

Jean François Lyotard

ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ: ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ;*

Επερωτήσεις.

ΒΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ ΣΕ ΜΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟ ΥΠΙΝΩΣΗΣ και μιλώ για τάσεις του καιρού μας. Πιεζόμαστε απ' όλες τις πλευρές να σταματήσουμε ν' ασχολούμαστε με τον πειραματισμό στις καλές τέχνες κι αλλαχού. Διάβασα κάποιον ιστορικό τέχνης να πλέκει το εγκώμιο ρεαλισμών και να υποστηρίζει μια καινούργια υποκειμενικότητα. Διάβασα έναν κριτικό τέχνης, ο οποίος θέτει σε κυκλοφορία κι εμπορεύεται το λόγο περί μετα-πρωτοπορείας. Διάβασα, ότι στο όνομα του μεταμοντερνισμού αρχιτέκτονες απαρνούνται το πρόταγμα του Μπάουχαους, κι έτσι κοντά στα λειτουργιστικά ξερά καίγονται και χλωρά, τα πειράματα. Διάβασα πως ένας νέος φιλόσοφος ανακαλύπτει αυτό που παραδόξως αποκαλεί ιουδαιο-χριστιανισμό και με το οποίο θέλει να δώσει ένα τέλος στην ασέβεια που είχαμε διαδώσει. Διάβασα σ' ένα γαλλικό περιοδικό, ότι οι Mille plateaux δεν είναι σε θέση να ικανοποιήσουν, αφού κατά την ανάγνωση ενός φιλοσοφικού βιβλίου δεν μπορεί κανείς να παραιτηθεί ολωσδιόλου έστω κι από λίγο νόημα. Διάβασα, γραμμένο από την πέννα ενός ιστορικού μεγάλης επιρροής, πως οι συγγραφείς και στοχαστές των πρωτοπορειών του εξήντα κι εβδομήντα είχαν τάχα ασκήσει τρομοκρατία μέσω του τρόπου συναναστροφής τους με τη γλώσσα και πως θα πρέπει να δημιουργηθούν ξανά προϋποθέσεις για μια γόνιμη συζήτηση, με το να τεθεί ως καθήκον στους διανοούμενους μια γλώσσα κοινή, ήτοι αυτή των ιστορικών. Διάβασα ένα νεαρό φιλόσοφο της γλώσσας, ο οποίος παραπονείται πως η ηπειρωτική σκέψη, ενόψει της προκλήσεως της προερχομένης από τις μηχανές ήχου, παραιτήθηκε, όπως του φαίνεται, από την ενασχόληση με την πραγματικότητα, αντικαθιστώντας το αναφορικό στοιχείο με το προσ-γλωσσολογικό παράδειγμα (μιλά κανείς γι' αυτό που μιλήθηκε, γράφει γι' αυτό που γράφτηκε· διακειμενικότητα) και ο οποίος νομίζει πως τώρα πλέον προέχει να θεμελιώσουμε ξανά τη γλώσσα στην αναφορά. Διάβασα έναν προικισμένο θεατρολόγο, για τον οποίο ο μεταμοντερνισμός με τα ονειροπολήματα και τα παιχνίδια του δεν έχει μεγάλο βάρος συγκρινόμενος με την εξουσία, προπάντων όταν μια θορυβημένη κοινή γνώμη απαιτεί απ' αυτήν, για την αποσόβηση της απειλής ενός ατομικού πολέμου, μια πολιτική ολοκληρωτικής επαγρύπνησης.

*** Το παρόν δοκίμιο πρωτοδημοσιεύτηκε στο ιταλικό περιοδικό *Alfabetta*, No 32. Μεταφράστηκε από τη γερμανική έκδοση του κειμένου, που δημοσιεύτηκε στο *TUMULT*, No 4 κι ελέγχθηκε από τη**

γαλλική έκδοση στο Critique, No 419. Επιμελητής της γερμανικής μετάφρασης είναι ο Clemens Cart Marie,

Διάβασα έναν επιφανή στοχαστή, ο οποίος υπερασπίζεται τη νεωτερικότητα απέναντι σ' εκείνους που αποκαλεί νεοσυντηρητικούς. Κάτω απ' το λάβαρο του μεταμοντερνισμού, έτσι νομίζει, κάποιον θέλουν ν' αποδεσμευθούν από το πρόταγμα της νεωτερικότητας, του Διαφωτισμού, το οποίο έχει μείνει ανολοκλήρωτο. Ακόμη και οι τελευταίοι υπέρμαχοι της, όπως ο Πόππερ ή ο Αντόρνο, έχουν προσπαθήσει, κατά τη γνώμη του, να υπερασπιστούν αυτό το πρόταγμα μονάχα σ' επιμέρους τομείς της ζωής, ο συγγραφέας της Ανοικτής Κοινωνίας, στην πολιτική σφαίρα, ενώ αυτός της Αισθητικής Θεωρίας στη σφαίρα της τέχνης. Ο Γιούργκεν Χάμπερμας (περί αυτού ο λόγος εδώ) νομίζει πως η νεωτερικότητα απέτυχε, επειδή επέτρεψε ν' αποσυντεθεί η ολότητα της ζωής σ' ειδικούς τομείς, χωρισμένους μεταξύ τους, οι οποίοι υπόκεινται στην περιορισμένη αρμοδιότητα των ειδικών — παρόλο που το συγκεκριμένο άτομο δεν βιώνει το «απομετουσιωμένο νόημα» και την «αποδομημένη μορφή» ως απελευθερωτική, μα ως εκείνη την τρομακτική *ennui*, την οποία περιέγραψε ο Μπωντλαίρ περισσότερο από εκατό χρόνια πριν.

Σύμφωνα με μια υπόδειξη του Άλμπρεχτ Βέλλμερ, ο φιλόσοφος μας είναι της άποψης πως απ' αυτό τον καταταμαχισμό της κουλτούρας και την αποκοπή της από τη ζωή μπορούμε ν' απαλλαγούμε μόνο εάν «η αισθητική εμπειρία... αλλάζει την αξία θέσης της (*Stellenwert*)», δηλαδή, «να μη μετατρέπεται κυρίως σε κρίσεις γούστου (προτιμησιακές-*Geschmacksnuteile*)», αλλά να χρησιμοποιείται εξερευνητικά για τη διαύγηση μιας κατάστασης ενός βίου (*Lebensgeschichtliche Situation*), ν' αναφέρεται σε προβλήματα της ζωής. Διότι τότε εισέρχεται «σ' ένα γλωσσικό παιχνίδι που δεν είναι πλέον αυτό της αισθητικής κριτικής», εμπλέκεται «στις γνωστικές ερμηνείες και στις κανονιστικές προβλέψεις και μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο όλες αυτές οι ροπές παραπέμπουν η μια στην άλλη». Με λίγα λόγια, ο Χάμπερμας απαιτεί από τις τέχνες και την εμπειρία που διαμεσολαβούν να ρίξουν γέφυρα πάνω από την άβυσσο που χωρίζει τους λόγους της γνώσης, της ηθικής και της πολιτικής κι έτσι ν' ανοίξουν δρόμο στην ενότητα της εμπειρίας.

Η δική μου ερώτηση είναι: Τι είδους είναι η ενότητα την εικόνα της οποίας προβάλλει ο Χάμπερμας; Μήπως ο στόχος που επιδιώκει το πρόταγμα της νεωτερικότητας συνίσταται στη δημιουργία μιας κοινωνικο-πολιτισμικής ενότητας, όπου όλα τα στοιχεία της καθημερινής ζωής και της σκέψης θα εύρισκαν θέση όπως μέσα σ' ένα οργανικό όλο; Ή μήπως οι οδοί μεταβάσεων που μέλλει ν' ανοιχθούν μεταξύ των ετερογενών γλωσσικών παιχνιδιών, του παιχνιδιού της γνώσης, της ηθικής και της πολιτικής, είναι διαφορετικής

τάξης απ' αυτά; Κι αν ναι, τότε πώς θα ήταν σε θέση, να υλοποιήσουν την πραγματική τους σύνθεση;

Η πρώτη υπόθεση είναι εγγελιανής εμπνεύσεως και δεν αμφισβητεί την έννοια μιας διαλεκτικά ολοκληρούμενης εμπειρίας· η δεύτερη βρίσκεται εγγύτερα στο πνεύμα της Κριτικής της κριτικής δύναμης, πρέπει, όμως, να υποβληθεί, όπως κι εκείνη εξάλλου, στην αυστηρή εξέταση που η μεταμοντέρνα συνθήκη επιβάλλει στη σκέψη του Διαφωτισμού, στην ιδέα ενός ικανοποιητικού στόχου της ιστορίας κι ενός υποκειμένου. Δεν είναι μόνο ο Βίτγκενσταϊν κι ο Αντόρνο που άρχισαν αυτή την κριτική μα και μερικοί στοχαστές, Γάλλοι ή όχι, που δεν είχαν εντούτοις την τιμή να διαβαστούν από τον καθηγητή Χάμπερμας — πράγμα που βέβαια τους απαλλάσσει από το να πάρουν κακό βαθμό λόγω νεοσυντηρητισμού.

Ο ρεαλισμός.

ΟΙ ΕΠΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΠΟΥ ΕΘΙΞΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ, δεν έχουν μεταξύ τους την ίδια αξία. Μπορούν κιόλας ν' αντιφάσκουν η μια προς την άλλη. Οι μεν εκφέρονται στ' όνομα του μεταμοντερνισμού, οι δε για να τον καταπολεμήσουν. Δεν είναι απαραίτητο ν' απαιτούν το ίδιο πράγμα, μπορεί, δηλαδή, κάποιος να προμηθεύει ένα αναφορικό στοιχείο (κι αντικειμενική πραγματικότητα), νόημα (και πιστευτή υπέρβαση), έναν παραλήπτη (κι ένα κοινό), έναν εκπομπό (και υποκειμενική εκφραστικότητα) ή επικοινωνιακή συναίνεση (ένα γενικό, δηλαδή, κώδικα συνεννόησης με τη μορφή, για παράδειγμα, του ιστοριογραφικού λόγου). Όμως, σ' όλες αυτές τις πολύμορφες προσκλήσεις για να δοθεί ένα τέλος στο πείραμα της τέχνης ηχεί πάλι η ίδια έκκληση για τάξη, μια επιθυμία για ενότητα, ταυτότητα, ασφάλεια, για δημοτικότητα (υπό την έννοια του «βρίσκω ένα κοινό», μια δημοσιότητα). Καλλιτέχνες και συγγραφείς καλούνται επιτακτικά να επιστρέψουν στους κόλπους της κοινότητας, ή τουλάχιστον επιφορτίζονται, εάν υπάρχει η γνώμη ότι αυτή νοσεί, με την ευθύνη της ανάρρωσης της.

Υπάρχει ένα αδιάψευστο σημάδι αυτής της κοινής τάσης: τίποτε άλλο δεν φαίνεται σ' αυτούς τους δημιουργούς περισσότερο επείγον από τη ρευστοποίηση της κληρονομιάς των πρωτοπορειών. Σ' αυτό, ειδικότερα, η αποκαλούμενη μεταπρωτοπορεία εμφανίζεται ανυπόμονη. Οι απαντήσεις τις οποίες έδωσε ο Ακίλλε Μπονίτο Ολίβα σ' ερωτήσεις του Μπερνάρ Λαμάρκ-Βιντάλ και του Μισέλ Ενρίκ, δεν επιτρέπουν επ' αυτού καμιά αμφιβολία. Ανακατεύοντας τις πρωτοπορείες, καλλιτέχνες και κριτικοί φαντάζονται πως είναι ασφαλέστεροι στην προσπάθεια τους να τις εξολοθρεύσουν, παρά με μια μετωπική επίθεση. Ακόμη κι ο κυνικότερος εκλεκτικισμός μπορεί να κυκλοφορήσει ως υπερνίκηση

τάχα του συνολικά μερικού χαρακτήρα των προηγηθέντων ερευνών. Το να γυρίζανε ανοιχτά την πλάτη τους σ' αυτές θα σήμαινε ότι εκτίθενται στη γελοιότητα, στις μομφές του νεοακαδημαϊσμού. Τα σαλόνια και οι ακαδημίες μπορούσαν, τον καιρό που η μπουρζουαζία σφετερίστηκε την εξουσία, να χρησιμεύσουν για εξαγνισμό και με το πρόσχημα του ρεαλισμού να μοιράζουν βραβεία για καλή εικαστική και λογοτεχνική συμπεριφορά. Ο καπιταλισμός, όμως, διαθέτει τόσο μεγάλη εξουσία να πραγματώνει αντικείμενα χρήσεως, κοινωνικούς ρόλους και θεσμούς ώστε οι αποκαλούμενες «ρεαλιστικές» απεικονίσεις μπορούν να εξορκίζουν ακόμη την πραγματικότητα μόνο υπό μορφή νοσταλγίας ή χλεύης, δίνοντας αφορμή σε πάθη μάλλον παρά σε ικανοποίηση. Κάθε κλασικισμός εμφανίζεται απαγορευμένος σ' έναν κόσμο, όπου η πραγματικότητα έχει αποσταθεροποιηθεί σε τέτοια έκταση ώστε να μη χορηγεί πλέον καθόλου υλικό για εμπειρία, αλλά για την αναγνώριση και το πείραμα.

Αυτό το θέμα είναι οικείο στους αναγνώστες του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Η εμβέλεια του, εντούτοις, μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς. Η φωτογραφία δεν ήταν κάποια πρόκληση που διασταυρώθηκε εξωτερικό: με τη ζωγραφική, όπως δεν ήταν κι ο βιομηχανικός κινηματογράφος για την αφηγηματική λογοτεχνία. Η πρώτη οδήγησε στο τέρμα μια σειρά από όψεις του προγράμματος για μια τάξη του ορατού (στοιχείου), το οποίο έτυχε επεξεργασίας κατά την περίοδο του Κουατροτσέντο· η τελευταία κατέστησε δυνατή την ολοκλήρωση της μεθόδου της σύναψης διαχρονιών σε οργανικές ολότητες, μέθοδος η οποία απετέλεσε από το 18ο αιώνα το ιδανικό των μεγάλων διδακτικών μυθιστορημάτων. Το ότι στη θέση της χειρός και του επιτηδύματος μπήκαν το μηχανικό και το βιομηχανικό στοιχείο, δεν είναι καθεαυτό ατύχημα, εκτός κι αν πιστεύει κανείς πως η τέχνη στην ουσία της είναι έκφραση μιας ιδιοφυούς ατομικότητας, υποστηριζόμενης από τη χειρωνακτική αρμοδιότητα των élites. Η πρόκληση έγκειτο κυρίως, στο ότι οι διαδικασίες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου μπορούσαν να εκπληρώσουν καλύτερα, γρηγορότερα και με διάδοση εκατό χιλιάδες φορές μεγαλύτερη από τον εικαστικό κι αφηγηματικό ρεαλισμό το καθήκον που του είχε ανατεθεί από τον ακαδημαϊσμό, ήτοι τη φύλαξη της συνείδησης από την αμφιβολία. Η βιομηχανική φωτογραφία και η βιομηχανική ταινία πρέπει να υπερέχουν της ζωγραφικής και του μυθιστορήματος εάν το θέμα είναι η σταθεροποίηση του αναφορικού στοιχείου, ήτοι η διευθέτηση του έτσι ώστε να εμφανίζεται ως επαναγνωρίσιμο νόημα· εάν το θέμα είναι η επανάληψη συντάξεως και λεξιλογίου, που επιτρέπει στον παραλήπτη ν' αποκρυπτογραφεί ταχέως εικόνες και σεκάνς κι έτσι να διασφαλίζει στον εαυτό του, χωρίς δυσκολία, τη συνείδηση της ταυτότητας του και ταυτόχρονα την έγκριση που του γνωστοποιείται από μέρους άλλων, επειδή οι δομές αυτών των εικόνων και οι σεκάνς φτιάχνουν ένα κώδικα

επικοινωνίας που τους διαπερνά όλους. Κατ' αυτόν τον τρόπο πολλαπλασιάζονται οι εντυπώσεις πραγματικότητας ή, αν προτιμάτε, τα φαντάσματα του ρεαλισμού.

Οι ζωγράφοι και οι μυθιστοριογράφοι, αν δεν θέλουν να γίνουν οι ίδιοι συνήγοροι (ασήμαντοι άλλωστε) της κατεστημένης τάξης, πρέπει ν' αποποιηθούν μια θεραπευτική πρακτική τέτοιου είδους. Αντ' αυτού έχουν ως έργο ν' αμφισβητήσουν τους κανόνες της τέχνης του ζωγραφίζεин ή αφηγείσθαι, υπό τη μορφή υπό την οποία τις έμαθαν ή τις παρέλαβαν από τους προκατόχους των. Πίσω από έννοιες γένους όπως Ζωγραφική και Λογοτεχνία δρομολογήθηκαν μετατοπίσεις που δεν γνωρίζουν το όμοιο τους. Εκείνοι, οι οποίοι αρνούνται να θέσουν υπό αίρεση τους κανόνες της τέχνης, κάνουν καριέρα χάρη στον κομπορμισμό των μαζών με το να προμηθεύουν στην ενδημική απαίτηση για πραγματικότητα, μέσω των «ορθών κανόνων», αντικείμενα και καταστάσεις που καταφέρνουν να τις ικανοποιούν. Η πορνογραφία χρησιμοποιεί τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο γι' αυτό το σκοπό. Γίνεται έτσι το γενικό πρότυπο για την εικαστική και αφηγηματική τέχνη, αν τούτες παραλείψουν να κρατήσουν μια στάση απέναντι στην πρόκληση μέσω των μέσων μαζικής επικοινωνίας.

Εκείνοι, όμως, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες που αποδέχονται ν' αμφισβητήσουν τους κανόνες των πλαστικών κι αφηγηματικών τεχνών κι ενδεχομένως να μοιραστούν μ' άλλους αυτή την υποψία τους κάνοντας τα έργα τους προσιτά, πρέπει να έχουν υπόψη τους ότι δεν γίνονται αξιόπιστοι στον ερασιτέχνη, ο οποίος έχει ανάγκη μιας πραγματικότητας και μιας ταυτότητας· υπάρχουν χωρίς την εγγύηση ενός κοινού. Μπορούμε έτσι ν' ανάγουμε τη διαλεκτική των πρωτοπορειών στην πρόκληση, που εκπορεύεται από τους βιομηχανικούς και μαζικούς επικοινωνιακούς ρεαλισμούς, προς τις τέχνες της ζωγραφικής και της αφήγησης. Το «ready made» του Duchamp θέτει, μ' ενεργό τρόπο και παρωδώντας, μόνο αιχμές στη διαδικασία εκείνη που αποστερεί συνεχώς κι αδιαλλείπτως τον καλλιτέχνη από το επιτήδευμα του κι ακόμη κι από το ίδιο το καθεστώς του ως καλλιτέχνη. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Thierry de Duve, το αισθητικό πρόβλημα της νεωτερικότητας δεν ηχεί ως: τι είναι ωραίο; αλλά ως: τι κάνει την Τέχνη (να είναι) Τέχνη (και τη Λογοτεχνία Λογοτεχνία);

Ο ρεαλισμός, που ο μοναδικός του ορισμός συνίσταται στο να ψάχνει, περικυκλώνοντας το, το ζήτημα της πραγματικότητας, το οποίο υπονοείται στο ζήτημα της τέχνης, βρίσκεται πάντοτε στο μέσο του δρόμου μεταξύ ακαδημαϊσμού και κιτς. Εάν η εξουσία ονομάζεται κόμμα, τότε ο ρεαλισμός, με τα νεοκλασικιστικά κινητά σκηνικά του θριαμβεύει πάνω στην πειραματική πρωτοπορεία, με το να τη δυσφημεί και να την απαγορεύει. Όμως, ακόμη και οι «καλές» εικόνες, οι «καλές» ιστορίες (αφηγήσεις), οι

καλές μορφές, τις οποίες το κόμμα απαιτεί, επιλέγει και διαδίδει, πρέπει να βρουν ένα κοινό, το οποίο να τις ποθεί ως το κατάλληλο φάρμακο για την πίεση και το άγχος που νοιώθει. Η απαίτηση για πραγματικότητα, δηλαδή για ενότητα, για απλότητα, για μεταδοσιμότητα κτλ., δεν είχε την ίδια ένταση ούτε τον ίδιο βαθμό συνέχειας στο γερμανικό κοινό την περίοδο του μεσοπολέμου και στο ρωσικό μετά την επανάσταση· παρόμοιες διαφορές πρέπει να λαμβάνονται υπόψη, όταν γίνεται λόγος για ναζιστικούς ή σταλινικούς ρεαλισμούς.

Εν πάση περιπτώσει, η επιθετική επέμβαση στο καλλιτεχνικό πείραμα είναι αντιδραστική αν προέρχεται από την πολιτική αρχή: ως να μην είχε η αισθητική κρίση ν' αποφανθεί για τίποτ' άλλο, παρά για το αν το ένα ή το άλλο έργο συμφωνεί ή όχι με τους (προ)καθορισμένους νόμους του ωραίου. Αντί να ενδιαφέρεται για το έργο, για το τι το καθιστά έργο τέχνης κι αν θα μπορούσε ενδεχομένως να βρει εραστές, ο πολιτικός ακαδημαϊσμός εκβιάζει κι αναγνωρίζει μόνο α ριγοί κριτήρια του «Ωραίου», που εντελώς αιφνιδιαστικά κι άπαξ δια παντός εκλέγουν έργο και κοινό. Η χρήση κατηγοριών θα ήταν λοιπόν για την αισθητική κρίση της ίδιας φύσης όπως για τη γνωστική κρίση. Και στις δυο περιπτώσεις, θα είχαμε να κάνουμε, για να μιλήσουμε σύμφωνα με τον Καντ, με κανονιστικές κρίσεις: συνήθως η έκφραση παίρνει «καλή μορφή» από το νου (διάνοια/Verstand) και μετά κρατούνται από την εμπειρία μόνο εκείνες οι «περιπτώσεις», οι οποίες μπορούν να συνυπολογιστούν στη συγκεκριμένη έκφραση.

Αν η εξουσία δεν καλείται κόμμα αλλά κεφάλαιο, τότε η λύση της «μεταπρωτοπο-ρειακότητας ή του «μεταμοντέρνου» με την έννοια του Jencks, αποδεικνύεται προσφορότερη από το σκέτο αντί-μοντερνισμό. Ο εκλεκτικισμός αποτελεί το βαθμό μηδέν της σύγχρονης μόρφωσης: ακούμε ρέγγε, βλέπουμε γουέστερν, τρώμε το μεσημέρι Μακ Ντόναλντ και τιμούμε την ντόπια κουζίνα το βράδυ, φοράμε γαλλικό άρωμα στο Τόκιο, ντυνόμαστε ρετρό στο Χονγκ-Κονγκ κι ως γνώση εμφανίζεται αυτό που ρωτά το τηλεοπτικό παιχνίδι. Είναι εύκολο να βρούμε ένα κοινό για εκλεκτικιστικά έργα. Με το να γίνεται κιτς, η τέχνη κολακεύει το αλαλούμ, το οποίο κυβερνά το «γούστο» του εραστή της. Ο καλλιτέχνης, ο γκαλερίστας, ο κριτικός και το κοινό κολακεύονται με την καθαρή αυθαιρεσία: είναι η εποχή της αποχαύνωσης. Ο ρεαλισμός όμως, αυτής της αυθαιρεσίας είναι ο ρεαλισμός του χρήματος: ελλείπει αισθητικών κριτηρίων είναι και δυνατό και σύμφερο να μετράμε την αξία των έργων με το κέρδος που προσκομίζουν. Αυτός ο ρεαλισμός προσαρμόζεται σ' όλες τις τάσεις, όπως ακριβώς και το κεφάλαιο που προσαρμόζεται σ' όλες τις «ανάγκες», υπό το μοναδικό όρο ότι οι τάσεις και οι ανάγκες διαθέτουν την απαραίτητη αγοραστική δύναμη. Και σ' ό,τι αφορά το

γούστο, δεν υπάρχει ανάγκη κανενός λεπτού αισθήματος, όταν κανείς κερδοσκοπεί ή θέλει να διασκεδάσει.

Η καλλιτεχνική και λογοτεχνική αναζήτηση απειλείται διττά, αφενός μέσω της «πολιτιστικής πολιτικής» κι αφετέρου μέσω της καλλιτεχνικής αγοράς και της αγοράς βιβλίων. Πότε απ' το ένα και πότε απ' το άλλο κανάλι της υποβάλλεται να παραδίδει έργα, που πρώτον ανταποκρίνονται στα θέματα που είναι υπαρκτά στα μάτια του κοινού, για το οποίο προορίζονται και δεύτερο είναι διευθετημένα («καλώς σχηματισμένα») ούτως ώστε αυτό το κοινό να μπορεί ν' αναγνωρίζει περί τίνος πρόκειται και να κατανοεί τι σημαίνουν να μπορεί να τα επιδοκιμάζει, αφού πιστεύει ότι τα κατανοεί πλήρως ή να κατακρατεί το χειροκρότημα του· και τέλος, από έργα τα οποία επικροτεί να μπορεί να παίρνει δύναμη και παρηγοριά.

Το υφηλό και η πρωτοπορεία.

Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ με τον οποίο βρίσκονται σ' επαφή οι μηχανικές και βιομηχανικές τέχνες με τις καλές τέχνες και τη λογοτεχνία και την οποία μόλις υποδείξαμε είναι βέβαια ενεαυτή συνεπής· παρόλα αυτά παραμένει πολύ κοινωνιολογίζουσα και ιστοριογραφίζουσα, δηλαδή μονόπλευρη. Μολονότι ο Αντόρνο και ο Μπένγιαμιν φαίνεται να διστάζουν απέναντι σ' αυτή την ερώτηση, πρέπει να υπενθυμίσουμε πως η επιστήμη και η βιομηχανία δεν είναι λιγότερο άτρωτες από την υποψία που πέφτει πάνω στην πραγματικότητα απ' ό,τι η τέχνη και η γραφή. Το να υποθέσουμε το αντίθετο, θα σήμαινε να θρέψουμε μια πολύ ουμανιστική αντίληψη για το μεφιστοφελικό λειτουργισμό της επιστήμης και της τεχνολογίας. Δεν μπορούμε, βέβαια, ν' αρνηθούμε πως η αποκαλούμενη τεχνο-επιστήμη σήμερα κυριαρχεί, πράγμα που σημαίνει ότι επακολουθεί μια μαζικής κλίμακας υπαγωγή γνωστικών δηλώσεων στο στόχο μιας μέγιστης αποδοτικότητας, η οποία κι αποτελεί κριτήριο του τεχνικού στοιχείου. Όμως το μηχανικό και το βιομηχανικό στοιχείο αποτελούν, ιδίως όταν κάνουν την είσοδο τους στο πεδίο το οποίο επιφυλασσόταν παραδοσιακά για τον καλλιτέχνη, φορείς κάτι τελείως διαφορετικού από σκέτα αποτελέσματα εξουσίας. Διότι αντικείμενα και τρόποι σκέψης που προκύπτουν από την επιστημονική γνώση και την καπιταλιστική οικονομία, διαδίδουν αδιάλειπτα έναν από τους κανόνες στους οποίους χρωστούν τη δυνατότητα τους, ο οποίος λέγει ότι δεν υπάρχει καμιά πραγματικότητα εκτός από αυτήν που συνομολογείται μεταξύ συνεταίρων, υπό τη μορφή μιας συναινέσεως όσον αφορά γνώσεις και υποχρεώσεις. Αυτός ο κανόνας δεν είναι μικρής εμβέλειας. Είναι το ίχνος το οποίο άφησε πίσω της, στην πολιτική του λογίου και του διαχειριστή κεφαλαίου, ένα είδος φυγής της πραγματικότητας από τις μεταφυσικές, θρησκευτικές και πολιτικές βεβαιότητες, τις οποίες το πνεύμα φανταζόταν

ότι είχε υπό την κατοχή του.

Αυτή η υποχώρηση είναι ουσιώδης για τη δυνατότητα γέννησης της επιστήμης και του καπιταλισμού. Όχι φυσική πλέον δίχως δυσπιστία για την αριστοτελική θεωρία κινήσεως, όχι βιομηχανία δίχως απόκρουση του Κορπορατισμού, του Μερκαντιλισμού και της Φυσιοκρατίας. Με τη σύγχρονη επιστήμη συμβαδίζει, με όποιο τρόπο κι αν τη χρονολογήσουμε, ένας κλωνισμός της πίστης και τρόπων τινά, ως επακόλουθο της ανακάλυψης άλλων πραγματικοτήτων, η ανακάλυψη πόσο λίγο πραγματική είναι η πραγματικότητα.

Τι σημαίνει αυτή η «ελάττωση» («φθίση») της πραγματικότητας, αν προσπαθήσουμε να την αποχωρήσουμε από μια μόνο ιστορικιστική ερμηνεία; Η έκφραση αυτή είναι φανερό ότι συγγενεύει μ' αυτό που ο Νίτσε ονόμασε Μηδενισμό. Μια μετατροπή εντούτοις αυτής της κίνησης, η οποία προηγείται της προοπτικής του Νίτσε, παρατηρώ στο καντιανό θέμα του υψηλού. Ειδικότερα, μου φαίνεται πως η μοντέρνα τέχνη (συμπεριλαμβανομένης της λογοτεχνίας) βρίσκει στην αισθητική του υψηλού την κινούσα δύναμη της και η λογική των πρωτοπορειών τ' αξιώματα της.

Το υψηλό αίσθημα, που είναι επίσης και το αίσθημα του υψηλού, είναι σύμφωνα με τον Καντ ένα σφοδρό και διχασμένο πάθος: σ' αυτό περιέχονται ταυτόχρονα ηδονή κι αποστροφή. Καλύτερα ακόμη: σ' αυτό προκύπτει η ηδονή από την αποστροφή. Μέσα στην παράδοση της φιλοσοφίας του υποκειμένου, που προέρχεται από τον Αυγουστίνο και τον Καρτέσιο και η οποία δεν τίθεται ουσιωδώς εν αμφιβόλω από τον Καντ, αναπτύσσεται αυτή η σύγκρουση, την οποία άλλοι θα χαρακτήριζαν νεύρωση ή μαζοχισμό, σύγκρουση μεταξύ των ικανοτήτων ενός υποκειμένου, της ικανότητας για σκέψη και της ικανότητας για «αναπαράσταση». Η γνώση επιτυγχάνεται όταν μια δήλωση (εκφορά/Aussage), είναι νοητή κι επιπλέον μπορούμε ν' αποκομίσουμε από την εμπειρία «περιπτώσεις» που αντιστοιχούν σ' αυτή (τη δήλωση). Η ομορφιά προκύπτει όταν επί τη ευκαιρία μιας «περιπτώσεως» (του έργου τέχνης), η οποία καταρχήν δίδεται στην αισθητικότητα χωρίς εννοιακό προσδιορισμό, προβάλλονται από το συναίσθημα της ηδονής απαιτήσεις για μια καταρχήν παγκόσμια συναίνεση, ανεξάρτητα από κάθε συμφέρον/διαφέρον που μπορεί να προκαλέσει αυτό το έργο (η οποία συναίνεση πιθανόν να μην επιτευχθεί και ποτέ).

Κατ' αυτό τον τρόπο, το γούστο μαρτυρεί ότι μεταξύ της ικανότητας στοχασμού ή (ικανότητας) εννοιών και της ικανότητας παράστασης ενός θέματος (Gegenstand) αντιστοίχου προς την έννοια, υπάρχει μια α (προσδι)άριστη συμφωνία άνευ κανόνων, η

οποία προξενεί μια κρίση (απόφαση/Urteil), καλούμενη από τον Καντ (δια)στοχα-στική (reflectierend) και η οποία μπορεί να βιωθεί ως ηδονή. Το υψηλό είναι ένα άλλο συναίσθημα. Προκύπτει όταν η δύναμη της φαντασίας αδυνατεί να παραστήσει ένα θέμα, το οποίο έστω καταρχήν θα μπορούσε να έρθει σε συμφωνία με μια έννοια. Διαθέτουμε βέβαια την ιδέα του κόσμου (της ολότητας αυτού που είναι), αλλά όχι και την επιτηδειότητα να επιδείξουμε ένα παράδειγμα της. Έχουμε την ιδέα του απλού (του μη περαιτέρω διαιρετού), όμως δεν μπορούμε να το καταστήσουμε εποπτικά σαφές μέσω ενός αισθητού αντικειμένου, το οποίο θα δρούσε ως περίπτωση της ιδέας. Μπορούμε να φανταστούμε το απολύτως μεγάλο, το απολύτως ισχυρόν, κάθε όμως παράσταση ενός αντικειμένου, η οποία θα αποσκοπούσε στο να μας «κάνει να δούμε» αυτό το απόλυτο μέγεθος ή την ισχύ (Macht), μας φαίνεται οδυνηρά ανεπαρκής. Υπάρχουν ιδέες, των οποίων η παράσταση είναι αδύνατη· μέσω αυτών, λοιπόν, δεν είναι αναγνωρίσιμο τίποτε το πραγματικό (που θα ανήκε στην εμπειρία)· αρνούνται την ελεύθερη συμφωνία μεταξύ των ικανοτήτων, η οποία προξενεί το αίσθημα του ωραίου· εμποδίζουν το σχηματισμό και τη σταθεροποίηση ενός γούστου. Μπορεί να τις αποκαλέσει κανείς μη (ανά) παραστάσιμες (undarstellbar).

Μοντέρνα αποκαλώ την τέχνη, η οποία μεταχειρίστηκε τη «μικρή τεχνική» της, όπως θα 'λέγε ο Ντιντερό, για να δείξει ότι υπάρχει μη-αναπαραστάσιμο. Να κάνει ορατό ότι υπάρχει κάτι που μπορούμε να το σκεφτόμαστε, όχι όμως και να το βλέπουμε ή να το κάνουμε ορατό: αυτή είναι η προσκομιδή της μοντέρνας ζωγραφικής. Πώς όμως μπορεί κανείς να κάνει ορατό ότι υπάρχει κάτι το οποίο είναι αόρατο (unsichtbar); Ο ίδιος ο Καντ μας παρέχει μια ένδειξη για το ποια είναι η ακολουθητέα εδώ οδός, χαρακτηρίζοντας το άμορφον, την απουσία μορφής, ως πιθανό δείκτη του μη-(ανα)παραστάσιμου. Για την κενή αφαίρεση (Abstraction), αυτή της δυνάμεως φαντασίας (Einbildungskraft) όταν αναζητεί μια (ανα)παράσταση του απείρου (ένα ακόμη μη-αναπαραστάσιμο) λέγει επίσης ότι η ίδια αυτή η αφαίρεση είναι μια (ανα)παράσταση του απείρου, η αρνητική (ανά)παράσταση του. Παραθέτει το «ου ποιήσεις σεαυτώ είδωλον κτλ.» (Εξοδος § 214) ως το πλέον υψηλό χωρίο της Βίβλου, καθόσον εκεί απαγορεύεται κάθε είδους (ανά)παράσταση του απολύτου. Δεν χρειάζεται να προσθέσουμε και πολλά σ', αυτές τις παρατηρήσεις για να σκιαγραφήσουμε μια αισθητική της υψηλής ζωγραφικής: ως ζωγραφική, θα «(ανά)παρίστανε» βέβαια κάτι, όμως μόνο κατ' αρνητικό τρόπο κι έτσι, λοιπόν, θ' απέφευγε καθετί το συμβολικό και το απεικονιστικό, θα 'ταν λευκή ωσάν τετράγωνο του Μάλεβιτς, θα καθιστούσε (κάτι) ορατό μέσω της απαγόρευσης του βλέπειν, θα παρασκεύαζε μόνο ηδονή παρέχοντας οδύνη. Σ' αυτές τις καθοδηγητικές αρχές μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε εκ νέου τ' αξιώματα των καλλιτεχνικών

πρωτοπορειών, στο βαθμό που τούτες στοχεύουν να υπαινιχθούν ένα μη-αναπαραστάσιμο μέσω ορατών (ανά)παραστάσεων. Τα συστήματα και οι επεξηγήσεις, που στο όνομα τους ή με την ενίσχυση τους έγινε η υπεράσπιση και δικαιολόγηση αυτού του καθήκοντος, αξίζουν οπωσδήποτε μεγάλης προσοχής: έγινε, εντούτοις, δυνατό ν' αναπτυχθούν μόνο επί τη βάσει του προσδιορισμού του υψηλού και για να το νομιμοποιήσουν με τη σειρά τους, ήτοι να το μεταμφιέσουν. Θα έμενε ανεξήγητο χωρίς την ασυμμετρία της πραγματικότητας σε σχέση με την έννοια, η οποία υπονοείται από την καντιανή φιλοσοφία του υψηλού.

Δεν σκοπεύω εδώ να διερευνήσω εν λεπτομέρεια το πώς οι διαφορετικές πρωτοπορείες ταπεινώσαν και συγχρόνως απέκλεισαν την πραγματικότητα με το να υποβάλλουν τα μέσα πίστης σ' αυτήν, τις εικαστικές δηλαδή τεχνικές, σε μια αδυσώπητη εξέταση. Τοπικός τόπος, σχέδιο, μίξη χρωμάτων, γραμμική προοπτική, ποιότητα φορέα και υλικού εργασίας, «τιμολόγιο», ανάρτηση, μουσείο: ασταμάτητα ταρασσουν οι πρωτοπορείες τα καλλιτεχνικά μέσα της παράστασης, τα οποία δίνουν αφορμή ώστε η σκέψη να υπόκειται στην κυριαρχία του βλέμματος και να εκτρέπεται από το μη-(ανα)παραστάσιμο. Αν ο Χάμπερμας, όπως εξάλλου κι ο Μαρκούζε, αντιλαμβάνεται αυτή την εργασία αποπραγμάτωσης ως μια όψη (κατασταλτικής) από-μετουσίωσης (Entsublimierung) και τη θεωρεί ως το χαρακτηριστικό της πρωτοπορείας, αυτό γίνεται επειδή συγχέει την καντιανή έννοια του υψηλού με τη φροϋδική μετουσίωση και γι' αυτόν η αισθητική παραμένει η αισθητική του ωραίου.

Το μεταμοντέρνο.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ ΤΟ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ; Τι θέση παίρνει ή δεν παίρνει στην ιλιγγιώδη εργασία των ερωτημάτων τα οποία εξακοντίζονται εναντίον των κανόνων του ζωγραφικού πίνακα και της αφήγησης; Οπωσδήποτε έχει μερίδιο στη νεωτερικότητα. Κάθε παραδεδομένο στοιχείο, ακόμη κι όταν είναι μόνο του χθες (modo, modo έγραφε ο Πετρώνιος), πρέπει ν' αμφισβητηθεί. Απέναντι σε ποιο χώρο δυσπιστεί ο Σεζάν; Στο χώρο των ιμπρεσιονιστών. Ποιο θέμα εξαπατούν ο Πικάσσο κι ο Μπρακ; Αυτό του Σεζάν. Ποια προϋπόθεση παραβαίνει ο Ντυσάν το 1912, με το ότι ένας ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίσει έναν πίνακα κι ας είναι κυβιστικός; Κι ο Μπορέν αμφισβητεί εκείνη την άλλη προϋπόθεση, η οποία, κατά τη γνώμη του, παραμένει ανέγγιχτη από το έργο του Ντυσάν: τον τρόπο παρουσίασης του έργου. Μια τρομακτική επιτάχυνση, οι «γενιές» ανατρέπουν η μία την άλλη. Ένα έργο είναι μοντέρνο, εάν πριν απ' αυτό υπήρξε μεταμοντέρνο. Ιδωμένος έτσι, ο μεταμοντερνισμός δεν είναι το τέλος του μοντερνισμού αλλά η κατάσταση γένεσής του, κι αυτή η κατάσταση είναι σταθερή. Παρόλα αυτά, δεν θέλω ν'

αφήσω το ζήτημα σ' αυτή τη σημασία της λέξης, η οποία μοιάζει μηχανική. Διότι αν και είναι ορθό ότι ο μοντερνισμός εκδηλώνεται στο χώρο υποχώρησης του πραγματικού κι ως η υψηλή σχέση του αναπαραστατού και του νοητού, μπορούμε, εντούτοις, να διακρίνουμε δυο τρόπους στο εσωτερικό αυτής της σχέσης, δυο τονικές, όπως θα έλεγαν οι μουσικοί.

Μπορούμε να θέσουμε τον τόνο στην αδυναμία της (ανά) παραστατικής ικανότητας, στη λαχτάρα που νοιώθει το ανθρώπινο υποκείμενο για μια παρουσία, στη σκοτεινή και μάταιη θέληση, που παρόλα αυτά το εμψυχώνει. Ο τόνος, όμως, μπορεί να τεθεί αφενός μεν πάνω στη νοητική ικανότητα, σαν να λέμε πάνω στην «απανθρωπιά» της (ακριβώς αυτή την ιδιότητα απαιτεί ο Απολλιναιρ από το μοντέρνο καλλιτέχνη), αφού δεν είναι υπόθεση του νου το αν η ανθρώπινη αισθητικότητα και η δύναμη φαντασίας συμπίπτουν ή όχι με ό,τι αντιλαμβάνεται, αφετέρου δε (ο τόνος μπορεί να τεθεί) πάνω στην ανύψωση του είναι και την αγαλλίαση, που απελευθερώνονται από την ανακάλυψη καινούργιων κανόνων του παιχνιδιού είτε του εικαστικού είτε του καλλιτεχνικού ή κάτι τελείως διαφορετικού. Ίσως να κατανοήσουμε αυτό που θέλω να πω αν στήσουμε πάνω στη σκακιέρα της ιστορίας της πρωτοπορείας μερικά ονόματα υπό μορφή σχεδόν καρικατούρας: από την πλευρά της μελαγχολίας, θα βρίσκαμε τους γερμανούς εξπρεσιονιστές, από την πλευρά της πονατίο τον Μπρακ και τον Πικάσσο. Στους πρώτους το Μάλεβιτς, στους δεύτερους το Λισίτσκυ. Από τη μια τον Ντε Κίρικο από την άλλη τον Ντυσάν. Μπορεί οι αποχρώσεις που διαχωρίζουν μεταξύ τους αυτούς τους δυο τρόπους νάσαι αμελητέες και συχνά να βρίσκονται αντιμέτωπες μέσα στο ίδιο έργο, σχεδόν μη διακρινόμενες και παρόλα αυτά μάρτυρες μιας διαφοράς, της διαφοράς μεταξύ πένθους και τόλμης.

Το έργο του Προυστ, όπως και του Τζόυς, υπαινίσσεται κάτι το οποίο αντιτίθεται σε μια αναπαράσταση (ενεστωποίηση). Ίσως η χρήση του υπαινιγμού, όπως μου υπέδειξε ο Πάολο Φάμπρι, λίγο υστερότερα, είναι ένα απαραίτητο χαρακτηριστικό στην έκφραση έργων τα οποία υπόκεινται στην αισθητική του υψηλού. Στον Προυστ, για να μπορέσει να πληρωθεί το τίμημα αυτού του υπαινιγμού, αποσύρεται η ταυτότητα της συνείδησης, η οποία παραδίδεται στο αμέτρητο του χρόνου. Αντίθετα, στον Τζόυς αυτό που χάνεται είναι η ταυτότητα της γραφής μέσα στο άπειρο πλήθος βιβλίων και λογοτεχνίας. Ο Προυστ παραπέμπει στο μη-αναπαραστάσιμο μέσω μιας γλώσσας, της οποίας η σύνταξη και το λεξιλόγιο είναι ακόμη σαφή — και μέσω ενός τρόπου γραφής, ο οποίος είναι ακόμη εξαρτημένος από τον τρόπο αφήγησης του μυθιστορήματος, όσον αφορά τους τελεστές της. Ο λογοτεχνικός θεσμός, τον οποίο κληρονόμησε ο Προυστ από τον Μπαλζάκ και το Φλωμπέρ έχει, βέβαια, κλονιστεί, αφού ο ήρωας του μυθιστορήματος δεν

είναι πια κάποιο πρόσωπο αλλά η εσωτερική συνείδηση του χρόνου κι αφού αμφισβητείται η διαχρονικότητα της διήγησης, η οποία είχε υποστεί κακομεταχείριση ήδη από το Φλωμπέρ, μέσω της εκλογής της αφηγηματικής προοπτικής. Η ενότητα όμως του βιβλίου, η Οδύσσεια αυτής της συνείδησης, δεν διαταράσσεται ακόμη κι όταν αναβάλλεται από κεφαλαίου εις κεφάλαιον: η ταυτότητα της γραφής με τον εαυτό της, η οποία διατηρείται μέσα από το λαβύρινθο της ατέρμονης ιστορίας, είναι αρκετή για να σημάνει αυτή την ενότητα, που θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε με τη Φαινομενολογία του Πνεύματος. Ο Τζόυς, αντιθέτως, αφυπνίζει την υποψία ενός μη-αναπαραστάσιμου στοιχείου μέσω της γραφής του, μέσω του ίδιου του σημαίνοντος. Κάνει χρήση της κλίμακας, των γνωστών αφηγηματικών, ακόμη και υφολογικών τελεστών, χωρίς να νοιαστεί για τη διατήρηση της ενότητας ενός όλου και πειραματίζεται με νέους τελεστές.

Η γραμματική και το λεξιλόγιο της λογοτεχνικής γλώσσας δεν λαμβάνονται πλέον ως δεδομένα αλλά εμφανίζονται περισσότερο ως ακαδημαϊσμοί, ως τελετουργικά μιας ευλάβειας, όπως θα 'λέγε ο Νίτσε, η οποία εμποδίζει την παραπομπή του έργου σε κάτι το μη-αναπαραστάσιμο. Η διαφορά είναι λοιπόν η εξής: η μοντέρνα αισθητική είναι μια αισθητική του υψηλού αλλά ως τέτοια παραμένει νοσταλγική. Μπορεί να παραθέσει αυτό το οποίο είναι μη-αναπαραστάσιμο μόνο ως απόν περιεχόμενο, ενώ από την άλλη πλευρά η μορφή, επειδή είναι αναγνωρίσιμα συμβιβαστή, εγγυάται εφεξής στον αναγνώστη ή το θεατή παρηγοριά κι αποτελεί αφορμή ηδονής. Αυτά τα συναισθήματα όμως δεν συναποτελούν το πραγματικό συναίσθημα του υψηλού, όπου η ηδονή και η αποστροφή είναι διαπλεγμένες στο έπακρο· η ηδονή επειδή ο λόγος διαφεύγει από κάθε παράσταση, η οδύνη επειδή δεν είναι δυνατό να υπάρξει ανταπόκριση μεταξύ της δύναμης φαντασίας και της αισθητικότητας αφενός και της έννοιας αφετέρου.

Το μεταμοντέρνο, θα ήταν εκείνο που θα υπαινισσόταν κάτι το μη-αναπαραστάσιμο μέσα στο νεωτερικό στοιχείο της ίδιας της αναπαράστασης· εκείνο που απαρνείται την παραμυθία των καλών μορφών, τη συναίνεση ενός γούστου, που καθιστά δυνατό να αισθανόμαστε και να συμεριζόμαστε από κοινού τη νοσταλγία για το αδύνατο· εκείνο που αρχίζει ν' αναζητά καινούργιες παραστάσεις, όχι όμως για ν' αναλωθεί στην απόλαυση τους μα για να οξύνει το συναίσθημα ότι υπάρχει κάτι μη-αναπαραστάσιμο. Ένας μεταμοντέρνος συγγραφέας ή καλλιτέχνης βρίσκεται στην ίδια κατάσταση μ' ένα φιλόσοφο. Το κείμενο το οποίο γράφει, το έργο το οποίο συναρμώνει, δεν κατευθύνονται κατά βάση από ήδη σταθερούς κανόνες και δεν μπορούν να κριθούν κατά το μέτρο μιας κανονιστικής κρίσης, δηλαδή με την εφαρμογή γνωστών κατηγοριών σ' ένα κείμενο ή ένα έργο. Αυτοί οι κανόνες και οι κατηγορίες είναι κατά πολύ εκείνο το οποίο το κείμενο και

το έργο αναζητούν. Καλλιτέχνες και συγγραφείς εργάζονται έτσι χωρίς κανόνες· εργάζονται με στόχο να παράγουν τους κανόνες αυτού που πρόκειται να γίνει. Απ' αυτό προκύπτει ότι το έργο και το κείμενο έχουν το χαρακτήρα ενός συμβάντος. Απ' αυτό προκύπτει ακόμη ότι είναι ήδη αργοπορημένα για το δημιουργό ή, πράγμα που οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα, ότι η εργασία πάνω σ' αυτά αρχίζει πολύ νωρίς. Μεταμοντέρνο θα ήταν το να σκεφτόμαστε το παράδοξο του προμέλλοντος, της προ - μετα-πρωτοπορείας.

Μου φαίνεται ότι το δοκίμιο (Μονταίνιος) είναι μεταμοντέρνο και το απόσπασμα μοντέρνο. Πρέπει επιτέλους να γίνει σαφές ότι δεν είναι πρόθεση μας να παράσχουμε πραγματικότητα, αλλά να επινοήσουμε υπαινιγμούς σε κάτι το νοητό, που δεν μπορεί ν' αναπαρασταθεί. Δεν μπορεί κανείς ν' αναμένει, από τη διεκπεραίωση αυτού του καθήκοντος, ούτε την ελάχιστη συμφιλίωση μεταξύ των γλωσσικών παιχνιδιών. Ο Καντ, ο οποίος τ' αποκάλεσε ικανότητες, γνώριζε ότι χωρίζονται μεταξύ τους από άβυσσο και πως μονάχα μια υπερβατολογική ψευδαίσθηση (η εγγελιανή) μπορούσε να ελπίζει στην ολοποίηση τους σε μια πραγματική ενότητα. Γνώριζε όμως επίσης, ότι γι' αυτή την ψευδαίσθηση το τίμημα είναι ο τρόμος. Ο 19ος κι ο 20ός αιώνας μας έχουν κάνει να βιώσουμε το πλήρες μέγεθος αυτού του τρόμου. Πληρώσαμε ακριβά τη νοσταλγία για το όλο και το ένα, για τη συμφιλίωση έννοιας κι αισθητικότητας, για διαφανή και κοινοποιήσιμη εμπειρία. Πίσω από τη γενική απαίτηση για χαλάρωση κι εφησυχασμό διακρίνουμε, εντούτοις, πολύ καθαρά τον ψίθυρο της επιθυμίας να ξαναρχίσει ο τρόμος για μια ακόμη φορά, να επαναδραστηριοποιηθεί η φαντασίωση του περικλεισμού της πραγματικότητας. Η απάντηση σ' αυτά είναι: να πολεμήσουμε το όλον, να δώσουμε μαρτυρία για το μη-αναπαραστάσιμο, να ενεργοποιήσουμε τις διαφορές, να σώσουμε την τιμή του ονόματος.

Απόδοση στην ελληνική: Φώτης Βασιγιώτης