



Alexander Kluge 1932-2026

Το Δελτίο του Αρχείου

Για τον Alexander Kluge

Δημήτρης Καρύδας*

1. «Η επίθεση του παρόντος στον υπόλοιπο χρόνο»

2. αφηγητής - χαρτογράφος - αρχαιολόγος

3. σινεμά

4. η συνεργασία Oskar Negt - Alexander Kluge

5. Χρονικό των αισθημάτων - ανοιχτός, μα όχι οριστικός απολογισμός της διαδρομής

6. Coda - τι μένει

Αν φύσαγε εκεί ένας άνεμος
Θα μπορούσα να ανοίξω ένα πανί.

Αν δεν υπήρχε πανί
Θα έκανα ένα με δοκάρια και σανίδες
B. Brecht, *Ελεγείες του Μπούκο* (1953)

1. «Η επίθεση του παρόντος στον υπόλοιπο χρόνο»

«Η αγάπη μου για τον κινηματογράφο δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις εμπειρίες που υπάρχουν μέσα στην ίδια την πραγματικότητα» Αυτή η φράση του Alexander Kluge δεν λειτουργεί σαν μια ομολογία - είναι μια ποιητική αρχή, ένα σημείο εκκίνησης όπου η τέχνη δεν αποσπάται από τον κόσμο αλλά τον διασχίζει, τον ανασυνθέτει, τον φαντάζεται εκ νέου. Διότι ο Kluge δεν υπήρξε ποτέ μόνον δημιουργός μορφών· υπήρξε εκείνος που μετέφερε την εμπειρία από το ένα επίπεδο αντίληψης στο άλλο, που διεύρυνε τα όρια της αντίληψης μέχρι το σημείο όπου η ίδια η πραγματικότητα αρχίζει να τρεμοπαίζει, να αποσπάται από τη φαινομενική της συνοχή.

* Αφ. καθηγητής πολιτικής και κοινωνικής φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Η αναγγελία του θανάτου του στις 25 Μαρτίου του 2026 δεν μεταδόθηκε σαν μια είδηση, όπως συνηθίζεται σε αυτές τις περιπτώσεις – αντήχησε σαν κάτι που δεν μπορεί να ολοκληρωθεί. Όχι μόνο γιατί το έργο του διαρκώς υπονόμει τη σταθερότητα του τέλους, αλλά γιατί ο ίδιος είχε ήδη εργαστεί πάνω σε αυτή τη ρωγμή: στη μετατόπιση του ορίου μεταξύ ζωής και θανάτου, παρόντος και «υπόλοιπου χρόνου». Διότι πράγματι συνέβη αυτό που ο ίδιος ονόμασε «επίθεση του παρόντος στον υπόλοιπο χρόνο»: μια διαρκής εισβολή της ζωντανής εμπειρίας μέσα σε ό,τι φαίνεται να έχει ήδη ολοκληρωθεί.

Ο Alexander Kluge γεννήθηκε το 1932 στο Χάλμπερστατ (Halberstadt), επέζησε το 1945 από έναν σφοδρό βομβαρδισμό, και αργότερα σπούδασε Νομική, Ιστορία και Εκκλησιαστική Μουσική. Μετά την απόκτηση του διδακτορικού του τίτλου στη Νομική, εργάστηκε ως δικηγόρος και έγινε πολιτιστικός σύμβουλος του Ινστιτούτου Κοινωνικών Ερευνών στη Φραγκφούρτη, όπου ανέπτυξε μια στενή φιλία με τον Theodor W. Adorno. Αυτή η φιλοσοφική επιρροή της Κριτικής Θεωρίας διατρέχει έκτοτε το σύνολο του έργου του. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στρέφεται στον κινηματογράφο. Το 1962 ήταν ένας από τους κύριους εμπνευστές του Μανιφέστου του Όμπερχαουζεν (Oberhausener Manifest), το οποίο κήρυξε τον θάνατο του παλιού γερμανικού μεταπολεμικού κινηματογράφου και έθεσε τα προγραμματικά θεμέλια για τον Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο. Με έργα όπως το *Αποχαιρετισμός στο χθες* (Abschied von gestern, 1966) και *Οι ακροβάτες στην οροφή του τσίρκου: Αμήχανοι* (Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos, 1968), κέρδισε διεθνή κινηματογραφικά βραβεία, μεταξύ των οποίων τον Αργυρό και τον Χρυσό Λέοντα στη Βενετία. Οι ταινίες του χαρακτηρίζονται από μια δοκιμαϊκή μείξη μυθοπλασίας, ντοκιμαντέρ και κοινωνικοκριτικής ανάλυσης.

Παράλληλα με το κινηματογραφικό του έργο, ο Κλούγκε δημιούργησε ένα ευρύ λογοτεχνικό έργο, το οποίο εκτείνεται από χρονικά και διηγήματα μέχρι μνημειώδη εκδοτικά εγχειρήματα, με σπουδαιότερο αυτό στο οποίο συνεργάζεται με τον Oscar Negt. Για την προσφορά του τιμήθηκε, μεταξύ άλλων, με τα κορυφαία βραβεία Georg-Büchner και Adorno. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, έφερε επανάσταση και στη γερμανική ιδιωτική τηλεόραση: Μέσω της εταιρείας παραγωγής τηλεοπτικών προγραμμάτων dctp, εξασφάλισε τηλεοπτικό χρόνο σε πολιτιστικά μαγκαζίνο όπως το 10 vor 11 και το Prime-Time/Spätausgabe για απαιτητικές, συχνά με μορφή κολλάζ συνεντεύξεις και εκπομπές συζητήσεων μακριά από το μαζικό γούστο.

Αυτό που απομένει –και είναι πολύ– δεν είναι ένα κλειστό έργο, αλλά ένα πεδίο ανοιχτών δυνατοτήτων: οι ταινίες του, τα βιβλία του, από το *Απολογισμός: Ουτοπία Κινηματογράφος* ως το *μνημειώδες Χρονικό των αισθημάτων*, οι συνομιλίες του που μοιάζουν λιγότερο με συνεντεύξεις και περισσότερο με πειράματα σκέψης, όλα συγκροτούν ένα αρχείο που δεν αρχειοθετεί αλλά ενεργοποιεί. Πρόκειται για έναν θησαυρό που δεν αποθηκεύεται στον χρόνο, αλλά

τοποθετείται μέσα στον «υπόλοιπο χρόνο» — εκεί όπου το παρελθόν δεν παύει να δρα και το μέλλον δεν έχει ακόμη παγιωθεί.

Σε αυτή την κίνηση, ο Kluge αναπτύσσει εκείνες τις ιδιότυπες «συνειρμικές καμπύλες» που χαρακτηρίζουν το έργο του: η επιστήμη, έλεγε, βρίσκει τα φαινόμενά της, ενώ η τέχνη οφείλει να τα επινοήσει — ακόμη και ενάντια στην ίδια την εμπειρία. Η φράση αυτή δεν αποτελεί ρομαντική υπερβολή· συνιστά μια μεθοδολογική δήλωση. Διότι το έργο του δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει τον κόσμο, αλλά να τον αποσυνθέσει ώστε να καταστήσει δυνατή μια άλλη μορφή γνώσης, μια γνώση που δεν στηρίζεται στη συνέχεια αλλά στη ρήξη, όχι στην ταυτότητα αλλά στη σχέση.

Η εργασία του Kluge περιστρέφεται αδιάκοπα γύρω από τη διαδικασία της αναζήτησης της αλήθειας — όχι ως τελικού συμπεράσματος, αλλά ως ατέρμονης διεργασίας. Η αισθητική ένταση των έργων του προκύπτει ακριβώς από αυτή την άρνηση της κατάληξης: το έργο δεν οδηγεί σε κρίση, διότι η κρίση θα σήμαινε το τέλος της τέχνης. Και η τέχνη, για τον Kluge, δεν τελειώνει, αλλά μετασχηματίζεται, μετακινείται, επανεμφανίζεται αλλού. Το έργο του, που εκτείνεται σε τόσο διαφορετικούς τομείς και εμφανίζεται με τεράστια μορφολογική ποικιλία, δεν μαρτυρεί διάλυση, αλλά αποκαλύπτει μια βαθύτερη ενότητα: ένα έργο που γράφεται άλλοτε με την κάμερα και άλλοτε πάνω στο χαρτί, πειραματιζόμενο διαρκώς με διαφορετικές φόρμες, διέπεται ωστόσο από ένα ενιαίο ζητούμενο: την αποκάλυψη. Όχι ως φανέρωση, αλλά ως προϋπόθεση της εμπειρίας με την εμφατική της έννοια, ως αδιάκοπη αναζήτηση της αλήθειας. Μια αποκάλυψη που εκτυλίσσεται μέσα από ένα βλέμμα υποκειμενικό, το οποίο όμως δεν σταθεροποιείται, αλλά οδηγείται διαρκώς στην ίδια του την αυτοϋπονόμηση, καθώς τα ίδια τα πράγματα επιβάλλουν μετατοπίσεις στον τρόπο της θέασής τους. Η διάσπαση του κόσμου δεν τίθεται ως πρόβλημα προς επίλυση, αλλά ως προϋπόθεση κατανόησης. Το μοντάζ, η συλλογή, η παράθεση ετερογενών στοιχείων — όλα συγκροτούν μια στρατηγική που επιχειρεί να διαρρήξει την ψευδεπίγραφη συνέχεια της αφήγησης. Ο Kluge καλεί να αποσπαστεί η ιστορία από τα χέρια των ιστορικών και να παραδοθεί σε εκείνους που αφηγούνται, που συλλέγουν, που διασχίζουν αβίαστα χρόνους και τόπους: σε μια φαντασία που δεν ενοποιεί, αλλά πολλαπλασιάζει.

Έτσι, το έργο του δεν συγκροτεί ένα σύστημα, αλλά ένα πεδίο — ένα πεδίο όπου η εικόνα, ο λόγος, η μνήμη και το συναίσθημα διασταυρώνονται χωρίς να σταθεροποιούνται. Και ίσως ακριβώς γι' αυτό, η «απουσία» του δεν βιώνεται ως τέλος, αλλά ως μετατόπιση: μια μετακίνηση από την παρουσία στη διάχυση, από το έργο ως αντικείμενο στο έργο ως διαδικασία. Διότι, αν το τέλος της τέχνης θα σήμαινε και το τέλος του παρόντος —όπως υπονοεί η ίδια η λογική του έργου του— τότε ο Kluge έχει ήδη εξασφαλίσει το αντίθετο: μια μορφή συνέχειας χωρίς συνέχεια, μια επιμονή της σκέψης μέσα από θραύ-

σματα, μια παρουσία που δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Και μέσα σε αυτή την ανοιχτή, ατελή, αλλά βαθιά ανθρώπινη διαδικασία, το έργο του εξακολουθεί να μας αφορά — όχι ως μνημείο, αλλά ως ενεργή, ανήσυχη, αδιάκοπα ανασυντιθέμενη εμπειρία.¹

2. αφηγητής - χαρτογράφος - αρχαιολόγος

ο ορίζοντας

Το έργο του Kluge εγγράφεται από την αρχή ως το τέλος στο χώρο των μεταπολεμικών αναζητήσεων που θέλουν να αντιμετωπίσουν τη συνθήκη εξάντλησης, ριζικής αμηχανίας ή και αμφισβήτησης του μέχρι τότε πρωτοποριακού στοχασμού, όσο και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ότι αργότερα αποκλήθηκε «κρίση της αναπαράστασης» δεν συνιστά απλώς μια μετατόπιση στο επίπεδο της θεωρίας, αλλά ένα βαθύ ρήγμα που διαπερνά τον ιστό της σκέψης και των τεχνών, ιδίως από τη δεκαετία του '60 και εξής—εκεί όπου οι παλιές βεβαιότητες αποδεικνύονται ανεπαρκείς απέναντι σε έναν κόσμο που μετασχηματίζεται ραγδαία. Σε αυτό το ρήγμα κινείται ο Alexander Kluge προκειμένου να αντιμετωπίσει αυτήν την πάντοτε λανθάνουσα συνθήκη, η οποία όλο και οξύνεται φτάνοντας στη σημερινή αποδιάρθρωση νοημάτων, σημασιοδοτήσεων, κριτηρίων και επικοινωνιακών πρακτικών: ότι οι λέξεις και οι έννοιες δεν κατορθώνουν ποτέ να συμπέσουν με τα πράγματα στα οποία αναφέρονται, αλλά τα προσεγγίζουν μέσα από μετατοπίσεις, καθυστερήσεις και ασυνέχειες. Σε αυτήν ακριβώς την προβληματική κινούνται οι δημιουργίες του, ως μια εκτεταμένη και επίμονη απόπειρα, όχι απλώς να διαπιστώσει, αλλά να διαχειριστεί δημιουργικά αυτά τα χάσματα. Αντί να αποδεχθεί τα ρήγματα ως αδιέξοδο, τα οποία έσπευσαν οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού να θεωρητικοποιήσουν, μετατρέπει σε πεδίο πειραματισμού τις δυνατότητες της αναπαράστασης και τους κοινωνικούς, πολιτισμικούς μηχανισμούς που ορίζουν τις τύχες της.

¹ Για μια πλήρη εικόνα των κινηματογραφικών, λογοτεχνικών και θεωρητικών έργων, των τόμων με υλικά και των συνεντεύξεων του Kluge, όπως και των συζητήσεων τις οποίες οργάνωσε ή πήρε μέρος θα πρέπει κανείς να ανατρέξει στην ιστοσελίδα <https://kluge-alexander.de/> (Das lebendige Archiv), όπου υπάρχει προσεκτικά ταξινομημένος ο τεράστιος όγκος της παραγωγής του, όπως και πάρα πολλά αποσπάσματα από βιντεοσκοπημένα στιγμιότυπα της δημόσιας παρουσίας του. Μια καλή επιλογή βρίσκεται επίσης στο <https://kluge.library.cornell.edu/> του Πανεπιστημίου Cornell (Αρχείο Cultural History in Dialogue). Στο παρόν δεν μπορεί παρά να γίνει αναφορά στα σημαντικότερα από αυτά τα έργα και ενδεικτική μνεία σε κάποια ακόμη, πάντα υπό το πρίσμα των ερμηνευτικών αντιλήψεων του συντάκτη με στόχο μια συνεκτική πρόταση, η οποία καθιστά προσβάσιμο τον όγκο του υλικού.

Ο Kluge αφιερώνει το σύνολο του έργου του στην ένταση ανάμεσα σε λέξεις και πράγματα, την οποία, ωστόσο, ούτε γεφυρώνει, ούτε διατηρεί στατικά. Επιδιώκει να την αποδιοργανώσει εκ των έσω για να την αναδιοργανώσει εκ νέου, καθώς εισάγει ένα τρίτο στοιχείο που δεν ανήκει ούτε στη μία ούτε στην άλλη πλευρά: το συναίσθημα. Όχι ως γέφυρα, αλλά ως ρήξη άλλης τάξης – μια δύναμη που δεν συμφιλιώνει, αλλά μετατοπίζει το ίδιο το πλαίσιο της αντιπαράθεσης. Το συναίσθημα δεν εδράζεται μέσα στη διάταξη των σημείων ούτε στην τάξη των πραγμάτων, μόνον πλανάται σε έναν ενδιάμεσο, απροσδιόριστο τόπο, χωρίς όρια και χωρίς εγγυήσεις, σαν τα «πουλιά που πετούν»,² αδιάφορα προς κάθε σύστημα ταξινόμησης. Εκεί δεν λειτουργούν οι γνωστές αντιθέσεις, ούτε οι ρωγμές έχουν τη μορφή που τους αποδίδουμε. Αντί για διάσπαση, αναδύεται μια ανοίκεια συνέχεια, μια αταξινόμητη συνάφεια που δεν υπακούει σε κανόνες.

Σε αυτό το ανοιχτό και εκτεθειμένο πεδίο, όπου οι διακρίσεις παύουν να συγκρατούν και να τακτοποιούν το νόημα, ο άνθρωπος δεν ελέγχει πλέον τα μέσα με τα οποία κατανοεί. Αντίθετα, εκτίθεται σε δυνάμεις που τον διαπερνούν—σε εκείνα τα συναισθήματα που ονομάζονται, όχι τυχαία, και «θεοί». Μέσα σε αυτά ενεργοποιείται μια μορφή κρίσης που δεν θεμελιώνεται στη γνώση, αλλά προηγείται αυτής, την υπονομεύει και ταυτόχρονα την καθιστά δυνατή: μια ικανότητα διάκρισης αβέβαιης προέλευσης, την οποία δεν μπορούμε να κατονομάσουμε χωρίς καχυποψία, αλλά ούτε και να παρακάμψουμε. «Όταν με το σύνολο της ικανότητας διάκρισης μια ποσότητα αισθήσεων ενώνεται προς μια κατεύθυνση και αναφέρεται σε μια κοινωνία ή σε άλλους ανθρώπους γενικά, το ονομάζουμε συναίσθημα».³ Οι αισθήσεις, απομονωμένες, δεν συγκροτούν τίποτε· παραμένουν θραύσματα χωρίς συνοχή. Μόνο όταν σχηματισθούν σε ένα συναίσθημα αποκτούν ένταση, φορά, συνοχή και κατεύθυνση, μια μορφή ενότητας—όχι ως μια τάξη του λόγου ή του ψυχικού κόσμου, αλλά ως πολυσύνθετο και πολλαπλά διαμεσολαβημένο συμβάν.

Στην αποτύπωση της διαμόρφωσης του, της μη αναγώγιμης ιδιαιτερότητάς του, αλλά και της διαμεσολάβησής του στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες είναι αφιερωμένο το έργο του Kluge. Το δημιουργεί στις διαφορετικές περιοχές στις οποίες κινήθηκε περισσότερο αφήνοντας τα λόγια, τις εικόνες, τους ήχους να αναδυθούν ως συμβάντα οργανώνοντας τους όρους δυνατότητας της συνάφειας και σύνδεσής τους που δεν μπορεί κανείς να εγγυηθεί, πόσο μάλλον να προδιαγράψει την έκβασή τους. Γι' αυτό διηγείται ιστορίες, συναρμολογεί εικόνες, επενδύει τις σκέψεις με μουσική και χρώματα, ενώ γράφει ή συν-γράφει ασταμάτητα θεωρητικά δοκίμια διερεύνησης των συνθηκών στις

² Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle. Basisgeschichten* (τομ. I). Suhrkamp, 2000, σ. 80.

³ Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*. Zweitausendeins, 1981, σ. 120.

οποίες σχηματίζονται τα ψυχοκοινωνικά τοπία του αποσαθρωμένου αστικού κόσμου.⁴

στις όχθες της κριτικής θεωρίας

Η σκέψη και συνακόλουθα η πρακτική – θεωρητική και καλλιτεχνική - του Kluge δεν οργανώνεται γύρω από σταθερά θεμέλια, αλλά γύρω από ασυνέχειες—εκεί όπου η εμπειρία γεμίζει ρωγμές και η αφήγηση παύει να εγγυάται την ενότητά της. Η αφετηρία του στο δίκαιο δεν τον οδηγεί στη βεβαιότητα της απόδειξης, αλλά στη διάλυση της αυθεντίας της: κάθε επιχείρημα φέρει ένα κενό, κάθε αφήγηση μπορεί να εκτραπεί, κάθε μαρτυρία να αναιρεθεί από μια άλλη, εξίσου εύλογη και εξίσου επισφαλής. Ο χρόνος, αντί να διασφαλίζει τη συνέχεια των γεγονότων, καθίσταται ο ίδιος υλικό προς επεξεργασία—επιμηκύνεται, συμπιέζεται, αναδιπλώνεται. Και μέσα σε αυτή τη μετατόπιση, η αλήθεια δεν καταλήγει ποτέ σε μορφή τελεσίδικη· παραμένει διάχυτη, υπαινικτική, σαν κάτι που γίνεται αισθητό χωρίς να κατοχυρώνεται.

Η πρακτική της αποδιάρθρωσης δεν μπορεί να γίνει κατανοητή έξω από τον ορίζοντα της Κριτικής Θεωρίας της Σχολής της Φραγκφούρτης, στον οποίο κινείται από την αρχή ως το τέλος ο Kluge. Η σκέψη αυτή συγκροτήθηκε ως άρνηση: άρνηση της ταύτισης, της συμφιλίωσης, της ιδεολογικής διαύγειας που αποκρύπτει την αντίφαση. Η αρνητική διαλεκτική δεν υπόσχεται σύνθεση· αντιστέκεται σε αυτήν, διατηρώντας ανοιχτό το χάσμα ανάμεσα στο έννοια και στο πράγμα, ανάμεσα στη σκέψη και την πραγματικότητα. Ωστόσο, μετά το '68, η ίδια αυτή στάση δοκιμάζεται: η κριτική είτε αφομοιώνεται από τις δομές που επιδιώκει να αναλύσει είτε παγιδευεται σε μια αφηρημένη ακαμψία, αποκομμένη από τις υλικές μορφές της εμπειρίας.

Ο Kluge δεν εγκαταλείπει την αρνητικότητα, αλλά τη μεταφέρει αλλού. Τη μετατοπίζει από το επίπεδο της καθαρής θεωρίας σε ένα πεδίο όπου δοκιμάζεται μέσα στις ίδιες τις μορφές της αφήγησης με ποικίλα μέσα - της εικόνας, του λόγου, του ήχου. Η κοινωνική μεταβολή δεν προβάλλεται πλέον ως άμεσο πρόγραμμα, αλλά ως πρόβλημα εμπειρίας—ως ερώτημα για το πώς μπορεί να συγκροτηθεί ένα υποκείμενο ικανό να την αποκαταστήσει. Η πολλαπλότητα των δραστηριοτήτων του—ως συγγραφέα, σκηνοθέτη, λογοτέχνη, θεωρητικού

⁴ Από την τεράστια βιβλιογραφική παραγωγή για το έργο του Kluge μια πρώτη εξοικείωση προσφέρει η συνοπτική γενική εισαγωγή βλ. Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*. Junius, 1998, ενώ γενικές αποτιμήσεις του καθαρά κινηματογραφικού έργου βρίσκονται στο Christian Schulte, (επ.): *Kluge im Kino*. Vorwerk 8, 2005 και της συνεργασίας με τον Oskar Negt στο Christian Schulte, Rainer Stollmann (επ.), *Der Maulwurf kennt kein System Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*. transcript, 2005.

των μέσων και πρακτικού της τηλεόρασης—δεν αποτελεί διάχυση, αλλά επιμονή: η κριτική δεν αποσύρεται, αλλά εκτίθεται στα μέσα που τη διαμορφώνουν.

Σε αυτόν τον ορίζοντα, το συναίσθημα αναδύεται ως κατεξοχήν πεδίο έντασης. Όχι ως άμεση αλήθεια—όπως είχε ήδη επισημάνει ο Adorno, το συναίσθημα είναι κατ' εξοχήν ύποπτο—αλλά ως διασκορπισμένη, ασυνεχής ύλη εμπειρίας που δεν μπορεί ούτε να αγνοηθεί ούτε να ενοποιηθεί εύκολα. Τα συναισθήματα αποσταθεροποιούν το υποκείμενο, χωρίς ωστόσο να του επιτρέπουν να συγκροτηθεί χωρίς αυτά. Εδώ εντοπίζεται η αντίφαση που το έργο του Kluge δεν επιλύει αλλά διατηρεί: η ανάγκη για συλλογικότητα και η αδυναμία συγκρότησής της μέσα στις υπάρχουσες μορφές ζωής. Οι μορφές που επινοεί ο Kluge—μέσα από το μοντάζ, τη διακοπή, την επιβράδυνση, την παράθεση ετερογενών στοιχείων—δεν επιδιώκουν τη σύνθεση, αλλά την αποτύπωση της έντασης ως δυναμικής διαδικασίας. Η κριτική δεν εκφέρεται ως θέση, αλλά ενσωματώνεται στη μορφή, στις ίδιες τις ασυνέχειες που οργανώνουν την εμπειρία του θεατή ή του αναγνώστη. Έτσι, η αφήγηση γίνεται χώρος όπου η δυνατότητα της αλλαγής δεν πραγματώνεται, αλλά παραμένει ανοιχτή, ανεκπλήρωτη, ενεργή.

Μέσα σε αυτή τη διαρκή ασυνέχεια, ο Kluge επιμένει σε μια ιδιότυπη μορφή συνέχειας—όχι ιδεολογικής, αλλά υλικής, ουσιαστικά σωματικής: «Όπως είναι γνωστό, οι 37 βαθμοί των αρχέγονων θαλασσών, από τις οποίες προέρχομαστε, διατηρούνται, εκπληκτικά, στα σώματά μας».⁵ Δεν πρόκειται για συμφιλίωση, αλλά για ένα ίχνος που επιμένει, μια υπενθύμιση ότι κάτω από τις ιστορικές μορφές κυριαρχίας διατηρείται κάτι που δεν έχει πλήρως ενσωματωθεί—μια «λαχτάρα των κυττάρων» που διαφεύγει της ολοκληρωτικής ενσωμάτωσής του σε οργανωτικά σχήματα. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο του Kluge, το οποίο στον πυρήνα του είναι ρητά φιλοσοφικό σε όλες τις εκφάνσεις του, δεν απομακρύνεται από την παράδοση της Κριτικής Θεωρίας, αλλά τη συνεχίζει σε ένα άλλο επίπεδο: εκεί όπου η αρνητική διαλεκτική του Adorno δεν παραμένει μόνο φιλοσοφική σύλληψη, αλλά μετασχηματίζεται σε πρακτική μορφών. Στα πεδία όπου δρα—στην αφήγηση, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση—ο φιλόσοφος και καλλιτέχνης Kluge διατηρεί ενεργή την ίδια εκείνη άρνηση της συμφιλίωσης, όχι ως θεωρητική αρχή, αλλά ως υλική διαδικασία. Και η σύμπλευσή του με τον Adorno δεν συνίσταται σε ερμηνεία ή επανάληψη, αλλά στην εστίαση στην επιταγή η σκέψη να παραμένει πάντοτε ανήσυχη και ασυμβίβαστη, πρώτα απ' όλα με τον ίδιο της τον εαυτό: η αρνητικότητα —η οποία οφείλει να εκτίθεται με αισθητικά κριτήρια— γίνεται, στο έργο του, πρακτική διερεύνηση της αρνητικότητας της μορφής. Η αρνητικότητα δεν εκφέρεται πλέον μόνο ως θεωρητική θέση, αλλά ενσωματώνεται στις ίδιες τις διαδικασίες της αφήγησης, του μοντάζ, της εικονοποιίας. Η συγγένεια αυτή δεν

⁵ Alexander Kluge, *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Suhrkamp, 2003, σ. 87.

είναι απλώς θεωρητική· είναι πρακτική, υλική, σχεδόν τεχνική. Εκεί όπου ο Adorno μιλά για μη-ταυτότητα, ο Kluge δείχνει πώς αυτή η μη-ταυτότητα μπορεί να οργανωθεί μορφικά: ως διάρρηξη, ως παύση, ως ασυνέχεια που δεν αίρεται.⁶

Εδώ αποκτά αποφασιστική σημασία η σκέψη του Adorno περί του «αντι-ρεαλισμού του αισθήματος».⁷ Ο εσωτερικός κόσμος του ανθρώπου (η λίμπιντο, το συναίσθημα) δεν είναι ένας καθρέφτης του εξωτερικού κόσμου, αλλά ο τόπος μιας υποδόριας διαμαρτυρίας. Το συναίσθημα δεν πιστεύει τη σκληρή πραγματικότητα του διοικούμενου κόσμου (*verwaltete Welt*), αλλά ωθείται ουτοπικά μακριά της. Τα συναισθήματα δεν αποτελούν απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας ούτε είναι σε θέση να παράσχουν άμεση πρόσβαση σε αυτήν. «Η αισθητική αίσθηση δεν είναι διεγερμένο συναίσθημα, συγκίνηση· μάλλον μια έκπληξη μπροστά σε αυτό που βλέπουμε και η εντύπωση ότι έχει ιδιαίτερη σημασία. [...] Είναι προσανατολισμένη προς το πράγμα, μια αίσθηση προκαλούμενη από αυτό και όχι μια αντίδραση του παρατηρητή».⁸ Στην κατεύθυνση της διερεύνησης των αισθημάτων, την οποία ο Adorno πρόλαβε μόνον να υποδείξει θεωρητικά, θα κινηθεί ο Kluge.

Η σχέση των αισθημάτων με την πραγματικότητα που τα προκαλεί είναι ιριδίζουσα, καθώς δεν αποτελούν άμεση αντανάκλασή της, αλλά μορφές αντίδρασης του υποκειμένου – το μέτρο αντίστασης στον προγραμματισμό μιας συντριπτικής πραγματικότητας, όσο όμως και τρόπος προσαρμογής σε αυτήν, όταν η αντιμετώπισή της γίνεται αφόρητη.⁹ Ο αντι-ρεαλισμός των αισθημάτων, που θα μας απασχολήσει αναλυτικά στη συνέχεια, συνιστά μια διαρκή αναμέτρηση με τη μορφοποίηση της επιμονής (*Eigensinn*) στη σκέψη, την τέχνη, τη ζωή. Ο Kluge ασκεί την Κριτική Θεωρία προκειμένου να αναμετρηθεί

⁶ Βλ. τη σχετική ανακατασκευή της μεθοδολογίας του Kluge από τον Rainer Stollmann, „Der Text ist die Falle. Zur Methode des Schriftstellers Alexander Kluge“ στο Heinz Ludwig Arnold (επ.), *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur Alexander Kluge*, τομ. 85/86, σ. 20–36.

⁷ Ο Kluge αναφέρεται ρητά σε αυτό στη διάλεξη αποδοχής του Βραβείου Büchner, βλ. Kluge, Alexander: „Wächter der Phantasie. Rede zum Georg-Büchner-Preis 2003“, στο *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 2003*. Wallstein, 2004, σ. 101, ενώ επανέρχεται σε πάμπολλα σημεία του έργου του, ενώ με τον Negt του αφιερώνουν την ενότητα „Der Antirealismus des Gefühls“ στο Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn. Zweitausendeins*, 1981, σ.481 κ.ε.

⁸ T.W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία* (μτφρ. Λ. Αναγνώστου). Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 281–282.

⁹ Βλ. Christoph Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*. Narr Francke Attempto, 2016, σ. 110 κ.ε., όπου ο συγγραφέας πραγματεύεται τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας ως συγκινησιακής μορφής συνδέοντας την προβληματική του αισθήματος με την αφήγηση.

μαζί τους δίνοντας μορφή στην ανθεκτικότητα που διακρίνει την υπόγεια, εν πολλοίς ασυνείδητη επιμονή. Και με αυτήν την αφετηρία επιμένει να θέτει το ερώτημα της ριζικής αλλαγής, όταν οι όροι δυνατότητάς της φαίνονται να έχουν εκλείψει. Η αρνητική διαλεκτική δεν εγκαταλείπεται· μεταφέρεται στο πεδίο της εμπειρίας, των συναισθημάτων, αλλά και των θεσμίσεων και των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών περιορισμών, στους οποίους αυτά υπόκεινται, με διαρκή αναστοχασμό των μέσων αποτύπωσής τους και συνεχή πειραματισμό πάνω στις δυνατότητες που ενέχονται σε αυτά.

η ποιητική των αισθητικών μορφών

Η ποιητική του Alexander Kluge δεν συγκροτείται ως ένα σύστημα αρχών που θα μπορούσαν να διατυπωθούν με τη μορφή κανόνων ή μεθόδων· αναδύεται, αντίθετα, ως μια πρακτική σκέψης που εργάζεται μέσα στις ρωγμές της εμπειρίας, εκεί όπου η πραγματικότητα παύει να εμφανίζεται ως συνεκτική και η αφήγηση δεν μπορεί πλέον να εγγυηθεί την ενότητά της. Στις διαλέξεις του περί Ποιητικής στο Πανεπιστήμιο της Φραγκφούρτης, που εστιάζουν στις αναπαραστατικές δυνατότητες της αφήγησης, καθίσταται σαφές ότι η σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αφήγηση δεν είναι αντι-θετική αλλά σχέση συν-παραγωγική:¹⁰ η ίδια η πραγματικότητα είναι δομημένη με ετερογενή τρόπο και ενέχει σε κάθε πτυχή της ένα αφηγηματικό δυναμικό. Ταυτόχρονα, η αφήγηση δεν αποτελεί απλή αναπαράσταση, αλλά ενεργό επεξεργασία αυτού του υλικού. Το σημείο άρθρωσης αυτής της σχέσης εντοπίζεται στις βιογραφίες (Lebensläufe), μορφές αφήγησης που συμπυκνώνουν τη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικοτήτων μέσα σε μια ζωή, εκεί όπου «Στη μικρή κοινότητα ενός σώματος, οι αντιμαχόμενες πλευρές του εμφυλίου πολέμου των προγόνων είναι ειρηνικά ενωμένες».¹¹ Το ανθρώπινο σώμα και ο εσωτερικός κόσμος δεν είναι μια ενιαία, πειθαρχημένη οντότητα. Αντίθετα, αποτελούν έναν ζωντανό «αρχαιολογικό χώρο» όπου επιβιώνουν ιστορικά τραύματα, συγκρούσεις και οι ασυνείδητες επιθυμίες των προηγούμενων γενεών. Το γεγονός ότι αυτές οι αντικρουόμενες δυνάμεις συνυπάρχουν ειρηνικά μέσα στο σώμα, δείχνει πώς η ανθρώπινη βιολογία και η φαντασία αντιστέκονται στη σκληρή, εξωτερική ιστορική πραγματικότητα, διασώζοντας την ελπίδα για μια ουτοπική συμφιλίωση.

Η ποιητική αυτή αρχή δεν είναι ανεξάρτητη από την παράδοση της Κριτικής Θεωρίας, αλλά συνιστά μια ριζική της μετατόπιση. Διότι το πρόβλημα που ανακύπτει μετά το '68 δεν είναι απλώς η αποτυχία μιας πολιτικής στιγμής, αλλά η ακύρωση της δυνατότητας του ριζικού κοινωνικού μετασχηματισμού ή, ορθότερα, της πίστης σε αυτήν την δυνατότητα, όσο και αν ήταν από την

¹⁰ Alexander Kluge, „Der Wirklichkeit das Fürchten lehren: Das Konzept Moderne“ (Frankfurter Poetikvorlesungen). Suhrkamp, σ. 11-14

¹¹ Ό.π., σ. 34.

αρχή άστοχη. Και τότε, η θεωρία, αντιμέτωπη με την απορρόφηση της κριτικής από τους μηχανισμούς της κοινωνίας, κινδυνεύει είτε να παραιτηθεί, είτε να σκληρύνει σε αφηρημένη αρνητικότητα. Ο Kluge προκρίνει τη συνέχιση της Κριτικής Θεωρίας μέσω του συσχετισμού αφηγηματικών μορφών στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, όχι όμως με την κλασική έννοια, αλλά μέσω της θραύσης τους. Τα θραύσματα δεν συντίθενται σε μια νέα ενότητα, αλλά εκτίθενται με τρόπο που να έρχονται σε συσχετισμό μεταξύ τους – αυτόν, θα λέγαμε που υποδεικνύει η πραγματικότητα-, ώστε να γίνεται ορατή η ασυνέχεια, η αποσπασματικότητα και, τελικά, οι περιορισμοί που αυτή η πραγματικότητα θέτει στην ενοποίησή τους. Η μορφοποίηση δεν επιδιώκει τη συμφιλίωση αλλά τη διατήρηση της ασυνέχειας. Σε αυτή τη διαδικασία, η αφήγηση δεν λειτουργεί ως μέσο κατανόησης με την παραδοσιακή έννοια, αλλά ως πεδίο όπου η κατανόηση καθυστερεί, αναστέλλεται, ή ακόμη και αποτυγχάνει—και ακριβώς μέσα σε αυτή την αποτυχία καθίσταται δυνατή μια διαφορετική εμπειρία.

Ό,τι παραμένει μη-κατανοητό δεν αποτελεί έλλειψη, αλλά στόχο. Στις διαλέξεις του, ο Kluge τονίζει ότι το υλικό της αφήγησης δεν είναι μόνο ό,τι έχει ήδη ειπωθεί, αλλά κυρίως το «μη αφηγημένο» (das Nicht-Erzählte), εκείνος ο τεράστιος «χώρος αφήγησης» της πραγματικότητας που παραμένει αδιαμόρφωτος.¹² Η αφήγηση οφείλει να δημιουργήσει μορφές ικανές να προσεγγίσουν αυτό το πεδίο, χωρίς να το εξαντλήσουν. Η τεχνική της αντιπαράθεσης (Kontrastierung), η διατήρηση των ρωγμών αντί της εξομάλυνσής τους, αποτελεί βασική αρχή αυτής της ποιητικής: «Αυτά τα ρήγματα όμως [...] δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να κλείσουν».¹³ Με αυτήν την απαίτηση, η θεωρία των συναισθημάτων στον Kluge αποκτά μια ιδιαίτερη πολιτική διάσταση. Δεν πρόκειται για μια ψυχολογία των εσωτερικών καταστάσεων, αλλά για μια μορφή ιστορικής ανθρωπολογίας: τα συναισθήματα λειτουργούν ως φορείς εμπειρίας που δεν έχει ακόμη ενσωματωθεί πλήρως στις κοινωνικές μορφές. Παραμένουν ως αποθέματα, ως υπολείμματα, ως εν δυνάμει μορφές αντίστασης.

Η κοινή ερευνητική εργασία των Negt και Kluge¹⁴ αποκτά σε αυτό το σημείο ιδιαίτερη σημασία για τη διακρίβωση της σχέσης των ποιητικών αρχών με τη αντικείμενό τους. Η ανάλυση της πολιτικής οικονομίας επεκτείνεται πέρα από τις παραδοσιακές κατηγορίες της εργασίας και της παραγωγής, για να συμπε-

¹² Ό.π., σ. 13-14.

¹³ Ό.π., σ. 14. Αυτός είναι ο πρώτος κανόνας της ποιητικής. Ο δεύτερος είναι: «ο σεβασμός προς την υποκειμενική άμυνα» των ανθρώπων απέναντι σε μια υποτιθέμενα αντικειμενική πραγματικότητα.

¹⁴ Από την άποψη που ενδιαφέρει εδώ κυρίως το Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*. ό.π. Σε αυτό, όπως και στα άλλα κοινά έργα τους θα επανέλθουμε διεξοδικά.

ριλάβει την πολλαπλότητα των διαστάσεων της ζωντανής εργατικής δύναμης.¹⁵ Όπως επισημαίνουν, η εργατική δύναμη δεν είναι μια ενιαία οντότητα, αλλά ένα «ασταθές σύστημα» που κατοικεί ταυτόχρονα σε αισθητηριακές, διανοητικές, ψυχικές και φυσιολογικές διαστάσεις, πολλές από τις οποίες είναι ασυμβίβαστες μεταξύ τους.¹⁶

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, εισάγουν την έννοια της «εργασίας ισορροπίας» (Balancearbeit): κάθε δύναμη που ασκείται στο υποκείμενο προκαλεί μια αντίθετη δύναμη, μια προσπάθεια αυτορρύθμισης που επιτρέπει την επιβίωση. Ο εργάτης, ως «homo compensator», αντιδρά σε κάθε διαδικασία απαλλοτριώσεως με μια μορφή επιμονής που δεν μπορεί να απορροφηθεί πλήρως από το σύστημα. Αυτή η έννοια της επιμονής (Eigensinn) δεν αποτελεί απλώς ψυχολογικό χαρακτηριστικό, αλλά βασική κατηγορία μιας διευρυμένης πολιτικής οικονομίας, η οποία οφείλει να λάβει υπόψη όχι μόνο την παραγωγή εμπορευμάτων, αλλά και τις ποιοτικές στρατηγικές αντίστασης που μπορεί να επεξεργαστεί η ανθρώπινη εμπειρία.¹⁷ Η ποιητική του Kluge επεκτείνεται στην αισθητική μορφοποίηση αυτής της θεωρητικής προβληματικής. Οι μορφές που επινοεί—μοντάζ, παύση, επιβράδυνση, παράθεση—λειτουργούν ως συνθετικά στοιχεία στα κοινά έργα με τον Negt. Δεν αποκαθιστούν την ενότητα, αλλά επιτρέπουν την επιβίωση της εμπειρίας μέσα στην ασυνέχεια.

Οι μορφές της αφήγησης μπορούν να εγγυηθούν αυτήν την επιβίωση μέσω της ανάμειξης των αφηγηματικών τροχιών, μια «διασταυρούμενη χαρτογράφηση (Crossmapping) διαφορετικών χρόνων»,¹⁸ δηλαδή της διασταύρωσης διαφορετικών χρονικών επιπέδων που καθιστά δυνατή την εμφάνιση νέων σχέσεων. Σε αυτή τη διαδικασία, το μοντάζ καλείται να χειριστεί και τις διαφορετικές χρονικότητες των στοιχείων που συνδέει, ώστε να αποδιαρθρώσει το χρονικό συνεχές. Η ποιητική του Kluge αποκτά τότε ένα συνολικά ιδιαίτερο νόημα. Δεν αφορά μόνο την αισθητική μορφή, αλλά έναν τρόπο σκέψης που εργάζεται με το υλικό της πραγματικότητας, χωρίς να το εξαντλεί. Όπως τονίζει ο ίδιος, το ποιητικό συγκροτείται μέσω της «συγκέντρωσης στη μύτη της πέννας»,¹⁹ της έντασης που συμπυκνώνεται σε μια στιγμή γραφής ή εικόνας. Ταυτόχρονα, απαιτεί μια πολλαπλότητα αισθήσεων—μια «αισθητικότητα της

¹⁵ Ό.π., σ. 150 κ.ε.

¹⁶ Ό.π., σ. 630 κ.ε.

¹⁷ Ό.π., σ. 85-100 και 310-345 στο κείμενο.

¹⁸ Alexander Kluge, *Theorie des Erzählens*. Suhrkamp, σ. 38, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται στους διαφορετικούς τρόπους συγκρότησης χρονικοτήτων στη λογοτεχνία.

¹⁹ Ό.π., σ. 144.

κατοχής»²⁰ που υπερβαίνει την απλή όραση ή ακοή—και ένα «αρχαιολογικό βλέμμα»²¹ που αναζητά τα θραύσματα του παρελθόντος μέσα στο παρόν.

το στοίχημα

Είναι μια μορφή αρνητικής αισθητικής, όπου η άρνηση της συμφιλίωσης δεν αποτελεί μόνο θεωρητική θέση, αλλά καθοδηγεί την πρακτική. Η πραγματικότητα εμφανίζεται ως «χοντροκομμένη επινόηση», ένα υλικό που αντιστέκεται, ενώ καθίσταται επεξεργάσιμο μέσω της αφήγησης. Το συναίσθημα, ως αντι-ρεαλιστική δύναμη, διαταράσσει αυτή τη διαδικασία, δημιουργώντας ρωγμές που δεν μπορούν να κλείσουν. Η ποιητική του, επομένως, δεν είναι απλώς αισθητική επιλογή, αλλά μορφή αντίστασης. Αντιστέκεται στην ομογενοποίηση της εμπειρίας, στην επιτάχυνση του χρόνου και στην αποδιάρθρωση των αιτιακών συναφειών, ώστε να ενεργοποιηθεί η σκέψη, προκειμένου να προσεγγίσει το υπόστρωμα που καλύπτεται από τη λεία επιφάνεια του ομοιογενούς φαίνεσθαι. Δεν επιδιώκει να αποκαταστήσει μια χαμένη ολότητα, αλλά να καταστήσει ορατές τις συνδέσεις που εξακολουθούν να υπάρχουν μέσα στην ασυνέχεια. Και ίσως εδώ εντοπίζεται το βαθύτερο στοίχημα του έργου του Kluge: όχι να προσφέρει απαντήσεις, αλλά να διατηρήσει ανοιχτό το ερώτημα της εμπειρίας. Σε έναν κόσμο όπου η πραγματικότητα τείνει να καταστεί αδιαφανής, η αφήγηση γίνεται τόπος όπου αυτή η αδιαφάνεια δεν εξαλείφεται αλλά καθίσταται αισθητή. Και μέσα σε αυτή την αίσθηση, σε αυτή την επιμονή της μη-συμφιλίωσης, διατηρείται η δυνατότητα μιας σκέψης που δεν παραιτείται.

3. σινεμά

κινηματογραφική θεωρία

Θεμελιώδης όρος του Μανιφέστου του Ομπερχάουζεν για την ανανέωση του γερμανικού κινηματογράφου ήταν η σύζευξη θεωρίας και πράξης. Πιστή σε αυτό το πρόγραμμα μέχρι τέλους, η κινηματογραφική πρακτική του Kluge είναι αδιανόητη χωρίς τη ριζικά ιδιοσυγκρασιακή και ταυτόχρονα θεωρητικά φορτισμένη συμβολή του στην προσέγγιση και το χειρισμό του κινηματογραφικού μέσου. Ο Kluge δεν παύει να πειραματίζεται, να προσαρμόζει και να διαφοροποιεί τα μέσα του και, ίσως πρώτα απ' όλα να δοκιμάζει τις δυνατότητες υβριδικών συνθέσεων μεταξύ των τεχνών που υπερβαίνουν αυτές που μέχρι τότε παρείχε ο κινηματογράφος. Καθώς ο ίδιος είναι θεωρητικός, αλλά και κινηματογραφιστής, λογοτέχνης, αλλά και χειριστής τηλεοπτικών εργα-

²⁰ Negt, Oskar; Kluge, Alexander: *Geschichte und Eigensinn*, Zweitausendeins, 1981, σ. 730.

²¹ Alexander Kluge, *Theorie des Erzählens*, ό.π., σ. 71.

λείων, είναι από τους πρώτους που κινούνται στο πεδίο της συνειδητής ανάμειξης και διήθησης των τεχνών μεταξύ τους συμβάλλοντας στη συνείδηση της διαπερατότητας των ορίων της κάθε μιας προς τις άλλες. Κατά συνέπεια, η προσέγγιση πρώτα του κινηματογραφικού έργου του οφείλει να οργανώνεται γύρω από ένα πλέγμα εννοιών που λειτουργούν όχι ως σταθερά σημεία αναφοράς κατηγορίες αλλά ως πεδία έντασης που τροφοδοτούνται από το συνεχή αναστοχασμό τους από τον ίδιο τον Kluge, όχι μόνον ως κινηματογραφιστή: το μοντάζ ως ρήξη, τη φαντασία (Phantasie) ως μη-ταυτοτική γνωστική λειτουργία, το καθεστώς των αισθήσεων ως προς την νοητική τους επεξεργασία, την ιστορία ως αρνητική σωρευτικότητα και, ως συνισταμένη όλων αυτών, την επιδίωξη της δημιουργίας μιας αντι-δημοσιότητας με αισθητικά μέσα ως δυνατότητα ρήγματος εντός της κανονιστικής ολότητας της κουλτούρας.

Αφετηρία για την κατανόηση της κινηματογραφικής πρακτικής του Kluge είναι η ριζική επανανοηματοδότηση του μοντάζ, όχι ως τεχνικής συναρμογής που αποβλέπει σε αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά ως μορφοποίησης των διαμεσολαβήσεων, όσο βέβαια και των αλμάτων στα οποία προβαίνει η σκέψη κατά την επεξεργασία των αισθητικών υλικών. Ήδη από τα πρώτα θεωρητικά και κινηματογραφικά εγχειρήματα του Kluge, το μοντάζ εμφανίζεται ως εκείνη η διαδικασία μέσω της οποίας το ετερογενές δεν εξομαλύνεται στα μέτρα του οικείου, αλλά τίθεται σε σχέση με αυτό χωρίς να χάνει την ασυμμετρία του. «Δεν πρόκειται για τη σύνδεση των εικόνων», σημειώνει ο ίδιος, «αλλά για την παραγωγή σχέσεων μεταξύ τους». Με αυτή την έννοια, το μοντάζ δεν είναι απλώς αισθητική επιλογή, αλλά μορφή γνώσης: ένας τρόπος να καταστεί ορατή η ασυνέχεια της εμπειρίας.

Στον ορίζοντα αυτού του αισθητικού προσανατολισμού, η μορφή δεν εμφανίζεται ως όχημα ενός ήδη συγκροτημένου περιεχομένου, αλλά ως πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης της εμπειρίας σύμφωνα με τη διάγνωση που βρίσκεται στις αφετηρίες της Κριτικής Θεωρίας – τον μαρασμό της εμπειρίας στο νεωτερικό κόσμο. Η σκέψη δεν προηγείται της μορφής προκαταβάλλοντας τη σύστασή της, ούτε όμως έπεται ως παρακολούθημα του αισθητικού αποτελέσματος. Αντίθετα, εγγράφεται μέσα της, οδηγώντας στη διάρρηξή της εκ των έσω. Από αυτή την άποψη, οι τρόποι σύνδεσης εικόνων, μουσικής και λόγου που δοκιμάζει ο Kluge δεν περιορίζονται σε μια αισθητική πρόταση κινηματογραφίας, αλλά προτείνουν γενικές αρχές οργάνωσης της εμπειρίας, μεθόδους προσέγγισης και όχι σύλληψης της πραγματικότητας – μιας πραγματικότητας που δεν είναι ενιαία και συνεκτική, αλλά θραυσματική, ετερόκλητη, ανοιχτή. Αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της μεταπολεμικής γερμανικής πραγματικότητας, όπου το ζήτημα της ιστορίας δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπιστεί μέσω γραμμικής αφήγησης. Η κινηματογραφική αισθητική του Kluge συνιστά κομβική στιγμή αυτής της ρήξης: η διακήρυξη ότι ο παλιός κινηματογράφος είναι νεκρός² δεν αφορά μόνο την απόρριψη ενός αισθητικού παραδείγματος, αλλά την ανάγκη για μια νέα μορφή εμπειρίας. Η απόρριψη της

κλασικής αφήγησης συνεπάγεται την αναζήτηση μορφών που μπορούν να ανταποκριθούν σε μια πραγματικότητα ήδη κατακερματισμένη.

Η συγγένεια με τη σκέψη του Adorno είναι πρόδηλη. Ο Kluge δεν δανείζεται απλώς εργαλεία, αλλά μεταπλάθει μια ολόκληρη μεθοδολογία σε κινηματογραφική αισθητική. Ο Adorno περιγράφει το δοκίμιο ως μια σκέψη που αρνείται τη συστηματικότητα, που προχωρά μέσα από ασυνέχειες, δοκιμές, παρεκβάσεις. Ο Kluge επιχειρεί να μεταφέρει αυτή τη δοκιμαϊκή λογική στο κινηματογραφικό μέσο, να την υλοποιήσει όχι μόνο ως θεωρητική στάση αλλά ως αισθητική πρακτική. «Το φιλμ είναι όργανο σκέψης», σημειώνει, «αλλά μόνον τότε, όταν δεν ισχυρίζεται ότι ήδη γνωρίζει τον κόσμο». Το μοντάζ γίνεται έτσι η κινηματογραφική εκδοχή της δοκιμαϊκής γραφής: όχι σύνθεση, αλλά εντασιακή συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων χωρίς τελική συμφιλίωση μεταξύ τους – τοποθέτησή τους με τρόπο που να αποδίδουν νέα αισθητικά και γνωσιακά αποτελέσματα μόλις αποκατασταθεί η κατάλληλη θέση στην οποία ενεργοποιούνται αμοιβαία σε νέους συσχετισμούς.

Τα αισθητικά ζητούμενα του Kluge αναφέρονται άμεσα στην προβληματική του αντι-ρεαλισμού των αισθημάτων που εξετάσαμε προηγουμένως. Με τον όρο αυτό δεν εννοεί την απόκλιση ή ασυμφωνία των συναισθημάτων από την πραγματικότητα που τα προκαλεί, αλλά μια βαθύτερη ιστορική μεταβολή: τα συναισθήματα, στη συνθήκη της ύστερης καπιταλιστικής κοινωνίας, δεν παρέχουν πλέον άμεση πρόσβαση στο πραγματικό, αλλά μορφές ήδη διαμεσολαβημένες, προδιαμορφωμένες, ενταγμένες σε μηχανισμούς αναπαραγωγής και αξιοποίησης. Η υπερβολική εκδήλωσή τους ή, αντίστροφα, η απονεύρωσή τους δεν είναι ψυχολογικά φαινόμενα, αλλά συμπτώματα μιας δομικής αποξένωσης. Τα αισθήματα εμφανίζονται είτε ως υπερθεαματικά είτε ως κενά—και στις δύο περιπτώσεις, αποκομμένα από την εμπειρία την οποία υποτίθεται ότι τροφοδοτούν.

Η αποκοπή των αισθημάτων από την πραγματικότητα αντιστοιχεί στη στρεβλωμένη εικόνα – το κοινωνικά αναγκαίο φαίνεσθαι που επιβάλλει ο χαρακτήρας της στο νεωτερικό κόσμο. Και αυτό δεν αποτυπώνεται μόνον στις ιδεολογικοποιημένες μορφές της σκέψης, αλλά υπονομεύει τη δυνατότητα αποκατάστασης της εμπειρίας συνολικά. Αυτήν την ετυμηγορία της μοντέρνας ποίησης καταγράφει ο Walter Benjamin στο δοκίμιο για τον Baudelaire. Εκεί χαρτογραφεί τη ζωή στη μεγαλούπολη ως μια διαρκή έκθεση σε ερεθίσματα που δεν μπορούν να ενσωματωθούν βιωματικά, καθώς είναι αφόρητα, παρά μόνο να αποκρουστούν μέσω μηχανισμών άμυνας. Το βίωμα του σοκ (Chockerlebnis) δεν οδηγεί σε εμπειρία (Erfahrung), αλλά παραμένει στο επίπεδο της αποσπασματικής εντύπωσης, οδηγώντας σε μια βαθιά ρήξη ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο του. Ο μαρασμός της εμπειρίας δεν σημαίνει απλώς την απίσχναση της μνήμης ή της αφηγηματικής ισχύος, αλλά μια δομική αδυναμία του

υποκειμένου να επεξεργαστεί τα βιώματά του και να τα συνδέσει σε συνεκτικές μορφές. Ο αντι-ρεαλισμός των αισθημάτων και η θεωρία της άμυνας απέναντι στο σοκ συγκλίνουν: και στις δύο περιπτώσεις, το υποκείμενο εμφανίζεται αποκομμένο από την ίδια του την εμπειρία, είτε επειδή τα αισθήματα έχουν ήδη κοινωνικά διαμεσολαβηθεί, είτε επειδή τα ερεθίσματα δεν μπορούν να μετασχηματιστούν σε εμπειρία. Η νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται έτσι από μια διπλή, αλληλοτροφοδοτούμενη εκκένωση: τόσο της εμπειρίας όσο και του συναισθήματος.

Ο χαρακτήρας των αισθημάτων, όπως τα προσεγγίζει ο Kluge, αν και προσδιορίζεται ιστορικο-κοινωνικά, παραπέμπει, εν τούτοις, χωρίς άλλο στην ψυχαναλυτική τους σύσταση – και αυτό που ενδιαφέρει, εν προκειμένω, είναι η λειτουργία της απώθησης. Στον βαθμό που τα αισθήματα εμφανίζονται αποσπασματικά, ασύμμετρα, παράταιρα ή και άστοχα αυτό δεν σημαίνει απλώς κοινωνική παραμόρφωση, αλλά υποδεικνύει μια βαθύτερη δομή: τα συναισθήματα δεν είναι ποτέ άμεσα προσβάσιμα, αλλά διαμεσολαβούνται από ασυνείδητες διεργασίες, μετατοπίσεις και συμπυκνώσεις. Το μοντάζ, υπό αυτή την έννοια, μπορεί να ιδωθεί ως μορφολογικό ανάλογο των μηχανισμών του ονείρου (Traumarbeit): όπως το όνειρο δεν αφηγείται, αλλά συνδέει ετερογενή στοιχεία χωρίς λογική συνέχεια, έτσι και η κινηματογραφική μορφή στον Kluge δεν αποκαθιστά τη συνοχή των αισθημάτων, αλλά αναδεικνύει τη διάσπασή τους. «Τα συναισθήματα», γράφει «δεν εμφανίζονται εκεί όπου τα περιμένουμε» – μια διατύπωση που παραπέμπει ευθέως στην ψυχαναλυτική ιδέα ότι το ουσιώδες εκδηλώνεται έμμεσα, μετατοπισμένο. Σε αυτό το πλαίσιο, η ασυνέχεια του μοντάζ είναι η αισθητική μορφοποίηση της εργασίας του ασυνειδήτου μέσα στην ίδια τη δομή της εμπειρίας – οι μορφές με τις οποίες αναδύεται στην επιφάνεια.

Ο Kluge λαμβάνει τη συνθήκη του μαρασμού της εμπειρίας όχι ως πρόβλημα προς επίλυση, αλλά ως δεδομένο προς επεξεργασία. «Τα συναισθήματα είναι πιο έξυπνα από τις περιστάσεις τους» – μια διατύπωση που υποδηλώνει ότι δεν εξαντλούνται στις μορφές μέσα από τις οποίες εμφανίζονται. Το ζητούμενο δεν είναι η αποκατάσταση μιας οιονεί αυθεντικής εμπειρίας, αλλά η δημιουργία μορφών που να μπορούν να καταστήσουν αισθητή αυτή την ασυμφωνία. Σε αυτό το σημείο, ο πειραματισμός με το μοντάζ καθίσταται αναγκαίος: εφόσον η εμπειρία και το συναίσθημα είναι ήδη αποσπασματικά, μόνο μια μορφή που διατηρεί την ασυνέχεια μπορεί να προσεγγίσει τις μετατοπίσεις και αστοχίες τους. Η κινηματογραφική πρακτική του Kluge αναμετράται συνεχώς με αυτό ακριβώς το ζητούμενο. Το μοντάζ δεν επιχειρεί να αποκαταστήσει τη συνέχεια που έχει χαθεί, αλλά να μορφοποιήσει την ασυνέχεια. «Η πραγματικότητα δεν είναι συνεχής, είναι ένα πεδίο συγκρούσεων». Η κινηματογραφική μορφή δεν καλείται να αναπαραστήσει αυτή τη σύγκρουση, αλλά να την υιοθετήσει ως αρχή της δικής της συγκρότησης.

Σε αυτό το πλαίσιο, η σχέση εικόνας και λόγου αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή αντίληψη που θέλει την εικόνα να «δείχνει» και τον λόγο να «εξηγεί», ο Kluge πραγματεύεται αισθητικά, δηλαδή μέσω της ειδικής εκφραστικότητας του κινηματογραφικού μέσου, την ένταση μεταξύ τους. Το κείμενο δεν συνοδεύει την εικόνα, ούτε η εικόνα εικονογραφεί το κείμενο· τα δύο επίπεδα λειτουργούν ως αυτόνομα στοιχεία που τίθενται σε σχέση μέσω του μοντάζ. Και η ένταση αυτή δεν επιλύεται, αλλά διατηρείται, δημιουργώντας έναν χώρο στον οποίο η σημασία δεν προϋπάρχει, αλλά παράγεται μέσα από τη σύγκρουση. Η φαντασία δεν λειτουργεί τότε ως απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά ως τρόπος επεξεργασίας της. Όπως σημειώνει ο ίδιος, «η φαντασία είναι η εργασία πάνω στο πραγματικό που δεν έχει ακόμη μορφή». Το μοντάζ επιτρέπει ακριβώς αυτή τη μορφή εργασίας: συνδέοντας ετερογενή στοιχεία, δημιουργεί συνθήκες υπό τις οποίες το μη αναπαραστάσιμο μπορεί να καταστεί αισθητό, ώστε να ωθήσει στη διανοητική επερώτηση των δυνατοτήτων της αναπαράστασής του και στην κατανόηση των όρων για την ενδεχόμενη αποτυχία της.

Μέσα στο κινηματογραφικό σύμπαν του Kluge, η μουσική δεν εμφανίζεται ποτέ ως συνοδευτικό στοιχείο της εικόνας ούτε ως μέσο συναισθηματικής καθοδήγησης του θεατή. Τίθεται σε λειτουργία σαν ένα ξένο σώμα που εισέρχεται στην εικόνα για να διαταράξει την επιφανειακή της συνοχή, να αποσπάσει το συναίσθημα από την αμεσότητά του και να καταστήσει καταρχάς αισθητή την ίδια του την κατασκευή. Η όπερα, και μάλιστα η βαγκνερική εκδοχή, επιτελεί μέσω του πολυμεσικού μοντάζ μια τελείως διαφορετική λειτουργία από αυτήν στη μεγάλη κλασική ή ρομαντική αισθητική. Στην τεράστια συγκινησιακή φόρτιση που φέρει η συμφωνική μουσική βρίσκονται εγγεγραμμένα τα ίχνη της πολιτισμικής μηχανής, καθώς τα αισθήματα δεν αποτελούν ποτέ αδιαμεσολάβητες εκδηλώσεις της ανθρώπινης εσωτερικότητας, αλλά αποτελέσματα ιστορικών διεργασιών. Δημιουργούνται και οργανώνονται μέσα στην κοινωνική διάδραση, ενώ τυποποιούνται και προσλαμβάνουν αναγνωρίσιμες μορφές μέσα σε ιστορικά συγκεκριμένα πολιτισμικά δεδομένα. Αν όμως τα μουσικά αποσπάσματα μεταφέρονται σε νέα και απροσδόκητα εικονιστικά και διασκεπτικά συμφραζόμενα, τότε η δραματικότητά τους υπονομεύεται, ενώ η συναισθηματική ταύτιση την οποία προκαλούν εξασθενεί, καθώς ανήκουν σε διαφορετικά πολιτισμικά σύνολα από τις εικόνες και το λόγο με τα οποία συνεργούν. Ανάμεσα στη συγκίνηση και στο κινηματογραφικό γεγονός ανοίγεται ένα χάσμα. Και μέσα σε αυτό το χάσμα, ο Kluge επιχειρεί να καταστήσει ορατή τη μορφή των ίδιων των αισθημάτων: όχι ως φυσική αλήθεια του υποκειμένου, αλλά ως ιστορική, αισθητική και πολιτισμική κατασκευή.

Η υποκειμενική ματιά, τέλος, δεν εμφανίζεται ως σταθερό σημείο προοπτικής, αλλά ως πεδίο διαρκούς μετατόπισης. Το υποκείμενο στον Kluge δεν είναι φορέας ενιαίας εμπειρίας, αλλά τόπος όπου διασταυρώνονται διαφορετικές χρονικότητες, επιθυμίες και αφηγηματικές τροχιές. Η κινηματογραφική μορφή

δεν προσπαθεί να σταθεροποιήσει αυτή την πολλαπλότητα, αλλά να την καταστήσει αισθητή. «Το υποκείμενο», επισημαίνει, «είναι πάντα περισσότερο από ό,τι γνωρίζει για τον εαυτό του». Με αυτόν τον τρόπο, το θεωρητικό και αισθητικό εγχείρημα του Kluge σχηματίζεται κατά τη διαρκή προσπάθεια να συγκροτηθεί ένας κινηματογράφος που δεν αναπαριστά την εμπειρία, αλλά την παράγει εκ νέου ως πρόβλημα. Το μοντάζ, ως μορφή που επιτρέπει τη συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων χωρίς σύνθεση, καθίσταται το κατεξοχήν εργαλείο αυτής της διαδικασίας. Η χρήση του καθιστά δυνατή τη μετάβαση προς το πεδίο των αισθημάτων: όχι όμως ως εσωτερικών καταστάσεων, αλλά ως μορφών που συγκροτούνται μέσα σε αυτές τις σχέσεις.

Οι κινηματογραφικές συνθέσεις του Kluge φιλοδοξούν να αποτελέσουν δημόσιες παρεμβάσεις και να αποκτήσουν πολιτική αιχμηρότητα, εφόσον διακρίνονται ρητά από τη λογική της πολιτισμικής βιομηχανίας. Με άξονα τα καταστροφικά της αποτελέσματα της κυριαρχίας της οργανώνεται, άλλωστε, και η ύστερη σκέψη του Adorno: με την κριτική στην παραγωγή ομοιογένειας, τη φαινομενική συνέχεια και την ψευδεπίγραφη συμφιλίωση των αντιφάσεων. Σε αντίθεση τόσο με τη διαφανή αφηγηματικότητα του χολυγουντιανού σινεμά όσο και με τη διαλεκτική-συνθετική λογική του αϊζενσταϊνικού μοντάζ, η πρακτική του Kluge αρνείται την υπαγωγή των ετερογενών στοιχείων σε ένα ενοποιητικό νόημα. Η αισθητική αυτή της ρήξης εγκαθιδρύει έναν χώρο όπου η εμπειρία δεν καταναλώνεται παθητικά, αλλά απαιτεί ενεργή μεσολάβηση. Οι ταινίες του Kluge συναρθρώνονται από ετερογενή υλικά –αρχαιακές εικόνες, εικονογραφήσεις, ζωγραφικές αναφορές, αποσπασματικές αφηγήσεις, ενδιάμεσους τίτλους– ενώ η ηχητική μπάντα υπονομεύει περαιτέρω κάθε ενότητα μέσω ασύμφωνων και μη συγχρονισμένων στοιχείων. Αυτή η αποδιάρθρωση της αισθητηριακής συνέχειας ανακαλεί την αντορνική αξίωση για μια τέχνη που, αντί να προσφέρεται για άμεση κατανάλωση, διατηρεί την αντίσταση του υλικού της και προκαλεί την αποκρυπτογράφησή του.

Στον πυρήνα του μοντάζ βρίσκεται η κινηματογραφική τομή (*cut*) – εκείνη η ρήξη που διακόπτει τη ροή των εικόνων και αποσπά το βλέμμα από την ψευδαίσθηση της συνέχειας. Ένα *cut* λειτουργεί ως μορφή αρνητικότητας: δεν συνδέει, αλλά διακόπτει, δεν συμφιλιώνει, αλλά διατηρεί την ασυνέχεια ως ίχνος του μη-ταυτόσημου. Με αυτόν τον τρόπο η μορφή δεν οργανώνεται ως ολότητα, αλλά ως συναρμογή θραυσμάτων που αντιστέκονται στην ένταξή τους σε μια ολοκληρωμένη σημασιολογική οικονομία. Η πρακτική του Kluge «περιστρέφεται γύρω από την ανακοπή της ροής των εικόνων, την τομή ανάμεσα στα πλάνα ή την παρεμβολή ενός τίτλου». Η τομή αυτή δεν λειτουργεί ως απλό τεχνικό μέσο της κινηματογραφικής γλώσσας· συνιστά το σημείο όπου το έργο ανοίγεται προς την ενεργοποίηση του θεατή, όπου η εικόνα παύει να προσφέρεται ως αυτάρκης ολότητα και μετατρέπεται σε πεδίο ενεργοποίησης της φαντασίας. Εκεί ακριβώς, μέσα στη διακοπή, αναδύεται ο χώρος της συμμετοχής: ο θεατής δεν καλείται να ακολουθήσει παθητικά μια αδιάσπαστη

αλληλουχία, αλλά να κινηθεί ανάμεσα στα θραύσματα, να συνδέσει, να υποθέσει, να φανταστεί.

Η ενεργοποίηση της φαντασίας υπηρετεί το βαθύτερο αισθητικό και πολιτικό αίτημα του κινηματογράφου του Kluge: την πεποίθηση ότι οι δυνατότητες του μέσου μπορούν να θεμελιωθούν μόνο πάνω σε υποκειμενικούς τρόπους εμπειρίας. Για τον λόγο αυτό, το έργο του επιδιώκει αδιάκοπα να κινητοποιήσει τη φαντασία του θεατή, όχι ως φυγή προς τη φαντασίωση ή ως παρηγορητική αναπλήρωση της πραγματικότητας, αλλά ως μορφή γνώσης. Η φαντασία, σε αυτό το πλαίσιο, αποκτά αρχικά χαρακτήρα αρνητικό· ενεργοποιείται ακριβώς στο σημείο, όπου η συνέχεια καταρρέει και το έργο αρνείται να παραδοθεί ως άμεσα διαπερατό ή πλήρως κατανοήσιμο. Και μόνον μέσω της ενεργοποίησης της φαντασίας μπορεί η εμπειρία να ανασυγκροτηθεί πέρα από την αμεσότητα των βιωμάτων και τα κυρίαρχα ιδεολογικά σχήματα. Όπως και η έννοια της μη-ταυτότητας στη θεωρητική παράδοση της Κριτικής Θεωρίας, έτσι και η φαντασία λειτουργεί εδώ ως ικανότητα σύλληψης σχέσεων που δεν μπορούν να αναχθούν σε μια πλήρη και ακλόνητη εννοιολογική ταυτοποίηση – την υπαγωγή τους σε έννοιες, μολονότι και η χρήση των εννοιών παραμένει απαράκαμπτη. Οι θεατές καλούνται να διαμεσολαβήσουν το χάσμα ανάμεσα στα θραύσματα – όχι για να το εξαλείψει, αλλά για να το διατηρήσει ως παραγωγική ένταση, ως χώρο μέσα στον οποίο η σκέψη παραμένει ανοιχτή. Το κινηματογραφικό σοκ, υπό αυτό το πρίσμα, δεν λειτουργεί ως εφέ, αλλά ως ρήγμα στην τυποποιημένη, αυτόματη βιωματική αντίδραση που έχει όμως ήδη ενσωματώσει την άμυνα απέναντι στα σοκ της πραγματικότητας – είναι το αισθητικό αντίβαρο απέναντι σε αυτά, η δημιουργία μιας ρωγμής, απ' όπου μπορεί να καταστούν ορατές οι πηγές που τα πρωτοδημιούργησαν. Ο Kluge αναπαράγει αισθητικά σοκ, προκειμένου να ανοίξει χώρο στη διάνοια να τα δαμάσει. Η εμπειρία δεν προσφέρεται ως έτοιμο περιεχόμενο, αλλά συγκροτείται μέσα από την καθυστέρηση, την αστοχία της άμεσης αντίδρασης που προκαλεί το σοκ και, τελικά, την πρόκληση μιας διάστασης μεταξύ του αισθητού και του νοητού. Η φαντασία τίθεται έτσι σε λειτουργία ως μορφή αντίστασης απέναντι στην εργαλειακή λογική της κυρίαρχης κατανόησης.

Ωστόσο, η κινητοποίηση της φαντασίας δεν εξαντλείται σε μια απλή αισθητική της αρνητικότητας. Ή, ακριβέστερα, η αρνητικότητα αφορά κυρίως τους παγιωμένους τρόπους με τους οποίους το εποικισμένο από κοινωνικούς μηχανισμούς υποκείμενο έχει μάθει να αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Απέναντι σε αυτούς τους μηχανισμούς, ο Kluge αντιπαραθέτει διαρκώς την παιδική περιέργεια: εκείνη την ανοιχτότητα που επιτρέπει στη φαντασία να προσεγγίζει τα πράγματα πριν ακόμη παγιωθούν μέσα σε προκαθορισμένες μορφές εμπειρίας. Η παιδική ματιά, όπως επανέρχεται συχνά στο έργο του, δεν εξιδανικεύεται ως αθωότητα· λειτουργεί μάλλον ως υπόμνηση μιας σχέσης με τον κόσμο που δεν έχει ακόμη πλήρως υποταχθεί στους μηχανισμούς διαμεσολάβησης των ενηλίκων συνειδήσεων. Μέσα σε αυτή την προοπτική, το μοντάζ δεν είναι

απλώς μορφική τεχνική· γίνεται άσκηση απο-μάθησης, μια συνεχής προσπάθεια να διαρραγούν οι αυτόματες μορφές πρόσληψης, ώστε η εμπειρία να μπορέσει εκ νέου να εμφανιστεί ως ανοιχτό ενδεχόμενο.

Η αισθητική της ασυνέχειας ενεργεί εξίσου αποφασιστικά και στο επίπεδο της ιστορίας. Ο Kluge απορρίπτει τις ενοποιητικές αφηγήσεις που μετατρέπουν το παρελθόν σε συνεκτική και αναγώγιμη ολότητα – τις μορφές που συνιστούν τη λογική της ταυτότητας στο ιστορικό πεδίο. Αντίθετα, η ιστορία νοείται ως χώρος συνονθύλευμα θραυσμάτων, ως συσσώρευση ασύμβατων εμπειριών που δεν μπορούν να συμφιλωθούν σε ένα ενιαίο νόημα. Η αναφορά που κάνει ο Kluge στα παραμύθια, τους αδελφούς Grimm και τις μυθικές αφηγήσεις υποδεικνύει ακριβώς αυτή τη λογική: τα κάθε είδους παραμύθια δεν αποτελούν απλώς μυθοπλασία, αλλά φορείς ιστορικών ζημάτων που διαφεύγουν της επίσημης ιστοριογραφίας. Η αποδιάρθρωση της ιστορικής συνέχειας συντελείται μέσα από τις ίδιες τις αισθητικές επιλογές της μορφής: το μοντάζ, η παράθεση ετερογενών υλικών, η διακοπή της αφήγησης και η παράθεση, ανάμειξη ή και σύγκρουση διαφορετικών χρονικοτήτων υπονομεύουν τη γραμμική λογική των κυρίαρχων ιστορικών αφηγήσεων. Η ιστορία παύει να εμφανίζεται ως ενιαία και συνεκτική εξέλιξη γεγονότων και αναδύεται ως πεδίο θραυσμάτων, ασυνεχειών και, κυρίως, ανεκπλήρωτων δυνατοτήτων. Μέσα από αυτή τη μορφική αποσταθεροποίηση, ο Kluge δεν αμφισβητεί μόνο συγκεκριμένες αφηγήσεις της ιστορίας, αλλά την ίδια την ιδέα ότι η ιστορική πραγματικότητα μπορεί να αποδοθεί μέσω μιας μοναδικής, κλειστής και οριστικής οπτικής. Το παρελθόν επιβιώνει όχι ως ολοκληρωμένη αφήγηση, αλλά ως ίχνος, ως απομεινάρι που αντιστέκεται στην ενσωμάτωσή του. Η κινηματογραφική μορφή λειτουργεί εδώ ως τόπος ανασύνθεσης χωρίς συμφιλίωση – μια αρνητική ιστοριογραφία που διατηρεί ανοιχτή τη ρήξη μεταξύ παρελθόντος και παρόντος.

αντι-δημοσιότητα

Η αισθητική και θεωρητική πρόταση του Kluge εγγράφεται σε ένα ευρύτερο πολιτικό πρόταγμα: την αποσταθεροποίηση της κυρίαρχης δημόσιας σφαίρας, η οποία, υπό τους όρους της πολιτισμικής βιομηχανίας, λειτουργεί ως μηχανισμός ομογενοποίησης της εμπειρίας. Η αντι-δημόσια σφαίρα, που θα απασχολήσει για χρόνια τον Kluge κατά τη συνεργασία του με τον Oskar Negt, δεν συγκροτείται ως εξωτερικό αντίβαρο, αλλά ως εσωτερική ρωγμή: ως πρακτική που παρεμβαίνει στους τρόπους πρόσληψης και αναδιατάσσει τις ίδιες τις συνθήκες της εμπειρίας. Οι ταινίες του Kluge επιτελούν μια μορφή αισθητικής παιδαγωγικής, όχι με την έννοια της μετάδοσης περιεχομένου, αλλά μέσω της απορρύθμισης των καθιερωμένων τρόπων θέασης. Στις επιμέρους μορφές των έργων του –στη διάταξη των θραυσμάτων, στις τομές του μοντάζ, στις ασυμβατότητες ανάμεσα σε εικόνα και ήχο, στην επιβράδυνση του χρόνου ή στη διαρκή μετατόπιση της οπτικής γωνίας– καθίσταται μέσω του μοντάζ ορατός

ο τρόπος με τον οποίο ο Kluge επιχειρεί να αποκαταστήσει όχι μια χαμένη ενότητα της εμπειρίας, αλλά τη δυνατότητα να σκεφτούμε εκ νέου την ίδια τη διάσπασή της.

Οι αποπροσανατολισμένοι χαρακτήρες, οι ασυνεχείς αφηγήσεις και οι αλληγορικές δομές δεν λειτουργούν ως μέσα ταύτισης, αλλά ως δείκτες μιας ρήξης που μετατίθεται στον θεατή. Η υποκειμενικότητα δεν επιβεβαιώνεται, αλλά τίθεται υπό αμφισβήτηση. Ο αντι-κινηματογράφος του Kluge δεν συνιστά απλώς αισθητική διαφοροποίηση, αλλά μορφή αρνητικής πρακτικής: μια προσπάθεια να διατηρηθεί ζωντανή η δυνατότητα της εμπειρίας εντός ενός πεδίου που τείνει να την εξουδετερώνει. Στο βαθμό που αρνείται τη συμφιλίωση, το έργο του επιμένει στη ρήξη – και ακριβώς σε αυτή τη ρήξη έγκειται η κριτική του δυναμική.

μικρό τεχνικό ιντερλούδιο

Τα ερμηνευτικά αυτά σχήματα θα μείνουν ανίσχυρα, αν δεν εντοπισθούν στις ίδια τα κινηματογραφικά έργα. Ακόμη περισσότερο, θα πρέπει να προκύπτουν από τη μορφολογική ανάλυση της κινηματογραφικής πρακτικής, από τις μορφολογικές εντάσεις, τις ασυνέχειες και τις αφηγηματικές ρήξεις που οργανώνουν τις ταινίες του. Στο βαθμό που το επιτρέπει το παρόν πλαίσιο, θα επιχειρηθεί μια έστω σύντομη, ενδεικτική αναζήτηση της συγκεκριμένης λειτουργίας του μοντάζ, της προβληματικής της φαντασίας και του αντι-ρεαλισμού των αισθημάτων, του κατακερματισμού της εμπειρίας και της αποδιάρθρωσης της ιστορικής συνέχειας στις δέκα γνωστότερες και σημαντικότερες ταινίες του Kluge. Δεν εμφανίζονται ως αφηρημένες έννοιες που προηγούνται των έργων, αλλά συγκροτούνται μέσα από τη συγκεκριμένη εργασία πάνω στις εικόνες, στους ήχους, στους χρόνους και στις αφηγήσεις. Γι' αυτό και η συζήτηση που ακολουθεί δεν αποτελεί δοκιμή εφαρμογής, αλλά μια πρώτη, προσέγγιση του πεδίου μέσα στο οποίο τα ερμηνευτικά σχήματα δοκιμάζονται, μετασχηματίζονται και αποκτούν το πραγματικό τους, συγκεκριμένο περιεχόμενο. Η καλύτερη γέφυρα είναι η σύντομη αναφορά σε πιο ειδικά, τεχνικά κινηματογραφικά στοιχεία, τα οποία, αν και δεν μπορούν να αποτελέσουν εδώ αντικείμενο ιδιαίτερης ανάλυσης, οδηγούν, εν τούτοις, άμεσα στην εμμενή θεώρηση της κινηματογραφικής γραφής.

Διότι, στον κινηματογράφο του Kluge, ακόμη και τα πιο τεχνικά χαρακτηριστικά—η κίνηση της κάμερας, το καδράρισμα, η σύνθεση του πλάνου, η σχέση εικόνας και ήχου— δεν λειτουργούν ποτέ ως ουδέτερα μορφολογικά εργαλεία. Αντίθετα, αποτελούν οργανικά στοιχεία της θεωρίας του μοντάζ και της κριτικής του στη συμβατική κινηματογραφική αφήγηση. Η κάμερα σπάνια επιδιώκει τη ρευστή, αόρατη κίνηση του κλασικού κινηματογράφου. Παραμένει σχεδόν πάντοτε αναλυτική, αποστασιοποιημένη, σαν να εξετάζει τα πρόσωπα και τα αντικείμενα χωρίς να τα ενσωματώνει σε μια ψυχολογικά συνεκτική δράση.

Για παράδειγμα στο *Abschied von gestern* (Αποχαιρετισμός στο χθες, 1966), η κάμερα παρακολουθεί την Ανίτα Γκ. όχι ως κέντρο μιας συνεκτικής αφήγησης, αλλά ως σώμα διαρκώς μετατοπιζόμενο μέσα σε ασύνδετους κοινωνικούς χώρους. Τα πλάνα συχνά διακόπτονται απότομα, ενώ η σύνθεση μοιάζει να αφήνει κενά μέσα στην ίδια την εικόνα. Η μορφή αυτή αποδίδει την ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας, όσο και αποκαλύπτει την ιστορικά και κοινωνικά απορρυθμισμένη κατάσταση μέσα στην οποία το υποκείμενο αδυνατεί να αποκτήσει σταθερότητα.

Ακόμη πιο έντονα, στο *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Οι καλλιτέχνες κάτω από τον τρούλο του τσίρκου: σε αμηχανία, 1968) η κινηματογραφική σύνθεση λειτουργεί ως συνεχής διάρρηξη της χωρικής και αφηγηματικής συνοχής. Οι γωνίες λήψης, οι ξαφνικές παρεμβολές φωτογραφιών, σχεδίων, τίτλων ή αρχαιακού υλικού, καθώς και η απότομη εναλλαγή διαφορετικών τύπων εικόνας δημιουργούν ένα καθεστώς οπτικής ασυνέχειας που υποχρεώνει τον θεατή να εγκαταλείψει την παθητική παρακολούθηση. Η κάμερα δεν οδηγεί το βλέμμα, αλλά το αποσυντονίζει, ανοίγοντας χώρο για την εκδίπλωση της φαντασίας – της αποφασιστικής επιτέλεσης στον κινηματογράφο του Kluge.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το καδράρισμα στις ταινίες του, όπου τα πρόσωπα εμφανίζονται συχνά απομονωμένα μέσα στον χώρο ή τοποθετημένα σε συνθέσεις που διαρρηγνύουν την αίσθηση φυσικής ισορροπίας. Το πλάνο δεν οργανώνεται με στόχο τη διαφάνεια της αφήγησης, αλλά την ανάδειξη μιας ασυμφωνίας ανάμεσα στο υποκείμενο και τον κόσμο που το περιβάλλει. Η εικόνα μοιάζει συχνά ασταθής ή ελλειπτική, σαν να αρνείται να ολοκληρωθεί, να αντιστέκεται στην ένταξη. Αυτή η μορφική επιλογή συνδέεται άμεσα με τη θεωρία του για τη ρήξη της εμπειρίας και την αδυναμία της σύγχρονης συνείδησης να συλλάβει την πραγματικότητα ως ενιαία συνέχεια.

Αντίστοιχα, στο *Die Macht der Gefühle* (Η δύναμη των αισθημάτων, 1983), η οπτική οργάνωση των πλάνων συνδέεται άμεσα με τη θεωρία των αισθημάτων ως κοινωνικά μορφοποιημένων κατασκευών. Η χρήση κοντινών πλάνων δεν λειτουργεί για την παραγωγή ταύτισης, όπως στον κλασικό κινηματογράφο, αλλά συχνά παράγει αποστασιοποίηση· τα πρόσωπα εμφανίζονται σαν φορείς ιστορικών και συναισθηματικών σχημάτων που τα υπερβαίνουν. Παράλληλα, η ασυγχρονία εικόνας και ήχου –ιδίως στις σκηνές όπου η μουσική της όπερας «συγκρούεται» με την εικόνα– δημιουργεί μια μορφή αισθητικής δυσαρμονίας που αποσκοπεί όχι στη συγκίνηση αλλά στην ανάλυσή της. Η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής γραφής του Kluge βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι η τεχνική της κάμερας δεν υπηρετεί ποτέ την αόρατη αναπαράσταση ενός ήδη δεδομένου κόσμου. Κάθε πλάνο, κάθε κάδρο, κάθε τομή λειτουργεί ως χειρονομία σκέψης. Η κάμερα δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα· την δια-

κόπτει, την αποσυνθέτει και την επανασυνδέει, ώστε μέσα από τα ίδια τα ρήγματα της εικόνας να καταστεί δυνατή μια διαφορετική μορφή εμπειρίας και ιστορικής αντίληψης.

... και κινηματογραφική πρακτική

Η κινηματογραφική πρακτική του Kluge καθίσταται κατανοητή μόνο εφόσον ιδωθεί ως πεδίο στο οποίο τα αισθήματα δεν αναπαρίστανται αλλά τίθενται σε μια διαδικασία. Τα συναισθήματα δεν συνιστούν πλέον άμεση έκφραση εσωτερικότητας, αλλά μορφές ήδη διαμεσολαβημένες, αποκομμένες από τη δυνατότητα συγκρότησης συνεκτικής εμπειρίας. Η κινηματογραφική μορφή του Kluge δεν επιχειρεί να αποκαταστήσει αυτή τη ρήξη· αντίθετα, την καθιστά ενεργό, μετατρέποντάς την σε αρχή οργάνωσης. Το μοντάζ δεν λειτουργεί ως τεχνική σύνδεσης, αλλά ως μορφή που επιτρέπει την εμφάνιση των αισθημάτων ως ασύμμετρων, αντιφατικών και χρονικά απορρυθμισμένων μορφών.

Στο *Abschied von gestern*, ο Κλούγκε διαμορφώνει ήδη με εντυπωσιακή σαφήνεια το σύνολο των μορφικών και θεωρητικών αρχών που θα χαρακτηρίσουν το έργο του: το μοντάζ ως μορφή σκέψης, τη φαντασία ως αντι-ρεαλιστική δύναμη, την ιστορία ως ασυνεχές πεδίο και το συναίσθημα ως προβληματική, μη άμεσα προσβάσιμη διάσταση της εμπειρίας. Η ταινία, που θεωρείται θεμελιώδες έργο του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου, δεν οργανώνεται γύρω από μια συνεκτική αφήγηση, αλλά γύρω από μια σειρά επεισοδίων που αφορούν τη διαδρομή της Ανίτα Γκ. μέσα στη μεταπολεμική γερμανική κοινωνία. Ωστόσο, η διαδρομή αυτή δεν συγκροτείται ως βιογραφία· παραμένει αποσπασματική, διακοπτόμενη, ανοιχτή, η ύπαρξή της συνίσταται από διακοπές, ασυνέχειες και μετατοπίσεις. Το μοντάζ λειτουργεί εδώ ως μορφή που αποκάλυπτει την αδυναμία συγκρότησης ταυτότητας, καθώς η εμπειρία δεν οργανώνεται σε γραμμική αφήγηση αλλά παραμένει ένα σύνολο ασύνδετων εντυπώσεων. Το μοντάζ λειτουργεί εδώ ως βασικός μηχανισμός αποδιάρθρωσης της αφηγηματικής συνέχειας. Οι σκηνές δεν συνδέονται αιτιολογικά, αλλά τοποθετούνται σε μια σχέση έντασης: εικόνες, γραπτά ενθέματα, αφηγηματικά σχόλια και ντοκυμαντερίστικα στοιχεία διακόπτουν συνεχώς τη ροή. Η αφήγηση δεν εξελίσσεται, αλλά αναστέλλεται. Αυτό έχει άμεσες συνέπειες για την κατανόηση των αισθημάτων: η Ανίτα Γκ. δεν εμφανίζεται ως ψυχολογικά διαφανές υποκείμενο, του οποίου τα συναισθήματα μπορούν να ερμηνευθούν με όρους εσωτερικότητας. Αντίθετα, τα αισθήματα εμφανίζονται ως ασύμμετρα προς τις καταστάσεις: αντιδράσεις που δεν φαντάζουν αταίριαστες, σιωπές εκεί όπου θα αναμενόταν ένταση, εκρήξεις χωρίς σαφή αιτία.

Η φαντασία, σε αυτό το πλαίσιο, δεν λειτουργεί ως φυγή από την πραγματικότητα, αλλά ως τρόπος να καταστεί ορατή η ασυνέχειά της. Η Ανίτα Γκ. δεν ονειρεύεται με την έννοια της απόδρασης από την πραγματικότητα· κινείται

μέσα σε μια πραγματικότητα που η ίδια δεν μπορεί να ενοποιήσει. Το παρελθόν της ως Εβραίας από την Ανατολική Ευρώπη δεν ενσωματώνεται στο παρόν της· παραμένει ως ίχνος, ως ασυνέχεια που δεν επιλύεται. Το αποτέλεσμα είναι μια μορφή κινηματογράφου όπου η αφήγηση δεν οργανώνει τα αισθήματα, αλλά τα εκθέτει ως προβληματικά. Το μοντάζ δεν αναδεικνύει τι αισθάνεται η Ανίτα Γκ.· δημιουργεί τις συνθήκες μέσα στις οποίες το συναίσθημα εμφανίζεται ως ασταθές, στερημένο από κάθε βεβαιότητα. Η ταινία δεν αφηγείται μια υπόθεση ενηλικίωσης· καταγράφει την αδυναμία συγκρότησης εμπειρίας σε έναν κόσμο όπου η ιστορία δεν μπορεί πλέον να λειτουργήσει ως συνεκτικό πλαίσιο.

Η ίδια ταινία πρέπει να κατανοηθεί και ως ριζική επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης μεταξύ αφήγησης και ιστορικής εμπειρίας. Και πάλι κινητοποιείται η φαντασία: λειτουργεί ως δύναμη που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα θραύσματα, δημιουργώντας σχέσεις που δεν προκύπτουν από την πραγματικότητα αλλά από την ίδια τη μορφή. Η ιστορία δεν αναπαρίσταται – παραμένει σε εκκρεμότητα μέσα στη σύγκρουση των υλικών της. Η Ανίτα Γκ. δεν αποτελεί χαρακτήρα με την κλασική έννοια· λειτουργεί ως σημείο στο οποίο τέμνονται διαφορετικές ιστορικές γραμμές, χωρίς να συντίθενται. Καθώς η ιστορία δεν εμφανίζεται ως συνεχής αφήγηση, αποτελεί μόνον μια παράθεση ρήξεων που διαπερνούν το υποκείμενο. Τα αισθήματα, σε αυτή την ανάγνωση, δεν είναι απλώς αποσταθεροποιημένα, αλλά μένουν δομικά ακαθόριστα, δηλαδή χωρίς να εγγράφονται στα ιστορικά συμφραζόμενα που υποτίθεται ότι τα έχουν δημιουργήσει. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα τι αισθάνεται η Ανίτα Γκ., διότι το ίδιο το πλαίσιο που θα καθιστούσε δυνατή μια τέτοια ερμηνεία έχει διαρραγεί. Από αυτήν την άποψη, το μοντάζ, αντί να οργανώνει την πρόσβαση στο εσωτερικό του υποκειμένου, αποκαλύπτει την αδυναμία μιας τέτοιας πρόσβασης. Η αφήγηση δεν οδηγεί σε κατανόηση· διατηρεί το χάσμα μεταξύ γεγονότος και συναισθήματος.

Η προβληματική αυτή αποκτά μια νέα, ακόμη πιο σύνθετη μορφή στο *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, όπου ο Alexander Kluge μετατοπίζει το ενδιαφέρον του από την ατομική διαδρομή σε μια συλλογική μορφή αποτυχίας: την αδυναμία συγκρότησης ενός «άλλου» θεσμού, ενός εναλλακτικού χώρου εμπειρίας. Η ιστορία της Λένυ Πάικερτ, που επιχειρεί να μετασχηματίσει το τσίρκο σε χώρο ουτοπικής καλλιτεχνικής πρακτικής, δεν εξελίσσεται ως αφήγηση επιτυχίας ή αποτυχίας· παραμένει ανολοκλήρωτη, διαρκώς διακοπτόμενη. Το μοντάζ εδώ γίνεται ακόμη πιο εμφανώς εργαλείο σκέψης. Η ταινία συνδυάζει σκηνές μυθοπλασίας με θεωρητικά σχόλια, αρχειακό υλικό και αναστοχαστικά ενθέματα. Η αφήγηση διακόπτεται συνεχώς από παρεμβολές που σχολιάζουν ή αμφισβητούν την ίδια τη δυνατότητα αφήγησης. Η φαντασία, αντί να προσφέρει διέξοδο, αποκαλύπτει τα όριά της: η ουτοπία του τσίρκου δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, όχι λόγω έλλειψης βούλησης, αλλά λόγω των ίδιων των δομών μέσα στις οποίες επιχειρεί να υπάρξει.

Η ιστορία, σε αυτό το έργο, εμφανίζεται ως πεδίο ανεκπλήρωτων δυνατοτήτων. Το παρελθόν δεν λειτουργεί ως θεμέλιο· το μέλλον δεν μπορεί να προδιαγραφεί. Η αφήγηση κινείται ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα χωρίς να καταλήγει. Τα αισθήματα της Λένυ Πάικερτ –ελπίδα, απογοήτευση, επιμονή– δεν συγκροτούν μια συνεκτική συναισθηματική πορεία· εμφανίζονται ως διαδοχικές μορφές που δεν συντίθενται. Το μοντάζ καθιστά αυτή την ασυνέχεια ορατή: κάθε προσπάθεια συγκρότησης συνοχής διακόπτεται από την ίδια τη μορφή της ταινίας. Η φαντασία δεν καταργείται· εκτίθεται ως ανεπαρκής. Η αφήγηση δεν ολοκληρώνεται· παραμένει σε εκκρεμότητα. Και τα αισθήματα δεν οδηγούν σε δράση· αποκαλύπτουν την αδυναμία της. Στο ίδιο πεδίο αναζήτησης εγγράφεται και το *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973), όπου η έννοια της μάθησης αποσυντίθεται ριζικά. Αντί η εμπειρία να οδηγεί σε κατανόηση, εμφανίζεται ως διαδικασία που αναπαράγει την αποτυχία. Οι πράξεις επαναλαμβάνονται χωρίς να μεταβάλλονται, και τα συναισθήματα δεν λειτουργούν ως μέσα προσανατολισμού αλλά ως στοιχεία που αποτυγχάνουν να συγκροτήσουν εμπειρία. Το μοντάζ καθιστά αυτή τη δομική επανάληψη ορατή.

Το *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Η περιστασιακή εργασία μιας σκλάβας, 1973), αποτελεί το κατεξοχήν πεδίο όπου η «ποιητική δύναμη της θεωρίας» μετουσιώνεται σε οπτικό γεγονός. Δεν πρόκειται για μια απλή κοινωνική καταγραφή, αλλά για μια σύνθετη ανατομία της γυναικείας υποκειμενικότητας μέσα στις συμπληγάδες του ύστερου καπιταλισμού, της οικογενειακής εστίας και της πολιτικής στράτευσης. Στο κέντρο βρίσκεται η Ροζβίτα Μπρόνσκι, μια γυναίκα που η ζωή της ορίζεται από μια διαρκή, εξαντλητική διαπάλη ανάμεσα στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο. Ο Kluge χρησιμοποιεί την ηρωίδα του όχι ως ένα επίπεδο σύμβολο του φεμινισμού, αλλά ως ένα ζωντανό κοινωνικό εργαστήριο. Η Ροζβίτα είναι η σκλάβα που διεκδικεί την αυτονομία της μέσα από την περιστασιακή εργασία: διεκπεραιώνει παράνομες εκτρώσεις για να συντηρήσει οικονομικά την οικογένειά της, επιτρέποντας στον σύζυγό της να αφοσιωθεί στις δικές του πνευματικές αναζητήσεις. Ο Kluge αναδεικνύει την ωμότητα της πατριαρχικής δομής των κοινωνικών σχέσεων, όπου η γυναικεία φροντίδα και η αναπαραγωγική ικανότητα μετατρέπονται σε εμπορεύσιμη ύλη για την επιβίωση του άνδρα και της πυρηνικής οικογένειας.

Το μοντάζ του Kluge δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία, αλλά τεμαχίζει την πραγματικότητα. Παρεμβάλλει στατικά πλάνα, κείμενα, φωτογραφίες και αποσπάσματα από την ιστορία, δημιουργώντας μια διαρκή απόσταση – θα λέγαμε, κατά το μπρεχτικό πρότυπο – που αναγκάζει τον θεατή να μην ταυτιστεί παθητικά, αλλά να αναστοχαστεί. Το μοντάζ λειτουργεί ως αισθητική σύνδεση του ατομικού με το συλλογικό: η καθημερινότητα της Ροζβίτα στην κουζίνα συγκρούεται με τις μεγάλες πολιτικές θεωρίες, και η μοναξιά της μέσα στη σχέση των δύο φύλων αντανακλά την αποξένωση ολόκληρης της κοινωνικής δομής.

Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στον κόσμο των αισθημάτων. Ο Kluge, πιστός στην απεικόνιση του αντι-ρεαλισμού των συναισθημάτων, δείχνει πώς η Ροζβίτα χρησιμοποιεί τη φαντασία και το πείσμα της ως μηχανισμούς άμυνας. Τα αισθήματά της δεν είναι απλώς ψυχολογικές αντιδράσεις, αλλά πρώτες ύλες αντίστασης. Όταν αποφασίζει να ασχοληθεί με την πολιτική, το κάνει με έναν τρόπο σχεδόν παιδικό, ορμητικό και αδέξιο, που όμως φανερώνει μια σκληρή, πλην παραγνωρισμένη αλήθεια: η παραδοσιακή πολιτική σκέψη είναι συχνά ανίκανη να περιλάβει τη βιωμένη εμπειρία της γυναίκας.

Η σχέση των δύο φύλων στην ταινία αποκαλύπτεται ως μια σχέση εξουσίας μεταμφιεσμένη σε αγάπη. Ο σύζυγος, ένας παθητικός δέκτης της θυσίας της, εκπροσωπεί έναν αποστειρωμένο ορθολογισμό, ενώ η Ροζβίτα ενσαρκώνει τη ζωτική ορμή που προσπαθεί να σπάσει τα δεσμά. Ο Kluge μας δείχνει ότι η χειραφέτηση δεν είναι μια στιγμιαία απόφαση, αλλά μια επίπονη διαδικασία αρχαιολογικής ανασκαφής των ίδιων μας των επιθυμιών.

Στο τέλος, η ταινία αφήνει ένα ανοιχτό ερώτημα. Η Ροζβίτα, ανάμεσα στις πάνες των παιδιών της και τα πολιτικά φυλλάδια, ανάμεσα στην παράνομη δραστηριότητα και την οικιακή απομόνωση, γίνεται το πρόσωπο μιας νέας υποκειμενικότητας. Μιας υποκειμενικότητας που μαθαίνει να χρησιμοποιεί τα θραύσματα της ζωής της για να χτίσει, έστω και περιστασιακά, μια δική της αντι-δημοσιότητα. Η δημιουργία αυτού του χώρου, όσο ελλειμματικός κι αν είναι αποτελεί προϋπόθεση της ανθεκτικότητας και συνάμα πεδίο αυτονοηματοδότησης της γυναίκας που δεν παύει να επιδιώκει, μέσα από τα τραύματά της, τον αυτοπροσδιορισμό σε συνθήκες πολλαπλής υπαγωγής στις κυρίαρχες σχέσεις.

Αυτή η ταινία είναι επίσης πολύ καλό παράδειγμα του χειρισμού της μουσικής στον κινηματογράφο του Kluge: να έρθει σε ρήξη με την εικόνα που προβάλλεται στην οθόνη. Όταν η εικόνα δείχνει την ωμότητα της καθημερινότητας ή την αποξένωση της εργασίας, μια λυρική μελωδία μπορεί ξαφνικά να αναδυθεί, όχι για να ωραιοποιήσει την κατάσταση, αλλά για να υπενθυμίσει την ουτοπική υπόσχεση που κρύβει μέσα της η ανθρώπινη ψυχή. Είναι η μουσική που αρνείται να δεχτεί ότι ο κόσμος είναι μόνο αυτό που φαίνεται - είναι η φωνή της επιθυμίας που επιμένει να πάλλεται δεμένη με αλυσίδες.

Σε μεταγενέστερα έργα του ο Kluge θα διαφοροποιήσει περισσότερο τη λειτουργία της μουσικής ως στοιχείο του μοντάζ, καθώς θα την χρησιμοποιήσει ακόμη ως ιστό που διαπερνά τους αιώνες φέροντας σε επαφή διαφορετικές χρονικότητες μεταξύ τους. Μέσω του ήχου ο Kluge φέρνει το παρελθόν στο παρόν. Μια άρια του 18ου αιώνα μπορεί να επενδύσει μια σκηνή πολιτικής σύγκρουσης του 20ού, δημιουργώντας έναν βραχυκύκλωμα στον χρόνο. Αυτό το ακουστικό μοντάζ επιτρέπει στον θεατή να αισθανθεί ότι τα τραύματα και

οι ελπίδες της ανθρωπότητας, ανδρών και γυναικών, με δεδομένη τις ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας μεταξύ τους, είναι κοινά, αποτελώντας μέρος μιας μακράς, ατελείωτης αλυσίδας εμπειριών. Η μουσική είναι για τον Kluge το ασυνείδητο της ιστορίας, μια γλώσσα που καταλαβαίνει το σώμα και η καρδιά, εκεί όπου η διάνοια σκοντάφτει.

Η κοινωνική διάσταση της απορρύθμισης της υποκειμενικότητας αναδεικνύεται με ιδιαίτερη ένταση στο *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (Στον κίνδυνο και την ανάγκη η μέση λύση οδηγεί στο θάνατο, 1974), που συνυπογράφει ο Kluge με τον Edgar Reitz. Εκεί η πόλη της Φραγκφούρτης δεν λειτουργεί ως απλό σκηνικό αλλά ως δυναμικό πλέγμα σχέσεων, ένας χώρος, όπου τα αισθήματα παράγονται και οργανώνονται μέσα από συλλογικές τελετουργίες και μηχανισμούς εξουσίας. Η εναλλαγή ανάμεσα σε σκηνές καρναβαλιού και σε εικόνες αστυνομοκρατίας δεν οδηγεί σε μια συνθετική εικόνα της κοινωνίας. Αντίθετα, αποκαλύπτει την ετερογένεια των μορφών μέσα από τις οποίες εκφράζονται τα συναισθήματα. Το καρναβάλι, ως χώρος υπερβολής και εκτόνωσης, και ο αστυνομικός έλεγχος, ως μορφή καταστολής, δεν παρουσιάζονται ως αντίθετα, αλλά ως αλληλοσυμπληρούμενα στοιχεία μιας κοινωνικής οικονομίας των αισθημάτων. Εδώ, το μοντάζ λειτουργεί ως μέσο αποκάλυψης των σχέσεων ανάμεσα σε αυτές τις μορφές. Οι εικόνες δεν συνδέονται αφηγηματικά, αλλά τοποθετούνται σε μια σχέση που επιτρέπει την εμφάνιση των αντιφάσεών τους. Η πόλη δεν εμφανίζεται ως ενιαίο σύνολο, αλλά ως πεδίο συγκρούσεων, στο οποίο τα αισθήματα δεν συγκροτούνται ως εσωτερικές καταστάσεις, αλλά ως κοινωνικά οργανωμένες πρακτικές.

Η μπενγιαμινική εμπειρία του σοκ επανεμφανίζεται εδώ ως αισθητική μορφοποίηση της κοινωνικής συνθήκης. Η πολλαπλότητα της άμυνας απέναντί του αναπαρίσταται μέσα από καταστάσεις, πρόσωπα και μικρο-αφηγήσεις, οι οποίες δεν συντίθενται σε ενιαίο νόημα αλλά παραμένουν σε κατάσταση αμοιβαίας έντασης. Το μοντάζ δεν αποσκοπεί στη δημιουργία συνοχής, αλλά λειτουργεί ως μέσο παράθεσης ετερογενών υλικών: σκηνές καθημερινής ζωής, στιγμές κρίσης, θραύσματα λόγου, κινήσεις σωμάτων μέσα στον αστικό χώρο. Η πόλη εμφανίζεται ως πεδίο κυκλοφορίας, όπου τα υποκείμενα διασταυρώνονται χωρίς να συγκροτούν κοινή εμπειρία, τα αισθήματα δεν εκφράζονται ως εσωτερικές καταστάσεις αλλά ως αποτελέσματα κοινωνικών σχέσεων και ρυθμών. Αποσυνδέοντας ο Kluge τις σκηνές από κάθε γραμμική αιτιότητα, καθιστώντας ορατή την ασυμμετρία μεταξύ γεγονότος και συναισθήματος. Το αποτέλεσμα δεν είναι η κατανόηση μιας ιστορίας, αλλά η εμπειρία μιας αστικής πραγματικότητας όπου τα αισθήματα κυκλοφορούν ως αφηρημένες μορφές χωρίς σταθερό σημείο αναφοράς.

Η σχέση ανάμεσα σε αισθήματα και εξουσία αναπτύσσεται με διαφορετικό τρόπο στο *Der starke Ferdinand* (Ο δυνατός Φέρντιναντ, 1976), όπου η μορφή του

πρωταγωνιστή συγκροτείται μέσα από μια σειρά αντιφατικών κινήσεων ανάμεσα στον έλεγχο και την αποτυχία. Ο χαρακτήρας του Φέρντιναντ, ως επικεφαλής μιας ιδιωτικής εταιρείας ασφαλείας, επιχειρεί να επιβάλει τάξη σε έναν κόσμο που εμφανίζεται ήδη αποσταθεροποιημένος. Ωστόσο, η ίδια η έννοια της τάξης αποδεικνύεται προβληματική: οι πράξεις του δεν οδηγούν σε σταθεροποίηση αλλά σε περαιτέρω αποσύνθεση. Η αφήγηση φαίνεται αρχικά πιο γραμμική σε σχέση με άλλα έργα του Kluge, ωστόσο το μοντάζ εισάγει συνεχώς ρήξεις που αποσταθεροποιούν αυτή τη γραμμικότητα. Οι παρεμβάσεις της φωνής εκτός κάδρου, οι απότομες μεταβάσεις και οι ασυνεχείς σχέσεις εικόνας και ήχου δημιουργούν μια μορφή που δεν επιτρέπει την ταύτιση με τον χαρακτήρα. Το συναίσθημα εδώ δεν λειτουργεί ως εσωτερική κατάσταση του υποκειμένου, αλλά ως στοιχείο ενσωματωμένο σε μηχανισμούς ελέγχου και επιτήρησης, οι οποίοι οριοθετούν το πεδίο διασταύρωσης κοινωνικών και ψυχικών δυνάμεων – της έντασης μεταξύ κοινωνικά προσδιορισμένων συνειδητών και άλογων ασυνείδητων διαδικασιών. Το μοντάζ του Kluge, ως μορφή που επιτρέπει τη συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων, καθίσταται το κατάλληλο μέσο για την απόδοση αυτής της διάσπασης, προκειμένου να αποκαλύψει την ασυνέχεια μεταξύ πρόθεσης και αποτελέσματος, μεταξύ δράσης και συναισθήματος. Οι σκηνές δεν συγκροτούν μια συνεκτική αφήγηση εξουσίας· αντίθετα, εκθέτουν την αποτυχία της. Το συναίσθημα εμφανίζεται ως λειτουργικό στοιχείο ενός συστήματος, το οποίο, εν τούτοις, δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί. Είναι μορφή που διασχίζει τις δομές εξουσίας χωρίς να ενοποιείται. Πρόκειται για ένα διαλεκτικό σχήμα χωρίς αναίρεση: η αποσταθεροποίηση των αισθημάτων είναι όρος σταθεροποίησης της εξουσίας και ταυτόχρονα συνδέεται με την αποσταθεροποίησή της.

Η πολιτική διάσταση του ζητήματος αποκτά ιδιαίτερη οξύτητα στο συλλογικό έργο *Deutschland im Herbst* (Η Γερμανία το φθινόπωρο, 1978). Ο Kluge ήταν υπεύθυνος για το γενικό πλαίσιο και υπέγραφε διάφορα επεισόδια, ενώ συνέπραξαν και άλλοι σημαντικοί δημιουργοί του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου (Fassbinder, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel κ.α.). Το ιστορικό πλαίσιο – η περίοδος της RAF και η ένταση μεταξύ κράτους και αριστερής ένοπλης βίας – δεν παρουσιάζεται μέσω μιας ενιαίας αφήγησης, αλλά διασπάται σε πολλαπλές οπτικές που δεν συγκλίνουν. Το μοντάζ λειτουργεί ως βασική αρχή οργάνωσης αυτής της πολυφωνίας: ιδιωτικές στιγμές, δημόσιες δηλώσεις, τηλεοπτικά αποσπάσματα και σκηνές καθημερινότητας τοποθετούνται σε μια σχέση που δεν οδηγεί σε σύνθεση αλλά σε ανάδειξη της ασυμβατότητάς τους. Σε αυτό το πλαίσιο, τα αισθήματα – φόβος, ανασφάλεια, καχυποψία – δεν εμφανίζονται ως ατομικές αντιδράσεις αλλά ως συλλογικά μορφοποιημένα φαινόμενα. Οι αναλύσεις των Negt και Kluge για τη δημόσια σφαίρα που θα αναφερθούν στη συνέχεια βρίσκουν εδώ μια εύστοχη αισθητική αποτύπωση: η εμπειρία των υποκειμένων διαμεσολαβείται από θεσμούς, μέσα ενημέρωσης και λόγους εξουσίας, οι οποίοι καθορίζουν όχι μόνο τι γίνεται αντιληπτό, αλλά και πώς βιώνεται. Το μοντάζ αποκαλύπτει αυτή τη διαδικασία, όχι εξηγώντας

την αλλά εκθέτοντάς την: τα ίδια γεγονότα εμφανίζονται μέσα από διαφορετικά πρίσματα, χωρίς να προκύπτει ένα ενιαίο νόημα. Έτσι, το συναίσθημα καθίσταται ορατό ως προϊόν μιας διαδικασίας παραγωγής, και όχι ως άμεση έκφραση εμπειρίας. Η κινηματογραφική μορφή δεν αποκαθιστά την ενότητα· καθιστά ορατή τη διάσπασή της.

Η ίδια λογική επεκτείνεται στο αριστουργηματικό *Die Patriotin* (Η πατριώτισσα, 1979), Η ταινία δεν αφηγείται την ιστορία της Γερμανίας με γραμμικό τρόπο, ούτε τη παρουσιάζει με αιτιακή συνάφεια – αφήνει μόνον ένα πεδίο θραυσμάτων που συνυπάρχουν χωρίς να ενοποιούνται. Η κεντρική μορφή της δασκάλας ιστορίας λειτουργεί όχι ως φορέας γνώσης αλλά ως σημείο διέλευσης διαφορετικών χρονικοτήτων και αφηγήσεων. Αδυνατεί να συγκροτήσει μια συνεκτική ταυτότητα, καθώς λειτουργεί ως φορέας πολλαπλών, συχνά αντιφατικών σχέσεων με το παρελθόν. Η εμπειρία της δεν είναι ενιαία, αλλά διασπασμένη—μια συνθήκη που αντανακλά την αδυναμία συγκρότησης εμπειρίας στο νεωτερικό κόσμο που επιτείνεται από την αδυναμία επεξεργασίας του γερμανικού παρελθόντος. Συνδέοντας αρχαικό υλικό, φαντασιακές προβολές, προσωπικές αναμνήσεις και ιστορικά σχόλια, τα οποία προέρχονται από διαφορετικές χρονικές στιγμές και επίπεδα εμπειρίας το μοντάζ τα εντάσσει σε ενιαίο αφηγηματικό σχήμα ώστε να καταστήσει ορατή την ασυνέχεια, χωρίς να αποκαθιστά κάποια συνοχή. την επιλύει. «Η ιστορία», σημειώνει ο Kluge, «δεν είναι κάτι που μπορούμε να αφηγηθούμε· είναι κάτι που πρέπει να συναρμολογήσουμε».

Εάν στα παραπάνω παραδείγματα το πρόβλημα αφορά κυρίως τη διάσπαση της εμπειρίας, στο *Die Macht der Gefühle* (Η δύναμη των αισθημάτων, 1983)²² το επίκεντρο μετατοπίζεται αποφασιστικά από την εμπειρία ως τέτοια στα ίδια τα αισθήματα ως ιστορικά και μορφολογικά διαμεσολαβημένες κατασκευές. Η ταινία δεν αφηγείται συναισθηματικές ιστορίες· αντιθέτως, αναστέλλει συστηματικά τη δυνατότητα μιας τέτοιας αφήγησης, προκειμένου να καταστήσει ορατές τις μορφές μέσα από τις οποίες τα συναισθήματα γίνονται αναγνωρίσιμα και κοινωνικά λειτουργικά. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο εγγράφεται άμεσα στην προβληματική του αντι-ρεαλισμού των αισθημάτων, σύμφωνα με την οποία τα αισθήματα, στη συνθήκη της ύστερης νεωτερικότητας, δεν μπορούν πλέον να θεωρηθούν άμεση έκφραση εμπειρίας, αλλά μορφές ήδη διαμεσολαβημένες από ιστορικούς και ιδεολογικούς προσδιορισμούς. Επεισόδια

²² Η ταινία θα συνοδευτεί και από ένα έργο σε δυο ογκώδεις τόμους, για τους οποίους θα γίνει λόγος στη συνέχεια, καθώς και άλλα υλικά που βρίσκονται συγκεντρωμένα στον αρ. 15 της έκδοσης των κινηματογραφικών απάντων του Kluge. Το ώριμο αυτό με θέμα τα αισθήματα είναι ο λόγος αναγόρευσης του Kluge σε «χαρτογράφο των αισθημάτων». Το εύρος και το βάθος της πραγμάτευσής τους, η οποία διαπερνά με ποικίλους τρόπους το σύνολο του έργου του τον καθιστά την κατ' εξοχήν αναφορά, ίσως πέρα από κάθε άλλη, για αυτό το θέμα.

μυθοπλασίας, αρχειακά αποσπάσματα, θεωρητικά σχόλια και μουσικά θραύσματα τοποθετούνται μέσω του μοντάζ σε μια σχέση που δεν οδηγεί σε σύνθεση, αλλά σε ανάδειξη της ασυμβατότητάς τους. Η κινηματογραφική μορφή δεν επιτρέπει στον θεατή να αναγνωρίσει ένα συναίσθημα με τον συνήθη τρόπο· τον υποχρεώνει να το συλλάβει ως αποτέλεσμα σχέσεων, ως προϊόν μιας διαδικασίας που δεν ολοκληρώνεται. Υπό αυτή την έννοια, το μοντάζ λειτουργεί ως μορφή σκέψης, η οποία δεν αναπαριστά αλλά επεξεργάζεται τα αισθήματα μέσω της διερεύνησης της ετερογένειας που χαρακτηρίζει τα υλικά συγκρότησής τους.

Η ταινία δεν αφηγείται συναισθηματικές ιστορίες· αποσυνθέτει τις μορφές μέσα από τις οποίες τα συναισθήματα γίνονται αναγνωρίσιμα. Η δυσαρμονία μεταξύ ήχου και εικόνας λειτουργεί εδώ ως αναλυτικός μηχανισμός μεταφέροντας την προβληματική του μοντάζ του Kluge στο συσχετισμό μεταξύ αισθητικών μέσων. Η αποσύνθεση των αισθημάτων δεν παρουσιάζεται ως ψυχολογική κατάσταση, αλλά ως αποτέλεσμα μιας ιστορικά προσδιορισμένης αισθητικής οικονομίας. Ως συνήθως απουσιάζει η ενιαία αφήγηση, ενώ η ταινία οργανώνεται ως μια αλληλουχία ετερογενών σκηνών, στις οποίες η μουσική λειτουργεί όχι ως μέσο ταύτισης, αλλά ως παράγοντας αποσταθεροποίησης.

Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία διαδραματίζει η χρήση της όπερας – ιδίως μέσω αποσπασμάτων του Wagner– η οποία δεν αποσκοπεί στην ενίσχυση, αλλά στην αποκάλυψη της τεχνητής, κάθε άλλο παρά πηγαίας φύσης της. Η οπερατική φόρμα, ως κατεξοχήν μηχανή παραγωγής τυποποιημένων συγκινήσεων,²³ συμπυκνώνει ιστορικά μορφοποιημένα σχήματα συγκίνησης, τα οποία αναγνωρίζονται άμεσα από τον θεατή. Ο Kluge δεν απορρίπτει αυτά τα σχήματα· τα αποσπά από τα αρχικά τους συμφραζόμενα, αποσυνδέοντας τα από τις συγκεκριμένες εμπειρίες που αναπαρίστανται στις σκηνές της ταινίας, και τα επανατοποθετεί σε νέες συνάφειες, όπου η λειτουργία τους παύει να είναι αυτονόητη. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική δεν εκφράζει το συναίσθημα που εικονοποιείται, ενώ θέλει να αποκαλύψει την απόσταση ανάμεσα στη μορφή και την εμπειρία.

Η δυσαρμονία μεταξύ ήχου και εικόνας λειτουργεί, σε αυτό το πλαίσιο, ως αναλυτικός μηχανισμός. Όταν μια δραματική άρια συνοδεύει μια σκηνή που δεν ανταποκρίνεται στο ύφος της, η αναμενόμενη συναισθηματική ταύτιση διαρρηγνύεται. Το συναίσθημα δεν ενισχύεται· αποσταθεροποιείται. Ο θεατής δεν μπορεί πλέον να βυθιστεί στη συγκίνηση· καλείται να αναστοχαστεί τις συνθήκες της παραγωγής της. Η λειτουργία αυτή συνδέεται άμεσα με την μπενγια-

²³ Ο ίδιος ο Kluge την χαρακτηρίζει «εργοστάσιο συναισθημάτων».

μινική έννοια της διακοπής (Unterbrechung), που αποδίδει στο κινηματογραφικό cut του Kluge τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του: μέσω των τομών, η αισθητική εμπειρία μετατρέπεται σε πεδίο κριτικής επεξεργασίας.

Σε μια χαρακτηριστική σκηνή, η υπερβολική συναισθηματική φόρτιση της μουσικής δεν αντιστοιχεί στο οπτικό υλικό, δημιουργώντας ένα χάσμα ανάμεσα στο ακουστικό και το οπτικό επίπεδο. Αυτό το χάσμα δεν είναι απλώς ειρωνικό· λειτουργεί ως μορφή αποκάλυψης της ίδιας της δομής των αισθημάτων. Το συναίσθημα εμφανίζεται ως κάτι που δεν ανήκει στο υποκείμενο, αλλά ως αποτέλεσμα μιας εξωτερικής οργάνωσης. Όπως η συνείδηση στη μεγαλούπολη αμύνεται απέναντι στην υπερφόρτωση των ερεθισμάτων μέσω της απορρόφησής ή απονέκρωσής τους, και τα αισθήματα στην ταινία εμφανίζονται ως ήδη επεξεργασμένα, απονευρωμένα, ενταγμένα σε προκαθορισμένα σχήματα. Και πάλι, το μοντάζ δεν αναπαράγει αυτή τη διαδικασία· την διακόπτει, καθιστώντας ορατή την ασυνέχειά της.

Παράλληλα, η ταινία αναδιατάσσει τον ίδιο τον χρόνο των αισθημάτων. Η γραμμική αφήγηση, που θα επέτρεπε τη σταδιακή ανάπτυξη ενός συναισθήματος, αντικαθίσταται από μια πολλαπλότητα χρονικών επιπέδων που συνυπάρχουν χωρίς ιεράρχηση. Το παρελθόν της όπερας, το παρόν των εικόνων και το φαντασιακό επίπεδο των συναισθηματικών προβολών τέμνονται σε μια μορφή που δεν επιτρέπει τη σταθεροποίηση. Ο χρόνος δεν λειτουργεί ως φορέας συνέχειας, αλλά ως υλικό προς ανασύνθεση, επιβεβαιώνοντας τη θέση ότι τα αισθήματα δεν εξελίσσονται οργανικά αλλά συγκροτούνται μέσα από ρήξεις. Σε αυτόν τον ορίζοντα, η φαντασία δεν εμφανίζεται ως υποκειμενική ικανότητα, αλλά ως μορφική λειτουργία του ίδιου του μοντάζ. Οι συνδέσεις που προκύπτουν ανάμεσα στα ετερογενή στοιχεία δεν ανήκουν σε ένα υποκείμενο· παράγονται από τη διάταξή τους. Η φαντασία γίνεται έτσι συλλογική διαδικασία, ενσωματωμένη στη μορφή του έργου. Τα αισθήματα δεν προκύπτουν από την εσωτερικότητα· αναδύονται ως αποτελέσματα αυτής της διαδικασίας, ως συμβάντα που δεν μπορούν να αναχθούν σε μια σταθερή πηγή.

Και δεν αποτελεί ερμηνευτική προβολή, αν διακρίνουμε εδώ ιδιαίτερα ευδιάκριτο τον στόχο του Kluge: να καταστήσει σαφές ότι τα αισθήματα δεν είναι ιδιωτική υπόθεση, αλλά δημόσια ύλη. Η επαναλαμβανόμενη αποσύνδεση των μορφών τους αποκαλύπτει ότι αυτό που βιώνεται ως «προσωπικό» είναι ήδη διαμορφωμένο από συλλογικές μορφές, από ιστορικά καθορισμένα σχήματα έκφρασης και αναγνώρισης. Το μοντάζ δεν αποκαθιστά μια υποτιθέμενη αυθεντικότητα· καθιστά ορατή την απουσία της. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία δεν προσφέρει μια αναπαράσταση των αισθημάτων, αλλά μια θεωρία τους σε κινηματογραφική μορφή.

Η αποσταθεροποίηση αυτή αποκτά σαφέστερη μορφή στο *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Η επίθεση του παρόντος στον υπόλοιπο χρόνο, 1985),

όπου και πάλι τα αισθήματα αποκτούν χρονικότητα. Δεν συγχρονίζονται με τις περιστάσεις, οι οποίες οιονεί τα προκαλούν, καθώς εμφανίζονται είτε καθυστερημένα, είτε πρόωρα. Σε αυτήν την τελευταία μεγάλη ταινία του Kluge, καθώς θα ακολουθήσουν μόνον λίγα έργα μικρότερου ή μικρού μήκους, βρίσκονται συγκεντρωμένα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν την αισθητική του. Η σύνοψή τους μπορεί να θεωρηθεί και κατακλείδα αυτής της σύντομης αναφοράς στο κινηματογραφικό του έργο.

Στην επίθεση του παρόντος, όπως και στο σύνολο των ταινιών του Kluge η αισθητική πρόταση οργανώνεται με άξονα το μοντάζ. Το μοντάζ καλείται να αποσυντονίσει τη σταθερή σηματοδότηση των αισθημάτων υποδεικνύοντας τη συνύπαρξη πολλαπλών χρονικοτήτων, όπως ακριβώς ενεργεί και στο ιστορικό υλικό, του οποίου διαρρηγνύει την υποτιθέμενη συνοχή προκειμένου να προκαλέσει την αναδιάταξη σε νέους, πάντα επισφαλείς συσχετισμούς. Ο Kluge, ως εκ τούτου, δεν συνθέτει αλλά εκθέτει: παρουσιάζει την πολλαπλότητα χωρίς να την ενοποιεί, διατηρώντας την ένταση μεταξύ των στοιχείων που την απαρτίζουν. Εκεί βρίσκει την κινηματογραφική μορφή της η ανάλυση της Κριτικής Θεωρίας για την ιστορική γνώση ως διάταξης στιγμών ή σχεσιακής έκθεσης (*konstellative Darstellung*): τα στοιχεία δεν οργανώνονται μέσω της αιτιακής τους συνάφειας, αλλά τοποθετούνται σε μια σχέση που επιτρέπει την ανάδυση νοήματος μέσα από την έντασή τους.²⁴ Η ιστορία εμφανίζεται τότε ως πεδίο ασυνεχιών, στο οποίο το παρελθόν δεν λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς, αλλά ως υλικό προς επεξεργασία. Και έχει αποφασιστική σημασία η επισήμανση ότι αυτή η μορφή δεν αποσκοπεί στην αναπαράσταση της ιστορίας αλλά στη δημιουργία ενός πεδίου όπου το παρελθόν καθίσταται ενεργό μέσα στο παρόν.²⁵ Τα αισθήματα, σε αυτό το πλαίσιο, δεν συνδέονται με μια ενιαία ιστορική συνείδηση· εμφανίζονται ως θραύσματα εμπειρίας που δεν μπορούν να ενοποιηθούν χωρίς πάντοτε να μένει ένα υπόλοιπο – ιστορική και ταυτόχρονα ατομική παρακαταθήκη.

4. η συνεργασία Oskar Negt – Alexander Kluge

Δημοσιότητα και Εμπειρία: το αόρατο υπόστρωμα της κοινωνικής ζωής

Το έργο των Negt και Kluge, που εκτείνεται σε πολλούς τόμους, με συνολικά πάνω από δυο χιλιάδες σελίδες, συνιστά μια μετατόπιση της Κριτικής Θεωρίας

²⁴ Christoph Streckhardt, *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*. Narr Francke Attempto, 2016, σ. 89 κ.ε.

²⁵ Πρόκειται για την αντίληψη του Benjamin για τον νυν-της-γνωστικής-δυνατότητας (*Jetzt der Erkennbarkeit*), όπου ό,τι αστόχησε, απορρίφθηκε, ηττήθηκε ή έμεινε μετέωρο στο παρελθόν επανακάμπει μέσα από τις σχισμές που διακρίνουν κάθε παροντικό χρόνο και να δικαιωθεί ανατρέποντας το ψευδεπίγραφο ιστορικό συνεχές που εγκαθιδρύουν οι κυρίαρχες αφηγήσεις.

προς ένα πεδίο ιστορικής μελέτης και επεξεργασίας νέων εργαλείων για τη διεξαγωγή της με ζητούμενο την άντληση συμπερασμάτων για τις δυνατότητες του δυναμικού που είναι αποθηκευμένο στις ψυχές και τις αισθήσεις των ανθρώπων – εκεί, όπου η διάνοια δεν έχει πρόσβαση με τα κλασικά μέσα που έχει στη διάθεσή της. Οι Negt Kluge ασχολούνται με την εμπειρική διερεύνηση των ιστορικών οικονομικών και κοινωνικών εμπειριών του εργατικού κινήματος, των υπάγωγων τάξεων, των γυναικών και των περιθωριοποιημένων ομάδων στην πορεία του 20ού αιώνα. Χωρίς να εγκαταλείπουν τη θεωρία της Σχολής της Φραγκφούρτης για την εμπειρία και το μαρασμό της, τη μεταφέρουν στην έρευνα του ιστορικού πεδίου των εμπειριών. Ζητούμενο δεν είναι πλέον η ανάλυση των μηχανισμών αλλοτρίωσης και πραγματοποίησης που απονεκρώνουν την εμπειρία, αλλά η σύσταση του ζώντος υπολοίπου που διαφεύγει κρυμμένο στα μύχια της υποκειμενικότητας και αποτυπώνεται στις τεχνικές επιβίωσης. Είναι ό,τι εγγράφεται διαστρεβλωμένο ακόμη και στις θεσμικές πρακτικές και τα όνειρα που εμπορεύεται η καταναλωτική κουλτούρα, ενώ τίποτε δεν μπορεί να το αφομοιώσει ή να το εξαλείψει, ακριβώς επειδή αφορά στο τι κάνει τους ανθρώπους να είναι άνθρωποι και διαστρέφεται από τον πολιτισμό που δημιουργήθηκε με αυτήν την υπόσχεση για να την αθετήσει με τόσο δόλιους τρόπους.

Δεν πρόκειται για μια απλή διεύρυνση της αρνητικής διαλεκτικής, αλλά για μια σχεδόν αρχαιολογική στροφή προς εκείνα τα στρώματα της κοινωνικής ζωής που παραμένουν αδιαμόρφωτα, αδιαφανή ή ενεργά αποκλεισμένα από τις κυρίαρχες μορφές ορθολογικότητας. Στον πυρήνα αυτής της στροφής βρίσκεται η ιδέα μιας «αυτορρυθμιζόμενης οικονομίας των ορμών»—ενός πεδίου όπου το σώμα, η συγκίνηση, οι επιθυμίες και οι μορφές επιμονής (Eigensinn)²⁶ δεν εντάσσονται πλήρως σε καμία συστηματική ιστορική ανασυγκρότηση. Εκείνο που έχει μείνει στο περιθώριο, το μη επεξεργασμένο, δεν αποτελεί απλώς κατάλοιπο. Η έρευνα ανιχνεύει το δυναμικό που λανθάνει αδρανές, θαμμένο χωρίς διέξοδο στο εσωτερικό των μορφών των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων. Προκειμένου όμως να το αναγνωρίσουν, οι συγγραφείς δεν χρησιμοποιούν ήδη δεδομένα εννοιολογικά εργαλεία, αλλά αναζητούν νέα στρέφοντας το βλέμμα προς ό,τι παραμένει ασύντακτο, ασχημάτιστο ή στρεβλό μέσα στις παγιωμένες δομές των ύστερων ευρωπαϊκών κοινωνιών.

²⁶ Στην «Εισαγωγή» στην αγγλική μετάφραση επιλογών από το έργο με τίτλο *History and Obstinance*, (επιμ.) Devin Fore, (μτφρ.) R. Langston και C. Shahan, σ. 15–43. Zone Books/MIT Press, 2014, ο επιμελητής δείχνει πως οι Negt και Kluge παράγουν ιστορικά την έννοια της επιμονής και γιατί το έργο αποτελεί μια ιδιαίτερα πρωτότυπη, κριτική γέφυρα ανάμεσα στον κλασικό μαρξισμό και την ψυχανάλυση.

Ο πρώτος τόμος της συνεργασίας των Negt και Kluge, *Δημοσιότητα και Εμπειρία (Öffentlichkeit und Erfahrung)*²⁷ δεν αποτελεί απλώς μια θεωρητική παρέμβαση στη συζήτηση για τη δημόσια σφαίρα· συνιστά μια ριζική αναδιατύπωση του ίδιου του ερωτήματος της εμπειρίας. Σε διάλογο με τον Habermas, αλλά και σε σαφή απόσταση από αυτόν, οι Negt και Kluge μετακινούν το επίκεντρο από την επικοινωνιακή ορθολογικότητα προς τις υλικές και βιωματικές συνθήκες που την καθιστούν δυνατή—ή την υπονομεύουν.²⁸ Η αστική δημόσια σφαίρα, όπως την περιγράφει ο Habermas, εμφανίζεται ως χώρος όπου οι ιδιώτες στην αστική κοινωνία συγκροτούνται σε πολιτικό σύστημα μέσω της έλλογής επικοινωνίας που αρθρώνεται μέσω της κριτικής - του διαλόγου, ο οποίος κατατείνει σε ορθολογικά σχήματα διαχείρισης των κοινών.²⁹ Ωστόσο, αυτή η σύλληψη προϋποθέτει μια ήδη δεδομένη εμπειρία, αποσπασμένη από τις συνθήκες παραγωγής της. Οι Negt και Kluge επιμένουν ότι μια τέτοια δημόσια σφαίρα είναι δομικά αποκομμένη από την εργασία—και, κατ' επέκταση, από εκείνα τα βιώματα που συγκροτούν την καθημερινή ύπαρξη. Αντ' αυτού, προτείνουν την έννοια μιας προλεταριακής δημόσιας σφαίρας: όχι ως έτοιμο αντίπαλο μοντέλο, αλλά ως ένα ατελές, αντιφατικό πεδίο εμπειριών που αναδύονται μέσα από την εργασία, την αναπαραγωγή, την κόπωση, την επιθυμία, τη μνήμη. Πρόκειται για μια δημόσια σφαίρα που δεν οργανώνεται γύρω από τη διαφάνεια του λόγου, αλλά γύρω από την αδιαφάνεια της εμπειρίας.

Κρίσιμη είναι εδώ η αντίληψη ότι η εμπειρία της εργασίας υφίσταται διπλή παραμόρφωση: αφενός από μια αστική κουλτούρα που την αποκλείει ως υποδεέστερη ή ανάξια λόγου, αφετέρου από την κεφαλαιοκρατική λογική που την ενσωματώνει μόνο ως αφηρημένη δύναμη παραγωγής. Πρόκειται για εμπειρίες που αποκλείονται συστηματικά από το δημόσιο λόγο — αυτές που δεν βρίσκουν μορφή έκφρασης. Σε αυτό το πλαίσιο, η γλώσσα δεν είναι ουδέτερο

²⁷ Oscar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Suhrkamp, 1972. Για μια ελληνική μετάφραση ενός τμήματος του έργου μαζί με σχετικά επεξηγηματικά συνοδευτικά κείμενα βλ. Oskar Negt, Alexander Kluge, Eberhard Knödler-Bunte, *Η προλεταριακή δημόσια σφαίρα*. Αντίθεση, 2016, διαθέσιμο στο https://antithesi.gr/wp-content/uploads/2017/01/ps-teliko_tel.pdf.

²⁸ Βλ. τον πολύ διαφωτιστικό “Πρόλογο” των επιμελητών της ελλ.έκδοσης . Oskar Negt, Alexander Kluge, Eberhard Knödler-Bunte, *Η προλεταριακή δημόσια σφαίρα* ό.π., σ. 7-25.

²⁹ Εδώ ακόμη οι Negt και Kluge αντιπαράτιθενται με το *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας* του 1962 (ελλ. έκδοση Νήσος, 1997) και μεταγενέστερες επεξεργασίες του Habermas κατά τη δεκαετία του '60 και προετοιμάζουν την ανεπτυγμένη *θεωρία της επικοινωνιακής δράσης* του 1981, με την οποία ολοκληρώνεται η επικοινωνιακή στροφή του Habermas. Και οι δυο συγγραφείς κράτησαν εφ' όρου ζωής φιλικές σχέσεις αμοιβαίας εκτίμησης με τον Habermas, παρά τις διαφωνίες και την, κατά περιπτώσεις, σκληρή κριτική. Ο Negt είχε διατελέσει για χρόνια βοηθός του Habermas, ενώ ο Kluge υπήρξε σταθερός, αν και σποραδικός συνομιλητής του.

μέσο. Κοινωνικοποιεί πριν ακόμη εξατομικεύσει, αλλά ταυτόχρονα τείνει να εξισώνει το μερικό με το καθολικό. Και όμως, ακριβώς αυτή η απόσταση από την άμεση εμπειρία καθιστά δυνατή την κριτική σκέψη: μια σκέψη που μπορεί να στραφεί εναντίον του καθιερωμένου δημόσιου λόγου και των επικοινωνιακών συμβάσεων του αστικού κόσμου.

Ωστόσο, αυτό το έργο δεν ολοκληρώνει το εγχείρημα που αναλαμβάνουν οι συγγραφείς κατά το σχεδιασμό του. Όπως αναγνωρίζουν οι ίδιοι, η προλεταριακή δημόσια σφαίρα παραμένει περισσότερο υπόθεση παρά πραγματικότητα. Το *Δημοσιότητα και Εμπειρία* λειτουργεί έτσι ως προεργασία: χαρτογραφεί ένα πεδίο χωρίς να το συγκροτεί πλήρως. Το βιβλίο γνωρίζει τεράστια επιτυχία αμέσως μόλις κυκλοφορεί, καθώς προσλαμβάνεται στη Γερμανία ως αναπροσαρμογή της κριτικής θεωρίας όταν κλείνει ο κύκλος του '68, ενώ διατηρεί τον αμείλικτα ριζοσπαστικό χαρακτήρα που είχε η σκέψη της πρώτης γενιάς της Σχολής της Φραγκφούρτης. Το ενδιαφέρον που προκάλεσε εξαντλείται όμως, εφόσον η αναζήτηση των όρων δημιουργίας μιας προλεταριακής αντι-δημοσιότητας στερείται πλέον υλικής βάσης στη συγκυρία της συντηρητικής στροφής μετά τα τέλη της δεκαετίας του '70. Γι' αυτόν το λόγο οι Negt και Kluge επανασχεδιάζουν και διευρύνουν την έρευνά τους στην κατεύθυνση ανάδειξης της δομής βάθους που έχει ο σχηματισμός της εμπειρίας στο φως της ιστορικής αποτίμησης των μορφών που πήρε κατά τον 20ό αιώνα.

Ιστορία και Επιμονή - στα υπόγεια της εμπειρίας

Με το *Ιστορία και Επιμονή (Geschichte und Eigensinn)*,³⁰ το εγχείρημα των Negt και Kluge αποκτά μια έκταση που υπερβαίνει όχι μόνο τα όρια μιας θεωρητικής πραγματείας, αλλά και τα ίδια τα όρια της έννοιας ως μέσου κατανόησης. Αν το *Δημοσιότητα και Εμπειρία* λειτουργούσε ως μια προπαρασκευαστική τομή—ως η αποκάλυψη της αδυναμίας της αστικής δημόσιας σφαίρας να ενσωματώσει τις εμπειρίες που γεννιούνται μέσα από την εργασία—τότε το *Ιστορία και Επιμονή* προχωρά σε μια ριζική διεύρυνση των αντικειμένων του και των εργαλείων της θεωρητικής αποτύπωσής του: επιχειρεί να καταστήσει ορατό εκείνο το στρώμα της εμπειρίας που διαφεύγει όχι μόνο από τις κυρίαρχες μορφές δημοσιότητας, αλλά και από την ίδια την εννοιολογική σύλληψη.

Οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τις κατηγορίες της μαρξικής κριτικής της πολιτικής οικονομίας προκειμένου να προσεγγίσουν τους όρους εκμετάλλευσης της εργασιακής δύναμης, ενώ ανατρέχουν στον Freud προκειμένου να αναλύσουν τους μηχανισμούς λειτουργίας της ψυχικής οικονομίας στους προλεταριους του ύστερου καπιταλισμού. Ζητούμενο είναι να αναδείξουν την λιβιδινική ενέργεια ως την πηγή της εργασιακής δύναμης, την οποία το κεφάλαιο

³⁰ Oscar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*. Zweitaudendeins, 1981 και στη συνέχεια σε τρεις τόμους υπό τον ίδιο γενικό τίτλο στις εκδόσεις Suhrkamp, 1993.

προσπαθεί διαρκώς να εγκλωβίσει προκειμένου να την υπάγει στους μηχανισμούς της παραγωγής διαμορφώνοντάς την σε εμπορεύσιμη ικανότητα, θεμέλιο της παραγωγής υπεραξίας.

Το πρώτο μέρος «Η ιστορική οργάνωση των εργασιακών ικανοτήτων» (Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen) πραγματεύεται τη γένεση της βιομηχανικής πειθαρχίας μέσα από τον «διαχωρισμό και την απαλλοτρίωση». Δεν πρόκειται για μια αφηρημένη ιστορία, αλλά μια «πολιτική οικονομία του σώματος και της εργατικής δύναμης». Οι Kluge και Negt αναλύουν πώς ο καπιταλισμός προσπάθησε ιστορικά να υποτάξει όχι μόνο τον χρόνο του εργάτη, αλλά ολόκληρη την ανθρώπινη φύση του. Στην αρχή οι συγγραφείς εξετάζουν το σώμα ως αρχείο ιστορίας ανατέμνοντας την ιστορική συγκρότηση των εργασιακών ικανοτήτων (Arbeitsvermögen) που είναι απαραίτητες για τη σύγχρονη βιομηχανική παραγωγή. Αναλύουν συγκεκριμένες σωματικές λειτουργίες: τις κινήσεις των χεριών (λαβές ισχύος και ακριβείας - *Kraft- und Feingriffe*), τη λειτουργία του εγκεφάλου, την ανθρώπινη πανουργία (*List*) και την ανάγκη του δέρματος για εγγύτητα (*Hautnähe*), για να δείξουν ότι αυτές οι αισθήσεις έχουν τη δική τους αυτόνομη ιστορία και τροφοδοτούν αδιάκοπα ένα δυναμικό αντίστασης. Στη συνέχεια («Η Απαλλοτρίωση και ο Διαχωρισμός», *Trennung und Enteignung*) Αναλύεται ιστορικά πώς η βιομηχανική επανάσταση απέκοψε βίαια τους ανθρώπους από τα παραδοσιακά τους περιβάλλοντα - τη και την κοινότητα. Για να λειτουργήσουν τα εργοστάσια, έπρεπε οι ανθρώπινες αισθήσεις να πειθαρχήσουν και να μετατραπούν σε μεμονωμένα γρανάζια της παραγωγικής διαδικασίας που αφορά όχι μόνον την αξιοποίηση του κεφαλαίου, αλλά και την ψυχική οικονομία. Με την έννοια της επιμονής (*Eigensinn*), εισάγεται ουσιαστικά η κεντρική θέση του βιβλίου, που αποδίδει και τον τίτλο του. Η θέση των συγγραφέων είναι ότι η ανθρώπινη ψυχή και το σώμα δεν υποτάσσονται ποτέ ολοκληρωτικά στην καπιταλιστική πειθαρχία. Η επιμονή, που θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, είναι η αυθόρμητη, συχνά ασυνείδητη άμυνα του εργαζόμενου. Εκδηλώνεται όταν ο εργάτης «αφαιρείται» στο εργοστάσιο, όταν κάνει σκόπιμα λάθη, όταν αναπτύσσει χιούμορ, ή όταν το σώμα του αντιδρά με κόπωση και ασθένεια ως άρνηση στην εκμετάλλευση. Στη δεύτερη έκδοση του έργου μάλιστα αυτή η θεματολογία θα δηλωθεί ως το κεντρικό ζήτημα, όπως δηλώνει ο νέος τίτλος του πρώτου μέρους «Φωλιές της Εμπειρίας» (*Nester der Erfahrung*), διότι, ακριβώς, αντικείμενο είναι η χαρτογράφηση των κρυφών χώρων - της καθημερινότητας, της οικογένειας, των αναμνήσεων ή των προσωπικών σχέσεων -, στους οποίους οι άνθρωποι καταφέρνουν να διασώσουν την υποκειμενικότητά τους. Αυτές οι φωλιές προστατεύουν την ανθρώπινη εμπειρία από το να μετατραπεί ολοκληρωτικά σε εμπόρευμα.

Με αφετηρία τις πολιτικές κρίσεις της Δυτικής Γερμανίας κατά τη δεκαετία του 1970, (όπως το «Γερμανικό Φθινόπωρο» του 1977), το δεύτερο μέρος, που επιγράφεται « Η Γερμανία ως δημοσιότητα της παραγωγής», είναι αφιε-

ρωμένο στην ιδιαίτερη ιστορική πορεία της Γερμανίας. Οι συγγραφείς αναφέρονται σε ιστορικές περιόδους, όπως η φεουδαρχία, οι Πόλεμοι των Χωρικών και ο Εθνικοσοσιαλισμός, μέσα από ιστορικά τεκμήρια της καθημερινότητας, αλλά και των μεγάλων γεγονότων, οπτικό υλικό, θεωρητικές αναλύσεις Περιγράφουν τη Γερμανία ως μια συγκεκριμένη δημοσιότητα της παραγωγής (*Produktionsöffentlichkeit*), όπου η κρατική βία, η κοινωνική οργάνωση και η πεισματική επιμονή των καθημερινών ανθρώπων συνυπάρχουν, διαπλέκονται, συγκρούονται, και μετασχηματίζονται με έναν ιστορικά μοναδικό τρόπο. Στο τρίτο τμήμα του έργου με τίτλο «Η βία της συνάφειας» εξετάζονται οι καθολικοί, συχνά αόρατοι, και, ως εκ τούτου, δραστικότεροι καταναγκασμοί της σύγχρονης πραγματικότητας. Πρόκειται για τη διαλεκτική της καταστροφής και της παραγωγικότητας, τους μηχανισμούς του κεφαλαίου, του χρήματος και των γραφειοκρατικών συστημάτων. Οι συγγραφείς αναλύουν το πώς αυτές οι κοινωνικές συνάφειες ασκούν μια αναπόδραστη βία στο άτομο και πώς η ανθρώπινη συνείδηση προσπαθεί να διεκδικήσει τους δικούς της χώρους δημιουργίας εμπειρίας μέσα σε αυτό το πλαίσιο, καθώς αντιδρά / επεξεργάζεται, εν πολλοίς ασυνείδητα, με τη μορφή αυτόματων αντιδράσεων.

Το έργο δεν αναπτύσσεται γραμμικά ούτε οργανώνεται γύρω από ένα ενιαίο επιχείρημα. Αντίθετα, εκτείνεται σαν ένα πολυεπίπεδο αρχείο—ένα θεωρητικό πεδίο στο οποίο η σκέψη δεν προχωρά με τη μορφή της απόδειξης, αλλά με τη μορφή της συσσώρευσης, της επανάληψης, της μετατόπισης. Πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει ότι η ανάγνωσή του θυμίζει λιγότερο φιλοσοφικό έργο και περισσότερο διαδικασία περιήγησης: ένα «λαβυρινθώδες σύστημα» όπου η έννοια δεν προηγείται της εμπειρίας, αλλά αναδύεται από τη συνάντηση θραυσμάτων.³¹ Αυτή η μορφή δεν είναι αισθητική ιδιοτροπία. Ανταποκρίνεται σε μια βασική θεωρητική υπόθεση: ότι η εμπειρία, όπως τη συλλαμβάνουν οι Negt και Kluge, δεν μπορεί να αναπαρασταθεί με επάρκεια μέσω μιας συνεκτικής, αφηγηματικής ή εννοιολογικής δομής. Αντίθετα, απαιτεί μορφές που διατηρούν την ασυνέχεια, που επιτρέπουν στο μη-ταυτόσημο να παραμείνει ενεργό.

Στο επίκεντρο αυτής της θεωρητικής κατασκευής αναδύεται το *Eigensinn* ως μια έννοια-κόμβος, όπου διασταυρώνονται η ψυχολογική εμπειρία, η κοινωνική δομή και η ιστορική διεργασία. όπως έχει επανειλημμένα επισημανθεί στη βιβλιογραφία. Η απόδοσή του στα ελληνικά ως «επιμονή» αποτυπώνει μόνο τη δεσπίζουσα, και ίσως πιο άμεσα αναγνωρίσιμη, πτυχή του, αφήνοντας ω-

³¹ Βλ. σχετικά Winfried Menninghaus, «Geschichte und Eigensinn. Zu Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges», στο Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (επ.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Metzler, σ. 258–272.

στόσο στο περιθώριο το πλήθος των εντάσεων που συγκροτούν τη σημασιολογική του πυκνότητα. Το *Eigensinn* δεν εξαντλείται σε μια μονοσήμαντη σημασία, αλλά εκτείνεται σε ένα πεδίο αποκλίσεων και αντιστάσεων: δηλώνει την ιδιοσυγκρασιακή ιδιαιτερότητα ως απόσταση του μερικού από το καθολικό, το πείσμα ως άρνηση προσαρμογής, έναν εσωτερικό, ιδιάζοντα προσανατολισμό—μια κατεύθυνση που δεν υπακούει σε εξωτερικές επιταγές—και ταυτόχρονα μια μορφή αυτονομίας που διαφεύγει από την πλήρη ενσωμάτωση. Μέσα σε αυτή την πολλαπλότητα, το *Eigensinn* δεν περιγράφει απλώς μια στάση, αλλά έναν τρόπο ύπαρξης που επιμένει να διατηρεί την ετερότητά του ακόμη και εκεί όπου οι δυνάμεις της αφομοίωσης και προσαρμογής φαίνονται κυρίαρχες.

Η συγγενείά του με το *Eigenschaft* (ιδιότητα, χαρακτηριστικό γνώρισμα) και το *Eigentum* (ιδιοκτησία, κυριότητα) δεν είναι απλώς ετυμολογική. Υποδεικνύει ότι το υποκείμενο δεν συγκροτείται ως ενιαία ολότητα, αλλά ως σύνολο ιδιοτήτων που δεν ταυτίζονται πλήρως με αυτό, ως ένα πεδίο όπου η «ιδιοκτησία του εαυτού» παραμένει ασταθής και υπό διαπραγμάτευση. Σε αυτή την προοπτική, το *Eigensinn* μπορεί να κατανοηθεί ως μια μορφή υποκειμενικής περιπέτειας: κάτι που δεν απορροφάται ολοκληρωτικά από τις κοινωνικές δομές και που επιμένει ακόμη και όταν οι διαδικασίες ενσωμάτωσης φαίνονται να έχουν κυριαρχήσει. Πρόκειται για την ανθεκτικότητα του ιδιαίτερου απέναντι στις δυνάμεις της ομογενοποίησης, μια επιμονή του μη-ταυτόσημου που δεν παύει να διαφεύγει.

Ένα από τα πιο ριζοσπαστικά στοιχεία του έργου είναι η μετατόπιση της ανάλυσης προς το σώμα. Η εμπειρία δεν εντοπίζεται μόνο στο επίπεδο της συνείδησης ή της γλώσσας, αλλά στη λειτουργία των ίδιων των οργανικών διεργασιών. Η «αυτοοργάνωση των νεύρων, της καρδιάς και του αίματος», η αυτορυθμιζόμενη οικονομία των ορμών» εισάγουν μια διάσταση που υπερβαίνει τις κλασικές μορφές που θεματοποιεί η κοινωνική θεωρία. Εδώ, η ιστορία γίνεται αντιληπτή όχι μόνο ως αλληλουχία γεγονότων, αλλά ως καταγραφή εντάσεων που διαπερνούν το σώμα. Η εργασία, η εξουσία, η αλλοτρίωση δεν είναι απλώς εξωτερικές συνθήκες· εγγράφονται ως ρυθμοί, ως αντιδράσεις, ως μορφές εσωτερικής οργάνωσης. Με αυτήν την προσέγγιση το έργο πλησιάζει υλική φαινομενολογία της εμπειρίας—μια προσπάθεια να σκεφτεί κανείς το πώς η κοινωνία βιώνεται πριν ακόμη γίνει αντικείμενο σκέψης, δηλαδή το πρωταρχικό στάδιο διαμεσολάβησης του μερικού από το καθολικό που αφορά ήδη το νήπιο.

Η ιστορική θεώρηση που επιχειρεί το *Ιστορία και Επιμονή* δεν εκκινεί από μια απλή διαφοροποίηση μεθοδολογίας, αλλά από μια βαθύτερη μετατόπιση στο ίδιο το καθεστώς του ιστορικού νοήματος. Η ιστορία παύει να νοείται ως γραμμική ανάπτυξη ή ως διαδοχή αιτίων και αποτελεσμάτων που οδηγούν σε

μια υποτιθέμενη ολοκλήρωση, παρά εμφανίζεται ως πεδίο ασυνεχειών, ως σύμπλεγμα χρονικοτήτων που δεν συγχρονίζονται, ως ένα πλέγμα όπου το παρελθόν δεν παρέρχεται αλλά επιμένει—όχι με τη μορφή της συνέχειας, αλλά ως ρήξη που διακόπτει το παρόν. Σε αυτή τη σύλληψη, η έννοια του περιθωριακού μετασχηματίζεται ριζικά: ό,τι δεν ενσωματώθηκε, ό,τι έμεινε ακατέργαστο ή αποσιωπημένο, δεν αντιμετωπίζεται ως ανενεργό κατάλοιπο, αλλά ως ενεργός τόπος κριτικής ενέργειας. Εκεί όπου η επίσημη ιστορία ολοκληρώνει, το υπόλειμμα διακόπτει· εκεί όπου η αφήγηση εξομαλύνει, το περιθώριο επιμένει να προκαλεί τριβή. Δεν είναι τυχαίο ότι οι Negt και Kluge τονίζουν πως «αυτό που έχει μείνει πίσω [...] επικρίνει αυτό που έχει ήδη γίνει αντικείμενο επεξεργασίας».³² Η ιστορική κατανόηση δεν ξεκινά από ό,τι έχει ολοκληρωθεί, αλλά από το ρήγμα και τα κατάλοιπά του. Σε αυτή την προοπτική, η ιστορία δεν ολοκληρώνεται ποτέ, αλλά παραμένει ανοιχτή σε επανενεργοποιήσεις—μια θέση που βρίσκεται σε προφανή συνάφεια με το ζητούμενο του Walter Benjamin: το παρελθόν οφείλει να θεωρηθεί ως μη τετελεσμένο και ανοικτό, ώστε να διατηρεί το δυναμικό του φορτίο, έτοιμο να αναδυθεί εκ νέου μέσα από την πράξη της ανάμνησης και της κριτικής. που συνιστούν την επανενεργοποίηση αυτού του δυναμικού κατά την έκθεση των συναφειών με το σήμερα στις οποίες παραμένει πάντοτε εγγεγραμμένο ως υποθήκη ανάστασης, δηλαδή της δικαίωσης όσων απορρίφθηκαν κατά την επιβολή μιας ψευδεπίγραφης ιστορικής συνέχειας.

Έχει ιδιαίτερη σημασία ότι η μορφή του έργου αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της θεωρητικής του πρότασης, καθώς το μοντάζ αποτελεί την οργανωτική αρχή της έκθεσης - τον πυρήνα της θεωρητικής πρακτικής. Το *Geschichte und Eigensinn* συνδυάζει κείμενο, εικόνες, διαγράμματα, τυπογραφικές παρεμβολές σε μια διάταξη που θυμίζει κινηματογραφικό μοντάζ. Οι εικόνες δεν λειτουργούν ως εικονογράφηση, αλλά ως στοιχεία ισότιμα με το λόγο. Δημιουργούν παράλληλες ακολουθίες, εισάγουν ασυνέχειες, ανοίγουν νέες σημασιολογικές διαδρομές. Εδώ διακρίνεται καθαρά, ότι η χρήση του μοντάζ αποτελεί μεταφορά της κινηματογραφικής πρακτικής του Kluge στο επίπεδο της θεωρίας: το βιβλίο γίνεται ένα εργαστήριο μορφών, όπου η σκέψη δεν αναπτύσσεται γραμμικά, αλλά μέσω συγκρούσεων και μετατοπίσεων.³³

³² Oscar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, ό.π., σ. 491.

³³ Βλ. Rainer Stollmann, «Die Poetik des Eigensinns. Zur Methode des philosophischen Erzählens bei Kluge und Negt», στο Christian Schulte (επ.), *Der unterschätzte Mensch. Alexander Kluge / Oskar Negt*. Vorwerk 8, 2001, σ.112–135. Βερολίνο 2001, για τον ποιητικό χαρακτήρα της μορφής του βιβλίου. Επισημαίνει ότι το έργο *Ιστορία και Ιδιοτροπία* δεν είναι γραμμένο σαν ένα κλασικό, γραμμικό βιβλίο κοινωνικής θεωρίας, αλλά λειτουργεί με παραδείγματα, μελέτες περιπτώσεων, ιστορικά ανέκδοτα, εικόνες και αποσπάσματα αφηγήσεων, προκειμένου να καταστήσει τη θεωρία εμπειρικό υλικό για τον αναγνώστη.

Η έννοια της άρνησης διατρέχει το έργο ως καταστατική στάση. Από αυτήν την άποψη, το μεθοδολογικό νήμα συνεχίζει να εκτυλίσσεται στην κατεύθυνση της αρνητικής διαλεκτικής, εφόσον τα αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία δεν αναιρούνται, αλλά διατηρούνται σε ένταση, ενώ παραμένει ιστορικά απροσδιόριστη η συνέχεια της κίνησής τους. Δεν πρόκειται για απλή λογική λειτουργία, αλλά για τρόπο σχέσης με τον κόσμο—μια επιμονή στη μη-συμφιλίωση, στη διατήρηση της έντασης. Σε αυτό το πλαίσιο, η αναφορά στον Nietzsche αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η προφάνεια που έχουν οι καταβολές αυτής της στάσης στον Adorno δεν πρέπει όμως να συγκαλύψει τη δραστικότητα που έχει η σκέψη του Νίτσε για τους Negt και Kluge, ενώ είναι συζητήσιμη η ακριβής λειτουργία της, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην περίπτωση του Adorno. Η στρατηγική διαφέρει ριζικά από αυτήν του Habermas που αντιμετωπίζει τον Nietzsche ως απειλή για τον ορθό λόγο, εφόσον θεωρεί ότι η σκέψη του οδηγεί την κριτική σε συνηγορία του ανορθολογισμού. Οι Negt και Kluge εντάσσουν τη νιτσεική κριτική στην άμυνα έναντι της εργαλειοποίησης που επιβάλλει όχι μόνον ο ορθολογισμός της κεφαλαιοκρατικής οργάνωσης, αλλά συνολικά η πολιτισμική βιομηχανία που έχει πλέον εισχωρήσει στις πιο μύχιες πτυχές της υποκειμενικότητας.

Το έργο συνειδητά δεν συγκροτεί ένα αυτόνομο, κλειστό θεωρητικό οικοδόμημα, αλλά επιδιώκει να ανοίξει έναν χώρο, όπου η ίδια η εμπειρία τίθεται υπό διαρκή αμφισβήτηση, ως πρόβλημα που δεν επιλύεται αλλά επιμένει. Η ιστορία δεν εκτυλίσσεται ως συνεκτική αφήγηση, αλλά διαρρηγνύεται σε ασυνέχειες· το υποκείμενο δεν εμφανίζεται ως ενότητα, αλλά ως πεδίο αντιτιθέμενων δυνάμεων. Η μορφή, μακριά από κάθε σταθεροποίηση, λειτουργεί ως πράξη διάρρηξης που αποτρέπει τη συμφιλίωση. Μέσα σε αυτό το πεδίο ρωγμών—εκεί όπου το νόημα αναβάλλεται και η κατανόηση δεν προσφέρεται ως δεδομένο—διατηρείται μια εύθραυστη, όσο και επίμονη δυνατότητα: η δυνατότητα μιας εμπειρίας που δεν έχει ακόμη απορροφηθεί, που δεν προσφέρεται ως έτοιμο αποτέλεσμα, αλλά απαιτεί να κατακτηθεί μέσα από την ίδια την επιμονή.

Αν επιχειρήσει κανείς να συλλάβει συνολικά το εγχείρημα των Negt και Kluge, δεν αρκεί να το προσεγγίσει ως θεωρία. Πρόκειται μάλλον για μια σύνθεση μορφολογικών πειραμάτων - μια επιμονή στη διατήρηση της εμπειρίας ως ανοιχτού προβλήματος. Διότι αυτό που διακυβεύεται δεν είναι απλώς η κατανόηση της εμπειρίας, αλλά η ίδια η δυνατότητά της. Η εμπειρία, στον ορίζοντα που ανοίγει το εγχείρημα του *Ιστορία και επιμονή*, δεν είναι πλέον κάτι που μπορεί να μεταδοθεί ή να αναπαρασταθεί άμεσα. Δεν ταυτίζεται με τη γνώση ούτε με την πληροφορία. Επιμένει να εμφανίζεται ως κάτι εύθραυστο, ασυνεχές, συχνά απρόσιτο—κάτι που πρέπει να κατακτηθεί μέσα από ρήξεις, καθυστερήσεις, επιστροφές. Σε έναν κόσμο όπου η πληροφορία ρέει αδιάκοπα και η επικοινωνία επιταχύνεται, η εμπειρία δεν οδηγείται κατά αόριστο τρόπο σε

μαρασμό, αλλά αποσυνδέεται από τις μορφές που θα μπορούσαν να της επιτρέψουν να συγκροτηθεί.

Εδώ ακριβώς αναδεικνύεται η σημασία της μορφής. Η μορφή δεν είναι διακοσμητική ούτε οργανωτική με την παραδοσιακή έννοια. Δεν επιδιώκει να ενοποιήσει, αλλά να διατηρήσει την ένταση. Να συγκρατήσει το ασύμβατο χωρίς να το συμφιλιώσει. Να δημιουργήσει διαστήματα—παύσεις, ρήξεις, καθυστερήσεις—μέσα στα οποία η εμπειρία μπορεί να αναδυθεί ως ενδεχόμενο. Η σκέψη μέσω μοντάζ, η ετερογένεια των υλικών, η αποσπασματικότητα της αφήγησης δεν αποτελούν απλώς αισθητικές επιλογές. Συνιστούν μια ηθική της μορφής: μια άρνηση της άμεσης κατανάλωσης, μια αντίσταση στην ευκολία της κατανόησης. Τα έργα των Negt και Kluge διασώζουν τη δυνατότητα της εμπειρίας ακριβώς επειδή αρνούνται να την ολοκληρώσουν».

Και όμως, αυτή η άρνηση δεν οδηγεί σε αδυναμία. Αντίθετα, ανοίγει έναν χώρο—έναν χώρο όπου η σκέψη δεν κλείνει, αλλά παραμένει ενεργή. Όπου το υποκείμενο δεν ταυτίζεται με αυτό που κατανοεί, αλλά μετασηματίζεται μέσα από την αδυναμία του να κατανοήσει πλήρως. Η εμπειρία δεν είναι αποτέλεσμα· είναι διαδικασία. Σε αυτό το σημείο, το *Eigensinn* αποκτά μια ακόμη διάσταση. Δεν είναι μόνο επιμονή του υποκειμένου απέναντι στον κόσμο, αλλά και επιμονή της ίδιας της εμπειρίας απέναντι στις μορφές που επιχειρούν να την απορροφήσουν. Κάτι επιμένει—κάτι που δεν ενσωματώνεται, που δεν μεταφράζεται πλήρως, που αντιστέκεται στη σύνοψη και, τελικά, αναστέλλει τη συμφιλίωση.

Η κριτική, επομένως, δεν μπορεί να καταλήξει ή να ολοκληρωθεί. Παραμένει ανοιχτή, όπως και η μορφή που τη συνέχει. Δεν απολήγει σε συμπεράσματα, παρά εγκαθιδρύει μια στάση: μια εγρήγορση απέναντι σε ό,τι διαφεύγει. Και ίσως ακριβώς σε αυτή την ανοιχτότητα—σε αυτή τη μορφή που αρνείται να κλείσει, να συμφιλιώσει, να ολοκληρώσει—να διασώζεται ακόμη η δυνατότητα μιας εμπειρίας που δεν έχει πλήρως απορροφηθεί από τις κυρίαρχες μορφές ορθολογικότητας. Μια εμπειρία που δεν προσφέρεται, αλλά πρέπει να διεκδικηθεί. Που δεν εγγυάται τίποτα, αλλά ακριβώς γι' αυτό διατηρεί ενεργό το κριτικό δυναμικό της.

Τα μέτρα του πολιτικού

Το τρίτο βιβλίο *Τα μέτρα του πολιτικού* (*Maßverhältnisse des Politischen*) εγγράφεται στην ύστερη φάση της μακρόχρονης συνεργασίας των Negt και Kluge, λειτουργώντας ως συνέχεια αλλά και μετατόπιση σε σχέση με το *Ιστορία και Επιμονή*. Αν εκεί οι συγγραφείς επιχειρούν να χαρτογραφήσουν τα υπόγεια αποθέματα της εμπειρίας και της ιστορίας μέσα από την έννοια της *επιμονής*, εδώ το ενδιαφέρον μεταφέρεται σε μια πιο άμεση αναμέτρηση με το πολιτικό ως

πεδίο μορφών, αναλογιών και διαταράξεων. Το έργο αποτελεί «μια στροφή από την αρχαιολογία της εμπειρίας προς μια τοπολογία του πολιτικού», χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει το υπόστρωμα της Κριτικής Θεωρίας. Επιχειρεί να σκεφτεί εκ νέου τις προϋποθέσεις της πολιτικής εμπειρίας σε έναν κόσμο όπου οι παραδοσιακές κατηγορίες έχουν αποδειχθεί ανεπαρκείς να συλλάβουν τις πραγματικότητες που διαμορφώνονται αμέσως μετά το τέλος του Ψυχρού Πολέμου.

Από την αρχή καθίσταται σαφές ότι η πολιτική δεν αντιμετωπίζεται ως ένας αυτοτελής τομέας ή ένα προκαθορισμένο αντικείμενο. Αντίθετα, εμφανίζεται ως μορφή που διαπερνά την καθημερινότητα, ως σχέση που, πέρα και έξω από τους θεσμούς, μπορεί να αναδυθεί μέσα από κάθε πτυχή του λεγόμενου βιόκοσμου. Ένα συναίσθημα, μια εμπειρία, μια φαινομενικά ιδιωτική κατάσταση μπορεί, υπό ορισμένες συνθήκες, να καταστεί πολιτική. Η πολιτική δεν είναι δεδομένη - προκύπτει. Δεν ενοικεί σε θεσμούς - αναδύεται μέσα από σχέσεις. Η πολιτική για τους Negt και Kluge δεν είναι χώρος που μπορεί να οριοθετηθεί, αλλά συνθήκη πολλαπλής έντασης.

Η έννοια των *μέτρων* (*Maßverhältnisse*), που δίνει τον τίτλο στο βιβλίο, λειτουργεί ως κεντρικός άξονας αυτής της σκέψης. Η πολιτική δυνατότητα εξαρτάται από τη σύναψη κατάλληλων συσχετισμών ανάμεσα σε ετερογενή στοιχεία: ανάμεσα σε μορφές εμπειρίας, σε δομές εργασίας, σε τρόπους αντίληψης. Εκεί όπου αυτοί οι συσχετισμοί παύουν να υφίστανται, η πολιτική καθίσταται αδιαφανής, αποσυνδεδεμένη από την εμπειρία, και τελικά βίαιη. Η βία, σε αυτή την προοπτική, δεν είναι μόνο αποτέλεσμα σύγκρουσης, είναι και σύμπτωμα της απώλειας μέτρου. Η διαπίστωση ότι πρόκειται για μια κριτική της απορρύθμισης των σχέσεων ανάμεσα σε υποκειμενικότητα και κοινωνική οργάνωση αποδίδει σωστά το άνυσμα αυτής της καταληκτικής μελέτης, συμπυκνώνοντας ταυτόχρονα το κατεξοχήν πολιτικό διακύβευμα της συνεργασίας των Negt και Kluge.

Η συγκρότηση του έργου αντανακλά, όπως είναι αναμενόμενο, αυτή τη λογική. Το βιβλίο διαρθρώνεται σε δεκαπέντε ενότητες, με τη μορφή προτάσεων περισσότερο, παρά κεφαλαίων, που διατρέχουν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων: από τον πρώτο Πόλεμο του Κόλπου μέχρι τον λαϊκισμό, από την Κίνα μέχρι την επιτάχυνση του χρόνου και ό,τι οι συγγραφείς αποκαλούν «κρυπτογραφήματα» του αιώνα. Δεν πρόκειται για συστηματικές αναλύσεις, αλλά για μια σειρά τομών στην εικόνα της πραγματικότητας – σημεία όπου το πολιτικό καθίσταται ορατό μέσα από τη διάρρηξη της μέχρι τότε κανονικότητας και την αποκατάσταση μιας νέας – ένα δοκιμακό μοντάζ πολιτικής σκέψης. Ήδη στο πρώτο, ομώνυμο με τον τίτλο του βιβλίου, κείμενο, αυτή η διάρρηξη προσδιορίζεται με ιδιαίτερη ενάργεια: η συντριπτική ομογενοποίηση δυνάμεων και γεγονότων δεν εμφανίζεται ως σταθεροποίηση, αλλά ως διαταραχή των *μέτρων*, ως σύμπτωμα κρίσης του πολιτικού πεδίου. Και μέσα σε αυτή τη ρωγμή, όπου

κάθε υπόσχεση δύναμης αποδεικνύεται έωλη, διατυπώνεται με λακωνική ακρίβεια το όριο: «Κανένας δρόμος δεν οδηγεί στην παντοδυναμία».

Σε αυτόν τον ορίζοντα η επιμονή επανεμφανίζεται ως κρίσιμος όρος για την κατανόηση της πολιτικής. Η ιδιότροπη, πεισματική, ιδιοσυγκρασιακή αυτοοργάνωση της ανθρώπινης εμπειρίας—αυτή η εσωτερική λογική που ποτέ δεν υποτάσσεται πλήρως σε εξωτερικές επιταγές—αποτελεί τη βάση κάθε εν δυνάμει χειραφετητικής πρακτικής. Ωστόσο, αυτή η δυνατότητα δεν τίθεται ποτέ με σαφείς όρους ή ανοιχτό ορίζοντα. Οι νέες συνθήκες κεφαλαιοκρατικής οργάνωσης σε παγκόσμιο πια επίπεδο, μέσω της κατανάλωσης και της διαμεσολάβησης των κάθε είδους επικοινωνιακών διαύλων, διαβρώνουν τις μεταξύ των ανθρώπων και άρα και το πολιτικό πεδίο, καθιστώντας δυσδιάκριτες τις δυνατότητες και τους όρους της πολιτικής δράσης. Αν η επιμονή επιβιώνει ως υπόλειμμα αντίστασης μέσα σε ένα σύστημα που την απορροφά ή τη συντρίβει, τότε οι αναλύσεις των Negt και Kluge μπορούν να ρίξουν φως στις νέες θεματολογίες πολιτικής ανάλυσης που έκτοτε έχουν, και σωστά, γίνει επίκαιρες, όπως η μεταπολιτική συνθήκη ή η σημασία που έχουν τα συναισθήματα στην πολιτική συμπεριφορά.

Οι συγγραφείς δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην ανάγκη καλλιέργειας ενός διαφοροποιημένου βλέμματος, το οποίο πρέπει να είναι σε θέση να κάνει διακρίσεις εκεί που τα πράγματα εμφανίζονται ομογενοποιημένα.. Οι συγγραφείς επιμένουν ότι πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα σε διαφορετικά επίπεδα πραγματικότητας: τις παραγωγικές σχέσεις, τη διαμεσολαβημένη πραγματικότητα της επικοινωνίας, και τις αυθόρμητες αντιδράσεις. Σε μια εποχή όπου η πληροφορία πολλαπλασιάζεται ανεξέλεγκτα και η επικοινωνία επιταχύνεται, η δυνατότητα αυτής της διάκρισης καθίσταται όλο και πιο επισφαλής. Και όμως, ακριβώς εκεί εντοπίζεται το πεδίο ανάπτυξης αυθεντικών κριτηρίων—ενός μέτρου που δεν επιβάλλεται εξωτερικά αλλά συγκροτείται μέσα από την εμπειρία. Αυτή η επιδίωξη επαναθεμελίωσης της κριτικής δύναμης (Urteilskraft) σε συνθήκες πληροφοριακού κορεσμού κινητοποιεί και μεταγενέστερες, χωριστές εργασίες των συγγραφέων – στη θεωρία από τον Negt και στην τέχνη από τον Kluge, ενώ αποτελεί πολύ συχνά και αντικείμενο των τηλεοπτικών συζητήσεων που συνεχίζει με αμείωτη ένταση να διοργανώνει.

Η κριτική της απώλειας του μέτρου διατρέχει υπόγεια όλο το έργο. Το έρωτημα, γιατί οι παραδοσιακοί συσχετισμοί οικονομίας, κοινωνίας και πολιτικής έχουν καταρρεύσει επανέρχεται με διαφορετικές εστιασεις: η επιτάχυνση της καινοτομίας, η εκμετάλλευση της φύσης, η σύζευξη των μέσων δημιουργούν ένα περιβάλλον όπου η εμπειρία αποσυντίθεται πριν προλάβει να συγκροτηθεί. Αυτό που περιγράφεται είναι μια μορφή μεταμοντέρνας χαλάρωσης, μια εξασθένιση των δεσμών που καθιστούν δυνατή τη συλλογική δράση. Σε αυτήν

τη συνθήκη, η επιστροφή στη θεματοποίηση της εργασίας – όχι μόνον ως οικονομικής κατηγορίας, αλλά ως μορφή ανθρώπινης δραστηριότητας και αξιοπρέπειας—επανέρχεται ως η κρίσιμη αφετηρία επανεκκίνησης.

Σημείο φυγής των επί μέρους αναλύσεων είναι η μορφή του «υποτιμημένου ανθρώπου». Πρόκειται για το υποκείμενο του οποίου οι εμπειρίες, οι αντιστάσεις, η επιμονή παραμένουν αόρατα μέσα στις μεγάλες αφηγήσεις της πολιτικής και της βιομηχανίας της συνείδησης. Και αυτό το έργο των Negt και Kluge επιχειρεί να επαναφέρει αυτή τη διάσταση στο προσκήνιο, όχι ως ρομαντική αποκατάσταση, αλλά ως αναγκαία προϋπόθεση κάθε κριτικής θεωρίας που θέλει να παραμείνει συνδεδεμένη με την εμπειρία. Γι' αυτό και τόσο αυτό το βιβλίο, όσο και η συνεργασία των Negt και Kluge συνολικά αποτελεί μια πολιτική ανθρωπολογία της ανθεκτικότητας. Επιστέγασμα της συνεργασίας τους είναι η έκδοση *Λέξεις κλειδιά (Suchbegriffe)*,³⁴ η οποία συγκεντρώνει σε 200 σελίδες 26 συνομιλίες και τηλεοπτικές παρεμβάσεις. Σε αυτές, σε άμεση επαφή με την τρέχουσα κάθε φορά συγκυρία, αναστοχάζονται τους όρους με τους οποίους μπορεί συγκροτηθεί μια εμπειρία ικανή να αντισταθεί στην αποδιάρθρωσή της – όχι για να ενοποιήσει την πραγματικότητα, αλλά να αναδείξει συνάψεις και συσχετισμούς εκεί όπου αυτοί έχουν διαλυθεί και να τους αποκαταστήσει σε νέες ενότητες χωρίς να συμφιλιώσει τις αντιφάσεις που λανθάνουν στις ιστορικές τους καταβολές. Σε έναν κόσμο που τείνει προς τον κατακερματισμό της εμπειρίας, η κριτική δεν μπορεί παρά να κινηθεί αντίστροφα: όχι για να αποκαταστήσει μια χαμένη ολότητα, αλλά για να καταστήσει ορατές τις συνδέσεις που καθιστούν ακόμη δυνατή τη σκέψη.

5. Χρονικό των αισθημάτων – ανοιχτός, μα όχι οριστικός απολογισμός της διαδρομής

Η απόπειρα να γραφεί ένα *Χρονικό των συναισθημάτων*³⁵ φέρει εξαρχής την ένταση μιας ειδολογικής αντίφασης και, ακριβώς μέσα από την αναμέτρηση με αυτήν, διαμορφώνει το πρόγραμμά της: προϋποθέτει μια μορφή που γνωρίζει το όριό της και, μέσα από αυτή τη γνώση, στρέφει το βλέμμα προς ό,τι συνήθως μένει εκτός ιστορίας—προς εκείνο που δεν εγγράφεται στα γεγονότα, αλλά επιμένει ως άρρητο υπόστρωμά τους. Αν το συναίσθημα δεν οργανώνεται αφηγηματικά, τότε και η μορφή που επιχειρεί να το προσεγγίσει οφείλει να απομακρυνθεί από κάθε ψευδαίσθηση συνοχής. Το λογοτεχνικό *opus magnum* του Kluge φιλοδοξεί να αποτελέσει μια ιστορία της ανθρώπινης εσωτερικότητας στον 20ό αιώνα. Ο πρώτος τόμος, υπό τον τίτλο *Βασικές Ιστορίες*

³⁴ Oscar Negt, Alexander Kluge, *Suchbegriffe*. TV-Gespräche. Steidl, 2016.

³⁵ Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, 2 τόμοι, Suhrkamp, 2000.

(Basisgeschichten), περιλαμβάνει εκτενείς, επικούς και τεκμηριωτικούς κειμενικούς κύκλους, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και κάποια από τα διασημότερα αυτόνομα λογοτεχνικά του έργα, όπως η Περιγραφή Μάχης (Schlachtbeschreibung) για την καταστροφή του Στάλινγκραντ, καθώς και το έργο Η Αεροπορική Επιδρομή στο Χάλμπερστατ την 8η Απριλίου 1945 (Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945), τα οποία είχαν ήδη αποτελέσει τη βάση για τα σενάρια των ομότιτλων κινηματογραφικών έργων. Αντίστοιχα, ο δεύτερος τόμος, με τίτλο Διαδρομές Ζωής (Lebensläufe), συγκεντρώνει εκατοντάδες από τις χαρακτηριστικές, λακωνικές και συχνά έκτασης λίγων μόλις σελίδων σύντομες βιογραφίες του, ενσωματώνοντας παράλληλα και τα κείμενα από το ομότιτλο λογοτεχνικό του ντεμπούτο που κυκλοφόρησε το 1962.

Η σύνθεση δεν επιδιώκει να ενώσει, αλλά να φέρει σε γειννίαση ετερογενή στοιχεία χωρίς να τα συμφιλιώνει. Έτσι, το ερώτημα της ιστορίας μετασηματίζεται σε ερώτημα διάταξης: δεν αφορά πρωτίστως το τι αφηγούμαστε, αλλά τον τρόπο με τον οποίο τα θραύσματα τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο, ώστε να καταστεί αντιληπτό αυτό που εξοβελίζεται από την κατάφαση της πραγματικότητας. Πίσω από τους αριθμούς και τις καταγραφές—πίσω από τα στατιστικά των επιδημιών και τα αρχειακά τεκμήρια—παραμένει ένα επίπεδο που δεν αποδίδεται άμεσα. Εκεί εγγράφεται ο πόνος που δεν μετριέται, η απώλεια που δεν εντάσσεται σε καμία ταξινόμηση, η εσωτερική κατάρρευση που δεν αφήνει ορατά ίχνη. Το μοντάζ, ακριβώς μέσα από τη διακοπή και την παράθεση, δεν αναπαριστά αυτό το υπόλειμμα, αλλά δημιουργεί τις συνθήκες ώστε να καταστεί, έστω και στιγμιαία, αισθητό. Το στοίχημα του μοντάζ δεν είναι κάποια ερμηνευτική πρόταση, αλλά, μέσω των ρωγμών στη συνέχεια, η ανάδυση του αφανούς, του λησμονημένου, του ασυνείδητου.³⁶

Κατά μήκος αυτών των εντάσεων εκτείνεται το Χρονικό των συναισθημάτων: επανάσταση και βία, πόλεμος και καταστροφή, ιδεολογικές διαδρομές, η επιμονή της ατομικής ιδιοσυγκρασίας, η εμπειρία του χρόνου ως ρήγμα. Ωστόσο, οι άξονες αυτοί δεν συγκροτούν ένα σταθερό σύστημα. Εκείνο που τους συνδέει είναι μια εύθραυστη αξίωση αλήθειας—όχι ως πιστή αποτύπωση, αλλά ως εγγύτητα προς κάτι που διαφεύγει. Το μοντάζ γίνεται εδώ η κατεξοχήν μορφή αυτής της εγγύτητας: δεν αποκαθιστά τη συνοχή, αλλά αφήνει τα στοιχεία να συνυπάρχουν μέσα στην ασυμφωνία τους.

Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, τα μέρη, από τα οποία απαρτίζεται το έργο δεν λειτουργούν ως αυτόνομες και κλειστές αφηγηματικές ενότητες, αλλά ως κινητά στοιχεία ενός ευρύτερου πεδίου πειραματισμού, που διέπεται από μια

³⁶ Βλ. τη σχετική συζήτηση στο Hans Vandevoorde, Christophe Van Gerrewey (επ.), *The Chronicle of Feelings: Myth, Memory, and Media in Alexander Kluge, German Life and Letters*, Special Issue, 2014. με κέντρο τους όρους μιας εναλλακτικής ιστοριογραφίας των συναισθημάτων.

κοινή αρχή: τη διαρκή δοκιμή των δυνατοτήτων του μοντάζ ως όρου εμπειρίας. Το *Chronik der Gefühle* του Alexander Kluge συγκροτείται ακριβώς ως μια τέτοια συνάθροιση ετερογενών υλικών: ένα εκτεταμένο σώμα όπου παλαιότερα και νεότερα κείμενα—τα *Lebensläufe* (1962), το *Schlachtbeschreibung* (1964), τα *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973), η *Unheimlichkeit der Zeit* (1977), αλλά και διάσπαρτες δημοσιεύσεις—δεν παρατίθενται απλώς, αλλά τίθενται εκ νέου σε κυκλοφορία. Το εκδοτικό εγχείρημα αποβλέπει, με όρους σχεδόν «φυσιογνωμικούς», να αποδώσει το σύνολο της διαδρομής του συγγραφέα, όχι ως ενότητα, αλλά ως πολλαπλότητα που εκτείνεται στον χρόνο της ζωής του, ενώ ταυτόχρονα επιχειρεί να συλλάβει και τα «προγράμματα ζωής» των συγχρόνων του—ατομικά και συλλογικά—όπως αυτά διαμορφώνονται μέσα στην ιστορία.

Κι όμως, αυτή η συγκέντρωση δεν οδηγεί σε σύνθεση. Τα έργα δεν επανεμφανίζονται ως σταθερά σημεία αναφοράς, αλλά ως υλικά σε διαρκή μετατόπιση: αποσπώνται από το αρχικό τους πλαίσιο, επανασυνδέονται, διασταυρώνονται με άλλα θραύσματα, δημιουργώντας κάθε φορά νέες ακολουθίες. Η γραφή δεν εξελίσσεται γραμμικά, αλλά λειτουργεί ως διαδικασία συναρμολόγησης και αποσυναρμολόγησης, όπου το μοντάζ καθίσταται η ίδια η αρχή οργάνωσης. Δεν πρόκειται για σύνδεση που εξομαλύνει, αλλά για παράθεση που διατηρεί τις αποστάσεις, που επιτρέπει στα στοιχεία να συνυπάρχουν χωρίς να συμφιλιώνονται. Μέσα από αυτή τη λογική, καθίσταται σαφές ότι το ζητούμενο δεν είναι η κατασκευή μιας ενιαίας αφήγησης, αλλά η δημιουργία ενός πεδίου όπου η εμπειρία μπορεί να τεθεί υπό δοκιμή. Οι ατομικές περιπτώσεις, μέσα από τις οποίες καθίστανται αισθητά τα συναισθήματα, δεν συντίθενται σε μια καθολική ιστορία· αντίθετα, οι μεγάλες ιστορικές μεταβολές που τις διαπερνούν παραμένουν σε απόσταση—εμφανίζονται ως εικόνα, ως σύμβολο, ως ίχνος που δεν ενσωματώνεται πλήρως.³⁷ Εκεί όπου θα αναμενόταν μια συνεκτική μορφή, αναδύεται ένα πεδίο διασταυρώσεων: μια μορφολογία σκέψης που επιμένει στην αποσύνθεση, όχι ως έλλειμμα, αλλά ως προϋπόθεση για κάθε ενδεχόμενη εμπειρία.

Η ατομική εμπειρία αναδεικνύεται έτσι ως ο τόπος όπου εγγράφονται οι ευρύτερες ιστορικές κινήσεις, χωρίς ποτέ να εξαντλούνται σε αυτές. Οι επαναστάσεις, οι πόλεμοι, οι ιδεολογικές ρήξεις δεν εμφανίζονται ως ολοκληρωμένες αφηγήσεις, αλλά ως αποσπασματικές εικόνες, ως θραύσματα που εισβάλλουν στον βίο χωρίς να τον ερμηνεύουν πλήρως. Το γενικό δεν προηγείται του ιδιαίτερου· αναδύεται μέσα από αυτό, και ταυτόχρονα το υπερβαίνει χωρίς να το ενοποιεί. Η αφήγηση, κατά συνέπεια, εγκαθίσταται σε μια ενδιάμεση ζώνη όπου διασταυρώνονται δύο ετερογενή μέσα: ο λόγος και η εικόνα. Το γραπτό ίχνος και το οπτικό τεκμήριο δεν λειτουργούν ως απλά συμπληρώματα το ένα

³⁷ Βλ. τη συζήτηση περί ίχνους στο Christian Schulte, Piero Spila (επ.): *Alexander Kluge: Die Macht der Gefühle. Vorwerk 8*, 2002.

του άλλου· συνθέτουν ένα πεδίο έντασης όπου η σημασία δεν σταθεροποιείται. Το τεκμήριο και η επινόηση δεν αντιπαρατίθενται, αλλά συμπλέκονται μέσα από αυτή τη διπλή υλικότητα: φωτογραφίες, αρχειακά κατάλοιπα, έγγραφα, αποσπάσματα λόγου, όλα ενεργούν ταυτόχρονα ως φορείς επιβεβαίωσης και ως εστίες αμφιβολίας. Η εικόνα δεν «αποδεικνύει» τον λόγο, ούτε ο λόγος ερμηνεύει πλήρως την εικόνα· αντίθετα, το ένα διακόπτει το άλλο, το εκθέτει, το μετατοπίζει.

Το ίδιο το βιβλίο λειτουργεί ως μια μορφή μοντάζ ανάμεσα σε διαφορετικά καθεστώτα αναπαράστασης. Η ανάγνωση δεν ακολουθεί μια γραμμική πορεία, αλλά διασχίζει συνεχώς αυτά τα ρήγματα, όπου το ορατό και το λεγόμενο δεν συμπύκνουν. Ο αναγνώστης δεν καλείται να επιλύσει αυτή την ένταση, να αποφανθεί τι είναι «πραγματικό» και τι «κατασκευασμένο», αλλά να παραμείνει εντός της. Σε αυτό το ανοιχτό όριο—εκεί όπου λόγος και εικόνα αλληλοϋπονομεύονται και αλληλοενισχύονται—η ιστορία παύει να προσφέρεται ως δεδομένο και μετατρέπεται σε διαδικασία: ένα πεδίο όπου η κατανόηση δεν προηγείται, αλλά μπορεί, ενδεχομένως, να αναδυθεί μέσα από τη σύγκρουση των θραυσμάτων.³⁸

Η ήδη ασταθής συνάρθρωση λόγου και εικόνας επεκτείνεται, κατ' ανάγκην, και στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το ίδιο το έργο. Η ανάγνωση δεν εκτυλίσσεται ως συνεχής ροή, αλλά ως διακεκομμένη πορεία μέσα σε ένα πεδίο που δεν προσφέρει προσανατολισμούς εκ των προτέρων. Ο αναγνώστης κινείται δοκιμαστικά: επιλέγει σημεία εισόδου, εγκαταλείπει διαδρομές, επιστρέφει σε ό,τι έμεινε ανολοκλήρωτο. Δεν «ακολουθεί» το έργο· το διασχίζει, αφήνοντας κάθε φορά να διαμορφωθεί μια προσωρινή διαδρομή που δεν αξιώνει καθολικότητα. Σε αυτή τη διαδικασία, το *Eigensinn*—και πάλι: ως επιμονή, πείσμα, ιδιορρυθμία, εσωτερική κατεύθυνση που δεν υπακούει σε εξωτερικές επιταγές—μετατρέπεται σε ενεργό αρχή της πρόσληψης. Δεν περιορίζεται στους χαρακτήρες ή στα αφηγηματικά θραύσματα, αλλά μετατοπίζεται στον ίδιο τον αναγνώστη, ο οποίος καλείται να διατηρήσει την ιδιαιτερότητα της δικής του διαδρομής απέναντι σε κάθε τάση εξομάλυνσης. Η ανάγνωση γίνεται έτσι μια μορφή αντίστασης απέναντι στη συνοχή: μια πρακτική που δεν επιδιώκει να λύσει τις αντιφάσεις, αλλά να τις συγκρατήσει.³⁹

³⁸ Βλ. Michael Rohrwasser, «Der Chirurg als Chronist. Alexander Kluges monumentales Werk», στο *Perlentaucher* (Λογοτεχνικό Παράρτημα), 2000 για την ανάλυση της αρχαιολογικής και συνάμα χειρουργικής ματιάς του Kluge πάνω στην ιστορία.

³⁹ Βλ. τη συνοπτική αναφορά στο Christian Schulte, «Die Lust aufs Unwahrscheinliche. Alexander Kluges »Chronik der Gefühle«», στο *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 55, τχ. 4 2001, σ. 344–349.

Οι εικόνες, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν υπηρετούν την αφήγηση· τη διακόπτουν. Δεν επεξηγούν το λεγόμενο, αλλά το μετατοπίζουν, το καθιστούν ασταθές. Εμφανίζονται ως σημεία τομής μέσα στο σώμα του κειμένου, εισάγοντας παύσεις που δεν είναι απλώς διαλείμματα, αλλά ενεργές ρωγμές. Κάθε οπτικό στοιχείο ανοίγει ένα νέο πεδίο σχέσεων χωρίς να το ολοκληρώνει, εγκαθιστώντας μια κίνηση που δεν καταλήγει σε σύνθεση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το λεκτικό και το οπτικό δεν συνενώνονται σε μια ενιαία μορφή· παραμένουν σε μια κατάσταση μόνιμης ασυμφωνίας. Η μεταξύ τους σχέση δεν είναι συμπληρωματική αλλά ανταγωνιστική, και ακριβώς αυτή η ένταση καθιστά αδύνατη κάθε τελική συμφιλίωση. Η μορφή, επομένως, δεν λειτουργεί ως μηχανισμός ενοποίησης, αλλά ως διάταξη που διατηρεί ανοιχτό το χάσμα. Σε αυτή την επιμονή της ρήξης, το έργο προσεγγίζει μια κινηματογραφική λογική όχι στη σφαίρα της αναπαράστασης, αλλά στο πεδίο της σκέψης. Η τομή, η παράθεση, η ασυνέχεια δεν είναι απλώς τεχνικές· αποτελούν τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται το νόημα—ένα νόημα που δεν ολοκληρώνεται, αλλά παραμένει εκκρεμές. Και ίσως ακριβώς αυτή η εκκρεμότητα, αυτή η άρνηση συμφιλίωσης, να είναι εκείνη που διατηρεί ζωντανή τη δυνατότητα της εμπειρίας.

Μέσα σε αυτό το πεδίο μετασχηματίζεται, ωστόσο, και η φωνή του αφηγητή. Οι ιστορίες δεν παρουσιάζονται ως ολοκληρωμένες ενότητες, αλλά ως δοχεία—μορφές που μπορούν να υποδεχθούν το συναίσθημα χωρίς να το εξαντλούν. Το συναίσθημα δεν περιγράφεται· καθίσταται αισθητό μέσα από τη διάταξη των στοιχείων που το περιβάλλουν. Η αφήγηση δεν αποδίδει άμεσα, αλλά δημιουργεί τις συνθήκες μέσα στις οποίες κάτι μπορεί να αναδυθεί. Ό,τι δεν αφήνει ίχνος προϋποθέτει μια ριζική μετατόπιση της ίδιας της μορφής προκειμένου να αναπαρασταθεί. Ό,τι διαφεύγει της καταγραφής και αντιστέκεται στη χρονολόγηση δεν μπορεί να αποδοθεί μέσω μιας συνεχούς αφήγησης, ούτε να ενταχθεί σε μια γραμμική διάταξη γεγονότων.

Το *Χρονικό των αισθημάτων* είναι, ίσως, το κατ' εξοχήν έργο του Kluge, το οποίο αναδεικνύει το μοντάζ όχι απλώς ως τεχνική, αλλά ως κατεξοχήν αρχή συγκρότησης: μια πρακτική σύνθεσης που στηρίζεται στη ρήξη, την τομή και την ασυνέχεια. Το έργο παραμένει ανοιχτό: ένα πεδίο θραυσμάτων, μια διαδικασία αναδιάταξης, μια επίμονη δοκιμή των ορίων της μορφής—ο τρόπος με τον οποίο το άρρητο μπορεί να πλησιάσει την έκφραση χωρίς να παγιδευτεί από τα διαθέσιμα προς τούτο μέσα. Και ίσως ακριβώς σε αυτή τη διαρκή εκκρεμότητα—σε αυτή τη μορφή που παραμένει ανοιχτή—να διασώζεται κάτι από την εμπειρία που επιχειρεί να αγγίξει.

Δεν υπάρχει χώρος εδώ για να αναφερθούμε στα τόσα άλλα σημαντικά εγχειρήματα του Kluge. Ας αρκεστούμε μόνον στην επισήμανση του υλικού της

διερεύνησης του εγχειρήματος να γυριστεί το *Κεφάλαιο* σε ταινία – μια προσπάθεια, στην οποία ο Kluge επανέρχεται στο σχετικό σχέδιο του Eisenstein.⁴⁰

6. Coda - τι μένει

Η επικράτεια του Alexander Kluge δεν υπήρξε μόνον ή παραθετικά η αισθητική αναζήτηση, η θεωρητική ανάλυση, η αφήγηση ή η καταγραφή γεγονότων, αλλά ένα ενιαίο ζωντανό εργαστήριο όπου η πρωτογενής ύλη της ιστορίας - παγκόσμιας και προσωπικής καθημερινής - μεταβολίζεται σε τέχνη και κριτική σκέψη. Σε όλη τη διάρκεια του βίου του, το κεντρικό ερώτημα που στοίχειωνε το έργο του παρέμεινε αμετάβλητο: τι απογίνεται το άτομο, η μοναδική και ανεπανάληπτη αυτή μονάδα ύπαρξης, μέσα στη δίνη του πολεμικού χάους; Ο Kluge ανατέμνει με χειρουργική ακρίβεια το πώς οι αποφάσεις που λαμβάνονται σε υψηλά κλιμάκια –αποφάσεις ποτισμένες από την τύφλωση της φιλοδοξίας, την παθητικότητα της υποταγής και τον ίλιγγο του μεγαλοϊδεατισμού– μεταφράζονται με μαθηματική βεβαιότητα σε εκατόμβες νεκρών. Για εκείνον, το μέτωπο δεν είναι μόνο στρατιωτικό αλλά και πολιτικό, μια γραμμή πυρός όπου η ανθρώπινη ζωή θυσιάζεται στο βωμό παράλογων σκοπιμοτήτων, αφήνοντας πίσω της τραύματα που δεν επουλώνονται, αλλά επιβιώνουν μέσα στον χρόνο, μεταμφιεσμένα στις πιο παράδοξες και παράλογες μορφές της καθημερινότητας.

Αν και το ευρύ κοινό τον γνώρισε μέσα από την κινούμενη εικόνα, ο ίδιος ο Kluge επέμενε με μια σχεδόν πεισματική συνέπεια στην ταυτότητα του συγγραφέα. «Είμαι και παραμένω πρωτίστως συγγραφέας βιβλίων», συνήθιζε να λέει, μια δήλωση που αποτελεί το ερμηνευτικό κλειδί για ολόκληρο το οικοδόμημά του. Αυτή η αυτοπεποίθηση δεν αφορούσε μια επαγγελματική προτίμηση, αλλά μια βαθιά υπαρξιακή στάση: ακόμα και όταν χειριζόταν την κάμερα ή την τηλεοπτική παραγωγή, ο Kluge λειτουργούσε ως αφηγητής. Το έργο του βασίζεται στη δύναμη της λέξης, στη στρατηγική του μοντάζ και στη διαρκή εναλλαγή προοπτικών. Είναι μια τέχνη συμπύκνωσης, όπου το φαινομενικά απόμακρο –ένα ιστορικό έγγραφο του 18ου αιώνα ή μια επιστημονική θεωρία– έρχεται ξαφνικά σε μια επώδυνη, αποκαλυπτική εγγύτητα με το παρόν.

Στην καρδιά της μεθοδολογίας του Kluge βρίσκεται η «ποιητική δύναμη της θεωρίας». Η άσκησή της σε διαφορετικά μέσα προκειμένου να εκφράσει μια τεράστια θεματολογία συνιστά την αισθητική πρόταση που αποδίδει στον Kluge την ιδιαίτερη θέση και την παρακαταθήκη με την οποία μας καλεί να αναμετρηθούμε. Για τον Kluge, η θεωρία δεν είναι μια αφηρημένη διδασκαλία,

⁴⁰ Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx - Eisenstein - Das Kapital*. filmedition Suhrkamp, 2008 (που περιλαμβάνει 3 DVD με συνοδευτικά κείμενα).

ένας κλειστός κώδικας για λίγους μνημένους, αλλά μια παραγωγική, ζωτική ενέργεια. Είναι η ικανότητα της σκέψης να μην αποδέχεται το «δεδομένο» της πραγματικότητας, αλλά να το αποδιρθώνει και να το αναδιατάσσει. Μέσω της ποίησης της θεωρίας, ο κόσμος ανασυντίθεται· η εμπειρία σμίγει με τη φιλοσοφία και η αφήγηση γίνεται το όχημα για να αντισταθεί κανείς στην ισοπεδωτική δύναμη της κυρίαρχης ιδεολογίας. Σε έναν κόσμο που τείνει να διαχωρίζει την ορθολογική ανάλυση από τη δημιουργική φαντασία, ο Kluge προτείνει μια τολμηρή σύζευξη: η θεωρία παύει να είναι μια στατική, αφηρημένη διδασκαλία που παρατηρεί τον κόσμο από απόσταση ασφαλείας και μετατρέπεται σε μια ζωντανή, παραγωγική δύναμη που παρεμβαίνει στην πραγματικότητα.

Η «ποίηση» εδώ επιστρέφει στην αριστοτελική της ρίζα: είναι η ποίησης, η πράξη του δημιουργείν. Η θεωρία αποκτά ποιητική δύναμη όταν αρνείται να υποταχθεί στη δικτατορία των γεγονότων, ενώ η ωμή πραγματικότητα είναι συχνά ένας «εχθρός» που επιβάλλεται μέσω της επανάληψης και του μοιραίου. Η ποιητική θεωρία είναι το εργαλείο εκείνο που επιτρέπει στο υποκείμενο να αποσυναρμολογήσει αυτό που παρουσιάζεται ως «φυσικό» ή «αναπόφευκτο» και να το ανασυνθέσει σε νέους, απρόσμενους συνδυασμούς. Είναι η ικανότητα να βλέπει κανείς τις δυνατότητες που ακυρώθηκαν από την ιστορία, τα όνειρα που έμειναν μισά και τις εναλλακτικές διαδρομές που θάφτηκαν κάτω από το βάρος των καταστροφών.

Αυτή η προσέγγιση συγγενεύει άμεσα με την τεχνική του μοντάζ. Όπως στον κινηματογράφο η παράθεση δύο άσχετων πλάνων γεννά μια νέα έννοια στο μυαλό του θεατή, έτσι και η ποιητική θεωρία λειτουργεί μέσω της «σύγκρουσης» ετερόκλητων στοιχείων. Ο Kluge φέρνει σε επαφή τη φιλοσοφία με την προσωπική μαρτυρία, την αστροφυσική με την πολιτική οικονομία, και τον μύθο με την καθημερινή εμπειρία. Σε αυτή τη διαδικασία, η θεωρία δεν επιδιώκει να δώσει οριστικές απαντήσεις ή να κατασκευάσει ένα κλειστό σύστημα αλήθειας. Αντίθετα, επιδιώκει να «ανοίξει» την πραγματικότητα, να δημιουργήσει ρωγμές στον τοίχο του αυτονόητου.

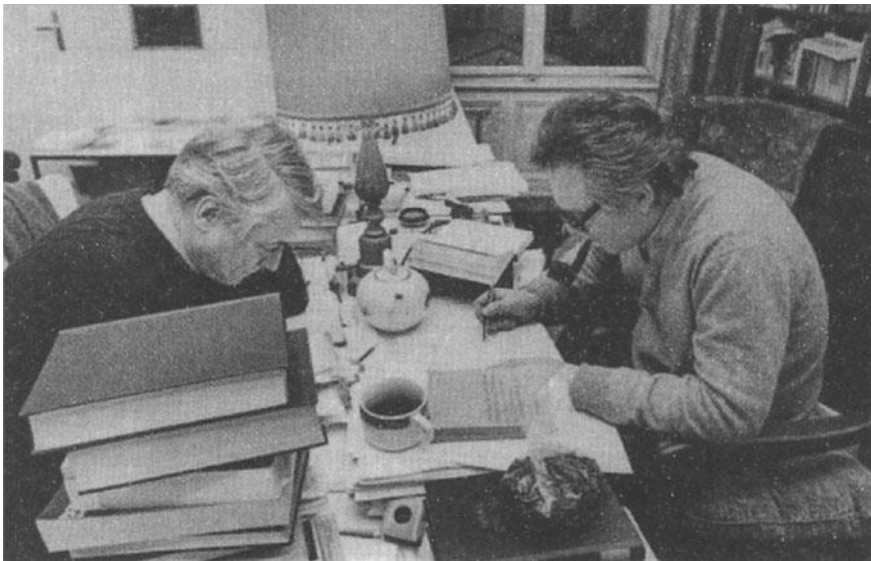
Η ποιητική δύναμη της θεωρίας είναι, εν τέλει, μια πράξη αντίστασης. Είναι η άρνηση του πνεύματος να ιδιωτεύσει ή να περιοριστεί σε μια στεία ακαδημαϊκή περιγραφή. Στο έργο που παράγεται με αυτό το ζητούμενο, η θεωρία «αισθάνεται» και το συναίσθημα «σκέφτεται». Δεν υπάρχει γνώση χωρίς πάθος, ούτε εμπειρία χωρίς την αναστοχαστική δύναμη που τη μετατρέπει σε συνείδηση. Πρόκειται για μια αρχαιολογία του μέλλοντος: ανασκάπτουμε το παρελθόν όχι για να το αρχαιοθετήσουμε, αλλά για να απελευθερώσουμε τις ουτοπικές ενέργειες που παραμένουν εγκλωβισμένες μέσα του.

Είναι μια θεωρία που δεν φοβάται το παράδοξο, το αποσπασματικό ή το υποκειμενικό. Αναγνωρίζει ότι η αλήθεια της ανθρώπινης κατάστασης δεν βρίσκεται στις μεγάλες αφαιρέσεις, αλλά στη λεπτομέρεια, στο θραύσμα και στη διαρκή προσπάθεια του ανθρώπου να νοηματοδοτήσει το χάος. Η ποιητική αυτή δύναμη μετατρέπει τον στοχαστή σε έναν «μοντέρ πρωτογενών υλικών», ο οποίος, μέσα από τη νέα οργάνωση της πραγματικότητας, αναζητά επίμονα τη δυνατότητα μιας άλλης, δικαιότερης και πιο ανθρώπινης εκδοχής του κόσμου.

Πρόκειται για μια «εκρηκτική αρχαιολογία» που ανασκάπτει τα θεμέλια του ύστερου καπιταλισμού, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος, της εργασίας και των συστημάτων ελέγχου. Στο επίκεντρο βρίσκεται η «πρωτογενής διαδικασία της ζωής», μια ουτοπική ορμή που, παρά τις καταστροφές, εξακολουθεί να αναζητά τη δυνατότητα ενός «ευτυχισμένου τέλους».

Η παρουσία του στα μέσα μαζικής ενημέρωσης υπήρξε μια πράξη διανοητικού ανταρτοπόλεμου. Ο Kluge επιχείρησε –και εν πολλοίς πέτυχε– να δημιουργήσει μια αντι-δημοσιότητα. Στόχος του ήταν να αγγίξει τον θεατή ταυτόχρονα στο μυαλό και στην ψυχή, στη λογική και στο συναίσθημα. Αν και το έργο του δεν μετατράπηκε ποτέ σε προϊόν μαζικής κατανάλωσης, κατάφερε κάτι ίσως πιο σημαντικό: να εγκαθιδρύσει μέσα στον ωκεανό της τηλεοπτικής κοινοτοπίας μια νησίδα για μια ποιοτική δημόσια σφαίρα. Εκεί, με μια δόση λεπτής ειρωνείας και υπό το πρόσχημα του συναρπαστικού και ενημερωτικού, παρουσίασε όλα όσα τον συγκλονίζουν, ποντάροντας στο συναίσθημα ως μέσο πρόσβασης στη σκέψη. Χρησιμοποίησε την τηλεόραση γιατί κατάλαβε ότι εκεί χτυπά η καρδιά της κοινωνίας, επιδιώκοντας να μετατρέψει τον παθητικό δέκτη σε ενεργό συμμετόχο που σκέφτεται επειδή αισθάνεται.

Αυτό που απομένει τελικά από τον Alexander Kluge δεν είναι μόνο ο τεράστιος όγκος του έργου του, αλλά ένας τρόπος να βλέπουμε τον κόσμο. Υπήρξε ο εχθρός του λείου, του θορυβώδους και του οριστικού. Στράφηκε με ευλάβεια προς τις ρωγμές, τα δευτερεύοντα, τις ζώνες του περιθωρίου και τα ασήμαντα σωματίδια της πραγματικότητας. Γνώριζε καλά ότι η αλήθεια σπανίως κραυγάζει· αντιθέτως, κρύβεται εκεί όπου τα μεγάλα συνθήματα και οι επίσημες ιστορίες έχουν επιβάλει τη σιωπή τους. Υπό αυτή την έννοια, ο Kluge υπήρξε ένας διαφωτιστής μιας σπάνιας, ιδιότυπης κοπής. Δεν υπήρξε ποτέ ένας στεγνός ορθολογιστής ή ένας αυθεντικός δάσκαλος από καθέδρας, αλλά ένας οδοιπόρος που αναγνώρισε στην ανθρώπινη μνήμη, στη φαντασία και στην ικανότητα για αντίσταση - μια ανεξάντλητη δυνατότητα ελευθερίας.



Alexander Kluge - Oscar Negt