παρουσιάζονται αυτούσια [...] το έργο τέχνης θέλει να τα κάνει να μιλήσουν μόνα τους μέσα από αυτό [...] Έτσι η τέχνη αρχίζει μια δίκη κατά του έργου τέχνης ως νοηματικού πλαισίου’ (ΑΘ, 266)

¹³⁹ ‘Όλη η αισθητική νεωτερικότητα μετά τον ιμπρεσιονισμό αποκηρύσσει τη φαινομενικότητα ενός συνεχούς που βασίζεται στην ενότητα της υποκειμενικής εμπειρίας [...] Το πλέγμα των νημάτων που αλληλοεμπλέκονται όπως σε έναν οργανισμό διακόπτεται, η πεποίθηση ότι συναρθρώνονται με ζωντανό τρόπο καταστρέφεται, εκτός αν αυτή η συναλληλία είναι τόσο πυκνή και περίπλοκη, που το νόημα χάνεται στο σκοτάδι’ (ΑΘ, 266)

¹⁴⁰ Όταν ο Adorno αναφέρεται στο τέλος της υποκειμενικότητας στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, αναφέρεται στο τέλος της αισθητικής υποκειμενικότητας. Συχνά, παραλείπει να προσθέσει τον αυτονόητο για αυτόν όρο της ‘αισθητικής’, αλλά γίνεται προφανές από ένα σημείο και μετά, ότι αναφέρεται στον κλωνισμό, σε μια ακραία έκφραση, στο τέλος των παραδοσιακών κατηγοριών του νοήματος, του υποκειμένου, της σχέσης μορφής περιεχομένου.

¹⁴¹ Αυτή η αδυναμία συνδέεται αντίστοιχα με την αδυναμία παραγωγής νοήματος και ταυτότητας μέσα από τις αφηγήσεις των Χαμ και Κλοβ

¹⁴² Παράδειγμα: η εμφάνιση του μικρού παιδιού στο *Τέλος του Παιχνιδιού*

¹⁴³ Τι καλείται να κάνει το υποκείμενο, πώς ενεργοποιεί ή ακυρώνει όψεις της πραγματικότητας και αντίστροφα. Εναλλακτικά, η πραγματικότητα που δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με το υποκείμενο, το τμήμα της πραγματικότητας που παραμένει ξένο ή απρόσιτο για το υποκείμενο, εκείνο το πλεόνασμα πραγματικότητας που τρομάζει το υποκείμενο. Το παράδειγμα του παιδιού: ως στοιχείο της πραγματικότητας προκαλεί τρόμο στους χαρακτήρες, δεν ξέρουν πώς να διατηρήσουν τη συνθήκη τους, εάν προστεθεί στην ανύπαρκτη ζωή τους αυτό το στοιχείο

¹⁴⁴ ‘Κατ’ αυτά, ο Beckett γράφει ρεαλιστικά. Ακόμη και σε αυτό που αόριστα λέγεται αφηρημένη ζωγραφική επιβιώνει κάτι από την παράδοση την οποία η ίδια εξαλείφει: αφορά μάλλον αυτό που αντιλαμβάνεται κανείς και στην παραδοσιακή ζωγραφική αν δει τα προϊόντα της ως εικόνες και όχι ως απεικονίσεις πραγμάτων’ (ΑΘ, 63). ‘Οι προσπάθειες του Brecht να εξαλείψει τις υποκειμενικές αποχρώσεις και νότες με μια, ακόμη και εννοιολογικά, σκληρή αντικειμενικότητα είναι καλλιτεχνικά, στις καλύτερες εργασίες του μια υφολογική αρχή, δεν αποσκοπούν σε ηθικά διδάγματα: είναι δύσκολο να συμπεράνει κανείς τι εννοεί ο συγγραφέας έστω στον Γαλιλαίο ή τον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν, για να μη μιλήσουμε για την αντικειμενικότητα των μορφωμάτων που δεν συμπίπτουν με την υποκειμενική πρόθεση’ (ΑΘ, 64). ‘Ο χώρος που απομένει για τα έργα τέχνης, μεταξύ της συλλογιστικής βαρβαρότητας και της ποιητικής ωραιοποίησης, δεν είναι ίσως μεγαλύτερος από το σημείο αδιαφορίας στο οποίο χώθηκε σκαλίζοντας ο Beckett’ (ΑΘ, 65). Η θέση του Adorno για το ρεαλισμό στα

έργα του Beckett επιβεβαιώνεται σύμφωνα με τον Adorno και από το γεγονός ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα, είχαν απαγορευτεί τα έργα του Beckett: ‘Οι σημερινοί τύραννοι της Ελλάδας ήξεραν γιατί απαγόρευσαν τα θεατρικά έργα του Beckett, στα οποία δεν ακούγεται ούτε μια λέξη για πολιτική’ (ΑΘ, 398)

¹⁴⁵ ‘Εκπνευμάτωση: μετατροπή σε κάτι πνευματικό, εξαύλωση, πρόσδοση ή απόδοση πνευματικού χαρακτήρα’ [σημείωση 19β, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 618]

¹⁴⁶ Σε σχέση με την απόπειρα εξάλειψης της ενύπαρκτης υποκειμενικότητας ο Adorno επιτείνει την πολεμική του στο ρεαλισμό και ειδικότερα στον Lukács: ‘Η ιδεαλιστική φιλοσοφία, ακόμα και στις πιο εκλεπτυσμένες εκδοχές της, δεν κατάφερε να διαρρήξει γνωσιολογικά τον σολιψισμό [...] Η τέχνη θεωρείται αναγκαία και άμεσα «διυποκειμενική». Αυτή η σχέση μεταξύ γνωσιολογίας και τέχνης πρέπει να αντιστραφεί. Η γνωσιολογία μπορεί μέσω κριτικού αυτοστοχασμού να καταστρέψει το μαγικό δεσμό του σολιψισμού, ενώ η υποκειμενική αντίληψη της τέχνης αντικειμενικά εξακολουθεί να είναι αυτά που ο σολιψισμός στην πραγματικότητα μόνον απατηλά εμφάνιζε ως πραγματικά [...] Στην τέχνη δεν μπορεί κανείς να ξεπεράσει με τη θέλησή του τη στάθμη την οποία η φιλοσοφία αδίκως υποστασιοποίησε. Η αισθητική φαινομενικότητα είναι αυτό που έξω από την αισθητική ο σολιψισμός εξέλαβε ως αλήθεια. Η επίθεση του Lukács κατά της ριζοσπαστικής μοντέρνας τέχνης δεν βρίσκει καν το στόχο της, διότι η σκέψη του αντιπαρέρχεται την κεντρική διαφορά. Τη συμφύρει με πραγματικά ή δήθεν σολιψιστικά ρεύματα στη φιλοσοφία [...] Ένα κριτικό στοιχείο [...] στρέφεται εναντίον εκείνης της μέσης ζεστασιάς που σήμερα αρχίζει να αναδίδει η έκφραση [...] Μια τέτοια ζεστασιά ωστόσο αποδίδεται και σε μορφώματα που η γλώσσα τους την απέρριπτε ακριβώς στο όνομα της αυθεντικής έκφρασης. Η βασική και πειστική τέχνη αναπτύσσεται σε δύο πόλους: από τη μια μεριά προς την κατεύθυνση μιας μη μετριασμένης και απαρηγόρητης εκφραστικότητας που αρνείται το τελευταίο συμφιλωτικό χαρακτηριστικό και γίνεται αυτόνομη κατασκευή· από την άλλη μεριά προς το ανέκφραστο της κατασκευής, η οποία εκφράζει το διαγραφόμενο στον ορίζοντα ανίσχυρο της έκφρασης’ (ΑΘ, 83)

¹⁴⁷ Στην *Αισθητική Θεωρία* υπάρχει η αρχή της πρωτοκαθεδρίας του αντικείμενου, η οποία τίθεται σε αντιδιαστολή προς τον αισθητικό ρεαλισμό: ‘Η πρωτοκαθεδρία του αντικείμενου και ο αισθητικός ρεαλισμός βρίσκονται μεταξύ τους σχεδόν σε μια αντιφατική σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού [...] Ο Beckett είναι πιο ρεαλιστής από τους εκπροσώπους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που με τη βασική τους αρχή παραχαράσσουν την πραγματικότητα’ (ΑΘ, 545)

¹⁴⁸ Αυτή είναι και η βασική θέση της *Αρνητικής Διαλεκτικής* σε ό,τι αφορά την αντιδιαστολή της από τη διαλεκτική του Hegel: ‘Η διαλεκτική δεν αποσκοπεί στην ανάπτυξη μιας θέσης υπό την έννοια της σύνθεσης που, σύμφωνα με ένα προσφιλές πάγιο σχήμα, προκύπτει από το σχήμα θέση – αντίθεση – σύνθεση, δηλαδή από την άρνηση της άρνησης. Ο Adorno απαλλάσσει τη διαλεκτική από μια θετική αντίληψη, που είναι πάντοτε κατάφαση μιας ασυμφιλίωτης, αντιφατικής κατάστασης πραγμάτων, και αναθέτει στη διαλεκτική το ρόλο της άρνησης [...] χωρίς να ερωτοτροπεί με «εποικοδομητικές», «θετικές» ή συγκεκριμένες «προτάσεις» για τη «βελτίωση» της υφιστάμενης κοινωνίας’ [σημείωση 125, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 641]. Η σχέση θέση – αντίθεση συνιστά μια πρώτη άρνηση· η σύνθεσή τους, είναι η άρνηση αυτής της άρνησης· Η άρνηση της άρνησης συνιστά τη θετική αντίληψη της διαλεκτικής, η οποία είναι πάντοτε η κατάφαση της άρνησης, δηλαδή θεωρεί ότι αυτή η άρνηση μπορεί να οδηγήσει στη σύνθεση μιας νέας θέσης

¹⁴⁹ Θεώρηση της μορφής σε σχέση με τις εντάσεις που σχηματίζουν τη δομή ενός έργου, δηλαδή στο επίπεδο του δεύτερου στοχασμού, και όχι στο επίπεδο της απεικόνισης των εντάσεων, που θα ισοδυναμούσε με έναν μη επεξεργασμένο στοχασμό, τον πρώτο, σε σχέση με τον δεύτερο

¹⁵⁰ ‘Η τέχνη διατηρείται στη ζωή μόνο χάρη στη δύναμή της να αντιστέκεται στην κοινωνία’ (ΑΘ, 383). Ασφαλώς, η επιρροή από τη μαρξιστική κριτική των παραγωγικών σχέσεων είναι κάτι παραπάνω από εμφανής στην πραγμάτευση της τέχνης σε σχέση με την κοινωνία: ‘Δεν υπάρχει κανένα καθαρό μόρφωμα, επεξεργασμένο σύμφωνα με τον εσωτερικό του νόμο, που δεν ασκεί σιωπηρά κριτική, που δεν καταγγέλλει την ταπείνωση του ανθρώπου από μια κατάσταση η οποία οδηγεί προς την ολική κοινωνία της ανταλλαγής: όπου τα πάντα συνιστούν ένα δι’ άλλο’ (ΑΘ, 383)· επίσης: ‘Η αρχή του είναι δι’ άλλο, φαινομενικά ο αντίποδας του φετιχισμού, είναι η βασική αρχή της ανταλλαγής, στην οποία κρύβεται μεταμφιεσμένη η κυριαρχία. Την κατάργηση της κυριαρχίας αντιπροσωπεύει μόνον ό,τι δεν υποκύπτει στην αρχή της ανταλλαγής [...] Τα έργα τέχνης είναι ο τοποτηρητής των πραγμάτων που δεν παραμορφώνονται πια από την αγοραία ανταλλαγή, εκείνων που δεν μαγειρεύονται από το κέρδος και την ψευδή συνείδηση της εξευτελισμένης ανθρωπότητας’ (ΑΘ, 385)· ‘Ο σαρκασμός του Marx για την εξευτελιστική αμοιβή που εισέπραξε ο Milton για τον Χαμένο Παράδεισο, ο οποίος τότε δεν μπορούσε να αναδειχθεί στην αγορά ως κοινωνικά χρήσιμη εργασία, είναι μια καταγγελία της τελευταίας και ως τέτοια αποτελεί την πιο ισχυρή υπεράσπιση της τέχνης από την αστική της λειτουργικοποίηση, η οποία λογικά καταλήγει στη μη διαλεκτική κοινωνική καταδίκη της τέχνης [...] Η αντικειμενοποίηση της τέχνης, από τη σκοπιά της κοινωνίας ο φετιχισμός της, έχει από τη μεριά της κοινωνικό χαρακτήρα καθώς είναι προϊόν του καταμερισμού εργασίας. Γιαυτό και η σχέση της τέχνης προς την κοινωνία δεν πρέπει να αναζητείται κατά κύριο λόγο στη σφαίρα της πρόσληψής της. Προηγείται η σφαίρα της παραγωγής’ (ΑΘ, 386)

¹⁵¹ ‘Η ριζοσπαστική αισθητική νεωτερικότητα διατηρεί την εμμονή της τέχνης στο πλαίσιο της, αλλιώς θα τιμωρηθεί με αυτοκατάργηση, και η κοινωνία γίνεται δεκτή μέσα στην τέχνη μόνο υπό συγκαλυμμένη μορφή, όπως στα όνειρα, με τα οποία ανέκαθεν παραλληλίζονται τα έργα τέχνης’ (ΑΘ, 383)

¹⁵² ‘Ο διπλός χαρακτήρας της τέχνης – ως αυτόνομης και ως κοινωνικού γεγονότος (fait social) – εκδηλώνεται με τη μορφή εξαρτήσεων και συγκρούσεων των δύο σφαιρών: αυτής της τέχνης και αυτής της κοινωνίας’ (ΑΘ, 388)· επίσης: ‘Ο διπλός χαρακτήρας της τέχνης, ως σφαίρας χωριστής από την εμπειρική πραγματικότητα και κατά συνέπεια από το πλέγμα κοινωνικών επιδράσεων, η οποία όμως ταυτόχρονα ανήκει στην εμπειρική πραγματικότητα και στο πλέγμα των κοινωνικών επιδράσεων, μπορεί να διαπιστωθεί άμεσα στα ίδια τα αισθητικά φαινόμενα. Τα έργα είναι και τα δύο: αισθητικά μορφώματα και κοινωνικά φαινόμενα (fait sociaux)’ (ΑΘ, 429)

¹⁵³ (Sartre, 1958: 20), αναφορά στη [σημείωση 88, ΑΘ: 635]

¹⁵⁴ Ενδεικτικό ίσως της απορητικής θέσης της τέχνης σε σχέση με την κοινωνία που διαγιγνώσκει ο Adorno είναι ο χάρτης κατά κάποιο τρόπο των συλλογιστικών του διαδρομών: ενώ εκκινεί διαρκώς από τη διττή υπόσταση του έργου τέχνης και την αναγνώριση μία κοινωνικής συμβολής, οι συλλογισμοί του διαφοροποιούνται σε κάθε επανάληψή τους με σκοπό να φέρουν στην επιφάνεια τη διασύνδεση με ένα καινούριο στοιχείο. Δεν καταλήγει, αλλά κινείται κυκλικά, ανακυκλώνοντας κάθε φορά έναν διαφορετικό συνδυασμό στοιχείων. Πρόκειται για ένα γενικότερο γνώρισμα της σκέψης, όσο και της γραφής του που έχει

επισημανθεί και από τον ίδιο. Βλ. Εισαγωγή της παρούσας διατριβής, και ειδικότερα την υποενότητα ‘σύνοψη της διατριβής (II): δεύτερο μέρος’

¹⁵⁵ ‘Η άρνηση των έργων τέχνης να επικοινωνήσουν είναι ένας αναγκαίος αλλά όχι επαρκής όρος για τον μη ιδεολογικό τους χαρακτήρα’ (ΑΘ, 403)

¹⁵⁶ Λιγότερο εύλωτος είναι ένας ορισμός που επιχειρεί στο ίδιο κεφάλαιο (Κοινωνία): ‘Το στοιχείο της αντικειμενικής πρακτικής που ενυπάρχει στην τέχνη μετατρέπεται σε υποκειμενική πρόθεση όταν η αντίθεσή της προς την κοινωνία, λόγω της αντικειμενικής κοινωνικής τάσης και εξαιτίας του κριτικού στοχασμού της τέχνης, γίνεται ανειρήνευτη. Αυτό λέγεται συνήθως στράτευση ή δέσμευση’ (ΑΘ, 417)

¹⁵⁷ Ο Adorno καταλήγει προσθέτοντας: ‘Το γεγονός ότι σήμερα αυτά τα δύο, η κοινωνική κριτική και η δέσμευση, χρησιμοποιούνται με πείσμα το ένα εναντίον του άλλου ως αλληλοαποκλειόμενα είναι σύμπτωμα υποπλασίας της συνείδησης’ (ΑΘ, 165). Σε σχέση πάντα με τον μορφολογικό νόμο του έργου τέχνης και τη στράτευση, αναφέρει επίσης στο ίδιο κεφάλαιο (το ωραίο στην τέχνη): ‘Η κοινωνία, η ορίζουσα της εμπειρίας, συγκροτεί τα έργα ως το αληθινό της υποκείμενο [...] Σε κάθε αισθητική βαθμίδα εξέλιξης ανανεώνεται ο ανταγωνισμός ανάμεσα στον μη πραγματικό χαρακτήρα της εικόνας και στον πραγματικό (χαρακτήρα) του εμφανιζόμενου ιστορικού περιεχομένου. Από τις μυθικές εικόνες όμως απελευθερώνονται οι αισθητικές με την υποστολή τους στον ίδιο τους τον μη πραγματικό χαρακτήρα: αυτό λέγεται μορφολογικός νόμος και τίποτα άλλο. Αυτή είναι η μέθεξη της τέχνης στο διαφωτισμό. Η αντίληψη περί στρατευμένου ή διδακτικού έργου τέχνης επαναστρέφεται πίσω από αυτόν. Χωρίς να νοιάζεται για τον πραγματικό χαρακτήρα των αισθητικών εικόνων τακτοποιεί την αντίθεση της τέχνης προς την πραγματικότητα ενσωματώνοντάς την στην πραγματικότητα, στην οποία η τέχνη εναντιώνεται. Πεφωτισμένα είναι τα έργα τέχνης που τηρώντας αυστηρά απόσταση από τον εμπειρικό κόσμο μαρτυρούν ορθή συνείδηση’ (ΑΘ, 153)

¹⁵⁸ Ο μη προμελετημένος χαρακτήρας της πολιτικής απήχησης του έργου τέχνης αποδίδεται επίσης στο γεγονός ότι η ιστορική συγκυρία εντός της οποίας αρθρώνεται υπερβαίνει τις εκάστοτε υποκειμενικές προθέσεις: ‘Αν και κατά πόσο τα έργα τέχνης παρεμβαίνουν πρακτικά, αυτό δεν εξαρτάται άλλωστε μόνο από τα ίδια, αλλά πολύ περισσότερο από τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες. Οι κωμωδίες του Baumarchais [(1732 – 1799), Γάλλος δραματικός συγγραφέας, γνωστός κυρίως από τις κωμωδίες του *Ο κουρέας της Σεβίλλης* και *Οι γάμοι του Φιγκαρό*, σημείωση 90β, (Σ.τ.μ.) ΑΘ, 636] ήταν ασφαλώς στρατευμένες υπό την έννοια του Brecht ή του Sartre, αλλά είχαν αρκετή πολιτική απήχηση, διότι το χειροπιαστό περιεχόμενό τους συμφωνούσε με μια ιστορική τάση που καθρεπτιζόταν κολακευτικά και απολαυστικά μέσα του. Η κοινωνική επίδραση είναι προφανώς παράδοξη, ως απήχηση από δεύτερο χέρι: αυτό που αποδίδεται στον αυθορμητισμό της εξαρτάται κατά βάθος από τη συνολική κοινωνική τάση’ (ΑΘ, 411)

¹⁵⁹ ‘Ενώ η τέχνη αρνείται την πρακτική διάσταση, συνιστά η ίδια μια μορφή πρακτικής, και μάλιστα όχι μόνο από τη γένεσή της, την πρακτική δουλειά που απαιτεί κάθε τεχνούργημα. Λόγω της εσωτερικής δυναμικής του πνευματικού του περιεχομένου, που δεν μένει συνεχώς το ίδιο, τα αντικειμενοποιημένα έργα τέχνης μετατρέπονται πάλι σε πρακτικές συμπεριφορές στην ιστορία τους και στρέφονται προς την πραγματικότητα’ (ΑΘ, 409). Επίσης, η πρακτική διάσταση της τέχνης, και σε σχέση με τις δυνατότητες μορφοποίησης της τέχνης, επισημαίνεται για άλλη μια φορά από τον Adorno στο συγκεκριμένο απόσπασμα: ‘Η επίδραση των έργων τέχνης ασκείται μέσω αυτών που θυμίζουν με την ύπαρξή τους και ίσως καθόλου μέσω της ανταπόκρισης μιας

έκδηλης πρακτικής στο περιεχόμενο της λανθάνουσας πρακτικής των έργων· η αυτονομία της τέχνης έχει απομακρυνθεί πάρα πολύ από την αμεσότητα της πρακτικής (ΑΘ, 410)· επίσης: ‘Όσο μικρή είναι στην τέχνη η σημασία της επίδρασης, τόσο μεγάλη είναι η βαρύτητα της μορφής της: η ίδια της η μορφή έχει παραταύτα επίδραση’ (ΑΘ, 411)

¹⁶⁰ ‘Από την άλλη μεριά το έργο του Brecht, που το αργότερο από την *Αγία Ιωάννα των σφαγείων* [1929/30] και εξής ήθελε να συμβάλλει στην κοινωνική αλλαγή, ήταν *μάλλον* κοινωνικά ανίσχυρο. Η επίδρασή του μοιάζει με αυτό που εννοεί η αγγλοσαξονική ρήση *preaching to the saved (or converted)* [κήρυγμα στους σωθέντες (ή ήδη προσήλυτους)] (ΑΘ, 411)· επίσης: ‘Ο Brecht δεν δίδαξε ασφαλώς ποτέ κάτι που δεν θα μπορούσε να διαγνωσθεί ανεξάρτητα από τα θεατρικά του έργα [...] ή που δεν ήταν οικείο σε όσους θεατές τον γνώριζαν καλά: ότι οι πλούσιοι βρίσκονται σε καλύτερη κατάσταση από τους φτωχούς, ότι υπάρχει αδικία σε αυτόν τον κόσμο, ότι παρά την τυπική ισότητα η καταπίεση συνεχίζεται’ (ΑΘ, 418)

¹⁶¹ ‘Πρόκειται για ένα από τα κυριότερα υφολογικά μέσα του λεγόμενου επικού θεάτρου του Brecht, που δεν αποβλέπει στο άμεσο βίωμα, δηλαδή τη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή στη δράση, αλλά στην αφύπνιση του διανοητικού ενδιαφέροντος· το γνώριμο και συνηθισμένο παρουσιάζεται ως κάτι καινοφανές που ξενίζει και τραβάει την προσοχή, και έτσι ο θεατής – ακροατής δεν πρέπει να συγκινηθεί, αλλά καλείται να το ξανασκεφτεί κριτικά και να λάβει θέση. Μέσα αποστασιοποίησης από τον κλασικό τύπο του δράματος ήταν κυρίως τα παρεμβλλόμενα σχόλια, τραγούδια, χορωδιακά και το αφηγηματικό σκηνικό’ [σημείωση 90γ, (Σ.τ.μ) ΑΘ: 636]

¹⁶² ‘Η τέχνη είναι [...] αντικειμενικά μια μορφή πρακτικής καθόσον διαμορφώνει συνειδήσεις, κάτι όμως που επιτυγχάνεται μόνον όταν δεν επιβάλλει κάτι μέσω προπαγάνδας’ (ΑΘ, 412)

¹⁶³ ‘Στην αντικειμενική ανάγκη για μια αλλαγή συνείδησης, που θα μπορούσε να οδηγήσει στην αλλαγή της πραγματικότητας, ανταποκρίνονται τα έργα τέχνης με την κατά πρόσωπο προσβολή των κυρίαρχων αναγκών, τον διαφορετικό φωτισμό του γνώριμου, προς τον οποίο τείνουν από μόνα τους’ (ΑΘ, 413)· δεν χρειάζεται δηλαδή μια επιπλέον συνειδητή προσπάθεια εκ μέρους του καλλιτέχνη, η οποία θα αποσκοπούσε στον διαφορετικό φωτισμό του γνώριμου με μόνη πρόθεση η όψη του γνώριμου που θα προκύψει τελικά, να προκαλέσει μία συγκεκριμένη και μόνο αντίδραση, έστω και αν οδηγείται εκεί ο θεατής μέσω ενός στοχασμού, τον οποίο οριοθετεί ο καλλιτέχνης, με τον υπερπροσδιορισμό συγκεκριμένων στοιχείων, σύμφωνα με την πρακτική του Brecht

¹⁶⁴ Για τη σημασία της εμμονής σε αυτό που είναι το έργο τέχνης και ειδικότερα για τις δυνατότητες μετασηματισμού που επιφέρει, ο Adorno αναλύει την ιδιαιτερότητα της επίφασης που έχει ο εννοιολογικός χαρακτήρας του έργου τέχνης: ‘Η τέχνη [...] δεν έχει εννοιολογικό χαρακτήρα ούτε καν όταν χρησιμοποιεί έννοιες και επιφανειακά προσαρμόζεται προς τις δυνατότητες κατανόησης. Καμία έννοια δεν ενσωματώνεται στην τέχνη ως αυτό που είναι, όλες μεταλλάσσονται έτσι που μπορεί να θίγεται το εύρος τους και να μεταβάλλεται η σημασία τους’. Στη συνέχεια, ο Adorno επεξηγεί αναλυτικά το παράδειγμα της έννοιας *σονάτα*, όπως αυτή μεταλλάσσεται στα ποιήματα του Georg Trakl: ‘Η λέξη *σονάτα* αποκτά μια ειδική χροιά που μόνο σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς μπορεί να λάβει, με τον ήχο της και τους συνειρμούς που το ποίημα κατευθύνει· αν επιχειρούσε κανείς υπό τους διάχυτους ήχους που υποβάλλονται από το ποίημα, να φαντασθεί μια ορισμένη *σονάτα*, θα έχανε τον στόχο στον οποίο αποβλέπει η λέξη μέσα στο ποίημα, καθώς η εικόνα που θα ερχόταν στον νου θα ήταν ασύμμετρη προς μια τέτοια *σονάτα* και γενικά προς τη μορφή της *σονάτας*. Παραταύτα αυτή η

λέξη είναι θεμιτή, διότι σχηματίζεται από τη συμβολή αποσπασμάτων και ψηγμάτων από σονάτες [...] Ο όρος σονάτα αναφέρεται σε έργα με υψηλή άρθρωση, μοτιβική – θεματική επεξεργασία και εσωτερική δυναμική, με μια ενότητα των πολύμορφων και σαφώς διακριτών στοιχείων τους, με ανάπτυξη και επανέκθεση. Ο στίχος «Είναι δωμάτια γεμάτα συγχορδίες και σονάτες» δεν περιέχει πολλά από αυτά [...] αλλά δεν είναι κάτι τυχαίο· χωρίς τις σονάτες που έπαιξε η αδελφή του δεν θα υπήρχαν οι αποκομμένοι φθόγγοι στους οποίους αναζητεί καταφύγιο η μελαγχολία του ποιητή. Κάτι το απόμακρο έχουν στο ποίημα ακόμα και οι πιο απλές λέξεις, που είναι δανεισμένες από τον επικοινωνιακό λόγο [...] Ακόμα και το συνδετικό «είναι» [...] αποξενώνεται μέσα στο ποίημα από το εννοιολογικό του νόημα: δεν εκφράζει μια υπαρκτική κρίση, αλλά ένα ξεθωριασμένο και ποιοτικά διαφορετικό ομοίωμα κρίσης που φτάνει μέχρι την άρνηση' (ΑΘ, 213)

¹⁶⁵ Σε ένα άλλο σημείο της *Αισθητικής Θεωρίας*, ο Adorno επιβεβαιώνει τον πολιτικό χαρακτήρα της αισθητικής μορφής με την έννοια της κοινωνικής κριτικής: 'Αν και τα τυπικά – μορφολογικά χαρακτηριστικά της τέχνης δεν πρέπει να ερμηνεύονται κατευθείαν πολιτικά, εντούτοις δεν υπάρχει σε αυτή κανένα μορφολογικό στοιχείο χωρίς εγγενές περιεχόμενο, το οποίο μπορεί να έχει και πολιτικό χαρακτήρα. Στην απελευθέρωση της μορφής, την οποία επιδιώκει όλη η γνήσια μοντέρνα τέχνη, υπάρχει κρυπτογραφημένη προπάντων η απελευθέρωση της κοινωνίας διότι η μορφή, το αισθητικό σύμπλεγμα όλων των επιμέρους στοιχείων, αντιπροσωπεύει μέσα στο έργο τη σχέση προς την κοινωνία [...] Η σχέση των έργων τέχνης προς την υφιστάμενη κοινωνική πραγματικότητα ήταν ασφαλώς αμελητέα ενόσω η κοινωνική δομή δεν ήταν τόσο «ενοποιημένη» και «δεμένη» ώστε η μορφή, ακόμη και μόνη της, να επενεργεί ως ανατρεπτική ένσταση. Χωρίς να εκχωρούν την ύπαρξή τους στην κοινωνική πραγματικότητα, μπορούσαν να αφομοιώνουν χωρίς πολλές περιστροφές τα στοιχεία της, να διατηρούν τη χτυπητή ομοιότητά τους με την πραγματικότητα και να επικοινωνούν με αυτή [...] Αν και κατά πόσο η τέχνη από την μεριά της πλέον είναι κοινωνικά αδιάφορη, ένα παιχνίδι κενού περιεχομένου [...] εξαρτάται από την ικανότητα των κατασκευών της [...] να είναι ταυτόχρονα αποδομήσεις και αποσυναρμολογήσεις, να καταστρέφουν τα στοιχεία της πραγματικότητας που περιλαμβάνουν, να τα ανασυνθέτουν ελεύθερα έτσι ώστε να αποτελούν πλέον κάτι διαφορετικό' (ΑΘ, 434)

¹⁶⁶ Στην μετατόπιση προς τη μορφή του έργου τέχνης ως το προνομιακό πεδίο τοποθέτησης της κοινωνικής κριτικής συμβάλλει το γεγονός ότι στη μορφή κατατείνουν όλες οι προϋποθέσεις που θέτει ο Adorno, με κύρια την ερμητικότητα και τη στροφή προς την μη εννοιολογική γλώσσα της μίμησης. Ωστόσο, ο προνομιακός ρόλος της μορφής υποστηρίζεται από την αντίληψη του Adorno ότι τα περιεχόμενα μπορούν να μετατοπισθούν εξίσου στις κατηγορίες της μορφής: 'Τα ερμητικά έργα τέχνης ασκούν περισσότερη κριτική στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων από εκείνα που, στοχεύοντας σε μια πιο εύληπτη κοινωνική κριτική, είναι πιο διαλλακτικά από μορφολογική άποψη και έτσι αναγνωρίζουν σιωπηρά την επικοινωνιακότητα της πολιτιστικής βιομηχανίας που ανθεί παντού. Στη διαλεκτική μορφής και περιεχομένου η πλάστιγγα γέρνει, σε αντίθεση προς τον Hegel, προς τη μεριά της μορφής, μεταξύ άλλων και επειδή το περιεχόμενο, που η αισθητική ήθελε να το σώσει έχει *καταντήσει στο μεταξύ θετικιστικό δεδομένο*. Όσο πιο βαθιά το περιεχόμενο της εμπειρίας μεταφέρεται σε κατηγορίες της μορφής και γίνεται αγνώριστο, τόσο λιγότερο τα μη μετουσιωμένα θεματικά υλικά ανταποκρίνονται στα κριτήρια του νοηματικού περιεχομένου των έργων τέχνης. Καθετί που εμφανίζεται στο έργο τέχνης είναι δυναμικά τόσο περιεχόμενο όσο και μορφή, ενώ μορφή παραμένει εκείνο που καθορίζει τα εμφανιζόμενα, και περιεχόμενο εκείνο που καθορίζεται' (ΑΘ, 250)

¹⁶⁷ Ο Adorno συνεχίζει την κριτική του: ‘Αλλιώς θα ήταν ίσως αδύνατον να οργανωθεί ένα ρεαλιστικό θεατρικό έργο σύμφωνα με τη βασική αντίληψη του ρεαλισμού και θα γινόταν άθελά του ντανταϊστικό, αλλά με το αναπόφευκτο ελάχιστο όριο στυλιζαρίσματος ο ρεαλισμός ομολογεί ότι η δραματουργική αρχή είναι απραγματοποίητη. Δυνητικά λοιπόν αυτοκαταργείται. Υπό την κυριαρχία της πολιτιστικής βιομηχανίας αυτό μετατράπηκε σε μαζική απάτη’ (ΑΘ, 423)

¹⁶⁸ Ο Adorno συμπληρώνει πως ο παιγνιώδης χαρακτήρας είναι αυτός ‘που εκφράζει τόσο την αντικειμενική στάθμη της συνείδησης, όσο και της πραγματικότητας που σφραγίζει τη στάθμη της συνείδησης’ (ΑΘ, 425)

¹⁶⁹ ‘Η αρνητικότητα του υποκειμένου ως η αληθινή μορφή της αντικειμενικότητας δεν μπορεί να παρουσιασθεί σε ένα ανώτερο επίπεδο αντικειμενικότητας, αλλά μόνο σε μια ριζικά υποκειμενική μορφή. Οι φάτσες γελωτοποιών με τις οποίες ο Beckett παρουσιάζει το υποκείμενο είναι η ιστορική αλήθεια γι’ αυτό. Παιδαριώδης είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός’ (ΑΘ, 424)

¹⁷⁰ ‘Το *Περμμένοντας τον Γκοντό* πραγματεύεται τη σχέση μεταξύ κυρίου και δούλου [...] σε μια εποχή στην οποία η διαχείριση και εκμετάλλευση ξένης εργασίας συνεχίζεται, ενώ θα μπορούσε να καταργηθεί, αφού η ανθρωπότητα δεν την χρειάζεται για την αυτοσυντήρησή της. Αυτό το μοτίβο, αληθινά ένα από εκείνα που χαρακτηρίζουν την ουσιώδη νομοτέλεια της σημερινής κοινωνίας, αναπτύσσεται περισσότερο στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Και στις δύο περιπτώσεις η τεχνική του Beckett το εξωθεί στην περιφέρεια: το κεφάλαιο του Hegel για τη σχέση μεταξύ κυρίου και δούλου γίνεται ένα ανέκδοτο με δραματική και κριτική λειτουργία’ (ΑΘ, 424)

¹⁷¹ ‘Το *Τέλος του Παιχνιδιού* δεν είναι ούτε ένα έργο με θέμα τον πυρηνικό πόλεμο ούτε απλώς χωρίς θεματικό περιεχόμενο: η καθορισμένη άρνηση του περιεχομένου του γίνεται μορφολογική αρχή και άρνηση κάθε περιεχομένου ως τέτοιου’ (ΑΘ, 424)

¹⁷² ‘Στην τέχνη που με τη βασική της στάση, την απόσταση από οποιαδήποτε πρακτική, ενόψει της θανάσιμης απειλής, με την αθωότητα της μορφής και μόνο, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, έγινε ιδεολογία, σε αυτή λοιπόν την τέχνη το έργο του Beckett δίνει μια φοβερή απάντηση. Αυτό εξηγεί την εισροή του κωμικού στοιχείου στα χαρακτηριστικά του έργα, η οποία έχει κοινωνικό χαρακτήρα [...] η ανυποχώρητη σοβαρότητα του μορφώματος παρουσιάζεται ως μη σοβαρή, ως παιγνίδι. Η τέχνη μπορεί να μας συμφιλιώσει με την ύπαρξή της μόνον όταν βγάζει προς τα έξω την ίδια της τη φαινομενικότητα, όταν αναποδογυρίζει την εσωτερική της κοιλότητα. Το πιο δεσμευτικό της κριτήριο είναι σήμερα το γεγονός ότι, ασυμβίβαστη με κάθε ρεαλιστική απάτη, από την ίδια της την υφή δεν ανέχεται πια κανένα αθώο στοιχείο’ (ΑΘ, 424)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΡΙΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

ΒΑΣΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

I. ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ (ADORNO, HORKHEIMER 1944)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

¹ Η αναγνώριση του μύθου ως ξεχωριστό στάδιο των απαρχών του διαφωτισμού, αλλά και γενικότερα ο φαύλος κύκλος του διαφωτιστικού εγχειρήματος υποστηρίζεται σε περισσότερα σημεία της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*: ‘Οι ίδιοι οι μύθοι όμως που πέφτουν θύματα του διαφωτισμού, ήταν ήδη δικό του προϊόν. Με τον επιστημονικό υπολογισμό των συμβαινόντων ακυρώνονται οι εξηγήσεις για τα συμβαίνοντα, τις οποίες έδινε κάποτε η σκέψη με τη μορφή των μύθων. Ο μύθος ήθελε να εξιστορήσει, να ονομάσει, να πει την αρχή: έτσι όμως ήθελε και να εκθέσει, να σημειώσει, να εξηγήσει. Με την καταγραφή και τη συλλογή των μύθων αυτό ενισχύθηκε. Από εξιστόρηση έγινε νωρίς διδασκαλία’ (ΔΔ, 36): ‘Η αφύπνιση του υποκειμένου από αυτή τη διδασκαλία εξαγοράζεται με την αναγνώριση της εξουσίας ως αρχής όλων των σχέσεων (ΔΔ, 37): ‘Ο μύθος περνάει στο διαφωτισμό και η φύση μετατρέπεται σε απλή αντικειμενικότητα. Οι άνθρωποι πληρώνουν την αύξηση της εξουσίας τους με την αποξένωση από αυτό που εξουσιάζουν. Ο διαφωτισμός συμπεριφέρεται προς τα πράγματα όπως ο δικτάτορας προς τους ανθρώπους. Τους γνωρίζει όσο τους χρειάζεται για να τους χειραγωγεί. Ο άνθρωπος της επιστήμης γνωρίζει τα πράγματα όσο του χρειάζεται για να τα φτιάχνει [...] Στη μεταμόρφωσή τους αποκαλύπτεται ότι η φύση των πραγμάτων είναι πάντοτε η ίδια: ένα υπόστρωμα κυριαρχίας’ (ΔΔ, 38). Το είδωλο της φύσης το οποίο έχει παραχθεί μιμητικά προκειμένου να μπορέσει η φύση να ενσωματωθεί στη λειτουργία της κοινωνίας, έχει ενσωματωμένη την κυριαρχία που της έχει ασκήσει ο άνθρωπος Έτσι, κάθε φορά που μοιάζει να αποκαλύπτεται η φύση των πραγμάτων, αυτή δεν είναι άλλη από το είδωλο της φύσης το οποίο έχει προκύψει από την άσκηση της εξουσίας πάνω στη φύση. Με αυτή την έννοια το είδωλο της φύσης είναι ένα υπόστρωμα κυριαρχίας. Αντίστοιχα, σε σχέση πάντα με το μύθο και το δεύτερο σκέλος της βασικής τους θέσης υποστηρίζουν: ‘Η ίδια η μυθολογία έθεσε σε κίνηση την ατελείωτη διαδικασία του διαφωτισμού, στην πορεία της οποίας κάθε καθορισμένη θεωρητική σκέψη συνεχώς και με αναπόδραστη αναγκαιότητα καταδικάζεται από την εξουθενωτική κριτική ως απλώς και μόνο πίστη, ώσπου και ακόμα οι έννοιες του πνεύματος, της αλήθειας ή του ίδιου του διαφωτισμού έγιναν ανιμιστική μαγεία [...] Όπως οι μύθοι επιτελούν ήδη διαφωτισμό, έτσι και ο διαφωτισμός εμπλέκεται με κάθε βήμα του βαθύτερα στη μυθολογία [...] Στους μύθους τιμωρείται κάθε συμβάν επειδή συνέβη. Στο διαφωτισμό αυτό παραμένει ως έχει: το γεγονός ακυρώνεται μόλις προλάβει να συμβεί [...] Η αρχή της εμμονής στα δεδομένα όρια, του χαρακτηρισμού κάθε συμβαινόντος ως επανάληψης, την οποία ο διαφωτισμός εκπροσωπεί αντιπαραθέτοντάς τη στη μυθική φαντασία, είναι η αρχή του ίδιου του μύθου’ (ΔΔ, 41)

² Αντίστοιχα, το δεύτερο παράρτημα (*Ιουλιέττα ή Διαφωτισμός και ηθική*) της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* ξεκινάει με την παράθεση του ορισμού που δίνει ο Kant για το διαφωτισμό: «Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του, για την οποία υπαίτιος είναι ο ίδιος. Ανωριμότητα είναι η ανικανότητα του

ανθρώπου να χρησιμοποιεί τη διάνοιά του χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου». Η διάνοια χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου, είναι διάνοια καθοδηγούμενη από τον Λόγο' (ΔΔ, 143)

³ Ανιμισμός ή ψυχοκρατία: 'Δοξασία σύμφωνα με την οποία η ψυχή δεν περιορίζεται στον άνθρωπο αλλά υπάρχει σε κάθε ον ή εκδήλωση της φύσης' (Πελεγρίνης 2005: 653)

⁴ 'Ο αριθμός έγινε ο γνώμονας του διαφωτισμού. Οι ίδιες εξισώσεις διέπουν την αστική δικαιοσύνη και την ανταλλαγή εμπορευμάτων' (ΔΔ, 35): 'Για τον διαφωτισμό είναι ψεύδος ό,τι δε χωράει ακριβώς σε αριθμούς, σε τελική ανάλυση στη μονάδα: ο σύγχρονος θετικισμός το αποβάλλει παραπέμποντάς το στην ποίηση' (ΔΔ, 36)

⁵ 'Η επιστήμη γενικά δεν συμπεριφέρεται απέναντι στη φύση και τους ανθρώπους διαφορετικά από ό,τι η επιστήμη των ασφαλίσεων ειδικά απέναντι στη ζωή και στο θάνατο. Είναι αδιάφορο ποιος πεθαίνει, σημασία έχει μόνο η σχέση των συμβάντων προς τις υποχρεώσεις της εταιρείας [...] Η συμφωνία μεταξύ του γενικού και του μερικού δεν εμπεριέχεται πια ως λανθάνουσα σε μια διάνοηση που δεν αντιλαμβάνεται το μερικό παρά μόνο κάθε φορά ως περίπτωση του γενικού και το γενικό μόνον ως εκείνη την πλευρά του μερικού από την οποία μπορεί κανείς να το προσεγγίσει και να το χειρισθεί. Η ίδια η επιστήμη δεν έχει πια συνείδηση του εαυτού της, είναι εργαλείο. Ο διαφωτισμός όμως είναι η φιλοσοφία που ταυτίζει την αλήθεια με το επιστημονικό σύστημα. Η προσπάθεια θεμελίωσης αυτής της ταυτότητας, την οποία κατέβαλε ο Kant με φιλοσοφική ακόμα πρόθεση, οδήγησε σε έννοιες που επιστημονικά δεν έχουν νόημα, διότι είναι απλές οδηγίες για χειρισμούς σύμφωνα με τους κανόνες του παιχνιδιού. Η έννοια της αυτοαντίληψης της επιστήμης αντιμάχεται την έννοια της επιστήμης. Το έργο του Kant υπερβαίνει την εμπειρία ως απλώς χειριστική, για αυτό απορρίπτεται σήμερα βάσει των δικών του αρχών από το διαφωτισμό ως δογματικό. Επιβεβαιώνοντας το επιστημονικό σύστημα ως μορφή της αλήθειας – εκεί έφτασε συμπερασματικά ο Kant – η σκέψη επισφραγίζει την ίδια της τη μηδαμινότητα, καθώς η επιστήμη είναι μια τεχνική άσκηση που απέχει από τον στοχασμό πάνω στο δικό της στόχο όσο και άλλες εργασίες υπό την πίεση του συστήματος' (ΔΔ, 149)

⁶ Αντίστοιχη αναφορά και στη συνέχεια: 'Ο διαφωτισμός είναι τόσο ολοκληρωτικός όσο οποιοδήποτε σύστημα. Αναλήθειά του δεν είναι αυτό που του καταλόγιζαν ανέκαθεν οι ρομαντικοί – αναλυτική μέθοδος, επιστροφή σε στοιχεία, αποσύνθεση μέσω του στοχασμού, αλλά το γεγονός ότι γι' αυτόν η πορεία είναι προαποφασισμένη' (ΔΔ, 60)

⁷ Ο εργαλειακός λόγος εκτός από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, είναι επίσης αντικείμενο πραγμάτευσης στην *Εκλειψη του Λόγου* του Horkheimer και στον *Μονοδιάστατο Άνθρωπο* του Marcuse. Σύμφωνα με τον Ian Craib, 'ο όρος «εργαλειακός» έχει δύο διαστάσεις: είναι, ταυτόχρονα, ένας *τρόπος θέασης του κόσμου* και ένας *τρόπος απέναντι* στη θεωρητική γνώση. Η *εργαλειακή θεώρηση του κόσμου* σημαίνει την *αντιμετώπιση των επιμέρους στοιχείων του ως εργαλείων για την επίτευξη στόχων*. Στο ζήτημα της γνώσης, η εργαλειακή προσέγγιση σχετίζεται με την αντιμετώπιση της φιλοσοφίας, και ειδικότερα εκείνου του κλάδου παράγει γνώση, την επιστημολογία, ως μέσου υποβοήθησης της επιστημονικής παραγωγής [...] Αυτό σημαίνει ότι ο εργαλειακός λόγος αντιμετωπίζει την ίδια τη γνώση ως μέσο για την επίτευξη πρακτικών στόχων, αδιαφορώντας για τη γνώση και το νόημα που σχετίζεται με την αξιολογική επιλογή των στόχων. Υπό αυτή την έννοια, οι στόχοι μπορεί να ορίζονται από τα χαρακτηριστικά ενός προβληματικού συστήματος, χωρίς να υπάρχει ο προβληματισμός σε ένα βαθύτερο επίπεδο για το υπόβαθρο που οδηγεί στις διατυπώσεις αυτών των στόχων. Από αυτήν την άποψη, ο εργαλειακός λόγος στηρίζεται σε μια θεμελιώδη διάκριση την οποία ο ίδιος εισάγει:

στο ριζικό διαχωρισμό ανάμεσα στην αντικειμενική πραγματικότητα και την υποκειμενική κρίση, ανάμεσα στο γεγονός και την αξία, στα μέσα και τους σκοπούς [...] Το σύνολο των εκδηλώσεων του εργαλειακού λόγου περιλαμβάνονται σε αυτό που η Σχολή της Φρανκφούρτης αποκαλεί «θετικισμό» [...] Η πατρότητα του όρου ανήκει στον August Komte, σύμφωνα με τον οποίο η «θετική επιστήμη» θα μπορούσε να προσφέρει μια αντικειμενική εικόνα της κοινωνίας ως έχει, θέτοντας έτσι τέρμα στις διαμάχες για το πώς όφειλε να έχει. Αλλά αυτή ακριβώς είναι η αντίληψη περί επιστήμης την οποία απορρίπτει η Σχολή της Φρανκφούρτης, αφού η υιοθέτησή της οδηγεί σε μία καθ' όλα παθητική στάση απέναντι στον κοινωνικό κόσμο, ο οποίος δεν αντιμετωπίζεται έτσι ως προϊόν των ανθρωπίνων πράξεων, αλλά ως μια εξωτερική πραγματικότητα που διέπεται από νόμους εντελώς ανεξάρτητους από τη βούληση του ατόμου. Υπό αυτήν την έννοια, οι γνώσεις έχουν μόνο τεχνική χρησιμότητα σε έναν κόσμο που θα συνεχίζει να θεωρείται δεδομένος και ουσιαστικά απρόσβλητος. Έτσι, η θετικιστική αντίληψη οδηγεί εκ των πραγμάτων στην άκριτη αποδοχή της κοινωνίας [...] στο συμβιβασμό με την κατάσταση πραγμάτων ως έχει. Σε αντίθεση με τον Lukács, η Σχολή της Φρανκφούρτης θεωρεί πως οι καταβολές του εργαλειακού λόγου δεν σταματούν στη γένεση του καπιταλισμού, αλλά πηγαίνουν ακόμη βαθύτερα στο χρόνο (εντοπίζουν τις καταβολές του εργαλειακού λόγου στον Ιουδαϊσμό) [...] Ο εργαλειακός λόγος αρχίζει βέβαια να κυριαρχεί πολύ αργότερα, κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, όταν στην ανθρώπινη σκέψη συντελούνται εκείνες οι αλλαγές που θέτουν τα θεμέλια των σύγχρονων θετικών επιστημών και οδηγούν στην «εργαλειοποίηση» της ίδιας της φύσης: η φύση μετατρέπεται σε απλό εργαλείο, σε πρώτη ύλη που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον ίδιο τον άνθρωπο για την επίτευξη των δικών του σκοπών. Στα χρόνια που ακολούθησαν το Διαφωτισμό, η αλλαγή αυτή εμπεδώθηκε και επεκτάθηκε για να περιλάβει όχι μόνο το φυσικό, αλλά και τον κοινωνικό κόσμο. Επεκτάθηκε, ακόμα και στην αντίληψη του ανθρώπου για τον ίδιο του τον εαυτό και τους συνανθρώπους του: το ανθρώπινο υποκείμενο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως μια προσωπική οντότητα με δικαιώματα και καθήκοντα, αλλά ως φορέας προσόντων και δεξιοτήτων που μπορούν να καταστούν αντικείμενα εκμετάλλευσης. Σύμφωνα λοιπόν με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, ο εργαλειακός λόγος συνυφάνεται με τη σύγχρονη ιστορία κυριαρχώντας τελικά σε όλα ανεξαιρέτως τα πεδία της κοινωνικής ζωής. Μάλιστα, οι Adorno και Horkheimer αφήνουν να εννοηθεί ότι δεν είναι ο καπιταλισμός που παράγει τον εργαλειακό λόγο, αλλά ο εργαλειακός λόγος που γεννά τον καπιταλισμό [...] Αυτή η καθολική κυριαρχία του εργαλειακού λόγου θεωρείται ότι δεν άφησε απρόσβλητο ούτε τον ίδιο το Μαρξισμό: από τη στιγμή που η μαρξιστική παράδοση έπαυσε να ενδιαφέρεται για την ανθρώπινη πράξη, άρχισαν να αναδύονται και τα θετικιστικά της στοιχεία. Ιδιαίτερα μάλιστα, στην ύστερη φάση της Σχολής της Φρανκφούρτης, η κριτική αυτή στάση προσέλαβε εντονότερο χαρακτήρα: ο Marx άρχισε να θεωρείται όλο και περισσότερο φορέας θετικιστικών παραδοχών, ιδίως εξαιτίας της άκριτης από μέρους του αποδοχής της «εργαλειοποιημένης» αντίληψης για τη φύση και τις θετικές επιστήμες, μια τάση που φαίνεται να επεκτείνεται και στην αντίληψη του Marx για την κοινωνία, στα τελευταία του έργα. Απέναντι στον εργαλειοποιημένο λόγο, η Σχολή της Φρανκφούρτης αντιπαραθέτει μια εναλλακτική μορφή γνώσης, έναν άλλο λόγο, την κριτική θεωρία. Είναι κριτική με την έννοια ότι είναι σε θέση να καταδείξει την ανορθολογικότητα της σύγχρονης κοινωνίας, η οποία αποτελεί πεδίο εκμετάλλευσης, καταπίεσης, διαφθοράς και καταστροφής της ανθρώπινης φύσης [...] Επίσης, η κριτική θεωρία υπογραμμίζει την ιστορικότητα της σημερινής κοινωνίας, υπονομεύοντας έτσι την πλαστή αίσθηση ότι πρόκειται για μια σταθερή και αμετάβλητη οντότητα, ανεξάρτητη από την ανθρώπινη βούληση [...] Η κατάδειξη όμως αυτής της ιστορικότητας ακολουθεί διαφορετική κατεύθυνση από ότι στον Lukács, όπου η

έννοια της ολότητας επιτελούσε κεντρικό ρόλο, αναφερόμενη στην ενότητα του κόσμου, αλλά και στην ενότητα της γνώσης για τον κόσμο. Αντίθετα, οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης επενδύουν με αρνητικό νόημα την έννοια της ολότητας: θεωρούν δηλαδή πως οι σημερινές κοινωνίες τόσο της Δύσης, όσο και της Ανατολής αποτελούν ήδη «ολότητες», υπό την έννοια ότι κυριαρχούνται από έναν εσωτερικό ολοκληρωτισμό, ο οποίος αφομοιώνει και εξαφανίζει κάθε μορφή αντίστασης. Έτσι, κατά τη μετάβαση από τον Lukács στη Σχολή της Φρανκφούρτης, η έννοια της ολότητας αποσυνδέεται από την έννοια της κοινωνικής χειραφέτησης και συναρτάται με την έννοια της κοινωνικής καταπίεσης. Για αυτό το λόγο, αποφεύγουν να προτείνουν ένα εναλλακτικό φάσμα συνολικής γνώσης, μιας άλλης ολότητας, γιατί και τότε, θα υπήρχε η αποδοχή του ολοκληρωτικού της χαρακτήρα. Αντίθετα, προτείνει την υπονόμηση του συστήματος με την υιοθέτηση μιας αρνητικής (ή κριτικής) στάσης απέναντί του, αφού μόνο έτσι μπορούν να αναδειχθούν οι αντιφάσεις και οι ατέλειές του' (Craib 2009: 429 – 440)

⁸ Σε άλλο σημείο, ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης επισημαίνει τη βία που ασκήθηκε στα πράγματα προκειμένου να υπάρξει αυτός ο έλεγχος της φύσης, μια βία που εντοπίζει και στα σύγχρονα λογικο – μαθηματικά θεμέλια των επιστημών. Η ομογενοποίηση των πραγμάτων υπέρ ενός κόσμου μετρήσιμου συνιστά την ίδια στιγμή μια αδικία που φανερώνεται πρώτα και κύρια στον τρόπο με τον οποίο 'διευθετήθηκε ιστορικά η σχέση κοινωνίας και φύσης, ως σχέση εκμετάλλευσης που επεκτείνεται και απέναντι στις ανθρώπινες ζωές ιδωμένες ως «φύση» απλώς και μόνο' (επίμετρο ΔΔ, 416)

⁹ 'Με την έννοια της καθορισμένης άρνησης ο Hegel υπογράμμισε ένα στοιχείο που ξεχωρίζει το διαφωτισμό από τη θετικιστική διάλυση, στην οποία τον καταλογίζει. Ανεβάζοντας όμως τελικά στη βαθμίδα του απόλυτου το γνωστό του αποτέλεσμα ολόκληρης της διαδικασίας της άρνησης, το ολικό χαρακτήρα του συστήματος και της ιστορίας, παραβίασε την απαγόρευση και περιέπεσε ο ίδιος σε μυθολογία' (ΔΔ, 60). Στο επίμετρο της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης αναφέρει πως 'η διαλεκτική «προσδιορισμένη άρνηση» αντιπαρατίθεται στην εγγεληνική πλήρη (έλλογη) μεσολάβηση του επιμέρους και του γενικού και αποκαθιστά την ολότητα του ιστορικού/κοινωνικού βασισμένη στην ιδέα της ελευθερίας αποδίδοντας «ολοκληρωτικό» χαρακτήρα στο εγγεληνικό ιδεαλιστικό εγχείρημα' (επίμετρο ΔΔ, 415). Στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* το επιμέρους έχει συγκεκριμένο χαρακτήρα, ενώ στη διαλεκτική του Hegel το επιμέρους έχει γενικό, αφηρημένο χαρακτήρα, ενταγμένο στη λογική ενός συστήματος. Το επιμέρους αντιμετωπίζεται ως κάτι που σκοπό έχει να αποκαταστήσει μια ολότητα, και όχι να αποκαλύψει το ψεύδος που καλύπτει η επίφαση πραγματικότητας εκ μέρους του επιμέρους. Τόσο για τη διαφοροποίηση από τη φιλοσοφία του Hegel, όσο και από αυτήν του Kant, ο Ψυχοπαίδης αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι και στις δύο περιπτώσεις 'ο φορμαλισμός μεταπίπτει σε θετικισμό' (επίμετρο ΔΔ, 416)

¹⁰ Γενικότερα, στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, η έννοια του διαφωτισμού εξειδικεύεται ως αντίσταση στην κυριαρχία: 'Αν η ανθρωπότητα, στη φυγή της από την αναγκαιότητα, στην πρόοδο και τον πολιτισμό, δεν είναι σε θέση να ανακόψει την πορεία της χωρίς να εγκαταλείψει την ίδια τη γνώση, τουλάχιστον δεν παραγνωρίζει τα τείχη που ανεγείρει κατά της αναγκαιότητας, τους θεσμούς, τις εξουσιαστικές πρακτικές, που από την υποδούλωση της φύσης ανέκαθεν επέστρεφαν σαν κύμα πάνω στην κοινωνία, θεωρώντας τα ως εγγυητές της μελλοντικής ελευθερίας. Κάθε πρόοδος του πολιτισμού ανανέωνε μαζί με την κυριαρχία και την προοπτική μετριασμού της. Ενώ όμως η πραγματική ιστορία είναι υφασμένη από τον πραγματικό πόνο, ο οποίος δεν

μειώνεται διόλου ανάλογα με την αύξηση των μεσών για την κατάργησή του, η πραγμάτωση της προοπτικής χρειάζεται οπωσδήποτε την έννοια. Διότι η τελευταία δεν αποστασιοποιεί μόνο, ως επιστήμη, τους ανθρώπους από τη φύση, αλλά, ως αυτοστοχασμός ακριβώς της σκέψης η οποία με τη μορφή της επιστήμης παραμένει αιχμαλωτισμένη στην τυφλή οικονομική τάση, επιτρέπει την εκτίμηση της απόστασης, που διαωνίζει την αδικία. Δυνάμει μιας τέτοιας ζωντανής μέσα στο υποκείμενο ενθύμησης της φύσης, στη διατήρηση της οποίας εμπεριέχεται η παραγνωρισμένη αλήθεια όλου του πολιτισμού, ο διαφωτισμός αντιτίθεται γενικά στην κυριαρχία' (ΔΔ, 84)

¹¹ Εδώ οι Adorno και Horkheimer εκφράζουν την άρνηση του διαφωτισμού στο νέο, το οποίο είναι χαρακτηριστικό και των μυθολογιών

¹² Στην Εισαγωγή της *Αρνητικής Διαλεκτικής* και πιο συγκεκριμένα στην υποενοότητα 'Το ενδιαφέρον της φιλοσοφίας' σελ.19 ο Adorno αναφέρεται συγκεκριμένα στους Bergson και Husserl

¹³ Η άρνηση της κριτικής θεωρίας στην αμεσότητα της θεώρησης της πραγματικότητας ή όπως αναφέρεται πιο πριν στη σχέση κοινωνίας – φύσης. Μέσω αυτής της άρνησης η κριτική θεωρία δηλώνει την επιμονή της στη διερεύνηση της διαμεσολάβησης που οδήγησε μιμητικά σε ένα είδωλο της φύσης, προκειμένου η φύση να μπορεί να ελεγχθεί από την κοινωνία. Λογικά, συνδέοντας αυτές τις δύο θέσεις, η πραγματικότητα είναι μια εικόνα της σχέσης κοινωνίας – φύσης

¹⁴ 'Νόησις νοήσεως' ήταν ουσιαστικό μέλημα της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη, δηλαδή αυτοστοχασμός, αυτοσυνείδηση του νοούντος ανθρώπινου υποκειμένου' (Σ.τ.μ. ΔΔ, 62)

¹⁵ 'Νοητό είναι σύμφωνα με τον Καντ ό,τι συλλαμβάνεται μόνο με το νου, τον Λόγο, τη θεωρητική σκέψη, όχι με τις αισθήσεις' (Σ.τ.μ. ΔΔ, 62)

II. ΣΕ ΤΙ ΧΡΗΣΙΜΕΥΕΙ ΑΚΟΜΑ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ; (ADORNO, 1963)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

¹⁶ Στο σημείωμα της μετάφρασης στην ελληνική έκδοση αναφέρεται ότι το κείμενο γράφτηκε αρχικά 'για τον Ραδιοφωνικό Σταθμό του *Essen*, από όπου μεταδόθηκε τον *Ιανουάριο* του 1962 για να δημοσιευτεί αργότερα, το *Νοέμβριο* της ίδιας χρονιάς στο περιοδικό *Merkur*. Το ίδιο κείμενο, μετά από επεξεργασία, δημοσιεύτηκε ξανά το 1963 στον τόμο με διαλέξεις και άρθρα του Adorno με το γενικό τίτλο *Eingriffe Neun Kritische Modelle*' (Adorno, 1975: 6)

¹⁷ Η συγκεκριμένη κριτική αγγίζει τα άκρα, όταν ο Adorno συμπληρώνει: 'Κατά τον *Heidegger* όμως η σκέψη, σαν κάτι που με δέος στερείται εννοιών, παθητική ακρόαση ενός Είναι, που μόνο Είναι ξέρει να λείει, στερείται κριτικού δικαιώματος κι είναι αναγκασμένη να συνθηκολογήσει αδιάκριτα μπροστά σε κάθε τι που μπορεί να επικαλεσθεί την απαστράπτουσα ισχύ του Είναι. Η ένταξη του *Heidegger* στο χιτλερικό κράτος δεν ήταν πράξη ομορπονισμού, αλλά συνέπεια μιας φιλοσοφίας που ταύτιζε το Είναι με τον Φύρερ' (ΣΦ, 14)

¹⁸ ‘Όχι βέβαια, πως μπορούμε να ελπίζουμε ότι η φιλοσοφία είναι σε θέση να υπερνικήσει τις πολιτικές τάσεις που σε όλο τον κόσμο, από τα μέσα κι από τα έξω, στραγγαλίζουν την ελευθερία και που η βία που ασκούν φτάνει ως βαθιά μέσα στις φιλοσοφικές αλληλουχίες επιχειρημάτων’ (ΣΦ, 15)

¹⁹ ‘Αν είναι όμως οι δύο ετερονομίες αναλήθεια, κι αν μπορέσει κανείς να το αποδείξει κατά τρόπο αναντίρρητο, τότε αυτό δεν προσθέτει μόνο ένα νέο κρίκο στην ανελέητη αλυσίδα της φιλοσοφίας, αλλά προαναγγέλλει ένα ίχνος ελπίδας, ότι η ανελευθερία και η καταπίεση, το κακό που τόσο λίγο χρειάζεται φιλοσοφική απόδειξη, τόσο ότι είναι κακό, όσο και ότι υπάρχει, δεν θα έχει ίσως πει την τελευταία λέξη. Μια τέτοια κριτική θα έπρεπε να τοποθετήσει τις δύο κυρίαρχες κατευθύνσεις ως ξεκομμένα στοιχεία μιας πραγματικότητας που διασπάστηκε από ιστορική αναγκαιότητα’ (ΣΦ, 15)

²⁰ ‘Η ύπαρξη της επιστήμης [...] όπως εμφανίζεται στο κοινωνικό σύμπλεγμα, όπου μετέχει σε όλες του τις αδυναμίες και τους παραλογισμούς, αναγορεύεται σε μέτρο της ίδιας της αναλήθειας. Με αυτό του το σεβασμό προς το εμπραγματωμένο, ο θετικισμός αποτελεί εμπραγματωμένη συνείδηση. Παρόλη την εχθρότητά του προς τη μυθολογία προδίνει την αντιμυθολογική διάθεση της ίδιας της φιλοσοφίας να ξεσκεπάσει ό,τι είναι δημιούργημα ανθρώπινο και να το επαναφέρει στο ανθρώπινο μέτρο του’ (ΣΦ, 16)

²¹ ‘Καμμία ενότητα, όσο τυπική και αν είναι, ακόμα και η πιο ανόθευτα λογική, δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί έστω και ως δυνατότητα, χωρίς αυτό στο οποίο αναφέρεται· ακόμα και το Κάτι της τυπικής λογικής είναι το απαύγασμα του υλικού, που ο αποχωρισμός του αποτελούσε το καύχημα της καθαρής λογικής [...] Επειδή στη μυθολογία του Είναι το Ον και η Έννοια παραμένουν με τεχνητό τρόπο αδιαχώριστα, παριστάνει το Είναι σαν να ήταν πάνω από το Ον και πάνω από την Έννοια και υποκλέπτει, για χρησιμοποιήσουμε τον όρο του *Kant*, την απολυτότητά του’ (ΣΦ, 18)

²² ‘Σε έναν κόσμο, ο οποίος όντας πέρα για πέρα κοινωνικά καθορισμένος είναι τόσο πιο ισχυρός, απέναντι στα μεμονωμένα άτομα που σχεδόν δεν μένει σε αυτά τίποτε άλλο από το να τον δεχθούν όπως παρουσιάζεται, μια τέτοια απλοϊκότητα αναπαράγεται αμείωτα και ολέθρια. Αυτό που τους επιβάλλει με βία ένα άμετρο σύστημα, που το αποτελούν τα ίδια και στο οποίο βρίσκονται μπλεγμένα, κι αυτό που αποκλείει δυνάμει στοιχεία που υπάρχουν φύσει, λειτουργεί για αυτά σαν να ήταν το ίδιο φύση’ (ΣΦ, 19)

²³ ‘Όποιος φιλοσοφεί ακόμα, μπορεί να το κάνει εφόσον αρνείται τη μαρξιστική θέση ότι η θεωρητική σκέψη είναι ξεπερασμένη. Η θέση αυτή ξεκινούσε από την άποψη, ότι η δυνατότητα ριζικής αλλαγής του κόσμου είναι τοπικά και χρονικά παρούσα [...] Το προλεταριάτο προς το οποίο είχε στραφεί ο *Marx*, δεν είχε ακόμα ενσωματωθεί στο σύστημα: εξαθλιωνόταν με τρόπο ολοφάνερο, ενώ από την άλλη μεριά, η κοινωνική εξουσία δεν διέθετε ακόμα τα μέσα να παλέψει σε μια κρίσιμη στιγμή με συντριπτικά μεγαλύτερες πιθανότητες επικράτησης’ (ΣΦ, 22). Επίσης, σε σχέση με την κατάργηση της θεωρίας μέσω της μετουσίωσής της σε πράξη ο *Adorno* αναφέρεται αργότερα και στην *Αρνητική Διαλεκτική*, σε ένα χωρίο όπου αναδεικνύεται ακριβώς η ανάγκη φιλοσοφικού στοχασμού της πράξης, προς όφελος της τελευταίας: ‘Στελέχη του διαλεκτικού υλισμού αντιπαρατήρησαν ότι η στροφή προς τη μη ταυτότητα, λόγω της ενδοπλαισιακής κριτικής προσέγγισής της και του θεωρητικού της χαρακτήρα, είναι μια ασήμαντη απόχρωση του νεοεγελιανισμού ή της ιστορικά ξεπερασμένης εγελιανής αριστεράς· όλα αυτά λες και η μαρξιστική κριτική της φιλοσοφίας απαλλάσσει από τη φιλοσοφία, ενώ ταυτόχρονα ο πολιτιστικός ζήλος της Ανατολικής Ευρώπης δεν θέλει να παραιτηθεί από μια μαρξιστική φιλοσοφία. Το αίτημα για την ενότητα πράξης και θεωρίας υποβίβαζε συνεχώς και ακατάπαυστα τη

θεωρία σε υπηρέτρια, αφαιρώντας της εκείνο που θα έπρεπε να είχε προσφέρει στο πλαίσιο εκείνης της ενότητας [...] Καθώς όμως στην εξυμνηθείσα θεωρία – πράξη η πρώτη ηττήθηκε, η δεύτερη έμεινε χωρίς έννοιες και έγινε ένα μέρος της πολιτικής από την οποία έπρεπε να δείξει τη διέξοδο· παραδόθηκε στην εξουσία. Η κατάργηση της θεωρίας μέσω δογματοποίησης και απαγόρευσης της σκέψης συνέβαλε στην κακή πρακτική· η επανάκτηση της αυτονομίας από τη θεωρία είναι προς όφελος της ίδιας της πρακτικής. Η σχέση μεταξύ αυτών των δύο στοιχείων δεν είναι μια για πάντα καθορισμένη, αλλά υπόκειται σε ιστορικές μεταβολές. Σήμερα που η θεωρία δυσφημείται και παραλύει από την παγκυρίαρχη δραστηριότητα, έτσι ανίσχυρη όπως είναι, μαρτυρεί με την ύπαρξή της, και μόνο εναντίον της. Αυτό τη νομιμοποιεί και την κάνει μισητή· χωρίς τη θεωρία η πρακτική, που θέλει συνεχώς να επιφέρει αλλαγές δεν θα μπορούσε να αλλάξει' (ΑΔ, 177)· 'Ότι από το έργο του *Hegel* και του *Marx* παρέμεινε θεωρητικά ανεπαρκές μεταδόθηκε στην ιστορική πρακτική· αυτό επιβάλλει να το στοχασθούμε και πάλι θεωρητικά αντί να αφήνουμε τη σκέψη να υποκύπτει ανορθολογικά στην πρωτοκαθεδρία της πρακτικής· η ιδέα η πρακτική (πράξη) ήταν μια κατεξοχήν θεωρητική έννοια' (ΑΔ, 179)

III. ΤΡΕΙΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ HEGEL (ADORNO, 1963)

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

²⁴ Παραπομπή του Adorno στο πρώτο μέρος της *Επιστήμης της Λογικής*, σελ. 87ε. Όπως αναφέρεται στο τέταρτο κεφάλαιο 'Παραπομπές και Σημειώσεις' των *Τριών Μελετών για τον Hegel* 'η παραπομπή στα έργα του Hegel γίνεται σύμφωνα με την *jubilä umsausgabe* που εξέδιδε ο H.Glockner, από το 1927 στη Στουτγάρδη' (TM, 186)

²⁵ 'Αλλά και στον Hegel ο ιδεαλισμός στοχεύει πέρα από τον ίδιο τον εαυτό του, για να χρησιμοποιήσουμε μια φράση του Emil Lask' (TM, 56)

²⁶ 'Το ότι η μορφή της σκέψης είναι απόλυτη και το ότι η αλήθεια φανερώνεται σ' αυτήν όπως είναι καθ' εαυτήν και δι' εαυτήν, τούτο αποτελεί τον κατεξοχήν ισχυρισμό της φιλοσοφίας' (TM, 56: παραπομπή του Adorno στο πρώτο μέρος του *Συστήματος της Φιλοσοφίας* του Hegel, σελ.91)

²⁷ 'Είναι (ή ον) καθ' εαυτό είναι η ουσία θεωρούμενη καθ' εαυτή, το μη ανεπτυγμένο, το δυνητικό είναι· είναι (ή ον) δι' εαυτό είναι σε σχέση με τον εαυτό του, αυτοαντανακλώμενο, ξεχωριστό, διακριτό και αυτοκαθοριζόμενο· είναι (ή ον) καθ' εαυτό και δι' εαυτό είναι το ον ως ανεπτυγμένο. Το πρώτο είναι η θέση, το δεύτερο είναι η αντίθεση και το τρίτο η σύνθεση, τα τρία στάδια της διαλεκτικής διαδικασίας, από το έμβρυο στον άνθρωπο, από το βελανίδι στη βελανιδιά' [σημείωση 42ζ, (Σ.τ.μ.) ΑΘ: 624]

²⁸ 'Η γνώση της αλήθειας δεν είναι γι' αυτόν τίποτα λιγότερο από τη γνώση του Απολύτου: προς τα εκεί τείνει η κριτική του κατά του οριοθετούντος και ασυμφιλίωτα διαχωρίζοντος την υποκειμενικότητα από το καθ' εαυτόν είναι, κριτικισμού. Αυτός έχει δημιουργήσει – όπως αναφέρεται σε ένα σημείο που παραθέτει ο Kroner – μιαν εφησυχασμένη συνείδηση στην «άγνοια του αιώνιου και του θείου με το να βεβαιώνει (δηλ. η "λεγόμενη κριτική φιλοσοφία") πως έχει αποδείξει, ότι δεν είναι δυνατή η γνώση του αιώνιου και του θείου' (TM, 57)

²⁹ 'Στην ιδέα για την Αλήθεια του Hegel, πάντως, το υποκειμενικό στοιχείο, υπερβαίνει τη σχετικότητα με το να εννοεί τον εαυτό του. Στο Αληθινό περικλείεται η σκέψη η οποία όμως δεν εξαντλείται σε αυτό' (TM, 57)

³⁰ Παραπομπή του Adorno στο τρίτο μέρος του *Συστήματος της Φιλοσοφίας του Hegel*, σελ.17 [ό.π., σημείωση 24]

³¹ Παραπομπή του Adorno στο πρώτο μέρος του *Συστήματος της Φιλοσοφίας του Hegel*, σελ.372 [ό.π., σημείωση 24]

³² Η επιμονή σε αυτό το χωρίο σχετικά με την ιδέα της εγγελιανής αλήθειας οφείλεται σε δύο βασικούς λόγους: (α) επειδή ο Adorno τονίζει τη διαλεκτική υφή της αλήθειας, έναντι του αδιαμεσολάβητου χαρακτήρα της έννοιας του Είναι, στο πλαίσιο της κριτικής του κατά της υπαρξιακής οντολογίας, τόσο στη γαλλική της έκφραση [Sartre, Jaspers], όσο και στη γερμανική [Heidegger], (β) επειδή αυτή η προσέγγιση της αλήθειας συμπληρώνει και τον τρόπο με τον οποίο εννοεί ο Adorno το περιεχόμενο αλήθειας ενός έργου τέχνης στην *Αισθητική του Θεωρία*, ζήτημα για το οποίο έγινε λόγος στο Δεύτερο Μέρος 'Βασικά Ζητήματα στην Αισθητική Θεωρία' (βλ. κυρίως υποενότητες 'Το περιεχόμενο της αλήθειας I, II, III, σελ.177 – 180)

³³ 'Η αλήθεια αποξενούται από την υποκειμενικότητά της' επειδή καμία υποκειμενική κρίση δεν μπορεί να είναι αληθής, και ωστόσο καθεμιά οφείλει να θέλει να είναι αληθής υπερ – βαίνει η αλήθεια στο (επίπεδο) του δι' εαυτού. Ως με αυτόν τον τρόπο υπερβαίνουσα είναι τόσο λίγο «τεθειμένη» όσο και αποκεκαλυμμένη' είναι ασυμβίβαστη με αυτό που αναζητά η οντολογία' (TM, 60)

³⁴ 'Η εγγελιανή θεωρητική έννοια διασώζει τη μίμηση με την επιστροφή του πνεύματος στον εαυτό του: Αλήθεια δεν είναι *adaequatio* αλλά *συγγένεια*' και στον καταρρέοντα ιδεαλισμό αποκαλύπτεται με τον Hegel αυτή η κατάδυση της νόησης στη μιμητική της ουσία ως το δικό της ανθρώπινο δικαίωμα' (TM, 62)

³⁵ Στο Δεύτερο Μέρος της *Αρνητικής Διαλεκτικής* 'Αρνητική Διαλεκτική: έννοια και κατηγορίες' στην υποενότητα 'Προτεραιότητα του αντικειμένου' σελ.224

³⁶ 'Τίποτα δεν γινώσκεται «που να μην βρίσκεται στην εμπειρία», άρα ούτε εκείνο το Είναι στο οποίο η υπαρξιακή οντολογία τοποθετεί το λόγος αυτού που είναι και που γίνεται η εμπειρία' (TM, 75)

³⁷ Παραπομπή του Adorno στο πρώτο μέρος του *Συστήματος της Φιλοσοφίας του Hegel*, σελ.47, [ό.π., σημείωση 24]

³⁸ Η αναγνώριση αυτής της διαφοράς ανάμεσα στο είδωλο του πράγματος και το ίδιο το πράγμα είναι ένα από τα βασικά σημεία εκκίνησης της *Αρνητικής Διαλεκτικής* που αποσκοπεί στην αποκατάσταση αυτής της διαφοράς: δεν πρόκειται για την πορεία μιας διαλεκτικής σύνθεσης, αλλά για μία αρνητική προσέγγιση των περιεχομένων της έννοιας: πρέπει, το σημείο εκκίνησης της θέσης της έννοιας, να αποκατασταθεί, καθώς αυτό έχει περιοριστεί και τροποποιηθεί σημαντικά από την αντικειμενοποίηση των πραγμάτων στη βάση μίας αυστηρά θετικής προσέγγισης

³⁹ 'Το νεύρο της διαλεκτικής ως μεθόδου συνιστά η συγκεκριμένη Άρνηση' (TM, 107)

IV. ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ:

ΜΙΑ ΓΝΩΣΙΟΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ – ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

⁴⁰ (O'Connor, 2004: xii preface)

⁴¹ Ο.π., σελ.3

⁴² Για την ακρίβεια, πρόκειται ακριβώς για τη θέση με την οποία ξεκινά ο πανηγυρικός του λόγος στο πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης το 1931: 'Whoever chooses philosophy as a profession today must first reject the illusion that earlier philosophical enterprises began with: that the power of thought is sufficient to grasp the totality of the real' [Adorno (1931) *The Actuality in philosophy* στο (O'Connor, 2000: 24)]

⁴³ (O'Connor 2004: 33)

⁴⁴ Ο.π., σελ.43

⁴⁵ Η μη ταυτότητα είναι συνώνυμη με τη μη εννοιακότητα στον Adorno· αν θεωρηθεί ότι μέσω της έννοιας αποδίδεται η ταυτότητα υποκειμένου – αντικειμένου, τότε μέσω της μη έννοιας της έννοιας αποδίδεται η μη ταυτότητα υποκειμένου – αντικειμένου, η ιδιαιτερότητα δηλαδή που δεν μπορεί να αποδοθεί από την έννοια και επομένως να ενσωματωθεί στην ταυτότητα

⁴⁶ Κυρίως λόγω της ολοκληρωτικής λογικής που αισθάνεται να παρουσιάζουν οι φιλοσοφίες του υποκειμενισμού

⁴⁷ (Adorno, 1982: 28), αναφορά στο (O'Connor 2004: 60)

⁴⁸ Σχετικά με το Dasein: Στο *Είναι και Χρόνος* (Τόμος I, σελ. 28 – 34) και ειδικότερα στην εισαγωγή, §2 (Η μορφική δομή του ερωτήματος για το Είναι), ο Heidegger θέτει ότι τα όντα είναι αυτά που θα ερωτηθούν για το Είναι, μια και το Είναι αναφέρεται σε αυτά. Τίθεται όμως το ζήτημα του σωστό τρόπου πρόσβασης στα όντα, και κατά συνέπεια, το ερώτημα: *Σε ποια όντα μέλει να βρεθεί το νόημα του Είναι; Εναλλακτικά: Με ποια όντα οφείλει να κάνει αρχή η εξερεύνηση του Είναι; Μπορούμε να ξεκινήσουμε από οπουδήποτε, ή μήπως κάποιο ορισμένο ον έχει προτεραιότητα στην επεξεργασία του ερωτήματος για το Είναι; Ποιο είναι αυτό το παραδειγματικό ον, και με ποιο νόημα έχει τούτο προτεραιότητα;* Στη συνέχεια, ο Heidegger ορίζει το Dasein [εδωνά – είναι] ως *αυτό το ον, που είμαστε εκάστοτε εμείς οι ίδιοι, και που έχει μεταξύ άλλων τη δυνατότητα να θέτει ερωτήματα και ειδικά το ερώτημα για το Είναι, από το οποίο πηγάζουν όλα τα άλλα.* Οι δυσκολίες σε σχέση με τη μετάφραση αυτού του όρου αναφέρονται στη σημείωση 2 της σελίδας 31 *Είναι και Χρόνος* (Τόμος I): 'Ο όρος Dasein είναι μια κοινή γερμανική λέξη που σημαίνει απλώς την ύπαρξη, παρουσία· ως ρήμα σημαίνει υπάρχω, παρευρίσκομαι. Οι φιλόσοφοι, ωστόσο, παρέλαβαν αυτή τη λέξη και την ανήγαγαν σε φιλοσοφικό όρο, ενίοτε λίαν δυσνόητο. Άλλο είναι το Dasein του Hegel, άλλο του Jaspers και άλλο του Heidegger. Ο νεωτερισμός μάλιστα του τελευταίου είναι τόσο ριζικός, που ο όρος τούτος στην ουσία καθίσταται αμετάφραστος σε κάθε άλλη γλώσσα' (Μαλεβίτσης, 1974: 56). Στη συνέχεια, ο Γιάννης Τζαβάρας προσθέτει: 'Οι άγγλοι μεταφραστές αφήνουν ως επί το πλείστο αυτό τον όρο αμετάφραστο ή τον αποδίδουν Being – there. Οι γάλλοι μεταφραστές τον αποδίδουν être – là. Μολονότι στο παρόν έργο αυτός ο όρος σημαίνει βασικά «άνθρωπος», ο Heidegger δίνει βαρύτητα στην ετοιμολογία της λέξης: Da σημαίνει εδωνά, ώδε, ενθάδε· Sein σημαίνει «Είναι». Στα ελληνικά ο όρος έχει μεταφραστεί «παρείναι», «παρουσία», «ώδε – Είναι». Η προσπάθεια για μετάφραση αυτού του όρου πρέπει, κατά γνώμη μας, να ξεκινήσει από την προϋπόθεση του ετυμολογικού διαχωρισμού ενός τοπικού επιρρήματος και της λέξης «Είναι». Όποιος υποστηρίζει μια ελεύθερη απόδοση, θα σκοντάψει σε ανυπέβλητες δυσκολίες, αν θελήσει να μεταφράσει π.χ. την τελευταία παράγραφο

της σελ.132 του «Είναι και Χρόνος» και τις μετέπειτα σελίδες όπου αναλύεται το Da του Sein. Παλαιότερα είχαμε ιδιοποιηθεί την απόδοση «ώδε – είναι» [...] Επειδή όμως το «ώδε» είναι αμφισήμαντο, έχει δηλαδή ταυτόχρονα τροπική και τοπική σημασία, προτιμήσαμε εδώ το τοπικό επίρρημα «εδωνά», που αποδίδει με σαφήνεια και μονοσήμαντα τον όρο da. Ο αναγνώστης ας διατηρήσει βασικά κατά νου ότι το «εδωνά – είναι» δηλώνει τον άνθρωπο κάτω από την προοπτική του Είναι του' (Heidegger, 1998: 31). Αντίστοιχα, ο Παναγιώτης Θανασιάς αναφέρεται στο ίδιο ζήτημα στη σημείωση 23 των προλεγόμενων του στο 'Τι είναι μεταφυσική;' του Heidegger: 'Η λέξη Dasein έχει γνωρίσει πολλές μεταφραστικές αποδομήσεις στην ελληνική, από τις οποίες καμία δεν μπορεί να θεωρηθεί απολύτως ικανοποιητική. Πρόκειται για ένα ουσιαστικοποιημένο απαρέμφατο που στην κοινή του χρήση σημαίνει την «ύπαρξη» του όντος [...] Τη βαρύτητα φιλοσοφικής έννοιας προσλαμβάνει το Dasein στην εγγεληνική Επιστήμη της Λογικής, όπου έπεται του Είναι, του Μηδενός και του Γίνεσθαι, δηλώνοντας το «προσδιορισμένο Είναι» [...] Η χρήση της λέξης με την ειδική σημασία της «ανθρώπινης ύπαρξης» εμφανίζεται στο έργο του Karl Jaspers και καθιερώνεται οριστικά από τον Heidegger [...] Ακολουθώντας μια τάση που τείνει να επικρατήσει διεθνώς, προτιμούμε να το αφήσουμε αμετάφραστο, υπενθυμίζοντας και τα όρια της μεταφρασσιμότητας των χαιντεγκεριανών κειμένων' (Heidegger, 2009: 24). Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής θα ακολουθηθεί ακριβώς αυτή η τελευταία σύμβαση

⁴⁹ (O'Connor 2004: 154)

⁵⁰ Ο.π.

⁵¹ Ο.π., σελ.155

⁵² Στο Πρώτο Μέρος της *Αρνητικής Διαλεκτικής* 'Η σχέση προς την οντολογία' στην υποενότητα 'Νόημα του είναι' σελ.113, ο Adorno αναφέρεται στη διαλεκτική σε σχέση με τον Heidegger. Η ανάλυση στο πλαίσιο των προλεγόμενων στην *Αρνητική Διαλεκτική* αντλεί από το (O'Connor 2004: 155)

⁵³ (Heidegger, 1982: 159) στο (O'Connor 2004: 158)

V. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ

⁵⁴ Η *Αρνητική Ανθρωπολογία* του Sonnemann βασίζεται στην ανάλυση της αρνητικότητας μίας ανθρώπινης κατάστασης που δεν υπάρχει ακόμα. Η βασική αφετηρία του Sonnemann είναι η αρνητική ιδέα πως 'οι άνθρωποι δεν είναι ακόμα άνθρωποι' (Sonnemann, 1969: 283). Η ανθρωπολογία είναι αρνητική με την έννοια πως 'το επίπεδο που μόνοι οι άνθρωποι μπορεί να προσεγγίσουν δεν υπάρχει ακόμα' (ό.π., σελ.321). Το βασικό ερώτημα που τίθεται αφορά τους λόγους για τους οποίους ο άνθρωπος δεν μπορεί να γίνει αυτό που θα μπορούσε να είναι. Αυτό το ερώτημα, μακριά από κάθε ιδέα περί μίας ιδεατής ανθρώπινης φύσης βασίζεται περισσότερο στην παραδοχή πως οι οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές δυνατότητες της ανθρωπότητας έχουν εγκλωβιστεί στη λογική συγκεκριμένων ομάδων που αποσκοπούν περισσότερο στην εξυπηρέτηση των άμεσων αναγκών τους, παρά στην πλήρη ανάπτυξη της ανθρώπινης δυνατότητας. Για τις ομοιότητες ανάμεσα στην *Αρνητική Διαλεκτική* του Adorno και την *Αρνητική Ανθρωπολογία* του Sonnemann βλ. (Zima, 2002: 169 – 174)

⁵⁵ ‘Δηλαδή αναγνωρίζω κάτι ως κάτι, διαπιστώνω την ταυτότητά του’ [σημείωση 4, (Σ.τ.μ.), ΑΔ: 491]

⁵⁶ ‘Δοκίμιο πάνω στα άμεσα δεδομένα της συνείδησης είναι και ο τίτλος του πρώτου βιβλίου του *Bergson*, 1889’ [σημείωση 9, (Σ.τ.μ.), ΑΔ: 491]

⁵⁷ ‘Υποκειμενική ενύπαρξη είναι ο περιορισμός της γνωστικής διαδικασίας σε ό,τι ενυπάρχει στην υποκειμενική συνείδηση ή εμπειρία’ [σημείωση 11, (Σ.τ.μ.), ΑΔ: 491]

⁵⁸ ‘Προπάντων για τους σκοπούς της κυριαρχίας πάνω στη φύση’, συμπληρώνει ο Adorno (ΑΔ, 24)

⁵⁹ Σε αυτό το σημείο, υπάρχει μία πρώτη αναφορά στην έννοια του είναι: ‘Έννοιες όπως το είναι στην αρχή της Λογικής του Hegel σημαίνουν κατ’ αρχάς κάτι εμφαντικά μη εννοιολογικό [...] έννοιες που το νόημά τους παραπέμπει πέρα από τον εαυτό τους. Στοιχείο του νοήματός τους είναι ότι δεν ικανοποιούνται στο εννοιολογικό τους πλαίσιο, μολονότι, καθώς περικλείουν το μη εννοιολογικό ως νόημά τους, τείνουν να το εξομοιάσουν με τον εννοιολογικό τους χαρακτήρα και έτσι παραμένουν μέσα τους προκατελημμένες’ (ΑΔ, 24)

⁶⁰ ‘Ψευδομορφισμός ή ψευδομόρφωση είναι η εμφάνιση ενός ορυκτού με την κρυσταλλική μορφή ενός άλλου ορυκτού, ο σχηματισμός ψευδοκρυστάλλων. Για μια ψευδομόρφωση μιλάει μεταφορικά ο ιστορικός του πολιτισμού Oswald Spengler όταν ένα νέο ρεύμα ιδεών, τρόπον τινά σαν λάβα ενός ορυκτού, αναγκάζεται να λάβει προϋπάρχουσες μορφές, δηλαδή να χυθεί στις υφιστάμενες κοιλότητες ενός παλαιότερου πετρώματος’ [σημείωση 20, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 492]

⁶¹ ‘Όποιος βάζει στο στόμα του το βαθύ νόημα γίνεται τόσο λίγο βαθύς με αυτό όσο το μεταφυσικό νόημα γίνεται και το μυθιστόρημα που αναφέρει τις μεταφυσικές απόψεις του προσώπου του. Όποιος απαιτεί από τη φιλοσοφία να ασχοληθεί με το θέμα του είναι ή με άλλα κεντρικά θέματα της δυτικής μεταφυσικής πιστεύει με πρωτόγονο τρόπο στο υλικό. Η φιλοσοφία δεν μπορεί ασφαλώς να αποφύγει το αντικειμενικό κύρος τέτοιων θεμάτων, αλλά διόλου δεν είναι βέβαιο πως η εξέταση των μεγάλων ζητημάτων δεν ανταποκρίνεται σε αυτή. Τόσο πολύ πρέπει να φοβάται τους πεπατημένους δρόμους του φιλοσοφικού στοχασμού, που το εμφαντικό ενδιαφέρον της αναζητεί καταφύγιο σε εφήμερα αντικείμενα, τα οποία δεν υπερκαθορίζονται από προθέσεις. Την παραδοσιακή φιλοσοφική προβληματική πρέπει να την αρνείται κανείς με καθορισμένο τρόπο, ασφαλώς σε συνδυασμό με τα επιμέρους ερωτήματα’ (ΑΔ, 30)

⁶² Ο Adorno σε αυτό το χωρίο, καταφέρεται τόσο ενάντια στην έννοια της μεταφυσικής αρχής, όσο και στην έννοια του βάθους, ως αυθύπαρκτα στοιχεία. Αντιδράει ιδιαίτερα σε εκείνες τις φιλοσοφικές παραδόσεις όπου ‘αποσιωπάται και παρεισάγεται ένας θεολογικός τελικός στόχος’ για να συμπληρώσει αποδοκιμαστικά ‘λες και το κύρος της σκέψης κρίνεται από τα αποτελέσματά της, την επικύρωση της υπερβατικότητας, ή από τη βύθισή της στον εσωτερικό κόσμο, το απλό είναι δι’ εαυτό· λες και η απόσυρση από τον εξωτερικό κόσμο είναι χωρίς άλλο ταυτόσημη με τη συνείδηση των θεμελίων του κόσμου’ (ΑΔ, 31). Αντίθετα, ο Adorno επιμένει σε μία φιλοσοφία η οποία δεν θα καταπιάνεται με μία πάγια ομάδα μεγάλων ζητημάτων, τα οποία είτε θα ξεκινούν, είτε θα καταλήγουν, είτε και τα δύο, από βασικές αρχές, ή από υπερβατικούς στόχους· επιμένει στο επιμέρους, σε αυτό που μπορεί να εντοπιστεί η ιστορική υφή των πραγμάτων· επιμένει σε αυτό το επίπεδο πραγμάτευσης το οποίο τοποθετείται στην πραγματικότητα, σε εκείνο το σημείο όπου μπορεί να συνειδητοποιηθεί η ιδεολογική διαμεσολάβηση των πραγμάτων, αλλά και ο ιστορικός τους χαρακτήρας. Ο Adorno δεν απορρίπτει πλήρως την χρήση των εννοιών· αντίθετα, τη θεωρεί απαραίτητη. Ωστόσο, επιμένει στο μη εννοιολογικό, σε αυτό που δεν

έχει ένα πάγιο και διαρκή χαρακτήρα. Η έννοια, μπορεί να διαμεσολαβηθεί τόσο από το ιδεολογικό, όσο και από το μη εννοιολογικό. Παράλληλα, τα μεγάλα ζητήματα, η ίδια η έννοια, θέτουν το δικό τους πάγιο πλαίσιο ανάλυσης. Αυτός είναι και ο λόγος που Adorno επιμένει στο ετερογενές ως προς αυτά, στο μη ταυτόσημο στοιχείο τους: σε αυτό, θεωρεί ότι μπορεί να αποκαλυφθεί η πραγματική κατάσταση πραγμάτων στην οποία, δεν έχει υπάρξει ιδεολογική διαμεσολάβηση, δεν έχει ασκηθεί η βία της ταυτότητας με το εννοιολογικό

⁶³ Σχετικά με το χαρακτήρα της έκφρασης, ο Adorno συμπληρώνει: 'η έκφραση απαλλάσσεται με τη βοήθεια της σκέψης, πάνω στην οποία μοχθεί όπως και αντίστροφα, από τον τυχαίο χαρακτήρα της. Η σκέψη γίνεται δεσμευτική και ακριβής μόνον ως εκφρασμένη: ό,τι λέγεται χαλαρά δεν είναι προϊόν καλής σκέψης. Μέσω της έκφρασης το εκφραζόμενο αποκτά αυστηρή συνέπεια. Η έκφραση δεν είναι αυτοσκοπός σε βάρος του εκφραζόμενου, αλλά το απάγει από την εκπραγματισμένη ακαταστασία, η οποία είναι επίσης αντικείμενο φιλοσοφικής κριτικής. Η εικονολογική – θεωρητική φιλοσοφία χωρίς ιδεαλιστική υποδομή απαιτεί την πιστή αφοσίωση στην αυστηρή συνέπεια για να σπάσει την αυταρχική αξίωση εξουσίας της τελευταίας' (ΑΔ, 32)

⁶⁴ Βλ. (Benjamin, 2002), (Buck – Morss, 2009)

⁶⁵ 'Ιδεολογία, πάντοτε υπό την κριτική έννοια, είναι η ψευδής συνείδηση, και μάλιστα μια αναγκαία ψευδής συνείδηση με στόχο τη δικαιολόγηση της αξίωσης για κυριαρχία' [σημείωση 22, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 493]

⁶⁶ Η απόδοση μίας ουτοπικής πτυχής στη φιλοσοφία από τον Adorno. Η στόχευση προς τη συμφιλίωση, αδιάφορα, αν αυτή μπορεί να επιτευχθεί, ή όχι, και η αναγνώριση των δυνατοτήτων μετασχηματισμού του υποκειμένου, μέσω της αποκατάστασης της βίας που έχει ασκηθεί στο αντικείμενο, το οποίο με τη σειρά του διαμεσολαβεί το υποκείμενο

⁶⁷ 'Όρος που χρησιμοποιήθηκε από τους εκπροσώπους του υπαρξισμού για να δηλωθεί το βασικό συναίσθημα μέσω του οποίου αποκαλύπτεται η ανθρώπινη φύση. Πρόκειται για την ψυχολογική κατάσταση στην οποία περιέρχεται το πρόσωπο στην προσπάθειά του να δημιουργήσει μόνο και χωρίς εξωτερικά στηρίγματα τον ίδιο τον εαυτό του. Εν αντιθέσει με το φόβο που προκαλείται από συγκεκριμένα αίτια [...] το συναίσθημα της αγωνίας δεν συνδέεται με κάτι συγκεκριμένο. Καθώς λοιπόν, σύμφωνα με τον υπαρξισμό, η ύπαρξη δεν είναι κάτι δεδομένο αλλά αποφασίζεται από το ίδιο το άτομο [...] η απουσία οποιουδήποτε σημείου αναφοράς είναι η αιτία για να αναδυθεί η αγωνία [...] Ο Sartre επεσήμανε πως πέρα από την απόφαση του ατόμου για τη διαμόρφωση της δικής του ύπαρξης, το συναίσθημα της αγωνίας επιτείνεται επειδή το ίδιο το άτομο αποφασίζει ταυτόχρονα και για τους άλλους, χωρίς να υπάρχει η συνδρομή οποιασδήποτε ηθικής αρχής, καθώς το άτομο είναι καταδικασμένο να ζει ελεύθερο. Ο Heidegger επίσης αναφέρθηκε στην εμπειρία της αγωνίας που προκαλείται στον άνθρωπο, όταν αυτός καλείται να αποφασίσει μεταξύ της μη αυθεντικότητάς του, η οποία οφείλεται στην παραίτησή του και την εγκατάλειψη του εαυτού του μέσα στη δίνη των γεγονότων, και της αυθεντικότητας της ύπαρξής του, που επιτυγχάνεται μέσω της βίωσης της προοπτικής του θανάτου του [...] Ο Jaspers συνέδεσε το συναίσθημα της αγωνίας του ανθρώπου με τη συνειδητοποίηση οριακών καταστάσεων, μέσα στις οποίες είναι υποχρεωμένος να ζει, καθώς και με την απόφασή του να τις υπερβεί (Πελεgrίνης 2005: 20)

⁶⁸ Ο Adorno συμπληρώνει: 'Το σύστημα, μορφή παρουσίας μιας ολότητας για την οποία τίποτα δεν παραμένει εξωτερικό, απολυτοποιεί τη σκέψη απέναντι σε κάθε περιεχόμενό της και εξατιμίζει το περιεχόμενο

μεταμορφώνοντάς το σε σκέψη: το σύστημα είναι ιδεαλιστικό πριν από κάθε επιχειρηματολογία περί ιδεαλισμού' (ΑΔ, 39)

⁶⁹ 'Η σύλληψη του συστήματος παραπέμπει, με ανεστραμμένο τρόπο, στη συνοχή του μη ταυτόσημου την οποία ακριβώς τραυματίζει η παραγωγική συστηματική. Η κριτική του συστήματος και η ασυστηματική σκέψη παραμένουν κάτι εξωτερικό όσο δεν αποδεσμεύουν τη δύναμη της συνοχής, την οποία τα ιδεαλιστικά συστήματα μεταβίβαζαν στο υπερβατικό υποκείμενο' (ΑΔ, 41)

⁷⁰ 'Η συστηματική είναι τόσο σύμφυτη και με τη σύγχρονη συνείδηση, που ακόμα και οι αντισυστηματικές προσπάθειες του Husserl υπό την ονομασία οντολογία, από τις οποίες αργότερα αποσχίστηκε η θεμελιώδης οντολογία, αναγκάστηκαν, στο όνομα της τυποποίησής τους, να υπαναχωρήσουν στο σύστημα' (ΑΔ, 42)

⁷¹ 'Η βύθιση στο μεμονωμένο, η ακρότατη διαλεκτική εμμονή στο ενύπαρκτο, χρειάζεται ως στοιχείο της και την ελευθερία να εξέρχεται από το αντικείμενο, την οποία αποκλείει η αξίωση της ταυτότητας [...] Το στοιχείο μιας τέτοιας υπέρβασης της σκέψης αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι ως μικρολογική πρακτική διαθέτει μόνο μακρολογικά μέσα. Το αίτημα για δεσμευτικότητα χωρίς σύστημα απαιτεί μοντέλα σκέψης' (ΑΔ, 44): 'το μοντέλο εξακριβώνει το ειδικό και κάτι περισσότερο από το ειδικό χαρακτηριστικό, χωρίς να το εξατμίζει μέσα στη γενικότερη υπερκείμενη έννοιά του' (ΑΔ, 45)

⁷² 'Θεμιτή είναι η εμμένουσα στο σύστημα επιχειρηματολογική σκέψη όταν προσλαμβάνει την πραγματικότητα που έχει ενοποιηθεί σε σύστημα, για να της αντιτάξει την ίδια της τη δύναμη, ενώ το στοιχείο ελευθερίας της σκέψης αντιπροσωπεύει την αρχή η οποία ήδη γνωρίζει ότι αυτό το σύστημα είναι εμφαντικά αναλήθες' (ΑΔ, 46)

⁷³ 'Αλλά η αναλήθεια της εμμονής στο σύστημα αποκαλύπτεται από τη συντριπτική εμπειρία ότι ο κόσμος, που οργανώνεται τόσο συστηματικά σαν ήταν ο εγκωμιασμένος από τον Hegel πραγματοποιημένος Λόγος, άλογος όπως παραμένει, διαιώνίζει την αδυναμία του πνεύματος το οποίο εμφανίζει ως παντοδύναμο' (ΑΔ, 46)

⁷⁴ 'Στη μη συμφιλιομένη κατάσταση της *κοινωνίας* η μη ταυτότητα βιώνεται ως κάτι αρνητικό' (ΑΔ, 47)

⁷⁵ Σε αυτό το σημείο ο Adorno, με έναν τρόπο που επιβεβαιώνει την αρνητική οντολογική σκοπιά του, προσθέτει: 'Ζητούν τουλάχιστον ένα κομμάτι οντολογίας εν μέσω της κριτικής που υφίσταται, λες και αυτό που θέλουν δεν το εκφράζει και η παραμικρή ακάλυπτη αντίληψη των πραγμάτων καλύτερα από όσο μια δήλωση προθέσεων, η οποία δεν έχει συνέχεια' (ΑΔ, 50)

⁷⁶ 'Στη διαλεκτική φιλοσοφία του Adorno δεν υπάρχει μια πρώτη αρχή από την οποία όλα τα άλλα να έπονται ή στην οποία όλα τα άλλα μπορούν να αναχθούν, οπωσδήποτε και αν ονομάζεται: θεός, πρώτη αιτία, είναι, αρχή του κόσμου, κ.λπ., ούτε μια έσχατη βάση στην οποία όλα τα άλλα στηρίζονται' [σημείωση 36, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 494]. Σε σχέση με αυτή την 'έσχατη βάση', ο Adorno αναφέρει λίγο πιο πριν: 'Η παραδοσιακή σκέψη [...] απαιτεί ένα σύστημα αναφοράς, ένα frame of reference, όπου όλα έχουν τη θέση τους. Δεν αποδίδεται καν μεγάλη σημασία στην κατανοησιμότητα του συστήματος αναφοράς – επιτρέπεται μάλιστα να αποτελείται από δογματικά αξιώματα, αρκεί να μπορεί να εντοπίζεται κάθε σκέψη και να μένει μακριά κάθε ακάλυπτη ιδέα. Σε αντιδιαστολή προς αυτό η γνώση που αποδίδει καρπούς ρίχνεται στα *αντικείμενα χωρίς την προοπτική ανταπόδοσης* (Όπως αναφέρεται στη [σημείωση 35, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 494] 'η εικόνα της σκέψης που χάνεται στο αντικείμενό της για να βρει τον εαυτό της είναι εγγελιανή. Αυτό δηλώνει η αυτοπαραίτηση, η ανυπόκριτη

αυτοεγκατάλειψη του υποκειμένου στο αντικείμενο. Ο εαυτός της αυτοσυνείδησης είναι κενός περιεχομένου χωρίς την εμπειρία του κόσμου') [...] Η αρνητικότητα, όπως εμφανίζεται κατ' ανάγκη μέσα στο καλυμμένο και πάντοτε ίδιο, είναι αναλήθεια μόνο για το αναληθές' (ΑΔ, 49)

⁷⁷ 'Αρνητικό, ενέργεια της σκέψης' από [σημείωση 38, ΑΔ: 494] η οποία παραπέμπει απευθείας στη *Φαινομενολογία του Πνεύματος*

⁷⁸ Ο Adorno αποδίδει τον προσδιορισμό θετικό, σε οτιδήποτε αρκείται στο φαινόμενο, στο δεδομένο, σε αυτό που μπορεί να θεαθεί άμεσα, και που δεν χρειάζεται στοχασμό. Αντίθετα, αποδίδει τον προσδιορισμό αρνητικό, στην ίδια τη σκέψη, καθώς είναι αυτή που προκαλεί έναν στοχασμό και μια διερώτηση του φαινομένου, μία 'άρνηση' στην άμεση αποδοχή του, εμμένοντας στη διερώτησή του

⁷⁹ Αυτή η φράση προέρχεται από τον αφορισμό 122 στο (MM, 290). Αυτό που εννοεί μάλλον ο Adorno σε αυτήν τη φράση είναι πως η υποκειμενική διαμεσολάβηση, η ίδια η κατανόηση, στην προσπάθειά της να κάνει κάτι κατανοητό για τον άνθρωπο το απομακρύνει και από το πεδίο αλήθειάς της. Το πεδίο αλήθειας δεν ταυτίζεται ολοκληρωτικά με το πεδίο κατανόησης σε καμιά στιγμή, παρά ο άνθρωπος και η σκέψη του μετατοπίζονται σε διάφορες περιοχές που πιάνουν λιγότερο ή περισσότερο από αυτό το πεδίο, αλλά ποτέ το σύνολο του. Αυτή η μη ταυτότητα με το πεδίο αλήθειας, είναι το τμήμα της σκέψης που δεν κατανοείται, παρά το γεγονός ότι είναι αληθές. Η κατανόηση σημαίνει ότι έχει επαλειφθεί αυτό το μη ταυτόσημο, το οποίο όμως πάντα υπάρχει, με βάση και την ασυμφιλίωτη λογική της *Αρνητικής Διαλεκτικής* του Adorno

⁸⁰ 'Η νεότερη απόπειρα διαφυγής από τον φετιχισμό της έννοιας – από την ακαδημαϊκή φιλοσοφία, χωρίς να εγκαταλειφθούν οι αξιώσεις δεσμευτικότητας – έγινε υπό την ονομασία υπαρξισμός' (ΑΔ, 69)

⁸¹ [Σημείωση 60, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 496]

⁸² Τα πλάγια παραπετάσματα στη σκηνή του θεάτρου που αποκρύβουν τη θέα προς τα παρασκήνια

⁸³ Η κριτική στον υπαρξισμό από την οπτική της απουσίας του αντικείμενου με την έννοια της κοινωνίας και των θεσμών της. Όχι, δεν είναι κάποιος ελεύθερος με την ακραία αναδίπλωση στον εαυτό του και τη λήψη αποφάσεων που είναι παράλογες, όσο και προϊόντα μιας ακραίας ελεύθερης υποκειμενικότητας: η ασυμμετρία ανάμεσα στον παραλογισμό του κόσμου και την ελευθερία που δίνει στο υποκείμενο ο υπαρξισμός, είναι στην ουσία μια σχέση αντανάκλασης ανάμεσα στον παραλογισμό του ελεύθερου υποκειμένου και τον παραλογισμό του κόσμου, αλλά το κυριότερο είναι ότι ο κόσμος μένει άθικτος: υπάρχει η σιωπηρή παραδοχή της ανίατης προβληματικότητάς του που νομιμοποιεί το υποκείμενο με μία ριζοσπαστική ελευθερία, όχι στην τροποποίηση του κόσμου, αλλά στην εκδήλωση του υποκειμένου: σαν να πρόκειται για εκείνον που στην αναγγελία του θανάτου, συνειδητοποιεί ότι θα μπορούσε να κάνει ό,τι θέλει: ο θάνατός του, θα καλύψει στα μάτια του την κάθε του υποκειμενική διαστροφή. Στον υπαρξισμό, ακόμα και αν δεν πρόκειται για διαστροφή, αλλά για νόημα, αποσιωπάται η ίδια η κοινωνία: πώς θα μπορούσε ένα νόημα να είναι δυνατό σε μια κοινωνία, για ένα άτομο που αποφασίζει αφήνοντάς της στην άκρη; Όποιο και αν ήταν αυτό, είναι αμφίβολο αν θα μπορούσε να απολαμβάνει της απόλυτης ελευθερίας που επαγγέλλεται ο υπαρξισμός

⁸⁴ Στη [σημείωση 64, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 497] αναφέρεται σε σχέση με αυτή τη θέση για τις δυνατότητες αυτού που μπορεί να γίνει ο άνθρωπος ότι: 'Ο Adorno αρνείται οποιεσδήποτε ανθρωπολογικές σταθερές, μια αμετάβλητη φύση του ανθρώπου, ακόμη και ως ιστορικού προϊόντος'

⁸⁵ Αυτή η κατηγορία περί έλλειψης αυτοπαραίτησης διευκρινίζεται στη [σημείωση 35, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 494]: ‘Η εικόνα της σκέψης που χάνεται μέσα στο αντικείμενό της για να βρει τον εαυτό της είναι εγγελιανή. Αυτό δηλώνει η αυτοπαραίτηση, η ανυπόκριτη αυτοεγκατάλειψη του υποκειμένου στο αντικείμενο. Ο εαυτός της αυτοσυνείδησης είναι κενός περιεχομένου χωρίς την εμπειρία του κόσμου’

ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

Η ΣΧΕΣΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ: Η οντολογική ανάγκη | Είναι και Ύπαρξη

⁸⁶ ‘Η οντολογία φαίνεται να εμπνέει τόσο μεγαλύτερο δέος όσο λιγότερο μπορεί να συνδεθεί με ορισμένα περιεχόμενα’ (ΑΔ, 83): ‘η λατρεία του είναι όμως, ή τουλάχιστον η έλξη που ασκεί αυτή η λέξη ως κάτι ανώτερο, ζει από το γεγονός ότι και πραγματικά – αντικειμενικά, όπως άλλοτε στη γνωσιολογία έννοιες της λειτουργίας απωθούν όλο και πιο μακριά τις έννοιες της ουσίας’ (ΑΔ, 88): ‘η προσπάθεια για θεωρητική δικαίωση του ανθρώπου και του είναι και του χρόνου ως πρωτογενών δεδομένων δεν αποτρέπει τη μοίρα των αναστημένων ιδεών. Έννοιες που το αντικειμενικό τους υπόστρωμα είναι ιστορικά παρωχημένο έχουν επικριθεί στο σύνολό τους και στο ειδικό φιλοσοφικό πεδίο με πειστικό τρόπο ως δογματικές υποστασιοποιήσεις’ (ΑΔ, 89)

⁸⁷ ‘Στο κεφάλαιο για τους παραλογισμούς [του καθαρού Λόγου] ο Kant άσκησε κριτική [...] στην αύρα της λέξης ύπαρξη· στο κεφάλαιο για την αμφιβολία των εννοιών του στοχασμού επέκρινε την άμεση αναδρομή στο είναι’ (ΑΔ, 89)

⁸⁸ ‘Το μη εγώ είναι ο εξωτερικός κόσμος στην ορολογία του *Fichte*’ [σημείωση 82, (Σ.τ.μ.) ΑΔ:499]

⁸⁹ Παρόμοια, λίγο πιο πριν ο Adorno αναφέρει: ‘Μετά την παρακμή του υποκειμένου [...] προκαλεί αμηχανία η λειτουργία του, που στον ιδεαλισμό θεμελιώνει τη γνώση. Εδώ η θεμελιώδης οντολογία παραμένει, όπως και η φαινομενολογία, παρά τη θέλησή της κληρονόμος του θετικισμού. Στον Heidegger η αντικειμενικότητα ανατρέπεται: στόχος του είναι να φιλοσοφεί τρόπον τινά χωρίς μορφή, καθαρά μέσα από τα αντικείμενα, και έτσι αυτά εξατμίζονται’ (ΑΔ, 104)

⁹⁰ Όπως και στη (ΑΔ, 56), η έννοια του θετικού, ταυτίζεται με την αποδοχή των φαινομένων όπως είναι, της πραγματικότητας όπως είναι, ενώ η έννοια του αρνητικού, σχετίζεται ακριβώς με το στοχασμό, τη διερώτηση αυτού που δίνεται. Στο πλαίσιο της *Αρνητικής Διαλεκτικής* το θετικό συνδέεται με την αποδοχή της δεύτερης φύσης των πραγμάτων, ενώ το αρνητικό, είναι ακριβώς η αναγνώριση αυτής της δεύτερης φύσης, και η προσπάθεια προσέγγισης των φαινομένων αυτών καθ’ εαυτών μέσω της σκέψης και του στοχασμού στη φύση της διαμεσολάβησης που έχουν υποστεί τα πράγματα

⁹¹ Ο Adorno συμπληρώνει: ‘Υπό το πρόσχημα ότι θα αναγκάσει τα σκεπασμένα να αποκαλυφθούν [...] τα ίδια γίνονται πάλι απαρατήρητα [...] Αυτό που συμπεριφέρεται σαν να καταστρέφει τα φετίχ, καταστρέφει μόνο τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες μπορούν να αποκαλυφθούν ως φετίχ’ (ΑΔ, 112)

⁹² ‘Θέσει και όχι φύσει, δηλαδή έχει τεθεί από τους ανθρώπους, είναι ανθρώπινη κατασκευή’ [σημείωση 120, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 502]

⁹³ Στο ίδιο θέμα αναφέρεται επίσης στη συνέχεια της *Αρνητικής Διαλεκτικής*: ‘Στον διαμεσολαβημένο χαρακτήρα του είναι [...] υπάρχει υποκειμένο. Ο Heidegger αποσιωπά αυτό το ιδεαλιστικό [...] στοιχείο και έτσι ανυψώνει την υποκειμενικότητα σε κάτι απόλυτο, προγενέστερο του δυϊσμού υποκειμένο – αντικείμενο (ΑΔ, 136) [...] Ο ίδιος ακολουθεί τη διαλεκτική ως ένα σημείο, συμφωνώντας ότι ούτε το υποκειμένο ούτε το αντικείμενο είναι κάτι άμεσο και έσχατο, αλλά στη συνέχεια την εγκαταλείπει και αναζητεί πέρα από αυτά κάτι άμεσο, πρώτο’ (ΑΔ, 137)

⁹⁴ ‘Υπό την απαγόρευση της σκέψης η σκέψη καθαγιάζει αυτό που απλώς είναι. Η αυθεντική κριτική ανάγκη της σκέψης να ανανήκει από τη φαντασμαγορία του πολιτισμού έχει τεθεί υπό έλεγχο, παροχτευτεί και οδηγηθεί στην ψευδή συνείδηση. Ο πολιτισμός περικυκλώνει τη σκέψη, την κάνει να ξεσυνηθίσει το ερώτημα τι είναι όλα αυτά και προς τι – χαλαρά τίθεται και το ερώτημα σχετικά με το νόημα όλων αυτών, ενώ γίνεται όλο και πιο επιτακτικό όσο λιγότερο αυτονόητο είναι πια για τους ανθρώπους αυτό το νόημα και όσο πληρέστερα παίρνει τη θέση του η πολιτιστική κίνηση. Αντ’ αυτού ενθρονίζεται το «ούτως και όχι άλλως έχουν» πλέον αυτού που, ως πολιτισμός ισχυρίζεται πως έχει νόημα. Μπροστά στο βάρος της ύπαρξης αυτού του πολιτισμού δεν επιμένει κανείς στο ερώτημα αν το διεκδικούμενο νόημα έχει εκπληρωθεί, όπως δεν επιμένει και στο ζήτημα της νομιμοποίησης αυτού του νοήματος. Από την άλλη μεριά η θεμελιώδης οντολογία εμφανίζεται ως συνήγορος του εξαφανισμένου ως δια μαγείας ενδιαφέροντος, του «λησμονημένου»’ (ΑΔ, 113)

⁹⁵ ‘Π.χ. η σημασία της λέξης ζωή ή μιας πρότασης που αναφέρεται σε αυτή δεν ταυτίζεται με αυτό που λέγεται το νόημα της ζωής’ [σημείωση 123, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 502]

⁹⁶ ‘Υποκειμενον (ελληνικά στο κείμενο) είναι το (συντακτικό) υποκειμένο μιας πρότασης, ο φορέας των ιδιοτήτων που εκφράζει το κατηγορήμα’ [σημείωση 124, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 502]

⁹⁷ ‘Η φιλοσοφία του είναι αποτυγχάνει όταν επικαλείται ένα νόημα στο είναι το οποίο σύμφωνα με τη δική της μαρτυρία έχει διαλυθεί από εκείνη τη σκέψη στην οποία παραμένει προσκολλημένο και το ίδιο το είναι ως ιδεολογικό αντανάκλαση από τότε που είναι αντικείμενο της σκέψης [...] Είναι αδύνατον να συλληφθεί ή να παραχθεί ένα θετικό νόημα από τη σκέψη που ήταν ένα μέσο αντικειμενικής διάλυσης οποιουδήποτε νοήματος (ΑΔ, 128): ‘Έτσι όμως, και η λέξη σκέψη, από την οποία δεν μπορεί να παραιτηθεί ο Heidegger, γίνεται τόσο κενή περιεχομένου, όσο και το αντικείμενό της: σκέψη χωρίς έννοια δεν υπάρχει. Όταν το πραγματικό καθήκον κατ’ αυτόν θα ήταν να σκεφτούμε το είναι, αλλά αυτό αποκλείει τον προσδιορισμό του, η έκκληση του να το σκεφτούμε ηχεί στο κενό. Στο εσώτατο κύτταρο της φιλοσοφίας του Heidegger δεν εμπεριέχεται νόημα’ (ΑΔ, 129): ‘Για να δικαιωθεί πάντως η έννοια του είναι πρέπει να κατανοηθεί και η εγγενής εμπειρία που προκαλεί την εγκατάστασή της: η φιλοσοφική διάθεση να εκφραστεί το ανέκφραστο’ (ΑΔ, 139): ‘Στον Heidegger το ανέκφραστο γίνεται εκφράσιμο, ρητό και συμπαγές στη λέξη είναι. Με αυτόν τον τρόπο όμως το ανέκφραστο αποχωρίζεται από τη σκέψη [...] Η σκέψη που θέλει να σκεφτεί το ανέκφραστο εγκαταλείποντας τη σκέψη το νοθεύει μετατρέποντάς το σε εκείνο που κάθε άλλο παρά θέλει, το άτοπο ενός απολύτως αφηρημένου αντικειμένου’ (ΑΔ, 141)

⁹⁸ ‘Την εμφαντική έκφραση της λέξης είναι την υποτειχίζει η παλαιά κατηγορία της αυθεντικότητας, την οποία ο Heidegger αργότερα σχεδόν δεν ξαναχρησιμοποιεί πια. Ο υπερβατικός χαρακτήρας του είναι απέναντι στην έννοια και το ον θέλει να εκπληρώσει τον ποθητό στόχο της αυθεντικότητας ως αυτό που δεν είναι φαινομενικό, δεν είναι σκηνοθετημένο ούτε ασθενικό. Ο Heidegger διαμαρτύρεται και μάλιστα δικαιολογημένα, για το

γεγονός ότι στην ιστορική εξέλιξη της φιλοσοφίας απαλείφθηκε η διάκριση μεταξύ ουσίας και φαινομενικότητας [...] η τάση της να μην αρκείται στην πρόσοψη [...] Ο θετικισμός *σε αρμονία με αυτήν την εξέλιξη διαγράφει* ό,τι δεν είναι πραγματικό δεδομένο, ό,τι είναι κρυμμένο, *ενισχύοντας έτσι* το ψεύδος της φαινομενικότητας, όπως έκαναν άλλοτε οι διδασκαλίες που με τις διαβεβαιώσεις για τον νοούμενο κόσμο παρηγορούσαν τους ανθρώπους οι οποίοι υπέφεραν στον αισθητό κόσμο. Κάτι από αυτόν τον μηχανισμό έχει νιώσει ο Heidegger' (ΑΔ, 144)

⁹⁹ 'Οι ίδιοι οι άνθρωποι πρέπει μάλιστα να δέχονται στη συνέχεια να τους βρίζει η φιλοσοφία επειδή τάχα ξέχασαν την ουσία. Η αντίσταση κατά της εκπραγματισμένης συνείδησης, την οποία προδίδει το πάθος της αυθεντικότητας, έχει σπάσει. Το υπόλειμμα της κριτικής εξαπολύεται κατά του φαινομένου, δηλαδή κατά των υποκειμένων' ανενόχλητη παραμένει η ουσία, η ευθύνη της οποίας απλώς αντιπροσωπεύεται και αναπαράγεται από τη δική τους' (ΑΔ, 145)

¹⁰⁰ 'Ο Heidegger κάνει αυτό το ερώτημα να χάνει ό,τι θα μπορούσε κανείς να φαντασθεί υπό αυτή τη λέξη [...] Προκειμένου να είναι απλώς αρκετά αυθεντικό, το λεγόμενο ερώτημα σχετικά με είναι συμπύσσεται στο αδιάστατο σημείο της μοναδικής γνήσιας από τη γέννησή της σημασίας του είναι. Μετατρέπεται σε μια απαγόρευση να βγει από τον εαυτό της, σε τελική ανάλυση να ξεπεράσει εκείνη την ταυτολογία που στον Heidegger φανερώνεται μέσα από το γεγονός ότι το αποκαλυπτόμενο είναι λέει συνεχώς μόνον είναι και τίποτα άλλο' (ΑΔ, 146)

¹⁰¹ (Haag, 1960: 71) αναφέρεται στο (ΑΔ, 148)

¹⁰² 'Η διδασκαλία της ύπαρξης για το πλεονέκτημα της ύπαρξης ως ενός οντικού που ταυτόχρονα είναι οντολογικό, για την παρουσία του είναι, υποστασιοποιεί το είναι εξαρχής. Μόνον όταν το είναι, όπως το θέλει ο ίδιος είναι αυτονομημένο ως κάτι προγενέστερο της ύπαρξης, αποκτά η ύπαρξη εκείνη τη διαφάνεια ως προς το είναι, η οποία όμως υποτίθεται ότι το αποκαλύπτει. Ακόμη και από αυτή την άποψη η δήθεν υπέρβαση του υποκειμενισμού δεν πραγματοποιείται με καθαρά μέσα. Παρά το αναγωγικό σχέδιο του Heidegger, με τη διδασκαλία για την υπέρβαση του είναι προς το ον έχει επανεισαχθεί λαθραία ακριβώς η οντολογική πρωτοκαθεδρία της υποκειμενικότητας, την οποία η γλώσσα της θεμελιώδους οντολογίας αποκηρύσσει. Ο Heidegger ήταν συνεπής όταν, αργότερα, μετέβαλε την ανάλυση της ύπαρξης προς την κατεύθυνση της πλήρους πρωτοκαθεδρίας του είναι, η οποία δεν μπορεί να θεμελιωθεί βάσει του όντος, διότι σύμφωνα με αυτόν ειδικά το είναι δεν «είναι». Με αυτήν την αναστροφή χάθηκαν ασφαλώς όλα εκείνα που του είχαν εξασφαλίσει απήχηση, αλλά αυτή είχε ενσωματωθεί ήδη στο κύρος του μεταγενέστερου' [σημείωση 159, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 506]

¹⁰³ 'Το γεγονός ότι δεν υπάρχει κανένα είναι χωρίς το όν μεταφέρεται στη διατύπωση ότι στην ουσία του είναι ανήκει το είναι του όντος. Με αυτόν τον τρόπο μια αλήθεια γίνεται αναλήθεια: το ον γίνεται ουσία [...] Η οντολογικοποίηση του όντος διατυπώνεται στο *Είναι και Χρόνος* επιγραμματικά: «Η "ουσία" της ύπαρξης [Dasein: το εδώ – είναι] βρίσκεται στην ύπαρξή [Existenz] της» [Στη γερμανική έκδοση του *Είναι και Χρόνος* [Sein und Zeit], σελ.42 (σημείωση 162, ΑΔ:506)]. Μέσω των εννοιών Dasein και Existenz προκύπτει πως αυτό που στο υπάρχον δεν είναι ειδικά ουσιώδες, δεν είναι οντολογικό, είναι οντολογικό. Η οντολογική διαφορά απαλείφεται με την εννοιολογικοποίηση του μη εννοιολογικού σε κάτι μη εννοιολογικό' (ΑΔ, 149)

¹⁰⁴ Παραπομπή του Adorno στο πρώτο μέρος της *Επιστήμης της Λογικής* του Hegel, σελ.110 [ό.π., σημείωση 24]

¹⁰⁵ Ο Hegel αποδίδει οντολογική προτεραιότητα στην ταυτότητα, έναντι της μη ταυτότητας. Η μη ταυτότητα είναι το οντικό που έχει οντολογικοποιηθεί. Έτσι υπάρχει η αντιστοιχία: ταυτότητα – οντολογικό, μη – ταυτότητα – οντικό, με αντίστοιχη προτεραιότητα του οντολογικού, της ταυτότητας, έναντι του οντικού, της μη ταυτότητας. Στις ίδιες διαπιστώσεις οδηγεί και η υποενοότητα στη σελ.159: όταν επιχειρείται η απόδοση χαρακτηριστικών στην ύπαρξη που να ισχύουν για κάθε ύπαρξη, τότε υπάρχει η τοποθέτηση στο οντολογικό επίπεδο. Αντίστοιχα, η εστίαση στο μεμονωμένο άτομο, παραπέμπει στο επίπεδο του οντικού. Για τον Adorno η διάσωση της μη – ταυτότητας από την ταυτότητα ισοδυναμεί με τη διάσωση του οντικού από την οντολογία. Η ενσωμάτωση της μη – ταυτότητας στη ταυτότητα, είναι για τον Adorno το αντίστοιχο της οντολογικοποίησης του οντικού

¹⁰⁶ ‘Είναι κάτι το τετριμμένο ότι το μη ταυτόσημο δεν είναι μια αμεσότητα, αλλά διαμεσολαβημένο. Ο Hegel όμως, σε κεντρικά σημεία, δεν δικαιώνει την ίδια την αντίληψή του, σύμφωνα με την οποία το μη ταυτόσημο είναι βέβαια ταυτόσημο – καθώς επίσης είναι διαμεσολαβημένο – αλλά παραταύτα μη ταυτόσημο, δηλαδή είναι το Άλλο απέναντι σε όλες τις ταυτίσεις του. Ο Hegel δεν αναπτύσσει πλήρως τη διαλεκτική του μη ταυτόσημου [...] Στον Hegel η έννοια του μη ταυτόσημου είναι ένα μέσον για να κάνει το μη ταυτόσημο ταυτόσημο, ένα και το αυτό με τον εαυτό του [...] Το απόλυτο σύστημα του Hegel, που στηρίζεται στην αέναη αντίσταση του μη ταυτόσημου, αρνείται τον εαυτό του, παρά την αυτοαντίληψή του [...] Καμμιά ταυτότητα δεν είναι αληθινή χωρίς το μη ταυτόσημο, ενώ η ίδια, ως όλον, στον Hegel σφετερίζεται ασφαλώς την οντολογική προτεραιότητα. Σε αυτό συμβάλλει η ανύψωση του διαμεσολαβημένου χαρακτήρα του μη ταυτόσημου στο απόλυτο εννοιολογικό του είναι. Αντί η θεωρία να συλλάβει εννοιολογικά το αδιάλυτο μέσω της δικής του έννοιας, το καταπίνει υπάγοντάς το στη γενική του έννοια, αυτή της μη διαλυσιμότητας. Η εξάρτηση της ταυτότητας από το μη ταυτόσημο, όπως σχεδόν κατάφερε να δείξει ο Hegel, είναι μια ένσταση εναντίον όλης της φιλοσοφίας της ταυτότητας’ (ΑΔ, 153)

¹⁰⁷ ‘Αυτό που κατ’ ανάγκη λείπει από την αφηρημένη έννοια, ότι δεν μπορεί η ίδια να είναι το μη εννοιολογικό, ο Hegel το καταλογίζει σε αυτήν ως αξία, ως κάτι ανώτερο, ως πνεύμα, σε σύγκριση με εκείνο το οποίο η έννοια κατ’ ανάγκη παραβλέπει. Το λιγότερο θεωρείται πιο αληθινό, όπως αργότερα στην πεπεισμένη για το αλάνθαστο της χαιντεγκεριανή ιδεολογία για τη μεγαλοπρέπεια του λιτού. Η απολογία υπέρ της πενιχρότητας [...] έχει όμως την ακριβή ιδεολογική της λειτουργία. Τα καμώματα για μια υπέροχη απλότητα, που αναθερμαίνει την αξιοπρέπεια της φτώχειας και της λιτής ζωής, ταιριάζουν με τον συνεχιζόμενο παραλογισμό της αντικειμενικής έλλειψης σε μια κοινωνία με μια στάθμη παραγωγής που δεν επιτρέπει πια να επικαλούμαστε την ανεπάρκεια αγαθών για όλους’ (ΑΔ, 154)

¹⁰⁸ ‘Ο Heidegger που δεν θέλει να είναι ιδεαλιστής, συγκαλύπτει με νεφελώδη τρόπο την οντολογικοποίηση του οντικού’ (ΑΔ, 155)

¹⁰⁹ ‘Αυτό όμως που τον ωθεί να στολίζει το λιγότερο στην έννοια ως το περισσότερο της είναι παντού η παλαιά πλατωνική στέρηση, ότι το μη αισθητό είναι ανώτερο [...] Η έννοια που γίνεται καθαρή αποβάλλοντας το περιεχόμενό της εμφανίζεται στα κρυφά ως μοντέλο μιας οργάνωσής της ζωής, από την οποία, παρ’ όλη την πρόοδο του μηχανισμού – στον οποίο αντιστοιχεί η έννοια – κατά κανέναν τρόπο δεν επιτρέπεται να εξαφανιστεί η φτώχεια’ (ΑΔ, 155)

¹¹⁰ (Jaspers, 1956: τομ.Ι, σ.ΧΧ), αναφορά στη [σημείωση 174, (ΑΔ, .507)]

¹¹¹ «Το ίδιο το είναι, προς το οποίο η ύπαρξη μπορεί να έχει αυτή ή εκείνη τη σχέση και πάντοτε έχει κάποια σχέση, το αποκαλούμε ύπαρξη» (ΑΔ, 159) με αναφορά στο (Heidegger, 1949: 12). Στην αντίστοιχη ελληνική μετάφραση (Heidegger, 1998: τόμος I, σελ.40): ‘Αυτό τούτο το Είναι, προς το οποίο το εδωνά – Είναι [Dasein] μπορεί με τούτον ή τον άλλο τρόπο να σχετιστεί και πάντα κατά κάποιον τρόπο σχετίζεται, το ονομάζουμε ύπαρξη [Existenz]’. Επίσης, ο Adorno παραθέτει συμπληρωματικά: «Η ύπαρξη (Dasein) είναι στο βάθος της καθοριστικότητάς της ως ύπαρξης (Existenz), στον εαυτό της, “οντολογική”» (ΑΔ, 159) με αναφορά στο (Heidegger, 1949: 13). Αντίστοιχα, στην ελληνική μετάφραση: ‘Και επειδή δεν μπορούμε να καθορίσουμε την ουσία του εδωνά – Είναι [Dasein] αναφέροντας ένα εμπράγματο ‘κάτι’, μια και η ουσία του πρέπει να είναι το Είναι του ως κάτι δικό του, διαλέξαμε τον όρο εδωνά – Είναι [Dasein], όρο που εκφράζει καθαρά το Είναι. Το εδωνά – Είναι [Dasein] κατανοεί τον εαυτό του με βάση πάντα την ύπαρξή του, δηλαδή με βάση τη δυνατότητά του [...] Η αυτοκατανόηση που προκύπτει από τη διασαφήνιση του ερωτήματος για την ύπαρξη ονομάζεται υπαρξιακή [existenzielle]. Το ερώτημα για την ύπαρξη είναι μια οντική επιχείρηση του εδωνά – Είναι [Dasein]. Προς τούτο δεν απαιτείται καμία θεωρητική και εξαντλητική γνώση της οντολογικής δομής της ύπαρξης. Το ερώτημα που αναφέρεται στην οντολογική δομή της ύπαρξης αποβλέπει στην ανάλυση όσων συγκροτούν την ύπαρξη. Το σύνολο αυτών των δομών ονομάζεται υπαρκτικότητα [Existenzialität]. Η Αναλυτική της έχει το χαρακτήρα όχι μιας υπαρξιακής, παρά μιας υπαρκτικής [existenzialen] κατανόησης’ (Heidegger, 1998: τόμος I, σελ.40)

¹¹² Για τον Adorno, αυτό που συνιστά τη μη ταυτότητα, είναι η ανθρώπινη συνείδηση, ή στο πλαίσιο της διαμάχης οντολογικό – οντικό, η ανθρώπινη συνείδηση είναι που κάνει το ον οντικό, και δεν του επιτρέπει να οντολογικοποιηθεί στο σύνολό του. Το ον έχει οντολογικά χαρακτηριστικά, αλλά η συνείδηση είναι η μη ταυτότητα του οντολογικού – οντικού. Το ον ακριβώς στον εαυτό του δεν είναι οντολογικό. Η εαυτότητα απαιτεί εκείνο το οντικό το οποίο απαλείφεται από την οντολογικοποίησή του

¹¹³ ‘Με την απορρόφηση της έννοιας της ύπαρξης από το είναι [...] εξαφανίζεται η ιστορία’ (ΑΔ, 163)

¹¹⁴ Σε σχέση με την οντολογικοποίηση και της ιστορίας, συνέπεια της οντολογικοποίησης της ύπαρξης ο Adorno υπογραμμίζει τους πολιτικούς κινδύνους μίας τέτοιας κίνησης επικαλούμενος στη συνέχεια στο πλαίσιο μίας δικής του σημείωσης και τις σκέψεις του Karl Lö with. Έτσι, στο κυρίως σώμα της *Αρνητικής Διαλεκτικής* ο Adorno αναφέρει: ‘Από την άλλη μεριά πάλι η οντολογικοποίηση της ιστορίας επιτρέπει στον Heidegger να αποδίδει στην ανεξέταστη ιστορική δύναμη την κραταιή ιδιότητα του είναι και έτσι να δικαιολογεί την υπαγωγή της σε ιστορικές καταστάσεις, σαν να τις επιβάλλει το ίδιο το είναι’ (ΑΔ, 164). Αντίστοιχα, στις σημειώσεις παραθέτει τον Karl Lö with: ‘Πώς όμως μπορεί κανείς σε κάθε δεδομένη περίπτωση να ξεχωρίσει με πλήρη σαφήνεια αν ο χρόνος της απόφασης είναι μια “αρχέγονη” στιγμή ή μόνον ένα “φορτικό” σήμερα στην πορεία και εξέλιξη του παγκόσμιου γίνεσθαι; Η αποφασιστικότητα που δεν ξέρει προς τι είναι αποφασισμένη δεν μας απαντά σε αυτό το ερώτημα [...] Πώς μπορεί κανείς στο πλαίσιο μιας απολύτως ιστορικής σκέψης να χαράξει το όριο ανάμεσα “αυθεντικό” γίνεσθαι και στα “χυδαία” συμβαίνοντα καθώς και να κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα στο πεπρωμένο που επέλεξε ο ίδιος και τις μη επιλεγμένες εναλλαγές της μοίρας που καταλαμβάνουν ξαφνικά τον άνθρωπο και τον παρασύρουν σε μια στιγμιαία απόφαση; Και μήπως η χυδαία ιστορία δεν εκδικήθηκε με αρκετή σαφήνεια την περιφρόνηση του Heidegger προς το απλώς σήμερα υπάρχον, όταν σε μια χυδαία αποφασιστική στιγμή τον παρέσυρε να αναλάβει επί Hitler την ηγεσία του πανεπιστημίου του Freiburg

και να μετατρέψει την αποφασισμένη εντελώς δική του ύπαρξη σε μια “γερμανική ύπαρξη”, για να ασκήσει την οντολογική θεωρία της υπαρκτικής ιστορικότητας στο οντικό έδαφος του πραγματικού ιστορικού, δηλαδή του πολιτικού γίνεσθαι;’ (Lö with, 1953: 49) στη [σημείωση 184, ΑΔ: 508]

ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ:

ΕΝΝΟΙΑ ΚΑΙ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

¹¹⁵ ‘Η κριτική της οντολογίας δεν θέλει να καταλήξει σε μια άλλη οντολογία, ούτε καν σε μια οντολογία του μη οντολογικού, διότι τότε θα έθετε απλώς ένα άλλο ως το απολύτως πρώτο· αυτήν τη φορά δεν θα ήταν η απόλυτη ταυτότητα, το είναι, η έννοια, αλλά το μη ταυτόσημο, το ον, το αντικειμενικό γεγονός. Έτσι θα υποστασιοποιούσε την έννοια του μη εννοιολογικού και θα αντέβαινε σε αυτό που εννοεί. Η βασική φιλοσοφία, η πρώτη φιλοσοφία, συνεπάγεται αναγκαία την πρωτοκαθεδρία της έννοιας· ό,τι δεν υπακούει σε αυτήν την πρωτοκαθεδρία εγκαταλείπει και τη μορφή ενός φιλοσοφείν δήθεν από τη βάση’ (ΑΔ, 170)

¹¹⁶ ‘Όπου διδάσκεται ένα απολύτως πρώτο, γίνεται πάντοτε λόγος για το νοηματικό αντίστοιχό του, για κάτι μη αντάξιο και απολύτως ετερογενές προς αυτό· η πρώτη φιλοσοφία και ο δυϊσμός συμβαδίζουν. Για να ξεφύγει από αυτό, η θεμελιώδης οντολογία πρέπει να προσπαθεί να κρατήσει το δικό της πρώτο μακριά από καθορισμούς [...] κατ’ ανάγκην το απολύτως πρώτο παραμένει τόσο ακαθόριστο όσο και το απέναντί του’ (ΑΔ, 172)

¹¹⁷ ‘Η κατάσταση πραγμάτων δεν μπορεί να εξηγηθεί σύμφωνα με ένα προσαγόμενο από έξω ιεραρχικό σχήμα διάταξης, διότι τότε η προσπάθεια εξήγησης προϋποθέτει την εξήγηση την οποία πρέπει πρώτα να βρει, προϋποθέτει ότι η απουσία αντιφάσεων, μια υποκειμενική νοητική αρχή, είναι εγγενής στο αντικείμενο. Από μια ορισμένη άποψη η διαλεκτική λογική είναι πιο θετικιστική από τον θετικισμό, ο οποίος την καταφρονεί: ως σκέψη σέβεται το νοούμενο, το αντικείμενό της, ακόμα και όταν δεν συμμορφώνεται προς τους κανόνες της σκέψης. Η ανάλυσή του θίγει αυτούς τους κανόνες. Η σκέψη δεν χρειάζεται να αρκείται στη νομοτέλεια της· μπορεί να σκεφτεί εναντίον του εαυτού της χωρίς να εγκαταλείψει τον εαυτό της· αν ήταν να δοθεί ένας ορισμός της διαλεκτικής, αυτό θα μπορούσε να προταθεί ως τέτοιος’ (ΑΔ, 175). Στη συνέχεια ο Adorno αναφέρεται πάλι στον ορισμό της διαλεκτικής: ‘η διαλεκτική, ως φιλοσοφική μέθοδος, είναι η προσπάθεια να λυθεί ο κόμβος του παράδοξου’ (ΑΔ, 176). Αυτό το παράδοξο είχε εξειδικευτεί στην αρχή της ίδιας υποενότητας (η απουσία αντιφάσεων δεν πρέπει να υποστασιοποιείται) και συνίσταται στην υπόθεση ότι «η υποκειμενικότητα, η ίδια η σκέψη, δεν μπορεί να εξηγηθεί αφ’ εαυτής, αλλά μέσα από την αντικειμενική πραγματικότητα, προπάντων την κοινωνία, ενώ η αντικειμενικότητα της γνώσης από την άλλη μεριά δεν υπάρχει χωρίς τη σκέψη, χωρίς την υποκειμενικότητα» (ΑΔ, 175)

¹¹⁸ ‘Μια τέτοια διαλεκτική είναι αρνητική. Η ιδέα της κατονομάζει τη διαφορά από τον Hegel. Στην εγγεληνή διαλεκτική η ταυτότητα και η θετικότητα συμπίπτουν· η συμπερίληψη κάθε μη ταυτόσημου και αντικειμενικού στη διευρυμένη στο απόλυτο πνεύμα και ανυψωμένη υποκειμενικότητα υποτίθεται ότι θα προσέφερε τη συμφιλίωση. Από την άλλη μεριά η δύναμη του όλου, που ενεργεί σε κάθε μεμονωμένου προσδιορισμό, δεν είναι μόνον η άρνηση ενός τέτοιου προσδιορισμού, αλλά είναι και αυτή κάτι αρνητικό, αναληθές’ (ΑΔ, 177)

¹¹⁹ Ο ίδιος ο Adorno αναπτύσσει στις σημειώσεις της *Αρνητικής Διαλεκτικής* την έννοια της ταυτότητας προκειμένου να δικαιολογήσει την αναγκαιότητα μιας διαλεκτικής αντίληψης του ειδικού και του γενικού: 'Η λέξη ταυτότητα είχε διάφορες σημασίες στην ιστορία της νεότερης φιλοσοφίας. Μία φορά δήλωνε την ενότητα της προσωπικής συνείδησης: ότι το εγώ διατηρείται το ίδιο διαμέσου όλων των εμπειριών του. Αυτό εννοούσε το καντιανό «εγώ σκέφτομαι, το οποίο πρέπει να μπορεί να συνοδεύει όλες τις παραστάσεις μου». Σε άλλη περίπτωση η ταυτότητα σήμαινε το νομοτελειακά όμοιο σε όλα τα έλλογα όντα, το σκέπτεσθαι ως λογική γενικότητα: επιπλέον την ομοιότητα κάθε αντικειμένου της σκέψης με τον εαυτό του, το απλό $A=A$. Τέλος, γνωσιολογικά: ότι το υποκείμενο και το αντικείμενο, όπως και αν είναι διαμεσολαβημένα, συμπίπτουν. Οι δύο πρώτες σημασίες δεν διαχωρίζονται αυστηρά ούτε στον Kant. Εδώ δεν φταίει μια χαλαρή χρήση της γλώσσας, καθώς η ταυτότητα δηλώνει το σημείο αδιαφορίας ανάμεσα στο ψυχολογικό και το λογικό στοιχείο του ιδεαλισμού. Η λογική γενικότητα ως ιδιότητα της σκέψης συνδέεται με την ατομική ταυτότητα, χωρίς την οποία η πρώτη θα ήταν αδύνατη, διαφορετικά δεν θα μπορούσε τίποτε από το παρελθόν να διατηρηθεί σε κάτι παρόν, κατά συνέπεια δεν παρέμενε το ίδιο. Η αναδρομή σε αυτή την ταυτότητα προϋποθέτει πάλι τη λογική γενικότητα, είναι μια αναδρομή της σκέψης. Το καντιανό «εγώ σκέφτομαι», το στοιχείο της ατομικής ενότητας, απαιτεί πάντοτε και την υπερατομική γενικότητα. Το ατομικό εγώ είναι ένα μόνο δυνάμει της γενικότητας της αριθμητικής αρχής της ενότητας· η ενότητα της συνείδησης είναι επίσης μια μορφή αντανάκλασης της λογικής ταυτότητας. Η θέση ότι μια ατομική συνείδηση είναι μία ισχύει μόνον υπό τη λογική προϋπόθεση του αποκλειόμενου τρίτου: ότι δεν μπορεί να είναι άλλη. Κατ' αυτό η μοναδικότητά της, απλώς και μόνο για να είναι δυνατή, είναι υπερατομική. Κανένα από τα δύο στοιχεία δεν έχει προτεραιότητα απέναντι στο άλλο. Αν δεν υπήρχε μια ταυτόσημη συνείδηση, μία ταυτότητα του ειδικού, δεν θα υπήρχε ούτε το γενικό, όπως και αντίστροφα. Έτσι νομιμοποιείται γνωσιολογικά η διαλεκτική αντίληψη του ειδικού και του γενικού' [σημείωση 192, ΑΔ: 510]

¹²⁰ 'Κριτικός του καντιανού διαχωρισμού μεταξύ μορφής και περιεχομένου, ο Hegel ήθελε μια φιλοσοφία χωρίς αποσπασίμη μορφή, χωρίς μια μέθοδο που τη χειρίζεται κανείς ανεξάρτητα από το αντικείμενο, και όμως ακολούθησε μια μέθοδο' (ΑΔ, 179)

¹²¹ 'Τα φαινόμενα, ως αντικείμενα της σκέψης, προδιαμορφώνονται υποκειμενικά, δηλαδή από την παρασκευασμένη μορφή των εννοιών και τείνοντας προς την ταυτότητα μεταξύ έννοιας και πράγματος αποκρύπτουν το μη ταυτόσημο, τη διαφορά, δηλαδή την άφατη ατομικότητα, την ανέκφραστη ιδιαιτερότητα των πραγμάτων. Η ταυτιστική σκέψη τείνει να οργανώνει κυριαρχικά τα πράγματα ισοπεδώνοντας τις διαφορές. Σε αυτήν την κυριαρχία εναντιώνεται η διαλεκτική σκέψη' [σημείωση 193 (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 510]

¹²² 'Κάθε προσδιορισμός στο εσωτερικό της φιλοσοφίας που εμφανίζεται απαλλαγμένος από αντιφάσεις αποδεικνύεται τόσο αντιφατικός όσο και τα οντολογικά μοντέλα που λέγονται είναι και ύπαρξη. Η φιλοσοφία δεν μπορεί να φτάσει σε κάτι θετικό που θα ήταν ταυτόσημο με την κατασκευή της. Στη διαδικασία απομυθοποίησης πρέπει να αρνηθεί κανείς τη θετικότητα μέχρι και τον εργαλειακό Λόγο, τον οποίο προμηθεύει η απομυθοποίηση' (ΑΔ, 180). Βλ. σε αυτό το σημείο τη συνάφεια με όσα υποστηρίζονται στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, κυρίως τα δύο πρώτα κεφάλαια

¹²³ ‘Η κριτική της ιδεολογίας δεν είναι κάτι περιφερειακό ή ενδοεπιστημονικό, που περιορίζεται στο αντικειμενικό πνεύμα και τα προϊόντα του υποκειμενικού πνεύματος, αλλά κάτι κεντρικό στη φιλοσοφία: κριτική της ίδιας της συστατικής συνείδησης’ (ΑΔ, 184)

¹²⁴ Ο Adorno συμπληρώνει: ‘Ασφαλώς η παραδοχή της ταυτότητας, ακόμα και στην τυπική λογική, είναι το ιδεολογικό στοιχείο της καθαρής σκέψης. Στην ίδια όμως ενυπάρχει και το στοιχείο της αλήθειας που εμπεριέχει η ιδεολογία, η οδηγία να μην υπάρχει αντίφαση, να μην υπάρχει ανταγωνισμός’ (ΑΔ, 186)

¹²⁵ ‘Ένα ορισμένο τραπέζι μπορεί να έχει μεταλλικά ή ξύλινα κ.λπ πόδια, ενώ η έννοια «τραπέζι» παραβλέπει (αφαιρεί) την υλική σύσταση των απαραίτητων γνωρισμάτων που περιλαμβάνει’ [σημείωση 193, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 510]

¹²⁶ ‘Το επιμέρους είναι τόσο κάτι περισσότερο όσο και κάτι λιγότερο από τον γενικό ορισμό του. Επειδή όμως μόνο με την άρση της αντίφασης, δηλαδή με την επίτευξη της ταυτότητας μεταξύ του ειδικού και της έννοιάς του, θα έβρισκε τον εαυτό του το ειδικό και ορισμένο, το άτομο δεν ενδιαφέρεται μόνο να διατηρήσει εκείνο που του αφαιρεί η γενική έννοια, αλλά θέλει να έχει και εκείνο το περισσότερο της έννοιας σε σύγκριση με την ένδειά του. Μέχρι σήμερα το εμπειράται ως δική του αρνητικότητα. Το νοηματικό περιεχόμενο της αντίφασης μεταξύ του γενικού και του ειδικού είναι ότι η ατομικότητα δεν υπάρχει ακόμη, και κατά συνέπεια είναι κακή όπου εγκαθίσταται. Ταυτόχρονα η προαναφερόμενη αντίφαση ανάμεσα στην έννοια της ελευθερίας και την πραγματοποίησή της σημαίνει την ανεπάρκεια της έννοιας: οι δυνατότητες της ελευθερίας απαιτούν να ασκηθεί κριτική στην κατάσταση στην οποία την έφερε η αναπόφευκτη τυποποίησή της’ (ΑΔ, 187)

¹²⁷ ‘Χωρίς την παρεμβολή πενιχρών υπερκείμενων εννοιών’ (ΑΔ, 189), όπως συμπληρώνει ο Adorno για να εξηγήσει υπό μορφή σημείωσης: ‘Κλασική περίπτωση μιας τέτοιας υπερκείμενης έννοιας, της τεχνικής της λογικής υπαγωγής για ιδεολογικούς σκοπούς, είναι η συνήθης σήμερα υπερκείμενη έννοια της βιομηχανικής κοινωνίας’ [σημείωση 202, ΑΔ: 511]

¹²⁸ ‘Θέση – αντίθεση (άρνηση) – σύνθεση (νέα θέση)’ [σημείωση 193, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 510]

¹²⁹ ‘Η στατική των εννοιών πρέπει, για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις τους, να αποδεσμεύσει τη δυναμική τους, παρόμοια με την ανακατωσούρα μέσα σε μια σταγόνα νερού κάτω από το μικροσκόπιο. Γι’ αυτόν το λόγο η μέθοδος λέγεται φαινομενολογία, μια παθητική σχέση προς το φαινόμενο’ (ΑΔ, 193)

¹³⁰ ‘Η τάση των πράξεων σύνθεσης πρέπει να αλλάξει κατεύθυνση, καθώς πρέπει να αναλογισθεί κανείς τι κακό προξενούν στα πολλά’ (ΑΔ, 195)

¹³¹ Ολόκληρος ο συλλογισμός του Adorno: ‘Σε αυτήν έχει δικαίωμα ζωής η συγγένεια, που παραγκωνίστηκε από την προοδευτική ενοποίηση και παραταύτα ξεχειμώνιασε μέσα της, έχοντας εκκοσμικευθεί σε σημείο που έγινε αγνώριστη’ (ΑΔ, 195)

¹³² ‘Άρνηση του αρνητικού είναι η αντίθεση της αρνητικής (= κακής) θέσης, που σύμφωνα με τον *Hegel* καταλήγει στη σύνθεση, δηλαδή σε κάτι θετικό, ώσπου να γίνει και αυτή αρνητική και να προκαλέσει άρνηση’ [σημείωση 209, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 512]

¹³³ ‘Το θετικό που σύμφωνα με αυτόν προκύπτει από την άρνηση δεν έχει μόνο την ονομασία κοινή με εκείνη τη θετικότητα που καταπολεμούσε ο *Hegel* στη νεότητά του. Η εξίσωση της άρνησης της άρνησης με τη

θετικότητα είναι ενσάρκωση του ταυτίζεω [...] Με αυτή στον πυρήνα της διαλεκτικής αποκτά την υπεροχή η αντιδιαλεκτική αρχή, εκείνη η παραδοσιακή λογική που με μαθηματικό τρόπο καταγράφει το πλην επί πλην ως συν. Αυτή η παραδοσιακή λογική είναι δάνειο από τα μαθηματικά, τα οποία ο *Hegel* κατά τα άλλα αποστρεφόταν με ένα είδος υπερευαισθησίας' (ΑΔ, 195) 'Αν το όλον είναι η μαγική δύναμη, το αρνητικό, η άρνηση των μερισμάτων, την οποία ενσαρκώνει αυτό το όλον, παραμένει αρνητική. Το θετικό της θα ήταν μόνο η καθορισμένη άρνηση, η κριτική, όχι ένα αποτέλεσμα που προκύπτει ξαφνικά και χαρούμενο έχει την κατάφαση στα χέρια του' (ΑΔ, 196)

¹³⁴ 'Το Άλλο της έννοιας κρυσταλλώνεται στο επιμέρους [...] Το γενικό κατοικεί στο κέντρο του ατομικού πράγματος [...] δεν συγκροτείται απλώς όταν το ατομικό πράγμα συγκρίνεται με άλλα [...] Ενώ το ατομικό δεν μπορεί να παραχθεί από τη σκέψη, ο πυρήνας του ατομικού θα ήταν συγκρίσιμος με τα άκρως ατομοποιημένα έργα τέχνης τα οποία δεν υπακούουν σε κανένα σχήμα· η ανάλυσή τους βρίσκει στην ακραία ατομοποίησή τους πάλι στοιχεία του γενικού, την κρυφή για τα ίδια μέθεξή τους στον γενικό τύπο' (ΑΔ, 199)

¹³⁵ Το ίδιο το πράγμα ως το πλαίσιο των συναρτήσεών του: σύνδεση με την *Αισθητική Θεωρία* και ειδικότερα με τον μορφολογικό νόμο του έργου τέχνης, ο οποίος αντλεί από αυτή την ιδέα του έργου τέχνης ως πλαίσιο συναρτήσεων που ορίζει τη μορφολογική διάταξη των επιμέρους στοιχείων του έργου

¹³⁶ Ο Adorno εξηγεί στη συνέχεια το βασικό σημείο διαφοροποίησης της έννοιας του αστερισμού από την εγγεληνή χρήση του όρου συγκεκριμένος την ομοιότητα με τον οποίο επικαλείται πιο πριν: 'Αλλά η διαλεκτική γλώσσα του *Hegel* ήταν μια διαλεκτική χωρίς γλώσσα, ενώ και η πιο απλή σημασία αυτής της λέξης παραπέμπει στη γλώσσα [...] Την εμφαντική γλώσσα δεν τη χρειαζόταν, διότι σε αυτόν όλα, ακόμη και το άγνωστο και αδιαφανές, έπρεπε να είναι πνεύμα και το πνεύμα ήταν πλαίσιο συναρτήσεων. Μια τέτοια προϋπόθεση δεν μπορεί να σωθεί. Ασφαλώς όμως το μη διαλυτό σε κανένα προνοημένο πλαίσιο, ως μη ταυτόσημο, ξεπερνά από μόνο του την ερμητικότητα του. Επικοινωνεί με εκείνο από το οποίο το χώρισε η έννοια' (ΑΔ, 200)

¹³⁷ Ο Adorno συμπληρώνει ότι 'ακόμα και ο *Kant* δεν θέλησε να εγκαταλείψει το στοιχείο της προτεραιότητας της αντικειμενικότητας [...] Έβλεπε (ο *Kant*) ότι η υποκειμενική διαμεσολάβηση δεν πρέπει να καταλογίζεται τόσο στην ιδέα του αντικειμένου όσο στην ανεπάρκεια του υποκειμένου', ενώ για την αναγκαιότητα της κριτικής προσθέτει: 'Αν η κατασκευή της υπερβατικής υποκειμενικότητας ήταν η μεγαλοπρεπώς παράδοξη και σφαλερή προσπάθεια κατοχής του αντικειμένου στον αντίθετο πόλο του, κατ' αυτά μόνον η κριτική θα μπορούσε πάλι να προσφέρει εκείνα που η θετική, ιδεαλιστική διαλεκτική απλώς διακήρυξε. Ένα οντολογικό στοιχείο απαιτείται όσο η οντολογία, κριτικά, δεν αναγνωρίζει στο υποκείμενο τον πλήρως συστατικό του ρόλο, χωρίς ωστόσο να υποκαθίσταται το υποκείμενο από το αντικείμενο τρόπον τινά σε μία δεύτερη αμεσότητα' (ΑΔ, 225)

¹³⁸ Ο Adorno αναγνωρίζει ότι δεν υπάρχει γνώση για το αντικείμενο χωρίς το υποκείμενο της γνώσης. Ωστόσο, από αυτό και μόνο δεν προκύπτει κάποιο 'οντολογικό προνόμιο της συνείδησης' (ΑΔ, 226), ικανό να θέσει σε προτεραιότητα το υποκείμενο

¹³⁹ Η Προϊστορία στο πλαίσιο της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* χρησιμοποιείται με την μαρξιστική έννοια της ιστορίας για να δηλώσει κάθε προσοσιαλιστική κοινωνία

¹⁴⁰ ‘Χωρίς καμία σχέση με μια εμπειρική συνείδηση, τη συνείδηση του ζωντανού εγώ δεν θα υπήρχε κανενός είδους υπερβατικό, καθαρά πνευματικό υποκειμένο’ (ΑΔ, 227)

¹⁴¹ Οι διευκρινήσεις που δίνονται μέσα στις αγκύλες για τις λατινικές φράσεις «*reductio ad hominen*» και «*reductio hominis*» προέρχονται από τη [σημείωση 234, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 234]

¹⁴² Κάτι αντίστοιχο, με τον ίδιο στη θέση του υποκειμένου είχε επιχειρήσει ο Adorno με το *Minima Moralia* (1951), καταφεύγοντας σε εκείνο το είδος φιλοσοφίας που γειτνιάζει με τη λογοτεχνία, ενώ λόγω της αποσπασματικότητας και της αυτάρκειας των αφορισμών, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ισοδύναμα ότι πρόκειται για εκείνο το είδος φιλοσοφίας που γειτνιάζει με την ποίηση. Η *Αρνητική Διαλεκτική*, ολοκληρώθηκε δεκαπέντε χρόνια αργότερα, έχοντας έναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα, αν και αποσκοπεί στη μεθοδολογική υπόδειξη των προθέσεων του *Minima Moralia*, δηλαδή τη σύλληψη της διαλεκτικής των κοινωνικών φαινομένων, και όχι κάποιου υποκειμενικού νοήματος. Ο Δημήτρης Μαρκός, στον πρόλογο του *Minima Moralia*, επιβεβαιώνει τη διαφοροποίηση από την διαλεκτική του Hegel, η οποία επισημάνθηκε στην έως τώρα ανάλυση, αλλά το καινούριο στοιχείο, είναι η ευθεία σχέση με την μαρξιστική κριτική της οικονομίας: ‘Ο Adorno κινείται στο επίπεδο της λογικής του Hegel, δηλαδή της διαμεσολαβήσεως μεταξύ ουσίας και φαινομένου από την οποία προκύπτει ο προσδιορισμός της κοινωνικής πραγματικότητας. Ενώ όμως στον Hegel αυτή η διαλεκτική μεταξύ φαινομένου και ουσίας είναι ενδιάμεσος σταθμός στην ολοκλήρωση της απόλυτης ιδέας, δηλαδή της συμφιλίωσης της έννοιας και της πραγματικότητας, στον Adorno έχουμε να κάνουμε με μία αντιστροφή του Hegel. Το φαινόμενο δεν εκφράζει και δεν εκδηλώνει την αληθινή ουσία των πραγμάτων, αλλά την απολιθωμένη μορφή τους. Η διαλεκτική μεταξύ ουσίας και φαινομένου είναι με άλλα λόγια αρνητική και όχι θετική. Ο πρώτος που προχώρησε σ’ αυτήν την αντιστροφή του Hegel είναι φυσικά ο Marx με σκοπό την κριτική της οικονομική πραγματικότητας του καιρού του. Η μαρξιστική ερμηνευτική γίνεται έτσι η «φαινομενολογία» μιας φαντασμαγορίας του εμπορεύματος όπου τα παράγωγα της ανθρώπινης διυποκειμενικής δραστηριότητας αποκτούν το χαρακτήρα της «δεύτερης φύσης»’ (MM, 19)

¹⁴³ ‘Παρά την προτεραιότητα του αντικειμένου η εμπράγματο μορφή του κόσμου είναι φαινομενική’ (ΑΔ, 232)

¹⁴⁴ [Σημείωση 240, (Σ.τ.μ.) ΑΔ: 515], όπου αναφέρεται και η παραπομπή από το *Κεφάλαιο* του Marx [Marx Karl (1947) *Das Kapital* (Το κεφάλαιο), Dietz – Verlag: Βερολίνο, σ.78 (πρώτο βιβλίο, πρώτο μέρος, πρώτο κεφάλαιο, υποκεφάλαιο: ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος και το μυστικό του)]

¹⁴⁵ ‘Η ανταλλαγή ως προγενέστερη είναι πραγματικά αντικειμενική και ταυτόχρονα είναι αντικειμενικά αναληθής, παραβιάζει την αρχή της, αυτή της ισότητας, και κατ’ αναγκαία συνέπεια δημιουργεί ψευδή συνείδηση. Μόνο με σαρδόνιο γέλιο μπορεί η φυσική γένεση της κοινωνίας της ανταλλαγής να αποκληθεί φυσικός νόμος και η ηγεμονία της οικονομίας να θεωρηθεί μια σταθερά. Εύκολα μπορεί η σκέψη αυτοπαρηγορούμενη να φαντασθεί ότι κατέχει τη φιλοσοφική λίθο που λέγεται διάλυση της εκπραγματίσεως, του εμπορευματικού χαρακτήρα. Αλλά η ίδια η εκπραγματίση είναι η μορφή αντανάκλασης της ψευδούς αντικειμενικότητας»’ (ΑΔ, 232). Στην ίδια υποενότητα (αντικειμενικότητα και εκπραγματίση) ο Adorno προσεγγίζει την έννοια της εκπραγματίσεως μέσα από το στοιχείο της διαπλοκής της με το μη ταυτόσημο του αντικειμένου και την υποταγή των ανθρώπων στις κυρίαρχες παραγωγικές σχέσεις. Ειδικότερα, πάντα σε άμεση αναφορά προς τον Marx ορίζει στη βάση της εκπραγματίσεως τον καταμερισμό της εργασίας

¹⁴⁶ ‘Η διαμεσολάβηση κάνει το άτομο αυτό που το ίδιο σύμφωνα με τη συνείδηση της ελευθερίας του δεν θέλει να είναι, δηλαδή ετερόνομο’ (ΑΔ, 260)

¹⁴⁷ ‘Η αυτοεμπειρία του στοιχείου της ελευθερίας συνδέεται με τη συνείδηση· το υποκείμενο ξέρει ότι είναι ελεύθερο μόνον όσο η πράξη του τού φαίνεται ότι ταυτίζεται με το ίδιο, και αυτό συμβαίνει μόνο στην περίπτωση των συνειδητών πράξεων’ (ΑΔ, 276)

¹⁴⁸ Σε αυτό το σημείο η κριτική στον Heidegger αρχίζει να γίνεται εμφανής· ο Adorno συνεχίζει λέγοντας ότι ‘σε αντιδιαστολή προς τον αρχαϊζόντα λόγο του *Kant* περί προσωπικότητας το πρόσωπο έγινε ταυτολογία για εκείνους που δεν τους απομένει τίποτα άλλο από το χωρίς έννοιες “αυτό εδώ” της ύπαρξής τους. Η υπέρβαση που αναμένουν μερικές νεοντολογίες από το πρόσωπο υπερωψώνει μόνο τη συνείδησή τους. Η συνείδηση όμως δεν θα υπήρχε χωρίς εκείνο το γενικό το οποίο η αναδρομή στο πρόσωπο θέλει να αποκλείσει ως ηθική βάση. Γι’ αυτόν το λόγο η έννοια του προσώπου και οι εκδοχές της [...] έχουν προσλάβει τη λαδερή χροιά της μη πιστευόμενης θεολογίας’ (ΑΔ, 333)

¹⁴⁹ Όπως και με το έργο του Hegel, ο Adorno διατυπώνει τις αποστάσεις του και από το έργο του Marx, επικρίνοντάς το για τον τρόπο με τον οποίο θεωρείται η υποκειμενικότητα: ‘Μεταξύ άλλων και για αυτόν τον λόγο δεν μπορούμε να μιλάμε σοβαρά για αυτοαλλοτρίωση. Παρά τις καλύτερες εγγλιανές και μαρξιστικές μέρες που έζησε εξαιτίας τους, η έννοια της αυτοαλλοτρίωσης έχει καταλήξει στην απολογητική, διότι με μια πατρική έκφραση στο πρόσωπο μας δίνει να καταλάβουμε πως ο άνθρωπος δήθεν έχει αποσκιρτήσει από ένα είναι καθ’ εαυτό που ήταν πάντοτε, ενώ ποτέ δεν υπήρξε κάτι τέτοιο και κατά συνέπεια από αναδρομές σε τέτοιες αρχές δεν μπορεί να ελπίζει τίποτε άλλο εκτός από την υποταγή στην αυθεντία, ό,τι είναι ακριβώς ξένο προς τον ίδιο. Το γεγονός ότι αυτή η έννοια δεν εμφανίζεται πια στο *Κεφάλαιο* του *Marx* δεν οφείλεται μόνο στην οικονομική θεματολογία του έργου αλλά έχει φιλοσοφικό νόημα’. Αντίθετα, η αρνητική διαλεκτική ‘δεν σταματάει μπροστά στον κλειστό και ενιαίο χαρακτήρα της ύπαρξης, της σταθερής εαυτότητας του εγώ, ούτε μπροστά στο όχι λιγότερο αποστεωμένο αντίθετο αυτής της ενότητας, τον ρόλο, ο οποίος χρησιμοποιείται από τη σύγχρονη υποκειμενική κοινωνιολογία ως οικουμενικό αντίδοτο’ (ΑΔ, 334)

¹⁵⁰ ‘Την ταυτότητα δεν πρέπει να την απορρίπτουμε αφηρημένα ούτε στη σφαίρα της ηθικής, αλλά να τη διατηρούμε στην αντίστασή μας προκειμένου να περάσει κάποτε στο Άλλο της’ (ΑΔ, 335)

¹⁵¹ Στη συνέχεια των συλλογισμών του, διατυπώνει την ίδια άποψη στην οποία προστίθεται και ο κύριος αποδέκτης της αιτίας του: ‘Προϋπόθεση της ταυτότητας του υποκειμένου είναι το τέλος του καταναγκασμού για ταυτότητα. Αυτό εμφανίζεται μόνο παραμορφωμένο στην υπαρξιακή οντολογία’ (ΑΔ, 338)

¹⁵² ‘Οι σχετικοί λόγοι δεν είναι ανάξιοι περιφρόνησης. Το σύμμετρο προς το εύρος της γενικής έννοιας του προσώπου, η ατομική του συνείδηση, είναι πάντοτε κάτι φαινομενικό, διαπλεγμένο με την ανεξάρτητη από το υποκείμενο αντικειμενικότητα, η οποία τόσο με την ιδεαλιστική όσο και την οντολογική διδασκαλία έχει τη βάση της στο καθαρό υποκείμενο [...] Όσο πιο ριζικά όμως το άτομο χάνει αυτό που κάποτε λεγόταν αυτοσυνείδησή του, τόσο πιο πολύ αυξάνεται η αποπροσωποποίηση’ (ΑΔ, 336)

¹⁵³ ‘Η απροσωπικότητα του *Heidegger* είναι γλωσσικά σκηνοθετημένη, ένα πολύ εύκολο προϊόν, αποκτημένο με την παράλειψη του μόνου που κάνει το υποκειμένο υποκειμένο. Ο *Heidegger* σκέφτεται παραβλέποντας τον κόμβο του υποκειμένου. Η προοπτική της αποπροσωποποίησης δεν θα προσέφερε στην αφηρημένη αραιώση της ύπαρξης την καθαρή της δυνατότητα, αλλά μόνο στην ανάλυση των υπαρχόντων ενδοκοσμικών υποκειμένων. Σε αυτή δεν προχωρεί η χαιντεγκεριανή ανάλυση της ύπαρξης: αυτό επιτρέπει στα απροσωπικά του υπαρκτικά χαρακτηριστικά να αποδίδονται τόσο άκοπα σε πρόσωπα. Η μικροανάλυσή τους είναι αφόρητη για την αυταρχική σκέψη: στην εαυτότητα θα συναντούσε την αρχή κάθε κυριαρχίας. Για την ύπαρξη όμως γενικά, σαν κάτι απροσωπικό, μπορεί κανείς να μιλάει χωρίς ενδοιασμούς, σαν να ήταν κάτι υπεράνθρωπο και εντούτοις ανθρώπινο. Στην πραγματικότητα η συνολική κατάσταση των ζωντανών ανθρώπων, σαν ένα λειτουργικό πλαίσιο που αντικειμενικά είναι προγενέστερο όλων τους, κινείται προς κάτι μη προσωπικό υπό την έννοια της ανωνυμίας [...] Η φρίκη της αποπροσωποποίησης θα μπορούσε να συλληφθεί μόνον αν κατανοηθεί η υλικότητα του ίδιου του προσώπου’ (ΑΔ, 337)

¹⁵⁴ ‘Αν ο ρόλος, η ετερονομία που επιβάλλεται από την αυτονομία, είναι η νεότερη αντικειμενική μορφή της δυστυχισμένης συνείδησης, από την άλλη μεριά δεν υπάρχει ευτυχία παρά μόνον όπου ο εαυτός δεν είναι ο εαυτός. Αν υπό την άμετρη πίεση που τον βαραίνει, ο εαυτός ως σχιζοφρενικός ξαναπέφτει στην κατάσταση της διάλυσης και της πολυσημίας από την οποία το υποκειμένο ιστορικά έχει ξεφύγει με τους αγώνες του, η διάλυση του υποκειμένου είναι ταυτόχρονα η εφήμερη και καταδικασμένη εικόνα ενός δυνατού υποκειμένου. Αν κάποτε η ελευθερία ανέστειλε τον μύθο, το υποκειμένο θα απελευθερωνόταν από τον εαυτό του ως τον τελευταίο μύθο. Ουτοπία θα ήταν η χωρίς θυσία μη ταυτότητα του υποκειμένου’ (ΑΔ, 338)

¹⁵⁵ ‘Η αίσθηση που μετά το *Auschwitz* απεχθάνεται κάθε ισχυρισμό για τη θετικότητά της ύπαρξης, θεωρώντας τον, αυτόν τον ισχυρισμό μωρολογία και αδικία σε βάρος των θυμάτων, η αίσθηση που δεν δέχεται ότι από τη μοίρα τους μπορεί να βγει έστω ένα ξεπλυμένο νόημα, έχει κάτι αντικειμενικό μετά από γεγονότα τα οποία κάνουν αξιολογήσιμη την κατασκευή ενός νοήματος [...] Η κατασκευή του θα ήταν μια κατάφαση της απόλυτης αρνητικότητας και θα συνέβαλε ιδεολογικά σε μια συνέχιση της ζωής της, η οποία πραγματικά έτσι και αλλιώς ενυπάρχει στην αρχή της υφιστάμενης κοινωνίας σε βαθμό αυτοκαταστροφής της’ (ΑΔ, 433)

¹⁵⁶ Σύνδεση με *Τέλος του Παιχνιδιού*, και ειδικότερα σύνδεση του επιχειρήματος για τους Χαμ και Κλοβ, ότι αντιπροσωπεύουν το τέλος του υποκειμένου, με αυτό που λέει τώρα ο Adorno για το αντιπροσωπευτικό δείγμα άνθρωπος. Επίσης, για τον θάνατο αυτών που μένουν πίσω, είναι η αντίστοιχη περίπτωση του Χαμ και του Κλοβ, ως τελευταίοι επιζώντες, ως αυτοί που έχουν μείνει, ως αυτοί που έχουν ‘γλυτώσει’ από κάποιο τρομερό πράγμα

¹⁵⁷ Άλλη μία οδός υπεράσπισης του μη ταυτόσημου, με την έννοια της αποτροπής ολοκληρωτικών λογικών και πράξεων

¹⁵⁸ Δηλαδή η καθαρή ταυτότητα επιτυγχάνεται με το θάνατο· ο θάνατος αποσκοπεί στην εξαφάνιση του μη ταυτόσημου· με την εξάλειψη του μη ταυτόσημου, επιτυγχάνεται η καθαρή ταυτότητα

¹⁵⁹ ΚΛΟΒ: Είναι τόσα τα φοβερά και τρομερά.

ΧΑΜ: Όχι, όχι, δεν έχουν απομείνει και πολλά. (ΤΠ, 38)

Πρόκειται για το ίδιο απόσπασμα στο τέλος του *Trying to Understand Endgame* (TUE, 275)

¹⁶⁰ ‘Η ενοχή της ζωής που ως καθαρό γεγονός κόβει ήδη την ανάσα μιας άλλης ζωής, σύμφωνα με μια στατιστική που συμπληρώνει έναν τρομακτικό αριθμό δολοφονηθέντων με έναν ελάχιστο αριθμό διασωθέντων, δεν μπορεί πια να συμφιλιωθεί με τη ζωή. Αυτή η ενοχή αναπαράγεται αδιάκοπα, διότι δεν μπορεί να είναι καμιά στιγμή απολύτως παρούσα στη συνείδηση. Αυτό, και τίποτε άλλο, μας αναγκάζει να φιλοσοφούμε. Η φιλοσοφία υφίσταται τότε το σοκ ότι όσο πιο βαθιά και δυνατά διεισδύει, τόσο πιο πολύ την καταλαμβάνει η καχυποψία ότι απομακρύνεται από το ούτως έχειν των πραγμάτων’ (ΑΔ, 437)

¹⁶¹ ‘Κανένας λόγος χρωματισμένος από το υψηλό, όπως και κανένας θεολογικός λόγος, δεν έχει μετά το *Auschwitz* δικαίωμα ύπαρξης ως απaráλλακτος. Η πρόκληση των κληρονομημένων λόγων, η δοκιμή αν ο θεός το επιτρέπει ή μήπως εξοργισθεί και παρέμβει εκτέλεσε ακόμα μια φορά σε βάρος των θυμάτων την απόφαση που είχε εκδώσει προηγουμένως ο *Nietzsche* για τις ιδέες’ (ΑΔ, 441)

¹⁶² ‘Ο γλυτωμένος έχει δίκιο, αλλά όχι με τον τρόπο που νομίζει’ ο *Beckett*, και όποιος άλλος μπορούσε να παραμείνει κύριος του εαυτού του, θα είχε σπάσει εκεί και μάλλον θα είχε αναγκασθεί να ομολογήσει την πίστη του σε αυτήν τη θρησκεία των χαρακωμάτων, την οποία ο επιζήσας εξήγησε με τη φράση ότι θέλει να δώσει θάρρος στους ανθρώπους: λες και αυτό είναι δουλειά οποιουδήποτε πνευματικού μορφώματος, λες και η πρόθεση που αποτείνεται στους ανθρώπους και ρυθμίζεται ανάλογα με αυτούς δεν στερεί από αυτούς εκείνο που δικαιούνται, ακόμη και αν οι ίδιοι ισχυρίζονται το αντίθετο. Εδώ έχει φτάσει η μεταφυσική’ (ΑΔ, 441)

¹⁶³ Πιο κάτω επανέρχεται στο ίδιο θέμα: ‘Ο θάνατος και η ιστορία, προπάντων η συλλογική της κατηγορίας άτομο, αποτελούν έναν αστερισμό. Αν κάποτε το άτομο, ο *Hamlet*, μπορούσε να συμπεραίνει την απολύτως ουσιαστική πραγματικότητά του από την αναδυόμενη συνείδηση του αμετάκλητου χαρακτήρα του θανάτου, σήμερα η πτώση του ατόμου συμπαρασύρει ολόκληρη την κατασκευή της αστικής ύπαρξης [...] Εξού και ο πανικός ενόψει του θανάτου, που δεν μπορεί να μειωθεί παρά μόνο με την απόθεση του θανάτου από τη συνείδηση [...] Η πρόταση: ο θάνατος είναι πάντοτε ένα και το αυτό, είναι τόσο αφηρημένη όσο και αναληθής: η μορφή με την οποία η συνείδηση συμβιβάζεται με το θάνατο ποικίλλει μαζί με τις συγκεκριμένες συνθήκες θανάτου ενός ανθρώπου, και αυτό μέχρι τη σωματική – φυσική σφαίρα’ (ΑΔ, 445)

¹⁶⁴ ‘Με την ιστορική ενθρόνιση του υποκειμένου ως πνεύματος συνδεόταν η αυταπάτη ότι το υποκείμενο είναι κάτι που δεν μπορεί να χαθεί για τον άνθρωπο’ (ΑΔ, 443)

¹⁶⁵ Ο Adorno συμπληρώνει: ‘Η απόγνωση ενόψει του κόσμου, που έχει τη βάση της στο πράγμα και εκφράζει μια αλήθεια και επιπλέον δεν είναι αισθητική οδύνη από την ανεπάρκεια του κόσμου, ούτε μια ψευδής και επάρατη συνείδηση, αυτή η απόγνωση εγγυάται ήδη σύμφωνα με το εσφαλμένο συμπέρασμα που βγάζουν στα κρυφά, την ύπαρξη αυτού που στερούμαστε απελπιστικά, ενώ βέβαια η ύπαρξη έχει γίνει ένα οικουμενικό πλέγμα ενοχής’ (ΑΔ, 447)

¹⁶⁶ Διαφορά αυτού του ερωτήματος για το νόημα της ζωής με την ερώτηση για το ίδιο το νόημα που θέτει ο Beckett στο έργο του

¹⁶⁷ Η πράξη της ανακούφισης, και όχι απλά της συντήρησης, είναι μια πράξη κατάφασης της υφιστάμενης κατάστασης πραγμάτων, η οποία σε καιρό ειρήνης, καθώς ήταν πρόσφατα τα γεγονότα των στρατοπέδων, ταυτίζεται με δύο στοιχεία μονάχα, την παραγωγή και την κατανάλωση. Χωρίς να υπάρχει κανένα νόημα σε αυτά, αλλά υποστηρίζοντας σιωπηρά την ύπαρξή τους, το άτομο που έχει βρει ανακούφιση, σημαίνει

πιθανότατα πως έχει εντοπίσει την παρουσία ενός υπερβατικού στοιχείου που να καλύπτει όλη τη σύγχυση με το νόημα και την κατάσταση απουσίας του

¹⁶⁸ Ο Adorno, πάντα στο πλαίσιο της λογικής που υποβάλλει η *Αρνητική Διαλεκτική* δεν επιδοκιμάζει ούτε την αντίθετη άποψη: ‘Αν κάνει κανείς τα πάντα, υπολογίζοντας το καθαρό κέρδος της ζωής, αυτό είναι ακριβώς ο θάνατος τον οποίο θέλει να αποφύγει το λεγόμενο ερώτημα για το νόημα, ακόμη και αν, μη έχοντας άλλη διέξοδο, αφήνει τον εαυτό του να ενθουσιαστεί από το νόημα του θανάτου. Αυτό που χωρίς ταπεινώση θα είχε το δικαίωμα να λέγεται νόημα βρίσκεται σε κάτι ανοικτό, όχι σε κάτι κλεισμένο στον εαυτό του· η θέση ότι η ζωή δεν έχει νόημα θα ήταν [...] τόσο εσφαλμένη, όσο το αντίθετό της· αληθινή είναι μόνον ως πλήγμα κατά της κενής φρασεολογίας που παρέχει διαβεβαιώσεις. Ακόμη και η τάση του *Schopenhauer* να βλέπει την ουσία του κόσμου, την τυφλή βούληση υπό το πρίσμα της ανθρωπιάς ως κάτι απολύτως αρνητικό δεν ανταποκρίνεται πια στη στάση της σημερινής συνείδησης’ (ΑΔ, 453). ‘Ο *Schopenhauer* βλέπει τον φαινομενικό χαρακτήρα της ατομικότητας σε όλο το βάθος του, αλλά η οδηγία για την ελευθερία στο τέταρτο βιβλίο, η άρνηση της βούλησης για ζωή, είναι επίσης φαινομενική: λες και το εφήμερα ατομοποιημένο είχε την παραμικρή εξουσία πάνω στο αρνητικό απόλυτό του, τη βούληση ως πράγμα καθ’ εαυτό, και μπορούσε να βγει από τη μαγεία του χωρίς αυταπάτη και χωρίς να εξανεμισθεί λόγω του κενού ολόκληρη η μεταφυσική της βούλησης’ (ΑΔ, 454)

¹⁶⁹ Χρειάζεται πολύ ψεύδος για να αποκτήσει ένα ολοκληρωμένο και μόνιμο χαρακτήρα ως στάση και πεποίθηση. Ιδεολογικός: κάτι που αποκτά ολοκληρωμένο χαρακτήρα, μέσω της κατασκευής, και όχι της αλήθειας

¹⁷⁰ Αν υπήρχε όντως αυτή η κατάσταση της πλησμονής στη ζωή, τότε δεν θα υπήρχε λόγος ο Proust να εκφράσει αυτή την αγνή ελπίδα για ανάσταση. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Adorno, η ζωή είναι ασύμμετρη ως προς το θάνατο με αποτέλεσμα, αυτός που περισσότερο από κάθε άλλο ενέδιδε στο κάλεσμα της εκπλήρωσης, στο πάθος για ευτυχία, ο Proust, να κάνει τελικά λόγο, έστω και αμυδρό για την ανάσταση: ‘Ήταν νεκρός. Νεκρός για πάντα; Ποιος είναι σε θέση να το πει; Ούτε, βέβαια, τα πειράματα πνευματισμού ούτε τα θρησκευτικά δόγματα μας προσκομίζουν αποδείξεις για την επιβίωση της ψυχής. Μπορούμε απλώς να πούμε πως όλα συμβαίνουν στη ζωή μας σαν να μπαίναμε σ’ αυτή με το βάρος υποχρεώσεων τις οποίες έχουμε αναλάβει σε μια προγενέστερη ζωή· δεν υπάρχει κανένας λόγος, στις συνθήκες της ζωής μας πάνω σ’ αυτή τη γη, να θεωρούμε πως έχουμε υποχρέωση να κάνουμε το καλό, να είμαστε τρυφεροί, ακόμη και ευγενικοί [...] Όλες αυτές οι υποχρεώσεις, οι οποίες δεν έχουν κυρώσεις στην παρούσα ζωή, φαίνεται πως ανήκουν σε έναν κόσμο διαφορετικό, βασισμένο στην καλοσύνη, στην ηθική ακεραιότητα, στη θυσία. Έναν κόσμο ολότελα διαφορετικό από τούτον, και από τον οποίο βγαίνουμε για να γεννηθούμε πάνω σ’ αυτή τη γη, πριν ίσως επιστρέψουμε στον κόσμο εκείνο για να ζήσουμε κάτω από την εξουσία των άγνωστων νόμων τους οποίους υπακούσαμε διότι κουβαλούσαμε τη διδασκαλία τους μέσα μας, δίχως να γνωρίζουμε ποιος τους σχεδίασε, – αυτοί οι νόμοι που μας φέρνει κοντά τους κάθε βαθιά εργασία της σκέψης, νόμοι αόρατοι μόνο – και ίσως όχι μόνο! – στους χαζούς. Έτσι, η σκέψη πως ο Μπεργκότ δεν ήταν νεκρός για πάντα δεν είναι απίθανη’ (Προυστ, 2008: τόμος V, *Η φυλακισμένη*, σελ.155)

¹⁷¹ ‘Με τις ενδεικτικές λέξεις κενότητα και απουσία νοήματος συνδέεται και η λέξη μηδενισμός. Ο *Nietzsche* υιοθέτησε την έκφραση η οποία πρωτοχρησιμοποιήθηκε στη φιλοσοφία από τον *Jacobi* [1743 - 1819] [...] Η φιλοσοφία δεν μπόρεσε από τότε να παραιτηθεί από αυτή την έκφραση. Με κονφορμιστικό τρόπο τη μετέτρεψε,

σε μια κατεύθυνση αντίθετη του *Nietzsche*, στην ενσάρκωση μιας κατάστασης που καταγγέλλεται η αυτοκατηγορείται ως ανάξια και τιποτένια' (ΑΔ, 456)

¹⁷² 'Οι υπερβάσεις, ακόμη και αυτή του μηδενισμού μαζί με τη νιτσεική, η οποία τον εννοούσε αλλιώς και εντούτοις προσέφερε συνθήματα στο φασισμό, είναι πάντοτε χειρότερες από αυτό που υπερβαίνουν' (ΑΔ, 457)

¹⁷³ Γενικά για την έννοια του μηδενός: 'Κατά τον Παρμενίδη, το μηδέν ή το μη ον σημαίνει το αντίθετο του είναι, το ανύπαρκτο, που ως τέτοιο, εν αντιθέσει προς το είναι, είναι αδύνατον να το σκεφτούμε και να αποφανθούμε για αυτό. Αργότερα, ο Πλωτίνος, σε αντίθεση προς τον Παρμενίδη, υπέθεσε ότι δεν θα πρέπει να εννοήσουμε το μηδέν κατ' αντιδιαστολή προς το είναι. Στους νεότερους χρόνους εξάλλου, ο Hegel όχι απλώς δεν αντιδιέστειλε το μηδέν προς το είναι, αλλά ισχυρίστηκε ότι το μηδέν ταυτίζεται με το είναι, καθόσον και τα δύο στην απολυτότητά τους στερούνται κάθε χαρακτηριστικού περιεχομένου. Μετά τον Hegel, στο πλαίσιο της διδασκαλίας του υπαρξισμού, η έννοια του μηδενός συνυφάνθηκε με την ύπαρξη του ανθρώπου. Κατά τον Sartre ο άνθρωπος μόλις γεννιέται είναι μηδέν, ένα τίποτα απολύτως, είναι απλώς ένα πλέγμα απεριόριστων δυνατοτήτων. Όσο ο άνθρωπος αναπτύσσεται στη ζωή του, πραγματοποιεί με τη δράση του, ορισμένες από τις δυνατότητες αυτές μεταθέτοντας έτσι, την ύπαρξη του από τον ορίζοντα του μηδενός στον ορίζοντα του όντος' (Πελεγρίνης, 2005: 390). Στην ίδια υποεπότητα, λίγο πιο πριν αναφέρει: 'Η πίστη στο τίποτα θα ήταν τόσο άνοστη όσο και η πίστη στο είναι, ένα ηρεμιστικό του πνεύματος που ικανοποιείται καταλαβαίνοντας την απάτη' (ΑΔ, 457)

¹⁷⁴ Με αφορμή την κατάσταση των στρατοπέδων, και πριν επανέλθει στο έργο του Beckett, ο Adorno αναφέρει: 'Για έναν άνθρωπο στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, αν μπορεί να το κρίνει κάποιος που διέφυγε έγκαιρα, θα ήταν προτιμότερο να μην γεννηθεί. Παραταύτα το ιδανικό του τίποτε θα εξανεμιζόταν μπροστά στην πρώτη λάμψη ενός ματιού ή ακόμη και μπροστά σε ένα ελαφρό χτύπημα της ουράς ενός σκύλου που του έδωσαν έναν καλό μεζέ, τον οποίο σύντομα ξεχνάει. Στο ερώτημα αν είναι μηδενιστής, ένας σκεπτόμενος θα έπρεπε μάλλον να απαντήσει σωστά: πολύ λίγο· και αυτό ίσως λόγω ψυχρότητας, επειδή η συμπόνιά του με ό,τι πάσχει είναι πολύ μικρή. Στο τίποτε κορυφώνεται η αφηρημένη σκέψη, και το αφηρημένο είναι το απορριμμένο' (ΑΔ, 458)

¹⁷⁵ Bernard Groethuysen [1880 – 1946], Γάλλος συγγραφέας και φιλόσοφος: 'Αυτό που παρατήρησε ο B.Groethuysen στη θρησκεία ανατρέχοντας μέχρι τον δέκατο όγδοο και τον δέκατο έβδομο αιώνα, το γεγονός ότι ο διάβολος δεν εμπνέει πλέον φόβο και ο θεός καμμιά ελπίδα' (ΑΔ, 474)

¹⁷⁶ Ο Adorno παραθέτει σχετικά από το *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση* του Schopenhauer (Schopenhauer, 1888: 332): 'Μόνον ο άνθρωπος φέρει μέσα του σε αφηρημένες έννοιες τη βεβαιότητα του θανάτου: και όμως αυτή, κατά πολύ παράξενο τρόπο, μπορεί να τον φοβίζει μόνο για μερικές στιγμές, όταν μια αφορμή την ενεργοποιεί στη φαντασία του. Απέναντι στη δυνατή φωνή της φύσης ο στοχασμός δεν έχει πολλές δυνατότητες. Όπως στο ζώο που δεν σκέφτεται, έτσι και στον άνθρωπο επικρατεί ως μόνιμη κατάσταση εκείνη η βεβαιότητα που πηγάζει από την εσώτατη συνείδηση ότι αυτός είναι η φύση, ο ίδιος ο κόσμος· βάσει αυτής της βεβαιότητας κανέναν άνθρωπο δεν ανησυχεί αισθητά η σκέψη ότι ο θάνατος είναι βέβαιος και όχι μακρινός, αλλά ο καθένας συνεχίζει τη ζωή του σαν να έπρεπε να ζήσει αιώνια· αυτό ισχύσει σε τέτοιον βαθμό που μας επιτρέπει να πούμε ότι κανένας δεν έχει όντως τη ζωντανή πεποίθηση ότι ο θάνατός του είναι βέβαιος, διότι διαφορετικά η διαφορά ανάμεσα στη δική του διάθεση και εκείνη του καταδικασμένου εγκληματία δεν θα μπορούσε να είναι τόσο μεγάλη· ο καθένας αναγνωρίζει βέβαια αυτήν τη βεβαιότητα αφηρημένα και θεωρητικά,

αλλά, όπως και άλλες θεωρητικές αλήθειες που δεν είναι εφαρμόσιμες στην πρακτική ζωή, τη βάζει στην άκρη χωρίς να την εντάσσει κάπως στη ζωντανή του συνείδηση» [σημείωση 491, ΑΔ: 533]

¹⁷⁷ Χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο εννοεί ο Adorno τη μεταφυσική εμπειρία είναι η ανάλυση του για τον τρόπο με τον οποίο ο Proust αντιμετωπίζει το θάνατο του Μπεργκότ (Βλ. πιο πάνω την υποενότητα 'το ερώτημα για το νόημα της ζωής'): 'Όποιος δεν καταδέχεται να αναγάγει τη μεταφυσική εμπειρία σε δήθεν πρωτογενή θρησκευτικά βιώματα θα μπορέσει να φανταστεί τι είναι μεταφυσική εμπειρία μάλλον όπως ο Proust' (ΑΔ, 448). Στη συνέχεια, διευκρινίζει: 'Η έννοια της μεταφυσικής εμπειρίας είναι αντινομική, αλλά όχι όπως διδάσκει η υπερβατική διαλεκτική του Kant. Ό,τι μεταφυσικό διακηρύσσεται χωρίς την εμπειρία του υποκειμένου, χωρίς την άμεση παρουσία του, είναι ανυπεράσπιστο μπροστά στην επιθυμία του αυτόνομου υποκειμένου να μην αφήσει να του επιβάλουν τίποτε που δεν θα ήταν κατανοητό από τον ίδιο. Αλλά το άμεσα προφανές σε αυτό πάσχει από σφαλερότητα και σχετικότητα' (ΑΔ, 450): 'Η απόγνωση που προκαλεί η υφιστάμενη κατάσταση επεκτείνεται στις υπερβατικές ιδέες, οι οποίες κάποτε την ανέκοπταν. Η ιδέα ότι ο πεπερασμένος κόσμος των απείρων βασάνων περιβάλλεται από ένα θείο παγκόσμιο σχέδιο αποβαίνει για κάθε άνθρωπο που δεν φροντίζει τις δουλειές του κόσμου μια τρέλα που τόσο καλά συμβιβάζεται με τη θετική κανονική συνείδηση' (ΑΔ, 451)

¹⁷⁸ 'Η παράδοση κουβαλάει έναν παραλογισμό. Ο ενιαίος χαρακτήρας πολιτισμών, η συλλογική δεσμευτικότητα μεταφυσικών αντιλήψεων, η εξουσία τους πάνω στη ζωή, όλα αυτά δεν εγγυώνται την αλήθειά τους. Η δυνατότητα μεταφυσικής εμπειρίας συνδέεται μάλλον με την ελευθερία, και ικανό γι' αυτήν είναι μόνο το ανεπτυγμένο υποκείμενο που έχει σπάσει τους δεσμούς οι οποίοι εξυμνούνται ως σωτήριοι, ενώ ο ασυνείδητα εγκλωβισμένος σε κοινωνικά επικυρωμένες αντιλήψεις δήθεν μακάριων εποχών συγγενεύει με τον θετικιστή που πιστεύει στα δεδομένα. Το εγώ πρέπει να είναι ιστορικά ισχυρό ώστε, ξεπερνώντας την αμεσότητα της αρχής της πραγματικότητας να μπορεί να συλλάβει την ιδέα αυτού που είναι κάτι περισσότερο από το υπάρχον. Μια τάξη που ενοποιείται με δικό της νόημα κλείνεται στον εαυτό της και αποκλείει κάθε δυνατότητα πάνω από αυτή την τάξη. Η μεταφυσική σε σχέση με τη θεολογία δεν είναι απλώς [...] ένα ιστορικά μεταγενέστερο στάδιο, δεν είναι η εκκοσμίκευση της θεολογίας εργαζόμενη με έννοιες. Διατηρεί τη θεολογία μέσα στην κριτική που ασκεί σε αυτήν αποκαλύπτοντας στους ανθρώπους ως δυνατότητα αυτό που η θεολογία τους το επιβάλλει και έτσι το ατιμάζει' (ΑΔ, 476)

¹⁷⁹ Λίγο πιο κάτω, σχετικά με την ίδια ρήση αναφέρει: 'Η ρήση «τα πάντα ματαιότης», με την οποία από τον Σολομώντα και εξής οι μεγάλοι θεολόγοι έκριναν την επίγεια ζωή, είναι πολύ αφηρημένη για να οδηγήσει πέρα από το ενδοκοσμικό πλαίσιο' (ΑΔ, 478)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, T.W. (1973) *Philosophische Frühschriften, Gesammelte Schriften, Band 1*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt
- Adorno, T.W. (1982) *Against epistemology: studies in Husserl and the phenomenological antinomies*, Basil Blackwell: Oxford
- Adorno, T.W. (1983) *Prisms*, The MIT Press: Cambridge (Massachusetts)
- Adorno, T.W. (1989) *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*. University of Minnesota Press: Minneapolis
- Adorno, T.W. (1991) *Notes to Literature Vol.1*, Columbia University Press: New York
- Adorno, T.W. (1992) *Notes to Literature Vol.2*, Columbia University Press: New York
- Adorno, T.W. (2002) *The Jargon of Authenticity*, Routledge: London and New York
- Adorno, T.W. (2003) *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, Stanford University Press: Stanford, California
- Adorno, T.W. (2008) *Notes sur Beckett*, Editions NOUS: Caen, France
- Adorno, T.W. (2008b) *Lectures on Negative Dialectics: Fragments of a Lecture Course 1965/1966*, Polity Press: Cambridge

-
- Albright, D. (2003) *Beckett and Aesthetics*, Cambridge University Press: Cambridge
- Anders, G. (1956) *Die Antiquiertheit des Menschen 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C.H.Beck
- Ashton, E. B. (1970) *Karl Jaspers Philosophy Volume 2*, University of Chicago Press: Chicago
- Bair, D. (1978) *Samuel Beckett: A Biography*, Jonathan Cape Ltd: London
- Beckett, S. (1952) *Samuel Beckett. En attendant Godot, pièce en 2 actes*, Editions de Minuit: Paris
- Beckett, S. (1958) *Endgame*, Grove Press: New York
- Beckett, S. (1971) *Théâtre I*, Editions de Minuit: Paris
- Beckett, S. (1986). *Disjecta: Miscellaneous writings and a dramatic fragment* (R. Cohn, ed.), Calder Publications Ltd: Richmond, London
- Beckett, S. (1998) *Trois Dialogues*, Editions de Minuit: Paris
- Benjamin, W. (1969) On Some Motifs in Baudelaire in *Illuminations*, Schocken: New York
- Benjamin, W. (2002) *The Arcades Project*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts
- Benjamin, W. (2009) *The Origin of German Tragic Drama*, Verso Publishing: Brooklyn, New York
- Bernstein et al (2010) *Art and aesthetics after Adorno*, Townsend Center for the humanities, University of California: California
- Bernstein, J. M. (1992) *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity press: Cambridge
- Bohrer, K. H. (1981) *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp: Frankfurt am Main

- Bohrer, K. H. (1994) *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Columbia University Press: New York
- Brater, E. (1974) Noah, Not and Beckett's Incomprehensibly Sublime, *Comparative Drama*, 8, Autumn, pp. 254 – 263
- Brecht, B (1976) [1929] *Saint Joan of the Stockyards*, Methuen Publishing: London
- Bubner, R. (1973) Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, στο *Neue Hefte für Philosophie*, Göttingen, (5), pp. 38 – 73
- Buck-Morss, S. (1977) *The Origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Harvester Press: Brighton
- Bürger, P. (1974) *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp: Frankfurt
- Cavell, S. (2002) Ending the waiting game: A Reading of Beckett's Endgame στο *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, pp. 115 – 167
- Chevigny, B. G. (1969) *Twentieth century interpretations of Endgame: a collection of critical essays*, Prentice – Hall: Upper Saddle River, New Jersey
- Chevigny, B. G. (ed.) (1970) *Beckett's "Endgame": A Collection of Critical Essays*, Prentice – Hall: Upper Saddle River, New Jersey
- Croce, B. (1909) [1922] *Aesthetic: As science of expression and general linguistic*, Noonday: New York
- Croce, B. (1921) *The Essence of Aesthetic*, Heinemann: London
- Croce, B. (1995) [1965]. *Guide to Aesthetics*, Hackett: Indianapolis
- Croke, F. (ed.) (2006) *Samuel Beckett: A Passion for Paintings*, National Gallery of Ireland: Dublin
- D'Arcy, M. (2007) Adorno, Beckett, and the duty of reason after Auschwitz στο *Journal of Beckett Studies*, Volume 16, Numbers 1 and 2, Fall 2006 / Spring 2007,

-
- Edinburgh University Press, pp. 259 – 277
- Danto, A. (1989) *Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Editions SEUIL: Paris
- Demmerling, C. (1999) Des concepts de conscience et de sujet dans la pensée d'Adorno στο *Actualités d'Adorno*, Presses Universitaires de France: Paris
- Farias, V. (1991) *Heidegger and Nazism*, Temple University Press: Philadelphia
- Faye, E. (2005) *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie: autour des séminaires inédits de 1933-1935*, Albin Michel: Paris
- Freud, S. (1966) *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Norton: New York
- Freud, S. (1969) *Studienausgabe*, Vol.4, Fischer Verlag: Frankfurt
- Goodman, N. (1976) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett: Indianapolis
- Goodman, N. (1977) When Is Art? στο *The Arts and Cognition*, Perkins D. and Leonard B. (eds.), Johns Hopkins University Press: Baltimore, pp. 11 – 19
- Graver, L. & Federman, R. (eds.) (1979) *Samuel Beckett*. Routledge & Kegan Paul PLC
- Graver, L. & Federman, R. (1997) *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Psychology Press: Hove, UK
- Günthers, A. (1956) *Die Antiquiertheit des Menschen*, Beck: Munich
- Habermas, J. (1973) *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main
- Harding, J. M. (1997) *Adorno and "A writing of the ruins": essays on modern aesthetics and Anglo-American literature and culture*, State University of New York Press: Albany
- Harrington, A. (2004) *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, Polity Press: Cambridge

- Heidegger, M. (1949) *Sein und Zeit*, στ' έκδ., Tübingen
- Heidegger, M. (1982) *Basic Problems of Phenomenology*, Indiana University Press: Bloomington, Indiana
- Heinrich, R (1939) *Unmittelbarkeit und Sinndeutung*, Tübingen: Mohr
- Heinz Haag, K. (1960) *Kritik der neueren Ontologie*, Stuttgart Kohlhammer
- Hesla, D. H. (1971) *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, University of Minnesota Press: Minneapolis
- Hohendahl, P. U. (1997) *Prismatic thought: Theodor W. Adorno*, University of Nebraska Press: Lincoln
- Honneth, A. (2000) The Possibility of a Disclosing Critique of Society: The Dialectic of Enlightenment in light of Current Debates in Social Criticism, *Constellations* Volume 7, No 1, pp.116 – 127
- Huhn, T. & Zuidervaart, L. (eds.) (1997) *The semblance of subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic theory*, The MIT press: Cambridge (Massachusetts)
- Huhn, T. (ed.) (2004) *The Cambridge companion to Adorno*, Cambridge University Press: Cambridge
- Jarvis, S. (1998) *Adorno: a critical introduction*, Polity press: Cambridge
- Jaspers, k. (1951) *La situation spirituelle de notre époque*, Desclée de Brouwer: Paris
- Jaspers, K. (1956) *Philosophie*, Springer: Berlin
- Jaspers, K. (1970) *Philosophy*, Volume II, University of Chicago Press: Chicago
- Jauss, H. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard: Paris
- Jauss, H. (1982) *Towards an Aesthetic of Literary Reception*. University of Minnesota Press: Minneapolis
- Jimenez, M. (1973) *Theodor W. Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art*, Union générale d'éditions: Paris

-
- Jimenez M. (1986) *Adorno et la modernité: Vers une esthétique négative*, Editions Klincksieck: Paris
- Jimenez, M. (1997) *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard: Paris
- Joyce, J. (2000) *Finnegans Wake*, Penguin Classics: New York
- Kraus, K. (1958) *Literatur und Lüge*, επιμέλεια, H.Fischer: Μόναχο
- Lukács, G. (1971) *Realism in our time: literature and the class struggle*, Harper & Row: New York
- Lukács, G. (2010) *Soul and Form*, Columbia University Press: New York
- Lö with, K. (1953), Heidegger, *Denker in dürtiger Zeit*, Francfort
- MacDonald, I. & Ziarek, K. (eds.) (2007) *Adorno and Heidegger: Philosophical Questions*, Stanford University Press: Stanford, California
- Malpas, S. & Wake, P. (eds.) (2006) *The Routledge companion to critical theory*, Routledge: London
- Marx Karl (1947) *Das Kapital*, Dietz – Verlag: Berlin
- McCarthy, P. A. (1986) *Critical essays on Samuel Beckett*, G. K. Hall: Boston
- Menke, C. (1999) *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, MIT Press: Cambridge (Massachusetts)
- Moutot, G. (2010) *Essai sur Adorno*, Editions Payot & Rivages: Paris
- Müller – Doohm S. (2009) *Adorno. A biography*, Polity Press: Cambridge
- Münster, A. (2009) *Adorno: une introduction*, Hermann: Paris
- O'Connor, B. (2005) *Adorno's Negative Dialectic: Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, MIT Press: Cambridge (Massachusetts)
- O'Connor, B. (ed.) (2000) *Adorno Reader*, Blackwell: Oxford
- Oppo, A. (2008) *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Verlag Peter Lang: Frankfurt

- Ott, H. (1993) *Martin Heidegger: A Political Life*, HarperCollins: New York
- Pattie, D. (2001) *The complete critical guide to Samuel Beckett*, Routledge: New-York
- Pilling, J. (ed.) (1994) *The Cambridge companion to Beckett*, Cambridge university Press: Cambridge
- Rochlitz, R. (ed.) (1990) *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud: Paris
- Rochlitz, R. (1992) *L'art sans compas: redéfinitions de l'esthétique*, Editions du Cerf: Paris
- Sartre, J.P. (1949) *No Exit and Three Other Plays*, Vintage International: New York
- Sartre, J.P. (2003) *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Routledge: New York
- Schopenhauer, A. (1888) *Die Welt als Wille und Vosterllung*, I, επιμ. Frauenstädt, τομ. II, Λειψία
- Sherman, D. (2007) *Sartre and Adorno: the dialectics of subjectivity*, State university of New York press: Albany
- Sonnemann, U. (1969) *Negative Anthropologie. Vorstudien zur Sabotage des Schicksals*, Syndikat 1981: Francfort
- Ulhman, A. (2010) Beckett and Philosophy' στο Gontarski, S. (ed.) *A companion to Samuel Beckett*, Wiley – Blackwell: Chichester, pp. 84 – 96
- Van Hulle, D. (2010) Adorno's Notes on Endgame, *Journal of Beckett Studies* 19.2, Edinburgh University Press: Edinburg, pp. 196 – 217
- Wellmer, A. (1997), Adorno, Modernity, and the Sublime στο *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern* Pensky, M. (ed.) SUNY series in Contemporary Continental Philosophy, State University of New York press: Albany, pp. 112 – 134
- Wellmer, A. (2000) *Endgames: The Irreconcilable Nature of Modernity Essays and*

Lectures, MIT Press: Cambridge (Massachusetts)

Wellmer, A. (2007) *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*, Polity press: Cambridge

Zima, P. V. (2002) *La négation esthétique: le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Le Harmattan: Paris

Zuidervaart, L. (1991). *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*, MIT Press: Cambridge (Massachusetts)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M.H. (2005), *Λεξικό λογοτεχνικών όρων: θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα
- Adorno, T.W. & Horkheimer M. (1996) *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Εκδόσεις Νήσος: Αθήνα
- Adorno, T.W. (1975) *Σε τι χρησιμεύει ακόμα η φιλοσοφία;* Εκδόσεις Έρασμος: Αθήνα
- Adorno, T.W. (1992) *Τρεις μελέτες για τον Χέγκελ*, Εκδόσεις Κριτική: Αθήνα
- Adorno, T.W. (1998) *Το δοκίμιο ως είδος*, Εκδόσεις Έρασμος: Αθήνα
- Adorno, T.W. (2000a) *Minima Moralia*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Adorno, T.W. (2000b) *Αισθητική Θεωρία*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Adorno, T.W. (2000c) *Θεωρία της ημιμόρφωσης*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Adorno, T.W. (2000d) *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Adorno, T.W. (2006) *Αρνητική Διαλεκτική*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα

-
- Baumarchais P.A. (2001) *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, Εκδόσεις Καστανιώτης: Αθήνα
- Baumarchais P.A. (2003) *Ο κουρέας της Σεβίλλης*, Εκδόσεις Μεταίχμιο: Αθήνα
- Buck – Morss Susan (2009) *Η διαλεκτική του βλέπουν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί Στοών*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης: Κρήτη
- Craib, I. (2009) *Σύγχρονη Κοινωνική Θεωρία*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα
- Hegel, G.W.F. (2005) *Επιστήμη της Λογικής: η μεγάλη λογική. Επιστήμη της λογικής: Η μεγάλη λογική. Η υποκειμενική λογική ή διδασκαλία περί της έννοιας*, Εκδόσεις Παπαζήση: Αθήνα
- Ibsen, H. (2009) *Η αγριόπαπια*, Εκδόσεις Ηριδανός: Αθήνα
- Kant, I. (1979) *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (Τόμος I, II), Εκδόσεις Παπαζήση: Αθήνα
- Kant, I. (2005) *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, Εκδόσεις Ροές: Αθήνα
- Knellwolf, C. & Norris, C. (επ.) (2010) Ο Adorno και η πρώιμη περίοδος της σχολής της Φρανκφούρτης στο *Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ο αιώνα*, Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, σσ. 168 – 183
- Knowlson, J. (2001) *Σάμουελ Μπέκετ: η κατάρα της δόξας*, Εκδόσεις Scripta: Αθήνα
- Lukács, G. (2001) *Ιστορία και ταξική συνείδηση* Εκδόσεις Οδυσσέας: Αθήνα
- Lukács, G. (2004) *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, Εκδόσεις Πολύτροπον: Αθήνα
- Mann, T. (1995) *Το Μαγικό Βουνό*, Εκδόσεις Εξάντας: Αθήνα
- Mann, T. (2002) *Δόκτωρ Φάουστους*, Εκδόσεις Πόλις: Αθήνα
- Marcuse, H. (1971) *Ο μονοδιάστατος άνθρωπος* Εκδόσεις Παπαζήση: Αθήνα
- Pavis, P. (2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Εκδόσεις Gutenberg: Αθήνα
- Sartre, J.P. (2006) *Τι είναι η λογοτεχνία;* Εκδόσεις Μεταίχμιο: Αθήνα
- Shakespeare, W. (2009) *Αμλετ*, Εκδόσεις Επικαιρότητα: Αθήνα
- Shakespeare, W. (2009) *Βασιλιάς Ληρ*, Εκδόσεις Επικαιρότητα: Αθήνα

- Shakespeare, W. (2009) *Μάκβεθ*, Εκδόσεις Επικαιρότητα: Αθήνα
- Trakl, G. (2005) *Το όνειρο του κακού, ποιήματα 1913 – 1915*, Εκδόσεις Ερατώ: Αθήνα
- Woolf, V. (2006) *Το δωμάτιο του Τζάκομπ*, Εκδόσεις Οδυσσέας: Αθήνα
- Αριστοτέλης (1995) *Περί Ποιητικής*, Εκδόσεις Κάκτος: Αθήνα
- Γιάσπερς, Κ. (2010) *Μαθήματα Φιλοσοφίας*, Εκδόσεις Αρμός: Αθήνα
- Γιάσπερς, Κ. (2011) *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, Εκδόσεις Αρμός: Αθήνα
- Γκαίτε, Γ.Β. (2003) *Ιφιγένεια εν ταύροις*, Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα
- Γκαίτε, Γ.Β. (2009a) *Οι εκλεκτικές συγγένειες*, Εκδόσεις Κανάκη: Αθήνα
- Γκαίτε, Γ.Β. (2009b) *Φάουστ*, Εκδόσεις Εστία: Αθήνα
- Γκαίτε, Γ.Β. (2010) *Τα πάθη του νεαρού Βερθέρου*, Εκδόσεις Άγρα: Αθήνα
- Γουλφ, Β. (2009) *Η Κυρία Ντάλογουεϊ*, Εκδόσεις Μεταίχμιο: Αθήνα
- Έλιοτ, Θ.Σ. (1997) *Η έρημη χώρα*, Εκδόσεις Ίκαρος: Αθήνα
- Καβουλάκος, Κ. (επ.) (2009) *Η φαινομενολογία του πνεύματος του Γ. Φ. Χέγκελ*,
Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Καμύ, Α. (1992) *Ο μύθος του Σίσυφου*, Εκδόσεις Δαμιανός: Αθήνα
- Κάφκα, Φ. (2008) *Ο πύργος*, Εκδόσεις Κέδρος: Αθήνα
- Κάφκα, Φ. (2009) *Η δίκη*, Εκδόσεις Κέδρος: Αθήνα
- Κίρκεγκωρ, Σ. (2007) *Ασθένεια προς θάνατον: η έννοια της απελπισίας*, Εκδόσεις
Καστανιώτη: Αθήνα
- Κονιόρδος, Σ. (επιμ.) (2010) *Κοινωνική σκέψη και νεωτερικότητα*, Εκδόσεις Gutenberg:
Αθήνα
- Μαλεβίτσης, Χ. (1974) *Η φιλοσοφία του Χάιντεγκερ*, Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα
- Μούζιλ, Ρ. (1992) *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες*, Εκδόσεις Οδυσσέας: Αθήνα

-
- Μπέκετ, Σ. (1983) *Για τον Μαρσέλ Προυστ*, Εκδόσεις Ερμείας
- Μπέκετ, Σ. (1993) *Ο ακατανόμαστος*, Εκδόσεις Ύψιλον: Αθήνα
- Μπέκετ, Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Εκδόσεις Ύψιλον / Θέατρο: Αθήνα
- Μπέκετ, Σ. (2000) *Τέλος του Παιχνιδιού*, Εκδόσεις Ύψιλον / Θέατρο: Αθήνα
- Μπέκετ, Σ. (2005) *Ο κόσμος και το παντελόνι & ζωγράφοι του εμποδίου*, Εκδόσεις Ύψιλον / Βιβλία: Αθήνα
- Μπέκετ, Σ. (2006) *Ελευθερία*, Εκδόσεις Παρισιάνου: Αθήνα
- Μπέκετ, Σ. (2007) *Πρόζες 1945 – 1980*, Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα
- Μπρεχτ, Μ. (1981) *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, Εκδόσεις Ιθάκη: Αθήνα
- Ξηροπαΐδης, Γ. (1995) *Ο Heidegger και το πρόβλημα της οντολογίας*, Εκδόσεις Κριτική: Αθήνα
- Πάουντ, Έ. (1999) *Σπουδή των Κάντο I-XXX*, Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα
- Πελεγρίνης, Θ. (2005) *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα
- Πολίτη, Τ. (1999) *Στα όρια της γραφής*, Εκδόσεις Άγρα: Αθήνα
- Προυστ, Μ. (2009) *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο (Τόμοι I-V)*, Εκδόσεις Εστία: Αθήνα
- Ράπτη, Γ. (2001) *Αρνητική Αισθητική. Προς μια νέα ορθολογικότητα; στο Annales d'Esthétique*, vol 41b, Ίδρυμα Μιχελή: Αθήνα
- Ράπτη, Γ. (2007) *Η επικαιρότητα της Αισθητικής Θεωρίας στο Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, τόμος 24 τεύχος 7, Μάιος, σσ. 160 – 169
- Σαρτρ, Ζ.Π. (1995) *Κεκλεισμένων των θυρών*, Εκδόσεις Αιγόκερως: Αθήνα
- Σαρτρ, Ζ.Π. (1998) *Άταφοι Νεκροί*, Εκδόσεις Αιγόκερως: Αθήνα
- Σαρτρ, Ζ.Π. (2007) *Το Είναι και το Μηδέν*, Εκδόσεις Παπαζήση: Αθήνα
- Σαρτρ, Ζ.Π. (2012) *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, Εκδόσεις Αρσενίδη: Αθήνα
- Τζόις, Τ. (2008) *Οδυσσέας*, Εκδόσεις Κέδρος: Αθήνα

- Τολστόι, Λ. (2010) *Άννα Καρένινα*, Εκδόσεις Άγρα: Αθήνα
- Χάιντεγκερ, Μ. (1998) *Είναι και ο χρόνος* (Τόμος Ι,ΙΙ), Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα
- Χάιντεγκερ, Μ. (2006) *Επιστολή για τον Ανθρωπισμό*, Εκδόσεις Ροές: Αθήνα
- Χάιντεγκερ, Μ. (2011) *Φαινομενολογικές ερμηνείες στον Αριστοτέλη*, Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα
- Χάιντεγκερ, Μ. (2012) *Τι είναι μεταφυσική*; Εκδόσεις Πατάκη: Αθήνα
- Χάμπερμας, Γ. (1993) *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Χέγκελ, Γ. Φ. (1995) *Φαινομενολογία του πνεύματος* (Τόμος Ι,ΙΙ) Εκδόσεις Δωδώνη: Αθήνα
- Χέγκελ, Γ.Φ. (2009α) *Αισθητική*, Εκδόσεις Νομική Βιβλιοθήκη: Αθήνα
- Χόνετ, Ά. (2000) *Από την επικοινωνία στην αναγνώριση*, Εκδόσεις Πόλις: Αθήνα
- Χορκχάμερ, Μ. (1987) *Η έκλειψη του λόγου*, Εκδόσεις Κριτική: Αθήνα