



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ενόρμηση Θανάτου:
Ερωτισμός, Αυτοθυσία και Αισθητική

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Αναστάσιος Χ. Τσακαλιάδης-Σωτηράκογλου

Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Πούλος

Αθήνα 2022



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
FINE ARTS SCHOOL
DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ART
MA PROGRAMME IN THEORY AND HISTORY OF ART

Death drive:
Eroticism, Self-sacrifice and Aesthetics

POSTGRADUATE THESIS



Anastasios C. Tsakaliadis-Sotirakoglou

Supervisor: Professor Panagiotis Poulos

Athens 2022

Περίληψη

Η έννοια της *ενόρμησης του θανάτου* αφορά στην αναγνώριση μιας έμφυτης ιδιότητας των έμβιων όντων να τείνουν προς την αυτοκαταστροφή τους, ένα είδος ενστίκτου που αντιπαραβάλλεται προς αυτό της αυτοσυντήρησης. Έχοντας εξετάσει συγκριτικά τις διαφορετικές ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του Sigmund Freud και της Sabina Spierlein, η έρευνα οδηγείται στο πεδίο της φιλοσοφίας του Georges Bataille, στην οποία διατυπώνεται η αισθητική διάσταση του ερωτισμού ως εκπορευόμενη από ένα είδος ενόρμησης θανάτου, η οποία ερμηνεύεται με γνώμονα την αρχέγονη σχέση ανάμεσα στη θυσία και το ιερό. Αυτή η σχέση μας οδηγεί στην έννοια της αυτοθυσίας, ενδεικτική για τον ρόλο της ενόρμησης του θανάτου στη Χριστιανική θεολογία. Έχοντας αναλύσει τη συγκρότηση του νεωτερικού υποκειμένου βάσει της υπαρξιακής θεολογίας του Søren Kierkegaard και λαμβάνοντας υπόψη την φιλοσοφική διαχείριση του *παράλογου* από τον Albert Camus, επιχειρώ να ερμηνεύσω την ηθική, πολιτική και αισθητική διάσταση του ζητήματος της αυτοκτονίας ως το κατεξοχήν πεδίο εκδήλωσης της ενόρμησης του θανάτου. Η παραπάνω ροή σκέψης συνοδεύεται σε όλα της τα κομβικά σημεία από πειραματικές αναγωγές και συσχετισμούς με εικαστικά και κινηματογραφικά έργα, καταλήγοντας στη φωτογραφία ως υποδειγματικό μέσο τεκμηρίωσης και εικαστικής απόδοσης της ενόρμησης του θανάτου.

Λέξεις-κλειδιά: ενόρμηση θανάτου, ψυχανάλυση, φιλοσοφία, αισθητική, ερωτισμός, χριστιανισμός, θεολογία, υπαρξισμός, θυσία, αυτοκτονία, τέχνη, ζωγραφική, κινηματογράφος, φωτογραφία.

Summary

The concept of *death drive* refers to the recognition of an innate attribute of living beings to tend towards their own destruction, a sort of instinct opposite to that of self-preservation. Having comparatively examined the different psychoanalytic approaches of Sigmund Freud and Sabina Spierlein, our research leads us to the field of Georges Bataille's philosophy, in which the aesthetic dimension of eroticism is formulated as emanating from a sort of death drive, which is interpreted on the basis of the primordial relationship between the concept of sacrifice and the sacred. The recognition of this relationship leads us to self-sacrifice, a concept particularly indicative of the role of the death drive in Christian theology. Having analysed the constitution of the modern subject based on Soren Kierkegaard's existential theology and taking Albert Camus' philosophical thesis on the *absurd* into account, I shall attempt to interpret the ethical, political and aesthetic dimension of the question of suicide as the predominant field in which the death drive is manifest. The above stream of thought is selectively accompanied by experimental reductions and correlations with artworks belonging to the fields of painting or cinema, culminating in photography being recognised as the exemplary means of documentation and visual representation of the death drive.

Keywords: death drive, psychoanalysis, philosophy, aesthetics, eroticism, christianity, theology, existentialism, sacrifice, suicide, art, painting, cinema, photography.

Τριμελής Επιτροπή

Ανδρέας Ιωαννίδης, ομότιμος καθηγητής

Κώστας Ιωαννίδης, αναπληρωτής καθηγητής

Παναγιώτης Πούλος, ομότιμος καθηγητής (επιβλέπων)

Δήλωση Συγγραφέα

Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Σε όσους φεύγουν ελεύθεροι...

Ευχαριστίες

Θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα Καθηγητή κ. Παναγιώτη Πούλο για τα πολύτιμα μαθήματα, την έμπνευση, τις συμβουλές, αλλά πρωτίστως για την ελευθερία που μου έδωσε, την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και την υπομονή που επέδειξε κατά τη μακρόχρονη περίοδο εκπόνησης μιας εργασίας που δίχως αυτές τις προϋποθέσεις, η ολοκλήρωσή της στην παρούσα μορφή θα ήταν αδύνατη.

Ιδιαίτερο ευχαριστώ αποδίδω στον ομότιμο Καθηγητή κ. Ανδρέα Ιωαννίδη, ο οποίος εμπλούτισε τη ζωή και τη σκέψη μου με διδάγματα που εξακολουθούν να αποδεικνύονται ανεκτίμητης αξίας, όχι μόνο στη συγγραφή εργασιών, αλλά και στη γενικότερη επαφή μου με την τέχνη και τους ανθρώπους.

Ευχαριστώ επίσης τον Πρόεδρο του ΠΜΣ Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Κώστα Ιωαννίδη για την συμβολή του στην άμεση υποστήριξη αυτής της εργασίας, αλλά και τα επίσης πολύτιμα μαθήματα πάνω στην ιστορία, θεωρία και κριτική των εικαστικών τεχνών αλλά και της τέχνης της φωτογραφίας, μια σημαντική επίδραση που γίνεται εμφανής στο περιεχόμενο της εργασίας.

Οφείλω, επίσης να αναφέρω τη βοήθεια της βιβλιοθήκης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, η οποία παρά τις αντίξοες συνθήκες και την ολική ή μερική αναστολή της εργασίας της κατά περιόδους του 2020 και 2021, εν τέλει ανταποκρίθηκε στις ερευνητικές ανάγκες των φοιτητών και κατέστησε και πάλι διαθέσιμες τις περισσότερες από τις απαραίτητες βιβλιογραφικές πηγές που κατέστησαν εφικτή την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Ιδιαίτερο ευχαριστώ επίσης οφείλω στον φίλο και συμφοιτητή Πανταζή Κορακιανίτη, για τους βαθυστόχαστους περιπάτους, την ηθική και ψυχική υποστήριξη, αλλά και μερικές πολύτιμες προτάσεις ως προς τη χρήση συμπληρωματικής βιβλιογραφίας.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω όλα τα άτομα που μου δάνεισαν τη συντροφιά τους και μου φέρθηκαν με ανθρωπιά, απέναντι σε μια συγκυρία κοινωνικού διχασμού που επιχείρησε να ποινικοποιήσει κάθε άγγιγμα και κάθε μοίρασμα που δίνει πνοή στη ζωή μας.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	7
1. 1) Η ενόρμηση του θανάτου.....	10
1. 2) Πέραν της αρχής της ηδονής.....	11
2. 1) Ο Έρωτας των ποιητών.....	17
2. 2) Αναγνώσεις του προς θάνατον ερωτισμού στον ορφικό μύθο.....	19
2. 3) Μια ρομαντική αυτοκτονία.....	26
2. 4) Έρωτας, θάνατος, πολιτισμός.....	30
2. 5) Η νοσταλγία της αλληλουχίας.....	33
2. 6) Η αργοπορία της ηδονής.....	39
2. 7) Ο σπαραγμός της μορφής.....	46
2. 8) Έρωτας και πόνος.....	51
2. 9) Η αυτοθυσία και το ιερό στον ερωτισμό.....	54
2. 10) Από την πορνογραφία του θανάτου σε έναν σύγχρονο μετα-ρομαντικό ερωτισμό.....	57
3. 1) Ο ερωτισμός στη Χριστιανική αυτοθυσία.....	61
3. 2) Το <i>λαμά σαβαχθανί</i> ως ασθένεια προς θάνατον.....	68
3. 3) Η υπαρξιακή συγκρότηση του νεωτερικού υποκειμένου.....	75
3. 4) Σταθμοί θανάτου στον χρόνο.....	77
3. 5) Η φιλοσοφική αυτοκτονία μέσα από την κινηματογραφική κάμερα.....	82
3. 6) Βιοπολιτική και θανατοπολιτική.....	89
3. 7) Βιοεξουσία και αυτεξούσιο: ένα σύγχρονο παράδειγμα.....	92
3. 8) Η καλλιτεχνική αυτοκτονία.....	101
3. 9) Ο καθαγιασμός του αυτόχειρα.....	106
3. 10) Το αρνητικό μεγαλειώδες.....	111
4. Τέχνη και ψυχανάλυση.....	121
5. 1) Η αισθητική της αυτοκτονίας.....	128
5. 2) Η αυτοκτονία μέσα από τον σκοτεινό θάλαμο.....	130
Επίλογος.....	139
Βιβλιογραφία.....	141
Φιλμογραφία.....	147

Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η διατύπωση μιας σύνθετης στοχαστικής διαδρομής ανάμεσα στις συσχετιζόμενες έννοιες του *ερωτισμού*, της *αυτοθυσίας* και της *αισθητικής*, έχοντας ως βασικό συνδετικό γνώμονα τη φροϋδική *ενόρμηση του θανάτου*. Όπως η φροϋδική ψυχανάλυση αναζητάει την καταγωγή της ενόρμησης του θανάτου στη μικροβιολογία, βάσει της οποίας ερμηνεύει στην πορεία την ανθρώπινη συμπεριφορά, έτσι μπορεί κανείς να εντοπίσει σε αυτή τη δυσερμήνευτη για πολλούς ψυχαναλυτική έννοια το *σημείο φυγής* πίσω από μερικές από τις πιο παράδοξες εκφάνσεις της ανθρώπινης πολιτιστικής δραστηριότητας. Πρόκειται για μια αμφίδρομη σχέση που μας βοηθάει αφενός να κατανοήσουμε την φροϋδική ψυχανάλυση εντοπίζοντας την ενόρμηση του θανάτου σε παραδείγματα άγνωστα για τον Freud και ως εκ τούτου επικαιροποιώντας την, αφετέρου να ερμηνεύσουμε ορισμένα φαινόμενα του πολιτισμού (ιστορικά και σύγχρονα), που δίχως την τοποθέτησή τους σε ένα κοινό νήμα φιλοσοφικών και ψυχαναλυτικών προβληματισμών, η επίμονη παρουσία τους μοιάζει μάλλον παράδοξη και δυσνόητη, ενώ η ιστορικιστική αναγωγή τους σε συγκεκριμένες ιστορικές αιτίες αποδεικνύεται συχνά από ανεπαρκής έως παραπλανητική.

Σημαντικό για αυτή τη μελέτη είναι να αποδείξει τον ρόλο του ερωτισμού και της αυτοθυσίας όχι ως κοινά εννοιακά πεδία στα οποία τυγχάνει να επιδρά η ενόρμηση του θανάτου ή ως απλές εκφάνσεις της, αλλά ως τα υποδειγματικά στοιχεία που σχηματίζουν την πολιτιστική, ηθική και πρωτίστως αισθητική σχέση μας με αυτήν, πράγμα που σαφώς ξεφεύγει από τα πλαίσια της φροϋδικής ψυχανάλυσης και επεκτείνεται σε πεδία που προσεγγίζουν παρόμοια φαινόμενα με άλλους νοηματικούς όρους. Επομένως, ο *ερωτισμός* δεν αποτελεί απλώς πεδίο άντλησης παραδειγμάτων για να ενισχύσει το εγχείρημά μας, αποτελεί το ερώτημα και συνάμα την απάντηση σε αυτό. Έτσι διαμορφώνεται ένα πεδίο αισθητικού αναστοχασμού μέσα από το οποίο αναζητά κανείς απαντήσεις σε ένα υπαρξιακό ερώτημα: πώς γίνεται δηλαδή η ενόρμηση του θανάτου να αποτελεί πηγή εκπόρευσης του ερωτισμού, αν όχι επειδή ο ίδιος ο ερωτισμός αποτελεί το βασικό πεδίο επιτέλεσης της ενόρμησης του θανάτου; Οφείλοντας να απομακρυνθούμε από τις κλασικές εννοιακές ταξινομήσεις και τα παραδοσιακά δίπολα, ανακαλύπτουμε στην ερωτική θεωρία του Georges Bataille μια ανακατανομή εννοιών και φαινομένων, που παρότι σαφώς έχει ως αφετηρία τον Freud

(και βεβαίως τον Nietzsche), επαναπροσεγγίζει το ζήτημα με όρους περισσότερο αισθητικούς, παρά επιστημολογικούς.

Έπειτα, δεδομένου ότι ο Bataille εντοπίζει και ορίζει την έννοια της θυσίας ως τον κύριο συνδετικό κρίκο ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο, οδηγούμαι σε μια απόπειρα υπέρβασης της κοινής ερμηνείας ως προς την παγανιστική σκέψη του Bataille, επιχειρώντας να διευρύνω και να επικαιροποιήσω το ζήτημα της τελετουργικής θυσίας μέσω της έννοιας της αυτο-θυσίας, ιδιαίτερα κομβικής όχι μόνο για τη Χριστιανική θεολογία αυτή καθεαυτή, αλλά και για ολόκληρο τον νεωτερικό δυτικό πολιτισμό που διαμορφώθηκε μέσα από το Χριστιανικό πνεύμα. Έτσι, χρησιμοποιώντας ως υπόβαθρο την υπαρξιακή θεολογία του Søren Kierkegaard και αναγνωρίζοντας τον ρόλο αυτής της Χριστιανικής έννοιας ως τη βάση για τη διαμόρφωση της αυτεξούσιας συνείδησης του νεωτερικού υποκειμένου, αναζητώ την εξέλιξή της μέσα στην υπαρξιακή φιλοσοφία, οδηγούμενος στο φιλοσοφικό πρόβλημα της αυτοκτονίας, όπως αυτό εκφράζεται από τον Albert Camus.

Έχοντας αναγνωρίσει τη σχέση αλλά και την απόσταση ανάμεσα στην ενόρμηση του θανάτου και το πρόβλημα της αυτοκτονίας, θα επιμείνω στη χρήση του όρου «αυτοθυσία», καθώς θεωρώ ότι αποκαλύπτει τις βαθύτερες ηθικές και αισθητικές διαστάσεις αυτού του αρχέγονου φιλοσοφικού ζητήματος, αλλά και αποτελεί ένα εννοιακό πεδίο που αποκαλύπτει νέες δυνατότητες για την ενόρμηση του θανάτου να εκδηλωθεί ως μοχλός άσκησης πολιτικής δράσης. Εξάλλου, στόχος αυτής της μελέτης δεν είναι να ερμηνεύσει απλώς την αυτοκτονία ως έκφραση της ενόρμησης του θανάτου, αλλά να ανακαλύψει την αισθητική διάσταση αυτής της σχέσης, η οποία οφείλεται στην ίδια την αναγνώριση της συνειδητότητας του ανθρώπινου όντος απέναντι στην ίδια του την ύπαρξη, σε αντίθεση με μια αμιγώς ψυχαναλυτική ερμηνεία της ενόρμησης του θανάτου που θα την έβλεπε ως ένα απλό φαινόμενο του ασυνειδήτου ή ως ένα σύμπτωμα που χρήζει κάποιας θεραπείας.

Για την ακρίβεια, προσεγγίζω την ενόρμηση του θανάτου ως μια αρχέγονη δύναμη που διέπει την ανθρώπινη συμπεριφορά καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της, μέσα από τις πολλές -δημιουργικές και καταστροφικές- της εκφάνσεις. Έτσι, τίθεται πέρα από οτιδήποτε μπορεί να προσδιοριστεί με επιστημονική ακρίβεια, είτε από την πλευρά της φυσικής επιστήμης, είτε της ψυχανάλυσης. Είναι ασυνείδητη γιατί προσπερνάει κάθε προθεσιακότητα, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί την απόδειξη της συνειδησιακής ετερότητας του ανθρώπου απέναντι σε αυτό που μπορεί να φαντάζει ως

φυσικό ή ιστορικό πεπρωμένο. Εμφανίζεται σε κάθε περίοδο της ιστορίας με τον τρόπο και τις συνθήκες που εκείνη επιτρέπει, κι όμως ξεγλιστράει πέρα από κάθε ιστορική ερμηνεία και οριοθέτηση. Για αυτό ακριβώς δεν στοχεύω στην διαλεύκανση της καταγωγής της, ούτε προσπαθώ να την εντάξω σε ένα ενιαίο ερμηνευτικό σχήμα. Αντιθέτως, μελετάω τα ίχνη της με όρους αισθητικούς, μια προσπάθεια στην οποία δεν δεσπόζει τόσο η διαδικασία της ερμηνείας, όσο ο μετασχηματισμός του αισθητού βιώματος σε αισθητικό.

Για αυτόν τον λόγο, ωστόσο, θα περιοριστώ στο βαθμό που αυτή η έννοια όχι μόνο γεννιέται στη συνθήκη της νεωτερικότητας, αλλά και αναπόφευκτα συμβάλλει στη διαμόρφωση του νεωτερικού υποκειμένου που ακόμα και όταν δεν αποκτά συνείδηση της επίδρασής της, συνδιαλέγεται με αυτήν φιλοσοφικά και εικαστικά. Εδώ η ενόρμηση του θανάτου, αφού ερμηνευθεί στοιχειωδώς, έρχεται να αποκαλύψει την αισθητική γοητεία ορισμένων ιχνών της στην ιστορία του νεωτερικού πολιτισμού, τα οποία δεν κατηγοριοποιούνται ως μέρη κάποιας ολότητας, ούτε ταξινομούνται ιστορικά, αλλά χρησιμοποιούνται απολύτως ενδεικτικά, ώστε να χαρτογραφήσουν τις πολλαπλές διαστάσεις της, καθώς αυτές μετασχηματίζονται αενάως μέσα σε μια ιστορική διαδρομή που είναι φυσικά αδύνατον να συμπυκνωθεί σε μία οποιαδήποτε μελέτη. Αυτή η πειραματική μεθοδολογία ανάπτυξης ενός διαλόγου ανάμεσα σε κείμενα και στατικές ή κινούμενες εικόνες μου επιτρέπει να χρησιμοποιήσω ενδεικτικά μια ίσως αιρετική επιλογή έργων τέχνης, οι αναφορές στα οποία προκύπτουν οργανικά στο πλαίσιο ενός ενιαίου συλλογισμού.

Καθώς ο αναγνώστης καλείται να περιδιαβεί μία συνθετική διαδρομή λόγου και εικόνας, από την ψυχαναλυτική θεωρία και τις μυθολογικές της προεκτάσεις στην μπαταϊγική ετερολογία και τον κερκεγοριανό υπαρξισμό, ο ρόλος της τέχνης αποκαλύπτεται όχι ως το καθεαυτό πεδίο της ιστορικής έρευνας, αλλά ως μία γλώσσα παράλληλη προς τον λόγο, με τον οποίο συνδιαλέγεται πέρα από τα πλαίσια μιας κοινής ιστορικής αφήγησης. Μέσα από αυτή την ιδιαίτερη μεθοδολογία, δίνεται η ευκαιρία στο να αναδειχθούν έργα τέχνης που δεν έχουν γίνει αντικείμενο εκτενούς θεωρητικής μελέτης, αξιοποιώντας τη δυνατότητα της τέχνης να συμπληρώνει τον λόγο με οργανικό τρόπο, δίνοντας μορφή, χρώμα και κίνηση στα πιο αρχέγονα ψυχικά φαινόμενα στα οποία ο ορμώμενος προς θάνατον άνθρωπος υποβάλλεται διαρκώς να επιστρέφει.

1. 1) Η ενόρμηση του θανάτου

Το 1920, ο Freud εκδίδει ένα δοκίμιο με τίτλο «*Πέραν της αρχής της ηδονής*», στο οποίο πραγματεύεται διάφορα επιστημολογικά αλλά και φιλοσοφικά ζητήματα γύρω από την έννοια, ή μάλλον το φαινόμενο της *ενόρμησης του θανάτου*. Η έννοια αυτή, γνωστή ευρέως με τη γερμανική λέξη *Todestrieb* έχει ήδη εισαχθεί από τη μαθήτριά του Sabina Spierlein στο κείμενό της «*Η καταστροφή ως αιτία γέννησης*» [*Die Destruktion als Ursache des Werdens*] από το 1912. Παρά τη διαχρονική σημασία του, το κείμενο της Spierlein έχει δεχθεί μάλλον ελάσσονα προσοχή από τη σχετική επιστημονική κοινότητα, και έτσι η συγκεκριμένη έννοια (που στην περίπτωση του κειμένου της Spierlein μεταφράζεται ως ένστικτο θανάτου) είναι περισσότερο συνδεδεμένη με τη φροϋδική της ερμηνεία, η οποία παρουσιάζει υπολογίσιμες διαφορές σε σχέση με αυτή της Spierlein.

Βέβαια, η *ενόρμηση του θανάτου* ούτως ή άλλως δεν παύει να αποτελεί μια από τις πιο απρόσμενα παραγνωρισμένες έννοιες της ψυχανάλυσης, ακριβώς γιατί αποτέλεσε για τον Freud ένα πεδίο ριζικής αμφισβήτησης απέναντι σε μια ψυχαναλυτική παράδοση που μέχρι τότε ήταν επικεντρωμένη (από τον ίδιο) γύρω από την *αρχή της ηδονής*. Παρά τις αναθεωρήσεις στις οποίες οδηγήθηκε ιδιαίτερα διστακτικά ο ύστερος Freud λόγω της ανακάλυψης αυτού του φαινομένου, η ερμηνεία του από την ψυχαναλυτική θεωρία αλλά και η ένταξή της σε ευρύτερους φιλοσοφικούς προβληματισμούς παραμένει ελλιπής, αλλά και ένα πεδίο ιδιαίτερα επιρρεπές στη γενίκευση, την ασάφεια και την παρερμηνεία.

Δεν επιδιώκω να αποκαταστήσω κάποια βεβαιότητα ως προς την ορθή χρήση του όρου στα πλαίσια μιας ψυχαναλυτικής θεωρίας. Αντιθέτως, επιδιώκω να αξιοποιήσω τις ξεχωριστές ιδιότητες αυτής της έννοιας για να ανακαλύψω τις δυνατότητές της να ερμηνεύσει μερικά από τα πιο παράδοξα και δυσερμήνευτα φαινόμενα της πολιτιστικής μας ζωής. Επομένως, το πεδίο στο οποίο θα επικεντρωθούν οι σχολιασμοί μου είναι πολύ περισσότερο αυτό της αισθητικής, παρά της ψυχανάλυσης. Βέβαια, οι αισθητικοί προβληματισμοί αυτοί προκύπτουν οργανικά μέσα από τον φροϋδικό προβληματισμό, καθώς στο πεδίο της αισθητικής συναντώνται μερικές από τις πιο καίριες παρατηρήσεις του Freud, άσχετα αν εκείνος δεν επενδύει τη σκέψη του με γνώμονα την αισθητική.

1. 2) Πέραν της αρχής της ηδονής

Στο πρώτο κεφάλαιο του εν λόγω δοκιμίου, ο Freud προσεγγίζει την ηδονή ως το αντίθετο της δυσαρέσκειας, έννοιες που από την αρχή ομολογεί πως είναι «το πιο σκοτεινό και απρόσιτο πεδίο της ψυχικής ζωής»¹ και πως καμία φιλοσοφική ή ψυχολογική θεωρία δεν δύναται να τις περιγράψει. Σε αντίθεση με την συνήθη παρερμηνεία της έννοιας της ηδονής, ο Freud δανείζεται από τον ψυχοφυσιολόγο Gustav Theodor Fechner την *αρχή της σταθερότητας*, βάσει της οποίας η ηδονή προκύπτει από την εξισορρόπηση της *διέγερσης* στον ψυχικό μηχανισμό. Έτσι, ο Freud αντιλαμβάνεται από νωρίς ότι η αρχή της ηδονής δεν αποτελεί πραγματικά μια τάση συνεχούς συσσώρευσης του αισθήματος της ηδονής προς μια τελική κατάκτηση του αντικειμένου της επιθυμίας, καθώς σύντομα αυτή προσκρούει στην *αρχή της πραγματικότητας*, της τάσης του *Εγώ* να αυτοσυντηρείται αναστέλλοντας και απωθώντας την ανάγκη για ικανοποίηση και εν τέλει την ηδονή, όταν αυτή δεν είναι προσβάσιμη ή αποτελεί πηγή υπερβολικής διέγερσης, θέτοντας σε κίνδυνο τη σταθερότητα του ψυχικού μηχανισμού. Έτσι, μπορούμε να δούμε εξαρχής την αναγκαιότητα της καταστολής της ηδονής ακόμα και στο πλαίσιο που εξυπηρετεί την *αρχή της ηδονής*, πράγμα που αποδεικνύει πως η ηδονή είναι αδύνατον να ειπωθεί παρά μόνο μέσα από μια πολύπλοκη διαλεκτική σχέση με κάποια μορφή δυσαρέσκειας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του δοκιμίου, ο Freud εξετάζει το φαινόμενο των τραυματικών νευρώσεων, ως ένδειξη για το γεγονός ότι ο ψυχικός μηχανισμός, όταν έχει τεθεί υπό συνθήκες τραυματικού σοκ, αδυνατεί να διαχειριστεί τη διέγερση με τρόπο που να εξυπηρετεί την αρχή της ηδονής. Αντιθέτως, ακόμα και μέσα στη συνθήκη του ονείρου, που για τον Freud παραδοσιακά αποτελούσε το χώρο των ανομολόγητων και απωθημένων επιθυμιών μας, ο ασθενής επανέρχεται εμμονικά σε τραυματικά βιώματα που δεν οδηγούν σε κανενός είδους ηδονή, ούτε ομολογούν κάποια απωθημένη επιθυμία. Η αναγνώριση αυτού του *καταναγκασμού για επανάληψη* αποτέλεσε μια πρώτη ένδειξη για το γεγονός ότι υπάρχουν στον ψυχικό μηχανισμό τάσεις που αντικρούουν την αρχή της ηδονής και συνθήκες υπό τις οποίες αυτή παύει να είναι κυρίαρχη. Σύντομα όμως ο Freud εγκαταλείπει το παράδειγμα των τραυματικών νευρώσεων και στρέφεται σε κάτι πιο ανάλαφρο, αλλά και πολύ πιο

¹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ.16.

ενδιαφέρον ως προς τα ζητήματα που μας απασχολούν, καθώς αφορά περισσότερο την κοινή εμπειρία αλλά και την αισθητική: το παιδικό παιχνίδι.

Παρατηρώντας το ενάμισι έτους εγγόνι του να παίζει με μία κουβαρίστρα, την οποία πετάει εκτός του οπτικού του πεδίου και έπειτα την επαναφέρει σε αυτό, παράδειγμα γνωστό στην ψυχανάλυση με τον όρο *fort-da*², ο Freud ανακαλύπτει σε αυτό το παιχνίδι έναν συμβολισμό σχετικά με την ανάκληση της απώλειας και της επιστροφής της μητέρας του, που το άφηνε μόνο του για αρκετές ώρες. Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτό το παιχνίδι δεν ήταν φυσικά η ηδονή που αισθανόταν το παιδί με την επιστροφή της κουβαρίστρας/μητέρας στα χέρια του, αλλά το ότι, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Freud, το παιδί εξέφραζε το ίδιο περίπου αίσθημα ηδονής και μόνο κατά την εξαφάνισή της, την οποία μάλιστα επιδίωκε περισσότερες φορές απ' ότι την επιστροφή της, καθώς ούτως ή άλλως είχε την τάση να πετάει διάφορα αντικείμενα εκτός του οπτικού του πεδίου και να μην τα ανακαλεί.

Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία για εμάς είναι ότι ο Freud αμέσως συνδέει το παιχνίδι με την καλλιτεχνική εμπειρία στους ενήλικες, φέρνοντας το παράδειγμα της τραγωδίας, στην οποία ο θεατής προσδοκά να ταυτιστεί με τα ακραία αρνητικά βιώματα των ηρώων, μετατρέποντάς τη δυσαρέσκειά τους σε μία μυστηριώδη απόλαυση, την οποία ακόμα και αν αναγνωρίσουμε ως απόλαυση, δεν προκύπτει κατά τον Freud απαραίτητα με βάση την αρχή της ηδονής, ακόμα και αν εν τέλει την εξυπηρετεί. Για παράδειγμα, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η κάθαρση της τραγωδίας αναλογεί στην επιστροφή της κουβαρίστρας/μητέρας, και πως η οδύνη της αποστέρησης δεν εξυπηρετεί παρά την ενίσχυση της ηδονής κατά την αποκατάσταση της ισορροπίας. Ωστόσο, θα ήταν πολύ αφελές να νομίσει κανείς ότι η αισθητική απόλαυση και το κίνητρο των θεατών μιας δραματικής σκηνής οφείλεται στη βεβαιότητα της κάθαρσης ή ενός *happy end*, καθώς αυτό αντιφάσκει προς την κοινή εμπειρία, μην αποτελώντας κάποια πραγματική προϋπόθεση για την αισθητική απόλαυση, παρά μόνο σε περιπτώσεις μιας απόλυτα βιομηχανοποιημένης και «χαμηλής» καλλιτεχνικής κουλτούρας.

Αν και ο Freud αρνείται τη σημασία των παραπάνω παραδειγμάτων και τη δυνατότητά τους να αποδείξουν την ύπαρξη τάσεων αντίθετων ή ακόμα και ανεξάρτητων προς την αρχή της ηδονής, δεν αργεί να επανέλθει στο παράδειγμα της

² Από τη γερμανική λέξη *fort*=μακριά, που στη συνθήκη του παιχνιδιού θα το μεταφράζαμε ως «πάει», και το επίρρημα *da*=εδώ, που συχνά αναφωνείται από τα παιδιά ως «τσα».

ποίησης, αναφερόμενος σε μια σκηνή από το ρομαντικό έπος *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* ανάμεσα σε συνήθη εμπειρικά ψυχαναλυτικά παραδείγματα, ως προς την τάση των ανθρώπων να πιστεύουν ότι η ζωή τους διέπεται από μια τραγική μοίρα, καθώς τα ίδια τραυματικά βιώματα επαναλαμβάνονται καταναγκαστικά³. Δεν μας εκπλήσσει, επομένως, το γεγονός ότι ο Freud αντιλαμβάνεται την οργανική σχέση ανάμεσα στην ψυχαναλυτική εμπειρία και τη μυθοπλασία (που αποτελεί μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας), αδιαφορεί όμως για την πολύπλοκη διαδικασία του αισθητικού βιώματος, το οποίο αδυνατεί να αποσυνδέσει από την *αρχή της ηδονής*.

Προηγουμένως αναφερθήκαμε στον *καταναγκασμό για επανάληψη*. Στο πέμπτο κεφάλαιο του δοκιμίου, ο Freud δίνει τον εξής ορισμό για τις ορμές: «*Ορμή θα ήταν λοιπόν μια ενύπαρκτη στον ζωντανό οργανισμό πίεση για την αποκατάσταση μιας παλαιότερης κατάστασης, [...] η εκδήλωση της αδράνειας στην οργανική ζωή*»⁴. Επομένως, ο Freud θεωρεί τον καταναγκασμό για επανάληψη ως μια απαραίτητη ιδιότητα που συνιστά τις ορμές εν γένει, παρότι ο ίδιος αναγνωρίζει τον παράδοξο χαρακτήρα αυτής της αντίληψης, πως οι ορμές δεν αποτελούν δηλαδή στοιχεία που ωθούν προς την αλλαγή και την εξέλιξη, αλλά αποτελούν *συντηρητικές* εκφράσεις των έμβιων όντων.

Αντλώντας παραδείγματα από τη μικροβιολογία αλλά και την κοσμολογία, ο Freud δεν αργεί να οδηγηθεί στην παρατήρηση πως αυτή η πανίσχυρη συντηρητική ορμή όλων των έμβιων όντων δεν θα μπορούσε να έχει άλλη κατεύθυνση από την επιστροφή στην αφετηρία της ζωής, που δεν είναι άλλη από την ανόργανη ύπαρξη, που για τα οργανικά όντα συνιστά τον θάνατο. Η αφετηρία της ζωής είναι και το *τέλος*⁵ της, ή όπως ακριβώς το διατυπώνει ο Freud: «*Στόχος της ζωής είναι ο θάνατος, και αναδρομικά: Τα άψυχα υπήρξαν πριν από τα έμψυχα*»⁶. Τέτοια είναι η πίστη του Freud πως τα έμβια όντα πεθαίνουν για «*εσωτερικούς λόγους*» και πώς αυτό διέπεται από μια συμπαντική εξισορροπητική αρχή, που προσπερνάει ακόμα και την ύπαρξη των ορμών αυτοσυντήρησης, τους «*φρουρούς της ζωής*» που δεν είναι παρά «*δορυφόροι του θανάτου*»⁷, καθώς θεωρεί ότι ο πραγματικός ρόλος τους είναι να προστατεύουν τον οργανισμό από εξωτερικούς κινδύνους που θα παρεμπόδιζαν την διαδικασία του

³ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 39.

⁴ Ο. π., σελ. 58.

⁵ Ας μην ξεχνάμε την αρχική σημασία της λέξης *τέλος*, δηλαδή σκοπός.

⁶ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 61.

⁷ Ο. π., σελ. 62.

φυσικού θανάτου, που είναι ο στόχος κάθε έμβιου όντος, δηλαδή να πεθάνει από εσωτερικά αίτια, ακολουθώντας έναν καταναγκασμό για επανάληψη που τον επαναφέρει στο στάδιο πριν καν σχηματιστεί οργανικά.

Όπως θα ήταν αναμενόμενο, ο Freud διστάζει να δώσει οριστική σημασία στις παραπάνω εικοτολογίες, και για αυτό ανατρέχει ξανά στη μικροβιολογία για να υποστηρίξει πως η ύπαρξη των σεξουαλικών ορμών όχι απλώς αντικρούει την παντοδυναμία των «ορμών του *Εγώ*» (αυτών δηλαδή που έχουν ως στόχο την ολοκλήρωση του ατόμου μέσω ενός θανάτου από εσωτερικά αίτια), αλλά μαρτυρά μια παράλληλη τάση της ζωής να διατηρηθεί στην αθανασία, που διέπει τον έμβιο κόσμο πριν και μετά από τον σχηματισμό του *Εγώ*, στο οποίο αντιτίθεται. Ο Freud επιμένει πως «η επιδίωξη του έρωτα [*Eros*] να συνενώνει την οργανική ζωή σε ολοένα μεγαλύτερες ενότητες»⁸ και έτσι τρόπον τινά να υπερβαίνει το πεπρωμένο του θανάτου στο οποίο μοιραία οδηγείται κάθε οργανική ύπαρξη, τίθεται σε αντίθεση με τις ορμές του *Εγώ*, που συντηρούν την τάση του έμβιου όντος προς το φυσικό πεπρωμένο του θανάτου.

Στο έκτο και σημαντικότερο κεφάλαιο του δοκιμίου, ο Freud ευθύς εξαρχής παραδέχεται ότι η οξεία αντίθεση που παρουσιάζει ανάμεσα στις ορμές του *Εγώ* και τις σεξουαλικές ορμές είναι τουλάχιστον ανεπαρκής. Αναγνωρίζοντας πως και οι σεξουαλικές ορμές έχουν επαναστροφικό χαρακτήρα αλλά και πως ούτως ή άλλως το *Εγώ* είναι «η πραγματική και αρχική δεξαμενή της λίμπιντο»⁹, ο Freud αναζητά νέους όρους υπό τους οποίους να θέσει το ζήτημα της διάκρισης ανάμεσα στις ορμές της ζωής και τις αντίθετες τους, και έτσι οδηγείται στην έννοια της *ενόρμησης του θανάτου*.

Μέχρι να φτάσει όμως εκεί, ο Freud πραγματοποιεί μια συγκλονιστική παραδοχή: αντιλαμβάνεται πως η πεποίθηση που μόλις πριν θεώρησε δεδομένη, πως «όλα τα έμβια όντα πρέπει να πεθαίνουν από εσωτερικά αίτια», δεν είναι παρά αποτέλεσμα μιας συνήθειας, την οποία μάλιστα «ενισχύουν οι ποιητές»¹⁰. Δεν θα αναλύσω τις δαιδαλώδεις διαδρομές που επιχειρεί στα λημέρια της μικροβιολογίας στην προσπάθειά του να αντικρούσει αυτή την παραδοχή. Είναι πράγματι εντυπωσιακή έως παράδοξη η εμπιστοσύνη του Freud στην επιστήμη της βιολογίας, και ο κυριολεκτικός χαρακτήρας που δίνει στις αναγωγές της στην ψυχανάλυση αφήνουν σε

⁸ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 67.

⁹ Ο. π., σελ. 80.

¹⁰ Ο. π., σελ. 70.

αμηχανία έναν σύγχρονο αναγνώστη που έχει προς στιγμήν ξεχάσει ότι διαβάσει το κείμενο ενός γιατρού του πρώιμου 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, ούτε ο ίδιος ο Freud πείθεται πλήρως από τις πολλαπλές αντικρουόμενες θεωρίες που παρουσιάζει, αλλά παραδέχεται μάλιστα ότι άθελα του μπήκε «στο λιμάνι της φιλοσοφίας του Σοπενχάουερ, για τον οποίο, όπως γνωρίζουμε, ο θάνατος είναι το πραγματικό αποτέλεσμα και κατ' αυτά ο σκοπός της ζωής, ενώ η σεξουαλική ορμή ενσαρκώνει τη βούληση για ζωή»¹¹. Όχι μόνο είναι δύσκολο να θεωρήσουμε αξιόπιστο τον τρόπο με τον οποίο ο Freud επιχειρεί να αντλήσει ψυχαναλυτικά συμπεράσματα από την βιολογία, αλλά ούτως ή άλλως αυτή η μεθοδολογία δεν ανταποκρίνεται στις προθέσεις μας, ενδεχομένως ούτε καν στις δικές του.

Σε κάθε περίπτωση, ο Freud παρατηρώντας τον «ναρκισσιστικό» χαρακτήρα των γεννητικών κυττάρων, αντιλαμβάνεται ότι η διάκριση ανάμεσα στις «σεξουαλικές ορμές» και τις «ορμές του Εγώ» ήταν σφαλερή¹². Για παράδειγμα, ο Freud περιγράφει τον σαδισμό ως «μια ορμή θανάτου η οποία υπό την επίδραση της ναρκισσιστικής λίμπιντο απωθήθηκε από το Εγώ και έτσι εμφανίζεται μόνον επί του αντικειμένου»¹³. Στο μεταγενέστερο κείμενο *Το εγώ και το Αυτό*, ο Freud αποδέχεται τον σαδισμό ως εκπρόσωπο της ενόρμησης του θανάτου¹⁴. Αντίστοιχα, ο μαζοχισμός είναι για τον Freud μια ναρκισσιστική επαναστροφή της σαδιστικής ορμής προς το Εγώ¹⁵. Η απώθηση της σαδιστικής ορμής (της οποίας αναγνωρίζει τον αρχέγονο χαρακτήρα) είναι αυτό που δίνει στη σεξουαλική ορμή τον λιμπιντικό της χαρακτήρα. Ωστόσο, η σαδιστική ορμή ενυπάρχει στη σεξουαλική, και την εξυπηρετεί μέσω της εκτόνωσής της.¹⁶

Παρ' όλο που το παράδειγμα του ναρκισσισμού βοηθάει τον Freud να αντιληφθεί το σφάλμα στη διάκριση ανάμεσα στις ορμές του Εγώ και τις σεξουαλικές ορμές, ο Freud επιμένει στη δυϊστική του προσέγγιση, την οποία αντιπαραβάλλει προς τον μονισμό του Jung, που θεωρεί τη λίμπιντο τη μοναδική ορμική δύναμη¹⁷, αναγνωρίζοντας ωστόσο τον διαφορούμενο χαρακτήρα της. Έτσι, επιχειρεί μια αναγωγή

¹¹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 78.

¹² Ο. π., σελ. 79.

¹³ Ο. π., σελ. 84.

¹⁴ Sigmund Freud, "On Love and The Death-Drive", επιμ. Fabian X. Schupper, *American Imago*, 1964, τόμος 21, Eros and Thanatos, σελ. 5.

¹⁵ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 85.

¹⁶ Sigmund Freud, "On Love and The Death-Drive", επιμ. Fabian X. Schupper, *American Imago*, 1964, τόμος 21, Eros and Thanatos, σελ. 6.

¹⁷ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 82.

ανάμεσα σε δύο πολικότητες, αυτή των ορμών ζωής και θανάτου, και αυτήν της αγάπης (τρυφερότητας) και του μίσους (επιθετικότητας)¹⁸. Η αναγνώριση του σαδισμού ως επίδραση της ενόρμησης του θανάτου στη λίμπιντο δεν είναι αρκετή για να άρει την πολικότητα ανάμεσα στις διαφορετικές ενορμήσεις, όπως αρκετή δεν είναι και η αποδοχή της Δαρβινικής θεωρίας για το γεγονός ότι η διαμόρφωση του φύλου στα έμβια όντα αποτελεί ένα όψιμο εξελικτικό στάδιο, άρα η σύζευξη των σωμάτων κατά την αναπαραγωγική διαδικασία μπορεί να χαρακτηριστεί πως ακολουθεί έναν καταναγκασμό για επανάληψη, μια τάση δηλαδή να επιστρέψουν τα έμφυλα όντα στην προηγούμενη κατάσταση, πριν τον έμφυλο διαχωρισμό τους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι για την επιβεβαίωση αυτής της θεωρίας, ο Freud καταφεύγει στο πλατωνικό *Συμπόσιο*, όπου ο Πλάτων αφηγείται μέσω του Αριστοφάνη έναν μύθο για κάποιες αρχέγονες ερμαφρόδιτες οντότητες που μετά τη διχοτόμησή τους σε δύο άτομα, δεν έπαψαν ποτέ να αναζητούν το άλλο τους μισό. Η πιθανότητα ο Πλάτων να έχει αντιλήσει αυτό τον μύθο από τις *Ουπανισάδες* (όπου τα δύο φύλα ερμηνεύονται ως το αποτέλεσμα της διχοτόμησης του Άτμαν) ενισχύει τον συμβολικό χαρακτήρα του μύθου σε σχέση με την αρχέγονη ανάγκη των έμφυλων όντων να συγχωνευθούν. Ο Freud δεν φαίνεται να αμφισβητεί σημαντικά το κατά πόσο αυτή η τάση για συγχώνευση θέτει σε κίνδυνο την αρχή της ηδονής, καθώς δεν φαίνεται να θεωρεί την ατομικότητα των μεταζώων προϋπόθεση για τη διατήρηση της ζωής τους. Υπό το πρίσμα της θεώρησης ότι κάθε μορφή αναπαραγωγής, εφόσον τείνει προς την επέκταση και τη διαίωνιση της ζωής, εξυπηρετεί τις ορμές της ζωής, ο Freud αποφεύγει να αναγνωρίσει την πολικότητα ως ενυπάρχουσα στις σεξουαλικές ορμές. Αυτή η πολικότητα φαίνεται να προκύπτει ως εξωτερική επίδραση μιας ανεξάρτητης ενόρμησης (εν είδη διαστροφής) στις σεξουαλικές ορμές, την οποία αποδέχεται ως τέτοια έπειτα από την απόφασή του να αμφισβητήσει το πεπρωμένο του θανάτου από εσωτερικά αίτια. Έτσι γεννιέται ένα παράδοξο, το ότι αφενός αποδίδει στους ποιητές την αντίληψη ότι όλα τα όντα πεθαίνουν από εσωτερικά αίτια, αφετέρου αποδέχεται την ταύτιση ανάμεσα στον *έρωτα των ποιητών* και τις σεξουαλικές ορμές, χωρίς να λαμβάνεται ως προϋπόθεση η επίδραση της ενόρμησης του θανάτου, που εξακολουθεί να θεωρείται εξωτερική.

¹⁸ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 83.

2. 1) Ο Έρωσ των ποιητών

Ακολουθήσαμε τον φροϋδικό στοχασμό και σταθήκαμε στην έννοια του *έρωτα των ποιητών*. Τι είναι όμως αυτός ο *Eros* των ποιητών και των φιλοσόφων¹⁹ που ο Freud αναφέρει με τόση βεβαιότητα, ως μάλιστα κάτι συμβατό με τη λίμπιντο των σεξουαλικών ορμών; Το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί ένα από τα πιο παράδοξα και ίσως προβληματικά σημεία του δοκιμίου, καθώς αποδίδει εν γένει στους ποιητές και τους φιλοσόφους μια αναγωγή από τη βιολογική αναπαραγωγή στην ψυχανάλυση, την οποία έπειτα διορθώνει, διευρύνοντας την έννοια της σεξουαλικότητας πέρα από το πεδίο της αναπαραγωγής, όχι όμως απόλυτα πέρα από την παραδοσιακή θεώρηση για τη libido. Σε αυτό το σημείο δεν υπάρχουν φυσικά περιθώρια για επιστημονικές διορθώσεις ή διευκρινήσεις οπότε θα αρκεστώ στο να αναρωτηθώ -αναλογιζόμενος τη δυτική ποιητική και καλλιτεχνική παράδοση- τι μπορεί να είναι ο *έρωτας των ποιητών*, αν όχι αυτός στον οποίο η ενόρμηση του θανάτου τείνει να εξαφανίσει τη λίμπιντο, η οποία είτε αδυνατεί πλήρως να λειτουργήσει κατευναστικά ως προς τον καταστροφικό ρόλο των διεγέρσεων, είτε η ίδια γίνεται πλέον αντιληπτή ως μια πηγή διέγερσης, που δεν έχει άλλο πεπρωμένο από το να οδηγήσει σε έναν θάνατο από εσωτερικά αίτια (ακόμα και αν στα πλαίσια του αφηγήματος συνήθως επιδρούν εξωτερικοί παράγοντες), έναν θάνατο δίχως τον οποίο ο Έρωσ δεν θα πραγμάτωνε ποτέ την εξιδανίκευσή του;

Το ζεύγος Linda και Michael Hutcheon θίγει εξαιρετικά αυτό το ζήτημα μέσα από το άρθρο *Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"*. Το άρθρο ξεκινάει με την παρατήρηση μιας παράδοσης που είχε καλλιεργηθεί στα Γερμανικά γράμματα σχετικά με την ιδέα ότι ο θάνατος δεν είναι απλώς ένα ευπρόσδεκτο γεγονός, αλλά ένα βαθειά επιθυμητό τέλος σε μια ζωή γεμάτη πόνο και βάσανα, μια αντίληψη που αποδίδεται αρχικά στον Novalis και τον Schopenhauer, από τον οποίο εμπνέονται ευθέως ο Wagner αλλά και ο ίδιος ο Freud²⁰. Η βασική τους θέση όμως είναι πως η ίδια η δομή της βαγκνερικής σύνθεσης είναι τέτοια που μαρτυρά έναν καταναγκασμό για επανάληψη που αγκαλιάζει ηχητικά και ρυθμικά τις ανάλογες θεματικές του ρομαντικού έπους. Κατά την (αρνητική) κριτική του Adorno: «η μουσική επαναλαμβάνεται ασθενώς, ακινητοποιώντας τον χρόνο και την δράση, σαν

¹⁹ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 79.

²⁰ Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, «Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"», *Cambridge Opera Journal*, Νοέμβριος 1999, τόμος 11, Cambridge University Press, σελ. 267.

να την συνοδεύει κάτω στο βασίλειο του θανάτου, το ιδεώδες της βαγκνερικής μουσικής»²¹. Όσο για το θεματικό επίπεδο, ο Wagner διασκευάζει τον αρχικό μύθο (αντί για ερωτικό φίλτρο, οι εραστές καταπίνουν φίλτρο θανάτου) έτσι ώστε ο θάνατος να μην είναι μια τραγική συνέπεια του έρωτα, αλλά ένα πεπρωμένο εγγενές και ταυτόσημο με την ερωτική συνθήκη. Όπως γράφουν: «Η κατάσταση στην οποία θέλουν να επέλθουν ο Τριστάνος και η Ιζόλδη μέσω του θανάτου δεν διαφέρει από αυτήν που βιώνουν μέσω του έρωτα: μια κατάσταση ατελείωτης έκστασης, στην οποία θα είναι αδιαχώριστοι άρα και μη εξατομικευμένοι, τουλάχιστον στο βαθμό που συγχέονται οι ταυτότητές τους»²². Καθώς ο Τριστάνος γίνεται Ιζόλδη και η Ιζόλδη γίνεται Τριστάνος, ο θάνατος και ο σαρκικός έρωτας αποκαλύπτονται ως ταυτόσημες λύσεις απέναντι στο βάσανο της ατομικότητας²³. Αυτό το πέρασμα από τη συνείδηση του ενός μέσα στην άλλη προς μια τελική ασυνείδητη κατάσταση είναι η εξέλιξη ενός έρωτα που αναζητά την αιωνιότητά του στον θάνατο, μια διαδικασία *επιστροφής στη μήτρα*, που όμως δεν αποτελεί απλώς μια αυτομολία στο κενό της μη-ύπαρξης, αλλά αποδίδεται ως μια ερωτική έκσταση που αναδεικνύει τον θάνατο σαν τελική πραγμάτωση της ερωτικής επιθυμίας.

Σύμφωνα με τους Hutcheons, η φροϋδική ενόρμηση του θανάτου δεν σχετίζεται τόσο με μια τραυματική τάση προς θάνατον, όσο με ένα τραυματικό ξύπνημα στη ζωή: «Η ζωή η ίδια, όπως λέει ο Freud, είναι μια ανέγερση από έναν θάνατο για την οποία δεν υπάρχει προετοιμασία»²⁴. Έτσι, ο Τριστάνος καθίσταται ένας «αναστροφικός Ορφέας», που αγωνίζεται να αναδυθεί από τον Άδη όχι για να σώσει την αγαπημένη του, αλλά για να την πάρει κάτω μαζί του. Είτε δεχθούμε τις πιο παραδοσιακές είτε μερικές πιο εναλλακτικές ερμηνείες του ορφικού μύθου, ο Έρωτας των αιδών και των ποιητών δεν γνωρίζει άλλη πραγμάτωση από την κάθοδο των ερώμενων όντων στον Άδη, μια δοκιμασία που καλείται να νοσηματοδοτήσει τη συνύπαρξη στη ζωή, έναν απατηλό σκοπό που ματαιώνεται μέσα από την ίδια την παρόρμηση της ερωτικής επιθυμίας.

²¹ Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, «Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"», Cambridge Opera Journal, Νοέμβριος 1999, τόμος 11, Cambridge University Press, σελ. 273.

²² Ο. π., σελ. 281.

²³ Ο. π., σελ. 282.

²⁴ Ο. π., σελ. 283.

2. 2) Αναγνώσεις του προς θάνατον ερωτισμού στον ορφικό μύθο

Αν υπάρχει ένας καλλιτέχνης που εμπνεύστηκε όσο κανείς άλλος από τον ορφικό μύθο, διερευνώντας τις πιο μύχιες και σκοτεινές ερμηνείες του, αυτός είναι ο Jean Cocteau. Μέσα από μια θεματική τριλογία ταινιών, γνωστών ως «Ορφική τριλογία», η κινηματογραφική του παραγωγή απασχολείται από αυτόν τον μύθο κυριολεκτικά από την αρχή μέχρι το τέλος της. Από την βαθιά αυτοαναφορική σχέση του με τον μύθο, μέχρι την δική του εκδοχή της αναπαραστατικής αφήγησης, η ξεχωριστή ματιά του καθιστά την ερμηνεία του εξαιρετικά χρήσιμη για το εγχείρημά μας.

Στην απολύτως αυτοαναφορική ταινία *Η διαθήκη του Ορφέα* (1960), έχοντας πρώτα δηλώσει πως ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να σχεδιάσει παρά μόνο την αυτοπροσωπογραφία του, ο Cocteau ερμηνεύει ως πηγή της καλλιτεχνικής του ανησυχίας «την πλήξη και την αντιπάθειά του για τη συνήθεια». Αν και η ταύτιση του με τον Ορφέα είναι παραπάνω από σαφής, αυτό ερμηνεύει επιπλέον πως η ίδια η καλλιτεχνική του δημιουργία έρχεται σε άμεση συνάρτηση με αυτήν ενός Ορφέα που πνίγεται από την πλήξη της καθημερινής ζωής και οποιασδήποτε τετελεσμένης επιτυχίας και αντλεί την έμπνευσή του από την ενόρμηση του θανάτου, που τον οδηγεί στις περιπαικτικές του μεταπηδήσεις ανάμεσα στους κόσμους της πραγματικότητας και της φαντασίας, των ζωντανών και των νεκρών.

Ο Cocteau δεν φαίνεται να πιστεύει πως οι ποιητές πεθαίνουν από εσωτερικά αίτια, καθώς η ιδιότητα του ποιητή του επιτρέπει να δραπετεύει από κάθε φυσικό όριο και να μετασχηματίζει την πραγματικότητα μέσα από έναν καταναγκασμό για επανάληψη που αποκαλεί *φοινηκολογία*, μια διαδικασία αλλεπάλληλων νεκραναστάσεων, παρ' όλο που η γνωριμία του με τη *Θεά*, και η απόδοση κάθε θεότητας, έχει τον χαρακτήρα αλλά και τη λειτουργία του θανάτου. Ο Cocteau δεν υπεκφεύγει από το πεπρωμένο, ούτε σε καμία περίπτωση αντιστέκεται στη γοητεία του. Αποφεύγει όμως να θέσει το ζήτημα εντός των ορίων του φυσικού κόσμου, και να αντιμετωπίσει την τέχνη σαν μια απλή αναπαραστατική διαδικασία. Η τέχνη αποτελεί για αυτόν μια πρακτική που ταυτίζεται αναγκαία με τον θάνατο, μα, γλιτώνοντας από τα όρια του θανάτου του συγγραφέα, διατηρεί τις άπειρες δυνατότητές της να δημιουργεί εκ νέου ζωή, καθώς ανακαλύπτεται από τις νεότερες γενιές κόντρα στην εξουσία των ορίων του χρόνου, ακόμα και αν δεν παύει να αποτελεί παρά ένα ακόμα πτώμα.



Jean Cocteau, *Η διαθήκη του Ορφέα* (1960).



Jean Cocteau, *Η διαθήκη του Ορφέα* (1960).

Ο ποιητής φονεύεται από τη Θεά.

Όσο για τη δεύτερη και μοναδική αφηγηματική ταινία της τριλογίας με τίτλο *Ορφέας* (1950), ο Cocteau από την αρχή σχηματίζει μια άρρηκτη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τον θάνατο, καθώς η προσωποποίηση του θανάτου επιλέγει συγκεκριμένα ποιητές για να τη συνοδεύσουν στον κάτω κόσμο, σαν εκείνοι να ήταν εξ ορισμού ταγμένοι προς θάνατον, ακόμη και εν αγνοία τους. Αυτό αποδίδεται μάλιστα μέσα από τη φυσική σύγκρουση της ιδιότητας του ποιητή με την καθημερινότητα, μια σύγκρουση στη βάση της ανεπίτευκτης παντοδυναμίας του έρωτα, δίχως τον οποίο η τέχνη είναι ουσιαστικά νεκρή.

Η σχέση του Ορφέα (Jean Marais) με την Ευρυδίκη (Marie Déa) αποδίδεται ως ανιαρή, ανέραστη, και η αδιαφορία του απέναντί της εντείνεται έπειτα από τη γνωριμία του με το γοητευτικό *Θάνατο* (María Casares). Ως ποιητής που έχει ήδη κερδίσει την επιτυχία, όντας δηλαδή ένας νεκρός ποιητής δίχως άλλη έμπνευση, ο Ορφέας αναζητάει προσηλωμένα το άγνωστο, το οποίο εκπέμπεται μονάχα από τον Άδη. Βρίσκει την έμπνευση στα λόγια των νεκρών, που αν και κυμαίνονται στα όρια του ασυνάρτητου, αποκτούν μια ιδιαίτερη γοητεία (όχι μόνο για τα πρόσωπα του έργου αλλά και για τον ίδιο τον θεατή) εξαιτίας της προέλευσής τους.



Jean Cocteau, *Ορφέας* (1950).

Ο Ορφέας ερωτεύεται τον *Θάνατο*.

Ο Heurtebise (François Périer), ο αυτόχειρας σοφέρ του *Θανάτου*, βρίσκεται στην Ευριδίκη τη γοητεία που ο Ορφέας αγνοεί. Η εμπειρία του θανάτου (ακόμα και της αυτοκτονίας) ανασχηματίζει τη θέληση για ζωή, καθιστώντας την ποίηση αδιάφορη, ενώ η ανιαρότητα της ζωής στρέφει το τραγικό υποκείμενο προς την ποίηση, δηλαδή τον ερωτισμό του θανάτου. Αυτό που επικρατεί, επομένως δεν είναι μια μονομερής λατρεία του θανάτου. Αντιθέτως, αποδίδεται ακριβώς αυτή η αμφιθυμία, καθώς οι ζωντανοί επιθυμούν τους νεκρούς, γιατί δεν έχουν τίποτα που να τους συναρπάξει στη ζωή τους, και οι νεκροί ποθούν διακαώς τους ζωντανούς, νεφελοβατώντας πως θα ξεφύγουν έστω και για λίγο από την παγερή και αδυσώπητη νομοτέλεια που τους διέπει.

Ο μύθος του Ορφέα σε πρώτη ανάγνωση αποτελεί μια τραγική ιστορία για την ανεκπλήρωτη αυτοθυσία ενός ερωτευμένου. Ειδωμένος όμως υπό το πρίσμα της ενόρμησης του θανάτου, πρόκειται για μια θυσία της ερωμένης στο ναρκισσιστικό ερωτισμό του θανάτου. Ο Ορφέας παραμελεί την Ευριδίκη και αυτή πεθαίνει. Ο θάνατός της την καθιστά εκ νέου ποθητή σε αυτόν, κι έτσι κερδίζει ξανά το ενδιαφέρον του. Όμως, μόλις πριν την φέρει πίσω, και επανέλθουν στην ανία του κόσμου των ζωντανών, εκείνος εν τέλει υποκύπτει στην ενόρμηση να τη φυλακίσει για πάντα στον Άδη, καθώς έχοντας πια βιώσει το κάλεσμά του, γνωρίζει ότι ο ερωτισμός του δεν μπορεί παρά να βιωθεί ως ταγμένος προς θάνατον. Λειτουργεί απολύτως ναρκισσιστικά, κι έτσι προτιμά να κρατήσει μέσα του την εξιδανίκευση της νεκρής του ερωμένης, παρά τη φθαρτή της οντότητα. Η απώλεια της Ευριδίκης κοστίζει στον Ορφέα κάτι παραπάνω από τη συντροφιά μιας ερωμένης. Η πληγή που βιώνει είναι πρωτίστως ηθική, για αυτό και κομματιάζεται από τις Ερινύες, που συμβολίζουν τις τύψεις του, ακόμα και αν δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να υποκύψει στην τραγικότητα της ερωτικής του αμφιθυμίας.

Επίσης, το κάτοπτρο ως πέρασμα μεταξύ ζωής και θανάτου πιθανώς συμβολίζει τη ναρκισσιστική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου, καθώς και του θανατολαγνικού ερωτισμού. Έπειτα από την πρώτη του παρουσία στον Άδη, όπου προσπαθεί να διαπεράσει το φάσμα του καθρέφτη, ο Ορφέας ξυπνάει με το πρόσωπο ακουμπισμένο δίπλα σε μια μικρή λακκούβα νερού. Έτσι ο Cocteau χτίζει μια σαφή σημειολογία του ναρκισσισμού. Όπως λέει ρητά ο Heurtebise, «Κοιτάξου στον καθρέφτη για όλη σου τη ζωή, και θα δεις τον θάνατο να εργάζεται, όπως οι μέλισσες σε μια κυψέλη από γυαλί».



Jean Cocteau, *Ορφείας* (1950).



Jean Cocteau, *Ορφείας* (1950).

Ο Ορφείας ως Νάρκισσος.

Το αναπάντεχα αισιόδοξο τέλος της ταινίας αναιρείται από την τρίτη ταινία της ορφικής τριλογίας, στην οποία ο Heutrebise αφηγείται στον Jean Cocteau πως ο Ορφέας τελικά πέθανε και η Ευρυδίκη επέστρεψε στον Άδη. Έτσι, ο *Έρωτας των ποιητών* ολοκληρώνεται ως ένα πεπρωμένο θανάτου που βρίσκει στην τέχνη την *επανάληψη* του. Αντίστοιχα, αυτό που επαναλαμβάνεται είναι η ναρκισσιστική φύση του ποιητή, με τον Cocteau να πεθαίνει ως Ορφέας και την Ευρυδίκη να αποτελεί περισσότερο ένα όχημα για την ολοκλήρωση του ποιητικού μαρτυρίου, παρά ένα πραγματικό αντικείμενο του θρήνου. Ο αυτοαναφορικός παράγοντας αυτής της προσέγγισης είναι ιδιαίτερα σημαντικός, δεν είναι όμως η μόνη ερμηνεία του μύθου που μπορεί να αποδοθεί καλλιτεχνικά.

Στην γαλλοβραζιλιανική ταινία του Marcel Camus *Μαύρος Ορφέας* (1959), ο ρομαντικός έρωτας αποδίδεται σαν ένας κύκλος θανάτου, στον οποίο τα υποκείμενα χορεύουν αδιάκοπα, μα εν αγνοία τους. Η χαρά και η τραγωδία δεσμεύονται σε μια διαλεκτική σχέση, ενώ η τέχνη επιτελεί την ιδιότητα της ψευδαίσθησης που αποκρύπτει αλλά και διαφυλάσσει αυτή τη διαλεκτική. Ο υπαινιγμός της επαναληπτικότητας είναι σαφής, κι όμως θα ήταν βιαστικό να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε εδώ την ενόρμηση του θανάτου όπως την προσεγγίσαμε ως τώρα. Ο καταναγκασμός για επανάληψη που οδηγεί τα τραγικά πρόσωπα στον φαύλο -μα καθ' όλα λαμπερό- κύκλο δεν έχει ιδιαίτερη συνειδητότητα και είναι ταγμένος προς μια πιο εκλαϊκευμένη αντίληψη για τον τραγικό εξιδανικευμένο έρωτα. Η τραγωδία μπορεί να είναι μέρος του ερωτισμού, και τα πρόσωπα γοητεύονται από τον κίνδυνο της επιτέλεσης της τραγωδίας, αλλά αυτό συμβαίνει μόνο ως αναζήτηση της παντοδυναμίας τους να υπερβούν τη μοίρα στην οποία εν τέλει υποκύπτουν, όχι ως αποτέλεσμα μιας έλξης προς τον θάνατο καθεαυτόν, που λυτρώνει τον έρωτα από τη φθορά της ζωής.

Ο *Μαύρος Ορφέας* εξακολουθεί να αγαπάει τη νεκρή Ευρυδίκη, μα τάσσεται στον θάνατο από εξωτερική ανάγκη. Ο θάνατος δεν καθορίζει τη γοητεία της για αυτόν. Αντιθέτως, διατηρεί αιώνιο κάτι που έμοιαζε αναμφίβολα αθάνατο εξ αρχής. Αυτό φυσικά, αποδίδεται από την πλευρά των καθεαυτών προσώπων. Μέσα από τη ματιά του σκηνοθέτη, η απόδοση του αμοιβαίου θανάτου εξακολουθεί να λειτουργεί ως το αφηγηματικό σχήμα που απαθανατίζει τον έρωτα και τον σώζει από οποιαδήποτε φθορά, σαν να πρόκειται για μια αναγκαιότητα δίχως την οποία το ερωτικό πένθος θα οδηγούταν σε ένα αδιέξοδο που για τους λιγότερο τολμηρούς ποιητές η απεικόνισή του θα ήταν πιο φρικτή και από τον θάνατο της ίδιας της τέχνης.



Marcel Camus, *Μαύρος Ορφέας* (1959).

Το πεπρωμένο των εραστών.



Marcel Camus, *Μαύρος Ορφέας* (1959).

Η κυκλικότητα του μύθου.

2. 3) Μία ρομαντική αυτοκτονία

Αν τα παραπάνω καλλιτεχνικά παραδείγματα αποτελούν μία υπόνοια για την αληθινή φύση του *Έρωτα των ποιητών*, τότε ίσως η απόδειξη να βρίσκεται στην πιο καταστροφικά ναρκισσιστική πραγμάτωσή του στη ζωή (για την ακρίβεια, στον θάνατο) ενός ποιητή, από τους πιο αυτοαναφορικούς, του Heinrich von Kleist. Στις 21 Νοεμβρίου του 1811, ο Γερμανός ρομαντικός ποιητής, μαζί με την Henriette Vogel, μία παντρεμένη μητέρα ενός παιδιού που φέρεται να έπασχε από καρκίνο, εκπλήρωσαν τη συμφωνία αυτοκτονίας τους, με εκείνον να την πυροβολεί πριν αυτοπυροβοληθεί ο ίδιος. Η αυτοκτονία αυτή αποτέλεσε, εκτός από μια απόπειρα εξόδου από τα βάσανά τους, τη διαιώνιση της πνευματικής αγάπης που χαρακτήριζε την πλατωνική τους σχέση.

Η Αυστριακή σκηνοθέτις Jessica Hausner, στην ταινία της *Amour Fou* (2014) παρουσιάζει μια ιδιότυπη εκδοχή των γεγονότων. Αρχικά, απεικονίζει τον Heinrich να ζητάει από την ξαδέλφη και στενή του φίλη Marie von Kleist να τον συνοδεύσει στον θάνατο, με εκείνη να αρνείται. Την ίδια απόρριψη δέχεται και από την Henriette, η οποία αρχικά δηλώνει ευτυχισμένη ανάμεσα στην οικογένειά της, μέχρι που μαθαίνει πως πάσχει από μία θανάσιμη μορφή καρκίνου, πράγμα που την κάνει να αναθεωρήσει ως προς την άρνησή της προς το αίτημα του Heinrich. Ο Heinrich βέβαια ενοχλείται από τη στάση της Henriette, η οποία δεν δείχνει έναν άνθρωπο που επιλέγει να πεθάνει από «εσωτερικά αίτια». Έτσι, έπειτα από μία ακόμα ματαίωση της απόπειράς τους, ζητάει ξανά από την ξαδέλφη του Marie να τον ακολουθήσει στον θάνατο, η οποία αρνείται ξανά, έχοντας μόλις αρραβωνιαστεί. Όταν πια δεν έχει παρά να θεωρεί τη Henriette την μοναδική αδελφή ψυχή του, με εκείνη να τον ακολουθεί σε ένα πανδοχείο στο Potsdam για να ολοκληρώσουν την υπόσχεσή τους το επόμενο πρωί, η Henriette έχει ήδη ενημερωθεί από τον σύζυγό της (ο οποίος την ενθαρρύνει να περάσει χρόνο με τον Heinrich ή ακόμα και να τον αφήσει για εκείνον, αναγνωρίζοντας πως είναι ο μόνος που μπορούσε να συμπαρασταθεί στην μελαγχολία της) ότι υπάρχει σοβαρό ενδεχόμενο να μην πάσχει τελικά από καρκίνο, σύμφωνα με κάποια νέα ιατρικά δεδομένα. Έτσι, όταν το επόμενο πρωί περπατάνε στο δάσος με σκοπό να εκπληρώσουν τη συμφωνία, εκείνη αποπειράται να του εκφράσει το δισταγμό της. Πριν προλάβει όμως να του μιλήσει για την αλλαγή στην κατάσταση της υγείας της, εκείνος την πυροβολεί, σκοτώνοντάς την ακαριαία. Εκείνος την ακολουθεί στο θάνατο έπειτα από δύο αποτυχημένες απόπειρες αυτοπυροβολισμού. Αφού ο σύζυγός της

ανακαλύπτει τα πτώματά τους και εκδίδεται η ιατροδικαστική έκθεση, στην οποία δεν εντοπίζεται κάποιος καρκίνος, ο σύζυγός της παραδέχεται πως η Henriette τελικά έπασχε από αγάπη.



Jessica Hausner, *Amour Fou* (2014).

Ο Heinrich πυροβολεί τη Henriette.



Jessica Hausner, *Amour Fou* (2014).

Η εκπλήρωση ενός όρκου.

Η ιδιαίτερη σκηνοθετική και σεναριογραφική ματιά της Hausner μας επιτρέπει να εστιάσουμε στον ρόλο της Henriette ως ένα άτομο που λαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο στα γεγονότα, χωρίς όμως να της αναγνωρίζεται η δυνατότητα να εκφράσει την πραγματική της θέση, ούτε ως σύζυγος και μητέρα, ούτε όμως ως πλατωνική ερωμένη. Παγιδευμένη ανάμεσα σε δύο εξίσου εξιδανικευμένους ρόλους, που και οι δύο φαίνεται να προσκρούουν σε ένα εξωτερικό πεπρωμένο θανάτου, μάταια προσπαθεί να πραγματώσει αυτό το πεπρωμένο ως εσωτερικό, με το να γίνεται εν τέλει το όχημα για την πραγμάτωση της ναρκισσιστικής ενόρμησης θανάτου του Heinrich. Εκείνος, έχοντας αντικαταστήσει πλήρως την ενόρμηση του έρωτα με αυτή του θανάτου, δεν αναζητά ωστόσο τον μονήρη θάνατο, αλλά μια ερωμένη θανάτου που θα επισφράγιζε την ποιητική νοηματοδότηση της αυτοκτονίας του. Έτσι, οδηγείται σε έναν συστηματικό καταναγκασμό για επανάληψη, αφενός με το να προτείνει στις αγαπημένες του γυναίκες να τον συντροφεύσουν στον θάνατο, με μόνη προϋπόθεση η επιθυμία τους να προκύπτει από (τα δικά του) εσωτερικά αίτια, μια επανάληψη η οποία επανεμφανίζεται κινηματογραφικά με το πιστόλι του να δυσλειτουργεί όταν αποπειράται να αυτοπυροβοληθεί, ωστόσο εκείνος να παραμένει απτόητος και ανεπηρέαστος από ενοχές για το φόνο που μόλις έχει διαπράξει.



Jessica Hausner, *Amour Fou* (2014).

«Θα θέλατε να πεθάνετε μαζί μου»;

Τέλος, η αφήγηση ολοκληρώνεται με την επιβεβαίωση πως οι δύο αδελφές ψυχές πεθαίνουν από εσωτερικά αίτια, πράγμα που δεν οφείλεται όμως τόσο στην μεταξύ τους σχέση ούτε στην αποσαφήνιση των ψυχικών και νοητικών τους συνθηκών, αλλά μέσα από την μαρτυρία τρίτων προσώπων που προσπαθούν να διατηρήσουν ζωντανό τον παράγοντα της εξιδανίκευσης για τα αγαπημένα τους πρόσωπα, που καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης αδυνατούν πραγματικά να εκφραστούν. Έτσι, μια βιογραφική αφήγηση αποδίδεται με την ειρωνεία μιας φαρσο-τραγωδίας, όπου τα πρόσωπα προσπαθούν πεισματικά να ολοκληρώσουν το πεπρωμένο του εσωτερικού τους θανάτου εν μέσω αντίξοων συνθηκών, μία ποιητική αναγκαιότητα που επισφραγίζεται από τους ίδιους τους μάρτυρες του θανάτου τους, προκειμένου να διατηρηθεί αθάνατη η εξιδανικευμένη μνήμη τους, όπως και έγινε.

Σαφώς, μπορεί η αυτοκτονία του Kleist να θεωρηθεί ένα σπάνιο γεγονός χωρίς ιδιαίτερα σαφή σχέση με τον χαρακτήρα του ποιητικού έργου του, την αναφέρω όμως ως ένα ακραίο μεν, αντιπροσωπευτικό δε παράδειγμα όπου η ερωτική σύνδεση δύο ανθρώπων όχι μόνο δεν εμπεριέχεται στην φροϋδική ερμηνεία ενός έρωτα των ποιητών «που συνέχει όλα τα έμβια όντα»²⁵, αλλά πρόκειται για μια συνοχή που θεμελιώνεται στην πλήρη υποκατάσταση της σεξουαλικής ορμής από τις ορμές του θανάτου, και μάλιστα πραγματοποιείται σε μια περίοδο κατά την οποία ο Goethe έχει προ πολλού εκδώσει τα *Πάθη του Νεαρού Βέρθερου*, εγκαθιδρύοντας μια παράδοση σύνδεσης του ρομαντικού έρωτα με το πεπρωμένο της αυτοκτονίας, εμπνέοντας (υποτίθεται άθελά του) πολυάριθμους νέους στο να πραγματοποιήσουν το απονενομημένο διάβημα.

Αν είναι υπερβολικό να ορίσουμε τον *έρωτα των ποιητών* με βάση αυτά τα παραδείγματα, τουλάχιστον ίσως να μας αρκούν για να θέσουμε έναν αντίλογο στην μάλλον μονοδιάστατη και κρυπτική προσέγγιση του Freud πάνω σε αυτή τη μυστηριώδη έννοια, που όχι μόνο φαίνεται να προσκρούει προς τη συνήθη λειτουργία της ποίησης και της τέχνης στην απόδοση του εξιδανικευμένου έρωτα, όπως προσπάθησα να εξηγήσω, αλλά αναμφίβολα αποτελεί μια σαφή διαφοροποίηση από το ίδιο το ψυχαναλυτικό πλαίσιο υπό το οποίο, αντλώντας έμπνευση ακριβώς από τον *έρωτα των ποιητών*, η ψυχαναλύτρια Sabina Spierlein επιχείρησε να προσεγγίσει για πρώτη φορά το ζήτημα της ενόρμησης του θανάτου.

²⁵ Σίγκμουντ Φρόυντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ. 79.

2. 4) Έρως, θάνατος, πολιτισμός

«Όπου ο έρωτας ξυπνά, το εγώ, ο σκοτεινός τύραννος, πεθαίνει». Αυτόν τον στίχο του Πέρση ποιητή Τζελαλεντίν Ρουμί χρησιμοποιεί η Sabina Spierlein για να περιγράψει την εξής συνθήκη: «Όταν είναι κανείς ερωτευμένος, η όσμωση του εγώ στον ερωμένο είναι η ισχυρότερη επιβεβαίωση του εαυτού, η ύπαρξη ενός νέου εγώ μέσα στον ερωμένο. [...] Η αναπαραγωγή του είδους [που πραγματώνεται στη σεξουαλική πράξη] είναι μια δυναμική ορμή [σε αντίθεση με την αυτοσυντήρηση του ατόμου, που χαρακτηρίζεται ως στατική ορμή] που αναζητά την αλλαγή, την αναγέννηση του ατόμου σε μία νέα μορφή. Καμία αλλαγή δεν μπορεί να προκύψει δίχως την καταστροφή της προηγούμενης κατάστασης»²⁶. Παρ' ότι η Spierlein συμφωνεί με τον Freud ως προς το ότι «η αναζήτηση της ηδονής και η καταστολή της δυσαρέσκειας είναι η βάση όλων των ψυχικών διεργασιών»²⁷, μέσω αυτής ακριβώς της παραδοχής αποπειράται να απαντήσει στο πρωταρχικό ερώτημα του δοκιμίου της, σχετικά με τα αρνητικά συναισθήματα που συνήθως συνυπάρχουν με τα θετικά μέσα στο ίδιο το αναπαραγωγικό ένστικτο. Παραθέτοντας τον Jung: «Η παθιασμένη επιθυμία, δηλαδή η libido, έχει δύο στοιχεία: είναι η δύναμη που ομορφαίνει τα πάντα και -σε ορισμένες περιπτώσεις- τα καταστρέφει»²⁸. Έτσι, μπορούμε να αντιπαραβάλουμε στον φροϋδικό δυισμό ανάμεσα στις ενορμήσεις της λίμπιντο και του θανάτου, έναν δυισμό (που ο Freud περιγράφει ως μονισμό) που αναγνωρίζει δύο όψεις (δημιουργία και καταστροφή) μέσα στην ίδια τη λίμπιντο. Με βάση τις παραπάνω παραδοχές, η Sabina Spierlein οδηγείται στο εξής συμπέρασμα: «Ο θάνατος είναι φρικτός· μα αν τεθεί στην υπηρεσία του σεξουαλικού ενστίκτου, που εμπεριέχει ένα καταστροφικό στοιχείο, καθίσταται ευλογία, καθώς οδηγεί στη γέννηση»²⁹.

Η αντίληψη ότι η ενόρμηση του θανάτου μπορεί να τεθεί στην υπηρεσία του σεξουαλικού ενστίκτου σαφώς δεν είναι ξένη ούτε και αντίθετη προς τον Freud. Ωστόσο, μέσα από τις συνεχείς παλινωδίες του Freud που αναδεικνύουν τη σύνθετη και πολύπλοκη φύση των ορμών, αυτό που εν τέλει δεν υπερβαίνεται, είναι η αντίληψη της σχέσης ανάμεσα στις «αντίθετες» ενορμήσεις με όρους παθολογικούς, μια αντίληψη που ουσιαστικά μεταφέρεται και στο επίπεδο της κοινωνικής ψυχολογίας.

²⁶ Sabina Spierlein, "Destruction as the cause of coming into being", *Journal of Analytical Psychology*, 1994, τεύχος 39, σελ. 174.

²⁷ Ο. π., σελ. 159.

²⁸ Ο. π., σελ. 155.

²⁹ Ο. π., σελ. 183.

Στο σημαντικό βιβλίο του *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, ο Freud αφενός ερμηνεύει τις ιστορικές εκδηλώσεις της επιθετικότητας και της καταστροφής ως συνέπεια της καταστολής των λιβιδινικών επιθυμιών μέσω της μετουσίωσης, που αποτελεί προϋπόθεση για την ανάπτυξη του πολιτισμού, αφετέρου υποστηρίζει ότι «η τάση για καταστροφή είναι μια πρωτογενής, αυτόνομη ορμή του ανθρώπου», η οποία «αποτελεί το ισχυρότερο εμπόδιο του πολιτισμού»³⁰.

Η παραπάνω αντίφαση δεν θα έπρεπε να μας παραξενεύει καθώς αποδίδει απλώς την βαθειά πεποίθηση του Freud πως ο πολιτισμός αποτελεί το μέσο εξέλιξης της ανθρωπότητας προς μια κατεύθυνση που σε κάθε περίπτωση τείνει να υπηρετήσει την αρχή της ηδονής, μια πεποίθηση που δοκιμάζεται από την ίδια την αναγνώριση της ύπαρξης της ενόρμησης του θανάτου, πόσο μάλλον της ιστορικής αδυναμίας του προηγμένου πολιτισμού της μεσοπολεμικής Ευρώπης να την καταστείλει. Μην θέλοντας να παραδοθεί στην απελπισία ως προς το μέλλον του πολιτισμού, καταλήγει να παρουσιάζει το πεπρωμένο της πολιτισμικής εξέλιξης ως έναν αμφίρροπο αγώνα ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο, μία «γιγαντομαχία» από την οποία κρίνονται η εξέλιξη του πολιτισμού και η επιβίωση του ανθρώπινου είδους³¹.

Η μεγάλη επιδραστικότητα του συγκεκριμένου βιβλίου είχε ως αποτέλεσμα η έννοια της ενόρμησης του θανάτου να επικρατήσει στον χώρο της φιλοσοφίας (όσο λίγο επικράτησε) πολύ περισσότερο υπό το παραπάνω πρίσμα, παρά με βάση το *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, ή πόσο μάλλον την πραγματεία της Spierlein. Βέβαια, ο στοχαστής που «μετέφρασε» τον όρο από το πεδίο της ψυχανάλυσης σε αυτό της πολιτικής θεωρίας δεν είναι άλλος από τον Herbert Marcuse, ο οποίος μέσα από το έργο του *Έρωτα και Πολιτισμός* αμφισβήτησε την πεποίθηση του Freud πως η εξέλιξη του πολιτισμού πηγάζει από τη μετουσίωση και ως εκ τούτου την καταστολή της σεξουαλικής ορμής, οραματιζόμενος έναν πολιτισμό που να στηρίζει την εξέλιξή του στην επανασύνδεση της ερωτικής επιθυμίας με την εργασία, ξεπερνώντας την αλλοτρίωση που πηγάζει από την επιβολή της αρχής της πραγματικότητας στην αρχή της ηδονής. Παρόλο που ο Marcuse επίσης δεν εγκαταλείπει το δίπολο ανάμεσα στην ενόρμηση του έρωτα (που ταυτίζεται με την αρχή της ηδονής αλλά και την πρόοδο του πολιτισμού) και την ενόρμηση του θανάτου (που παρεμποδίζει αυτή την πρόοδο), πραγματοποιεί μια πολύ ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση προς τα συμπεράσματα του

³⁰ Σίγκμουτ Φρόυντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Επίκουρος, Γ. Ι. Βαμβαλής, Αθήνα, 1994, σελ. 89.

³¹ Ο. π., σελ. 89-90.

Freud. Ενώ αρχικά ερμηνεύει την ενόρμηση του θανάτου ως μία υποταγή του ανθρώπου στις κυριαρχικές επιταγές του περιβάλλοντος της καπιταλιστικής κοινωνίας, ταυτόχρονα αναγνωρίζει πως ο ίδιος ο έρωτας μετέχει στη φύση της ορμής του θανάτου, ως διαδικασία της επιστροφής στη μήτρα, στην ανόργανη κατάσταση πριν τη γέννηση, μια συνθήκη απόλυτης ταύτισης της αρχής της ηδονής με την αρχή της νιρβάνα³². Αναγνωρίζοντας την «κοινωνική χρησιμότητα» των ορμών δια της εκτροπής τους από τις ανάγκες του εξωτερικού περιβάλλοντος, η εκδήλωση της ενόρμησης του θανάτου στον πολιτισμό αποκτάει μια διττότητα: αφενός μπορεί να στραφεί ως καταστροφικότητα ενάντια σε εξωτερικούς εχθρούς έχοντας τεθεί υπό την υπηρεσία της εξουσίας,³³ αφετέρου, η ίδια αυτή καταστροφικότητα ενδεχομένως μπορεί να συμπαρασύρει μαζί της τις συντηρητικές «αρχαϊκές» δυνάμεις που εμποδίζουν την κυριαρχία της αρχής της ηδονής, «ελευθερώνοντας το δρόμο για μια υψηλότερη βαθμίδα» πολιτισμικής εξέλιξης³⁴.

Αν το όραμα του Marcuse μοιάζει αφελές συγκριτικά με τη σχετική απαισιοδοξία του Freud ως προς τη δυνατότητα της πολιτισμικής εξέλιξης να συνδυαστεί με την ελεύθερη έκφραση των ορμών, αυτό είναι κάτι που θα το κρίνει η ιστορία. Ως προς την ακριβή πολιτική σημασία της θεωρίας των ορμών και τον ρόλο που αυτή μπορεί να αποκτήσει σε μία σύγχρονη ηθική και αισθητική αποτίμηση των μάλλον ανεξερευνήτων δυνατοτήτων τους, σκοπεύω να επανέλθω σε επόμενο μέρος της μελέτης. Αυτό όμως που μπορούμε να πούμε με κάποια σιγουριά είναι ότι η μάλλον μονομερής ενασχόληση του Marcuse με τον Freud ως προς την αποτίμηση της φύσης των ορμών αλλά και του πεπρωμένου της στον πολιτισμό επισκίασε και περιόρισε ορισμένα χαρακτηριστικά τους που προηγούνται της φρουϊδικής ανάγνωσης, έχοντας τις ρίζες τους στη Sabina Spierlein και τα ιδιαίτερα παραδείγματα που δίνει μέσα από το πεδίο του μύθου και της φιλοσοφίας. Ωστόσο, η χρησιμότητα της κλινικής και πολιτικής διάστασης της ψυχολογίας σε μια αισθητική αποτίμηση του ερωτισμού και της επίδρασης της ενόρμησης του θανάτου σε αυτόν είναι σαφώς περιορισμένη, για αυτό και είναι καιρός να αναζητήσουμε -πέρα από περισσότερα καλλιτεχνικά παραδείγματα- ένα διαφορετικό πεδίο αντίληψης που, αν και δεν φαίνεται να αντλεί τα ερωτήματα και τα συμπεράσματά του από πολύ διαφορετικές φιλοσοφικές και

³² Herbert Marcuse, *Πέραν της Αρχής της Πραγματικότητας*, 1^{ος} τόμος, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2017, σελ. 65.

³³ Ο. π., σελ. 43.

³⁴ Ο. π., σελ. 66.

επιστημονικές καταβολές, η διαφορετική μεθοδολογία του μπορεί να μας βοηθήσει να επεκτείνουμε τον ρόλο των ορμών στην αισθητική σε ένα επίπεδο που η ψυχανάλυση αδυνατεί να μας βοηθήσει.

2. 5) Η νοσταλγία της αλληλουχίας

Επιλέγω να στηριχτώ στον Georges Bataille ως κύριο θεωρητικό και λογοτεχνικό εκφραστή της έννοιας και της κατάστασης του ερωτισμού, τουλάχιστον στο βαθμό που σχετίζεται και ταυτίζεται με την ενόρμηση του θανάτου, καθώς τονίζει αυτή τη σχέση με όρους όχι απλώς οντολογικούς, αλλά πρωτίστως αισθητικούς. Αν ο Freud παρουσιάζει τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στις ενορμήσεις της libido και τις ενορμήσεις θανάτου, χωρίς όμως να αποφεύγει ποτέ την αντίληψή τους ως αντιθετικό ζεύγος, ο Bataille τις ταυτίζει ευθέως. Ο Bataille εισάγει την πραγματεία του *Ο Ερωτισμός* με τον σύντομο και καθόλα λογοτεχνικό ορισμό του ερωτισμού ως «η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής». Πρόκειται για ένα σαφές μα και οξύμωρο πάντρεμα ανάμεσα στις ενορμήσεις ζωής και τις ενορμήσεις θανάτου, που για να γίνει σαφέστερο πρέπει αρχικά να λάβουμε υπόψη το θεωρητικό υπόβαθρο μέσα από το οποίο γεννιέται η λογοτεχνική του γλώσσα.

Πρόκειται για μία μεταφυσική οντολογία που αντλεί έμπνευση από την αρχαία παράδοση των γνωστικών, αντιπαραβάλλοντας τον λεγόμενο «μανιχαϊστικό δυισμό» ως κριτική στην εγγελιανή διαλεκτική. Ο Bataille δεν αντιλαμβάνεται τα παραδοσιακά οντολογικά δίπολα (μέρα / νύχτα, ζωή / θάνατος, άνδρας / γυναίκα, σώμα / πνεύμα, υψηλό / χαμηλό κτλ) μέσα από μία διαλεκτική σχέση, δηλαδή μέσα από μια εξελικτική πορεία αντιθέσεων που οδηγούν σε μία σύνθεση, αλλά μέσα σε μία συνθήκη ασταμάτητης πάλης που δεν μπορεί να οδηγήσει παρά μόνο στην καταστροφή οποιασδήποτε οργανωμένης τάξης των όντων. Αυτή η αντίληψη συνοψίζεται λογοτεχνικά στο καθοριστικό κείμενό του με τίτλο «Ηλιακός Πρωκτός» [Anus Solaire], κατά το οποίο οραματίζεται τον αποκεφαλισμό της άρχουσας τάξης (μπουρζουαζία), που συμβολοποιείται από τον ήλιο, από τους κομμουνιστές εργάτες, οι οποίοι συμβολοποιούνται από τον πρωκτό, λόγω της περιττωματικής φύσης που τους προσδίδει η χαμηλή κοινωνική τους τάξη.

Σημασία για εμάς έχει η οντολογική διάσταση που δίνει σε αυτή την πολιτική σύγκρουση, καθώς απεικονίζει τον ήλιο να ταυτίζεται με τον πρωκτό, λόγω του

κυκλικού σχήματος που αποκτάει κατά τη δύση του (δηλαδή τον «θάνατό» του), ενώ παρατηρεί στα δύο σχήματα μια κοινή λειτουργία, ταυτίζοντας την εκτυφλωτική λάμψη του ηλίου με την αποκρουστική θέα του πρωκτού. Έτσι, δεν πρόκειται για ένα κοινό αντιθετικό σχήμα που οδηγεί σε κάποια ισορροπία, ούτε σε κάποια διαλεκτική διεπόμενη από τον ορθό λόγο, αλλά σε μια ενόραση πάνω στη διαρκώς ετοιμόρροπη και οξύμωρη φύση κάθε αντιθετικού σχήματος, με τα υψηλά στοιχεία να εμπεριέχουν τα χαμηλά σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορεί να αναγνωριστεί η αληθινή φύση τους δίχως την ταύτισή τους με αμφοτέρα, μια ταύτιση που δεν έχει άλλο στόχο από την μοναδική πραγμάτωση της ζωής, που δεν επιτυγχάνεται παρά μέσα από την κατασπατάληση της ύλης, την καταστροφή της μορφής και τον θάνατο της τάξης μεταξύ των έμβιων όντων.

Ίσως αυτή η εισαγωγή να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την ετερόδοξη συλλογιστική του Bataille πάνω στον ερωτισμό, καθιστώντας τα γρήγορα συμπεράσματα ανάμεσα στα οποία μεταπηδά ως προς την ταύτιση έρωτα και θανάτου, να μοιάζουν λιγότερο αυθαίρετα. Αρχικά, ο Bataille συνοψίζει αυτή την οξύμωρη σχέση ως εξής: «Πράγματι, μολονότι η ερωτική δραστηριότητα αποτελεί αρχικά μια δαψίλεια της ζωής, το αντικείμενο αυτής της ψυχολογικής αναζήτησης, που είναι ανεξάρτητη –όπως προείπα- από τη μέριμνα για την αναπαραγωγή της ζωής, δεν είναι ξένο προς τον θάνατο»³⁵. Στην κρυπτική γλώσσα του Bataille μπορούμε ενδεχομένως αναγνώσουμε αυτή την «ψυχολογική αναζήτηση» στη συνθήκη της ηδονής, που σε πλήρη αντίθεση με τη φροϋδική αφήγηση παρουσιάζεται ως συγγενής προς τον θάνατο, ανατρέποντας την αντίθεση ανάμεσα στην αρχή της ηδονής και τις ενορμήσεις του *Εγώ*. Για την ακρίβεια, ο Bataille αμφισβητεί ευθέως την αυτοτέλεια της αρχής της ηδονής, αποκαλύπτοντας μία ταυτόχρονη ψυχολογική αναζήτηση που φαίνεται να έχει ως αντικείμενό της τον ίδιο τον θάνατο. Αυτές οι δύο αναζητήσεις παρουσιάζονται όχι σε αντίθεση, αλλά σε άμεση εξάρτηση μεταξύ τους.

Έπειτα, ο Bataille προσεγγίζει το ζήτημα της συνύπαρξης των ενστίκτων δημιουργίας και καταστροφής στη διαδικασία της ερωτικής επιθυμίας μέσα από το δίπολο μεταξύ *συνέχειας* και *ασυνέχειας*. Παρατηρώντας μια διαφοροποίηση ανάμεσα στην αναπαραγωγή των μικροοργανισμών και των αφροδίστιων όντων, εστιάζει σε αυτή την αντίθεση για να εξηγήσει με έναν καθόλα λογοτεχνικό τρόπο, εμπνευσμένο όμως

³⁵ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 15.

από την επιστήμη της βιολογίας, την τραγική φύση του ερωτισμού. Συγκεκριμένα, η διαφοροποίηση που παρατηρεί είναι ότι οι μονοκυτταρικοί οργανισμοί που αναπαράγονται με διχοτόμηση ενυπάρχουν οι ίδιοι μέσα στα παράγωγά τους, ουσιαστικά πολλαπλασιάζονται χωρίς να υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα στα πολλαπλάσια. Έτσι, διέπονται από μία συνέχεια μεταξύ τους. Αντιθέτως, οι σύνθετοι οργανισμοί που αναπαράγονται σεξουαλικά, χαρακτηρίζονται ως *ασυνεχή όντα*, καθώς «τα όντα που τελούν την αναπαραγωγή είναι ξεχωριστά μεταξύ τους και τα όντα που προέρχονται από την αναπαραγωγή είναι ξεχωριστά τόσο μεταξύ τους όσο και από τους γεννήτορές τους». «Ανάμεσα σε δύο όντα, υπάρχει μια άβυσσος, μια διακοπή»³⁶.

Ιδιαίτερη σημασία για εμάς έχει όμως ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει αυτή την *άβυσσο*: «Αυτή η άβυσσος είναι απύθμενη και δεν έχω τρόπο να την αφανίσω. Το μόνο που μπορούμε είναι να νιώσουμε από κοινού τον ίλιγγο της αβύσσου. Μπορεί να μας καταγοητεύσει. Κατά μία έννοια αυτή η άβυσσος είναι ο θάνατος και ο θάνατος είναι ιλιγγιώδης, είναι θελκτικός»³⁷. Ξαφνικά, η άβυσσος της ασυνέχειας στον ερωτισμό ταυτίζεται ευθέως με τον θάνατο, και μάλιστα με όρους όχι οντολογικούς, αλλά αμιγώς αισθητικούς! Η σκέψη του Bataille διέπεται συνεχώς από μια σύμφυση μεταξύ οντολογίας και αισθητικής, χωρίς όμως το ένα στοιχείο να καταπνίγει ολοκληρωτικά το άλλο. Ωστόσο, μπορεί να ασκηθεί η κριτική ότι θέτει την οντολογία (και δη την επιστήμη της βιολογίας!) εξ ολοκλήρου στην υπηρεσία της αισθητικής.

Ας κάνουμε μία παύση. Κάπου εδώ δεν έχουμε παρά να αναλογιστούμε πόσο συχνά άραγε συμβαίνει αυτό σε αυτό που αποκαλούμε «ανθρωπιστικές σπουδές». Αν θέλουμε πράγματι να εξετάσουμε τα φαινόμενα της αισθητικής (όπως υπενθυμίζω ότι είναι ο κύριος αν όχι ο μοναδικός στόχος της παρούσας μελέτης), οφείλουμε να αναρωτηθούμε αν η οντολογία γεννά ευθέως την αισθητική ή το αντίστροφο. Ή μήπως εδώ υπάρχει μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα σε δύο αναπόσπαστα στοιχεία που αλληλοεξυπηρετούνται; Μάλλον φαντάζει σαν η μοναδική διέξοδος, που να μη μας εγκλωβίζει σε ένα θετικιστικό σχήμα σύμφωνα με το οποίο τα συμπεράσματά μας για τα ζητήματα του πνεύματος οφείλουν να εκπορεύονται από ένα υπόβαθρο αδιαμφισβήτητων υλικών αποδείξεων. Με γνώμονα αυτή τη διέξοδο, θα προσπαθήσω να λάβω υπόψη μερικά από τα πιο ανορθολογικά, μα απολύτως σχετικά και επιδραστικά στα συμπεράσματα που τείνω να αντλήσω μέρη της σκέψης του Bataille.

³⁶ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 17.

³⁷ Ο. π., σελ. 17.

«Θα δοκιμάσω τώρα να δείξω ότι, για μας που είμαστε ασυνεχή όντα, ο θάνατος έχει το νόημα της αλληλουχίας του είναι· η αναπαραγωγή οδηγεί στην ασυνέχεια των όντων, αλλά θέτει σε κίνδυνο την αλληλουχία τους, δηλαδή σχετίζεται ένδοθεν με τον θάνατο. Μιλώντας λοιπόν για την αναπαραγωγή των όντων και για τον θάνατο θα προσπαθήσω να δείξω την ταυτότητα της αλληλουχίας των όντων και του θανάτου. Τόσο εκείνα όσο και αυτός είναι εξίσου θελκτικά οπότε το βάσκανο θέλγητρό τους διέπει τον ερωτισμό»³⁸. Πρόκειται για ένα απόσπασμα αφενός προβληματικό από ορθολογική σκοπιά, μα ιδιαιτέρως επεξηγηματικό για τις έννοιες που μας απασχολούν, εφόσον αποκρυπτογραφηθεί καταλλήλως. Πώς γίνεται η αναπαραγωγή να σχετίζεται ένδοθεν με τον θάνατο, θέτοντας σε κίνδυνο την αλληλουχία, που ταυτίζεται με το θάνατο; Η προσπάθεια του Bataille να ξεδιαλύνει τη σύγχυση μέσα από εκτενείς περιγραφές της αναπαραγωγικής διαδικασίας με όρους βιολογικούς και οντολογικούς, μάλλον την εντείνει, κάτι στο οποίο δεν πρόκειται να σταθώ.

Το μόνο που μας απασχολεί (και φαίνεται ουσιαστικά να απασχολεί εξ ολοκλήρου και τον Bataille) δεν είναι παρά το *θέλγητρο*, η γοητεία του θανάτου, και δη της ταύτισής του με την *αλληλουχία*³⁹. Ως *αλληλουχία* εννοεί την υλική και χρονική *συνέχεια* μεταξύ των όντων, αλλά ο ρόλος της συγκεκριμένης έννοιας επεκτείνεται πέρα από αυτό. Ο Bataille αναφέρεται στη σχέση των ασυνεχών όντων με τα όρια τους. Τα φυσικά όρια των ασυνεχών ενσώματων όντων τα εμποδίζουν από το να συγχωνευθούν με τα υπόλοιπα, άρα και να ενωθούν με το υπόλοιπο σύμπαν. Η *αλληλουχία* είναι αυτό που κατακτιέται μονάχα μέσα από τη διάλυσή τους, για αυτό και αρκετά ορθολογικά ταυτίζεται με τον θάνατο, ακόμα και αν φυσικά δεν είμαστε σε θέση να αποδείξουμε αν πράγματι αυτή η ταύτιση επιβεβαιώνεται από τη μετά θάνατον συνθήκη.

Βάσει αυτής της κατανόησης, μπορούμε να επιχειρήσουμε μια διόρθωση, πως η αναπαραγωγή δεν θέτει σε κίνδυνο την αλληλουχία των όντων, αλλά την ασυνέχειά τους. Φυσικά, αυτός ο κίνδυνος τίθεται κυρίως σε ψυχολογικό και συμβολικό επίπεδο, καθώς η αλληλουχία των σωμάτων στον ερωτισμό είναι στην καλύτερη περίπτωση προσωρινή. Τα ερωτικά όντα σύντομα επανέρχονται στην ασυνέχειά τους, με τα ίδια

³⁸ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 18.

³⁹ Όσο για την *αλληλουχία*, πρόκειται για μια ιδιαίτερη έως παράδοξη μετάφραση του όρου *continuité*. Ο μεταφραστής φαίνεται πως επέλεξε αυτή τη λέξη έναντι απλώς της *συνέχειας* για να τονίσει την ιδιαιτερότητα με την οποία χρησιμοποιεί ο Bataille τον γαλλικό όρο και τη δεσπόζουσα θέση που διατηρεί στο έργο του.

να παραμένουν ζωντανά, αλλά με την ερωτική ενέργειά τους σπαταλημένη. Αυτό που πεθαίνει εν τέλει είναι ο ερωτισμός, εξ ου και η τραγική φύση που ανέφερα προηγουμένως.

Ο Bataille εννοεί τον ερωτισμό ως *αέναη κατασπατάληση*, που είναι μονίμως ταγμένη προς τον θάνατο, όπως μαρτυρά η λογοτεχνία του. Πρόκειται για την πρόστυχη κατεύθυνση που περιγράφει ο Δημήτρης Δημητριάδης στην εισαγωγή της *Ιστορίας του Ματιού*, «μια κατεύθυνση δηλαδή που οδηγεί μόνη αυτή στην κυριαρχία του ανθρώπου και στην υπέρτατη κατάκτησή του, που δεν είναι άλλη από την ακραία βίωση της πληγής του η οποία δεν κλείνει ποτέ και με τίποτα»⁴⁰. Βάσει αυτής της παραδοχής και ορισμένων ελλিপών πλην μεν ξεκάθαρων διευκρινήσεων που πραγματοποιεί ο Bataille, ο ερωτισμός δεν ταυτίζεται τόσο με την διαδικασία της αναπαραγωγής όσο με την αυτοκαταστροφική ενόρμηση των όντων να διαρρηγνύουν τα όρια τους και να καθίστανται ευάλωτα προς την ίδια τους τη διάλυση: «Η καταστροφή, μ' αυτή την έννοια, είναι η μεγαλοπρεπέστερη πράξη του ανθρώπου, η μόνη που θα μπορέσει να του αποκαλύψει τις ίδιες του τις διαστάσεις, για να πάψει επιτέλους και να τις υπερτιμά και να τις υποτιμά και για να περάσει επιτέλους από τον σημερινό τραγέλαφο, [...] στην τραγωδία που είναι η ουσιαστική του διάσταση»⁴¹. Αν και ο Δημητριάδης στην εισαγωγή του ερμηνεύει ελεύθερα τον Bataille, φαίνεται να έχει μια πιο αφαιρετική κατανόηση της σκέψης του, καθώς εστιάζει στο λογοτεχνικό και αισθητικό σκέλος, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να αναλύσει το μικροβιολογικό επιστημονικό υπόβαθρο και τις παγίδες που ελλοχεύουν σε αυτό.

Έτσι μπορούμε να επανέλθουμε ευκολότερα στο αρχικό κείμενο: «Είμαστε ασυνεχή όντα, άτομα που πεθαίνουν μοναχικά μέσα σε μιαν ακατανόητη περιπέτεια, αλλά νοσταλγούμε τη χαμένη αλληλουχία»⁴². Θα τονίσω τη λέξη «νοσταλγούμε», καθώς ο Bataille επιλέγει να αναφερθεί σε μια επιθυμία για το παρελθόν, για την επιστροφή σε μια περασμένη συνθήκη. Αυτό μας οδηγεί σαφέστατα στη συντηρητική φύση της ενόρμησης του έρωτα, που αυτή τη φορά προσδιορίζεται με τον επαναστροφικό χαρακτήρα της ενόρμησης του θανάτου. Αν αυτή η αναλογία φαίνεται υπερβολικά ευκαιριακή, ίσως λίγη περεταίρω ανάλυση να αποδειχθεί πιο πειστική.

⁴⁰ Georges Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, εισ. & μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αγρα, Αθήνα 1980 & 2009, σελ. 17.

⁴¹ Ο. π., σελ. 17.

⁴² Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 20.

Ο θάνατος είναι η ρήξη της ασυνέχειας των αφροδίσιων όντων, στην οποία οφείλουν την επιβίωσή τους. Αυτή η ρήξη, οδηγεί στην *αλληλουχία*, μια προηγούμενη κατάσταση των όντων (με βιολογικούς όρους, μια προηγούμενη κατάσταση της ύλης πριν αποκτήσει *μορφή*) στην οποία νοσταλγούν να επιστρέψουν μέσω του ερωτισμού. Όπως το εξηγεί περαιτέρω ο Bataille, «το πέρασμα από τη φυσιολογική κατάσταση σε εκείνη της ερωτικής επιθυμίας προϋποθέτει μέσα μας τη σχετική διάλυση του όντος που συγκροτείται μέσα στην ασυνεχή τάξη»⁴³. Έπειτα: «Σύνολη η ερωτική ενεργοποίηση διέπεται από την αρχή της καταστροφής του κλειστού όντος το οποίο στη φυσιολογική του κατάσταση είναι συμπαίκτης στο παιχνίδι»⁴⁴. Τέλος, «Αν η ένωση δύο εραστών είναι αποτέλεσμα πάθους, ανακαλεί τον θάνατο, την επιθυμία του φόνου ή την αυτοκτονία. Το πάθος δηλώνει μιαν άλω θανάτου. Κάτω από αυτήν τη βία -στην οποία ανταποκρίνεται το συναίσθημα της διαρκούς παραβίασης της ασυνεχούς ατομικότητας- αρχίζει το πεδίο της συνήθειας και του εγωισμού ανά δύο, ήτοι μιας νεόκοπης ασυνέχειας. Μόνο στην παραβίαση της ατομικής απομόνωσης -η οποία φτάνει ως τον θάνατο- εμφανίζεται αυτή η εικόνα του ερώμενου όντος που για τον εραστή περικλείει το νόημα των πάντων»⁴⁵.

Εδώ πάλι προκύπτει ένα ζήτημα ερμηνείας, ως προς το κατά πόσο η φράση «η οποία φτάνει ως τον θάνατο» αναφέρεται στην παραβίαση ή στην ίδια την ατομική απομόνωση. Παρατηρώντας συνολικά τη συλλογιστική του Bataille, ο συγγραφέας αναφέρεται σαφώς στην παραβίαση της ατομικής απομόνωσης, καθώς εξηγήθηκε με σαφήνεια ότι το πέρασμα από την *ασυνέχεια* στην *αλληλουχία* είναι μια συνθήκη καταστροφής και θανάτου, ασχέτως αν ταυτόχρονα αποτελεί την απόλυτη επιδοκιμασία της ζωής. Ωστόσο, ιδίως αν λάβουμε υπόψη την πιο παραδοσιακή φροϋδική προσέγγιση, η ατομική απομόνωση επίσης οδηγεί σε θάνατο, καθώς σχετίζεται μονομερώς με τις *ενορμήσεις του εγώ* και όχι με αυτές της *libido*.

⁴³ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 23.

⁴⁴ Ο. π., σελ. 23.

⁴⁵ Ο. π., σελ. 30.

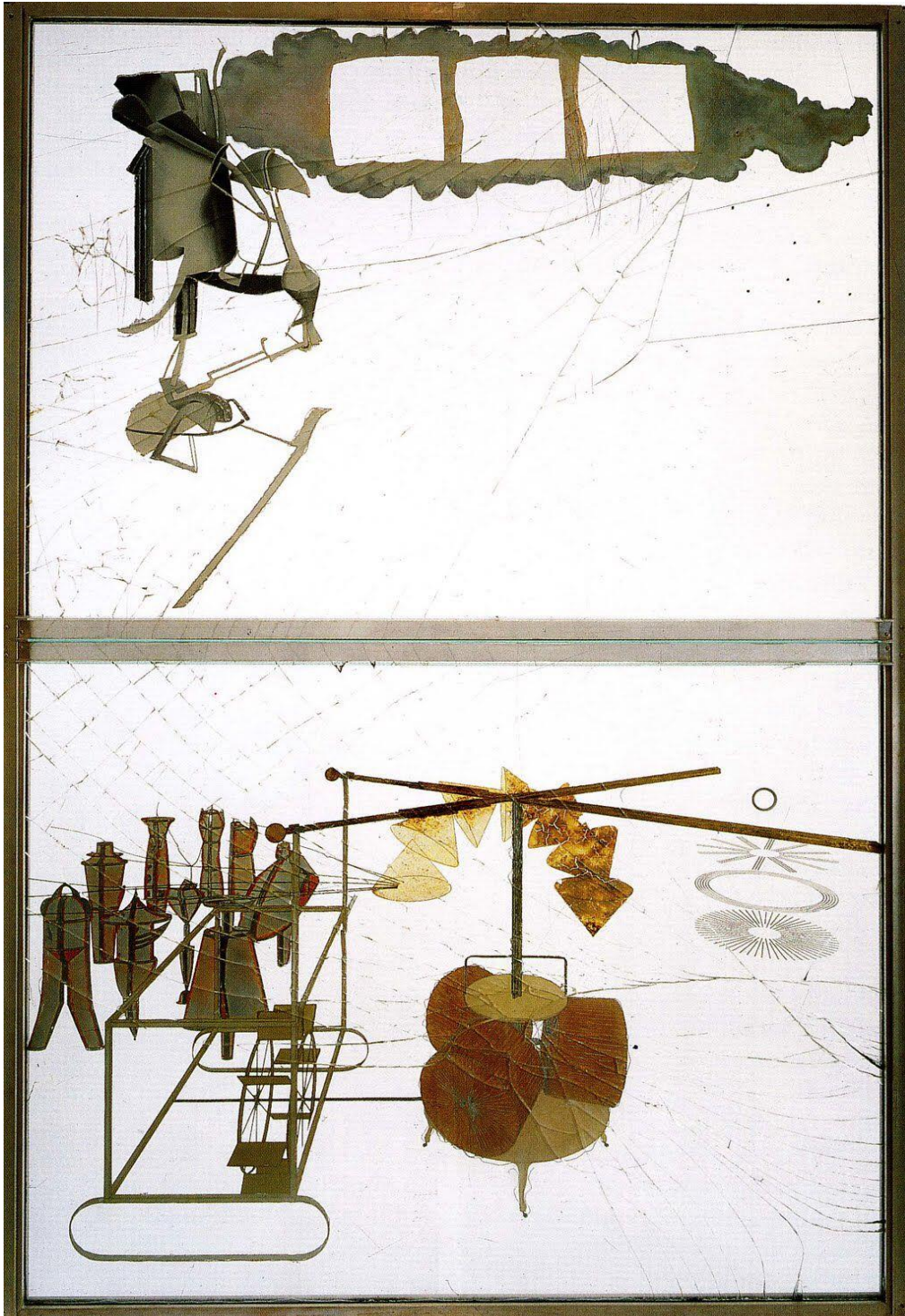
2. 6) Η αργοπορία της ηδονής

Το παραπάνω ενδιαφέρον παράδοξο μας οδηγεί σε μία έννοια -ή ίσως μια συνθήκη- απροσδόκητα παραγνωρισμένη από την ψυχανάλυση και τη φιλοσοφία, μα άκρως επίκαιρη και δυνάμει επιδραστική, που γεννήθηκε μέσα από το χώρο της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Πρόκειται για τη *μηχανή-εργένης* [machine célibataire], έναν όρο που εφευρίσκεται από τον Marcel Duchamp για να περιγράψει τις μορφές του ανολοκλήρωτου έργου του *Η Νύφη ξεγυμνώνεται από τους εργένηδες της*, *ακόμα*, ευρέως γνωστού ως *Το μεγάλο γυαλί*.

Πρόκειται για ένα έργο αποτελούμενο από δύο λεπτές πλάκες γυαλιού ύψους 2,77 και μήκους 1,75 μέτρων, που εμπεριέχουν μια σύνθεση μικτής τεχνικής από λάδι, βερνίκι, αλουμινόχαρτο και σύρμα μολύβδου, που σχηματίζει ένα σύμπλεγμα από αφαιρετικές, δυσσερμήνευτες μορφές, τοποθετημένες στη διάταξη ενός κάθετου διπτύχου, με τα δύο μέρη να χωρίζονται από μια οριζόντια τομή. Παρά τη δυσκολία που συναντάει αρχικά κανείς στην προσπάθειά του να αποκρυπτογραφήσει τη σημειολογία των μορφών του έργου, το εγχειρίδιο με τις σημειώσεις και τα προπαρασκευαστικά σχέδια του Duchamp, γνωστό ως *Το Πράσινο Κουτί*, που ανέκαθεν προοριζόταν από τον ίδιο να εκτίθεται μαζί με το έργο, όπως και η επαναχρησιμοποίηση αρχετυπικών μορφών της ευρύτερης καλλιτεχνικής του παραγωγής, μας βοηθούν (χωρίς βέβαια να χάνουν ποτέ τον απόλυτα αινιγματικό και ειρωνικό χαρακτήρα τους) να αντιληφθούμε τις άμεσες αναφορές του έργου στη θεματική του ερωτισμού ως ενόρμηση θανάτου που μας αφορά.

Στο πάνω μέρος του «διπτύχου», δεσπόζει η *Νύφη*, αποτελούμενη από ένα μηχανικό σώμα (παρόμοιο με τη μορφή ομώνυμου πίνακα που είχε φιλοτεχνήσει το 1912), ενώ η μορφή της παραπέμπει σε αυτήν ενός εντόμου, που ο Duchamp περιγράφει ως «σφίγγα». Τοποθετείται παγερά απομονωμένη σε σχέση με τους *εργένηδες*, ένα γκρουπ μηχανικών μορφών, συγκεντρωμένες στο κάτω μέρος του διπτύχου, που «τείνουν το βλέμμα τους» προς τη *Νύφη*, χωρίς όμως να επικοινωνούν με αυτήν. Οι εργένηδες περιγράφονται από τον καλλιτέχνη ως μια ομάδα από άδειες λιβρέες, τοποθετημένες σε ένα «νεκροταφείο στολών», ενώ κάθε μία από αυτές τιτλοφορείται με βάση κάποιο επάγγελμα (ιερέας, χωροφύλακας, στρατιωτικός, νεκροθάφτης κτλ) στο οποίο απαιτείται η χρήση μιας επίσημης ενδυμασίας, ενώ συχνά συνδέεται με την εργένικη ζωή. Οι εργένηδες συμπαρατίθενται μαζί με μία ακόμα μηχανική μορφή που εμφανίζεται σε προηγούμενο πίνακα του καλλιτέχνη με τίτλο

Μύλος σοκολάτας. Πρόκειται για μια μηχανή η οποία σύμφωνα με τον εικαστικό Joseph Nechvatal συμβολίζει τη δυνατότητα των εργένηδων να αυτοϊκανοποιούνται, οικειοποιούμενοι ταυτόχρονα και τα δύο φύλα⁴⁶.



Marcel Duchamp, *Η Νύφη ξεγυμνώνεται από τους εργένηδες της, ακόμα*, 1915-1923, λάδι, βερνίκι, αλουμινόχαρτο, σύρμα μολύβδου, 277.5 εκ. x 175 εκ., Philadelphia Museum of Art, Φιλαδέλφεια.

⁴⁶ Joseph Nechvatal, “Before and Beyond the Bachelor Machine”, Βασιλεία, MDPI, 2018, σελ. 3.

Η οριζόντια τομή που χωρίζει τα δύο μέρη του διπτύχου περιγράφεται από τον ίδιο τον Duchamp ως *σημείο του σεξ*, καθώς κατά ειρωνικό τρόπο αυτό που θα έπρεπε να αποτελεί ένα σημείο επαφής, αντιστρέφεται σε ένα όριο διαχωρισμού των σωμάτων, τα οποία αυτό-παγιδεύονται σε μία συνεχή διαδικασία αυτοϊκανοποίησης. Οι *Εργένηδες*, παραμένουν εγκλωβισμένοι στις μηχανικές τους στολές, ανακυκλώνοντας την ερωτική τους ενέργεια καθώς παρατηρούν από απόσταση τη *Νύφη*, η οποία χαρακτηρίζεται από τον καλλιτέχνη ως *η αποθέωση της παρθενικότητας*, ενώ επίσης καταναλώνει ναρκισσιστικά την ερωτική ενέργεια που εκπέμπει μέσα από ένα αέριο στριπτίζ.

Φυσικά, όπως τα περισσότερα έργα του Duchamp, αποτελεί μια ειρωνική δράση απέναντι σε κάθε απόπειρα βέβαιης και στοχευμένης νοηματοδότησης της εικόνας. Αυτό όμως σε καμία περίπτωση δεν μας προτρέπει σε έναν μηδενιστικό σχετικισμό που θα αφοπλίζει την εικόνα από οποιοδήποτε νόημα. Ο Duchamp παραμένει ένας εννοιολογικός καλλιτέχνης που αφενός καθοδηγεί το θεατή με άκρως σχολαστικό και ενδελεχή τρόπο (όπως μαρτυρούν οι σημειώσεις του αλλά και οι ευφάνταστοι τίτλοι των έργων του), ενώ ταυτόχρονα υποσκάπτει οποιαδήποτε μονοσήμαντη και ασφαλή ερμηνεία ενός συνόλου καλλιτεχνικών αντικειμένων που διατηρούν την ικανότητά τους να διαφεύγουν μονίμως από οποιαδήποτε κατηγοριοποίηση.

Δεν θα επεκταθώ στις αμέτρητες πιθανές ερμηνείες του έργου του Duchamp, θα σταθώ όμως στη διάστασή του ως προς την απόδοση ενός ιδιότυπου ζεύγους ανάμεσα σε ένα απαγορευμένο αντικείμενο της επιθυμίας και σε ένα σύνολο υποκειμένων που αναπληρώνουν για την ανικανότητά τους να συνουσιαστούν με αυτό μέσω μιας μηχανοποιημένης διαδικασίας αυνανισμού κατά την οποία το μηχανικό σώμα τους έχει υποκαταστήσει την έμφυλη συνθήκη, δημιουργώντας ένα υβριδικό, ερμαφρόδιτο ον, το οποίο προσπαθεί να παραμείνει ερωτικά αυτάρκες, αποφεύγοντας την επαφή με άλλα σώματα. Σύμφωνα με τους Deleuze και Guattari, η μηχανή-εργένης «σχηματίζει μια νέα συμμαχία ανάμεσα σε *μηχανές επιθυμίας* και ένα *ανόργανο σώμα* για να φέρει στον κόσμο μια νέα ανθρωπότητα. Το υποκείμενο, που προκύπτει ως απλό κατάλοιπο πλάι στις *μηχανές επιθυμίας* συγγέεται με τη *μηχανή-εργένη*, που μέσω του αυτοερωτισμού της, γεννάει εκ νέου το υποκείμενο»⁴⁷.

Η αντικατάσταση του σώματος των *εργένηδων* από τη άδεια στολή αποτελεί μια κατάσταση θανάτου που ταυτόχρονα φέρνει στον κόσμο ένα νέο σώμα, αυτή τη «νέα

⁴⁷ <https://www.christianhubert.com/writing/bachelor-machine>

ανθρωπότητα». Επίσης, ο Duchamp δεν υποδηλώνει μόνο την απουσία του σώματος μέσα από τη στολή, αλλά και την απουσία του κεφαλιού, που έχει μετατραπεί σε ένα μηχανικό καλούπι. Αυτή η διαδικασία αποκεφαλισμού υποδηλώνεται από την ομοιότητα της μορφής της «σφίγγας» με ένα αλογάκι της παναγίας, που φαίνεται να έχει καταβροχθίσει τα κεφάλια των *εργένηδων*, όπως περιγράφεται από τον Alberto Boatto (τον οποίο παραφράζω) ως εξής: «Ο Θάνατος [...] ολοκληρώνει την αγκαλιά του με τον Έρωτα μέσα από έναν παγερό, άκαρπο και ληγμένο ερωτισμό, όπως μια Άτροπος, ή ένα αλογάκι της παναγίας που επαναλαμβάνει την καταναγκαστική, θρησκευτική του χειρονομία»⁴⁸. Επομένως, η στολή είναι το πεδίο μέσα στο οποίο συντελείται η εξαφάνιση του φυσικού σώματος, και ως εκ τούτου ο αποκεφαλισμός (και συνειρμικά ο ευνουχισμός) του ερώμενου όντος από μία μηχανή θανάτου.

Σύμφωνα με τον Α. Ιωαννίδη, η στολή αποτελεί το υπέρτατο κοινωνικό σύμβολο της εξουσίας. Όπως η ταυτότητα της *Νύφης* υποδηλώνεται από το εξωτερικό της περίβλημα, έτσι και τα πρόσωπα των *εργένηδων*, υποδηλώνονται από τη στολή τους. Αυτή η αντικατάσταση του προσώπου (δηλαδή του φυσικού, μοναδικού, ατομικά προσδιορισμένου σώματος) από τη στολή είναι ανάλογη με τη μετατροπή των ερωτικών οργάνων σε μηχανές, ολοκληρώνοντας έτσι τη μετουσίωση της επιθυμίας για φυσική ερωτική επαφή σε μια μηχανική διαδικασία ηδονοβλεψίας. Έτσι, συντελείται η υποταγή του ανθρώπου στη μηχανή και οι ανθρώπινες αξίες αντικαθίστανται από μηχανικές, μετατρέποντας τον έρωτα σε θάνατο⁴⁹. Αν δεχτούμε επίσης την αντικατάσταση του φυσικού σώματος από τη στολή ως την υπέρτατη έκφραση του ανθρώπινου πολιτισμού, αντιλαμβανόμαστε γιατί ο Freud εν τέλει ταυτίζει τη μετουσιωτική διαδικασία της πολιτισμικής εξέλιξης με την ενόρμηση του θανάτου, ως το τραγικό πεπρωμένο μιας ανθρωπότητας που προκειμένου να ελέγξει τις ζωώδεις σεξουαλικές ενορμήσεις, μεταμορφώνεται σε μια μηχανή θανάτου, που με το πέρασμα κάθε αιώνα γίνεται όλο και πιο καταστροφική.

Η διαδικασία της μετουσίωσης του φυσικού ερωτισμού προς όφελος της ένταξής του στον πολιτισμό αποκαλύπτεται ως μια μορφή αυτοκτονίας του ερώμενου όντος. Συγκεκριμένα, όπως παραθέτει τον Carl Jung η Sabina Spierlein: «Η απροθυμία να εμπλακεί κανείς στην επικίνδυνη πάλη της ζωής εξηγεί τη διστακτικότητα των

⁴⁸ Alberto Boatto, "On the Guillotine as Bachelor Machine, *Differentia: Review of Italian Thought*, τρίτος τόμος, άρθρο 35, 1989, σελ. 339.

⁴⁹ Ανδρέας Ιωαννίδης, *Η «μηχανή εργένης», ένα σύμβολο του μοντέρνου ερωτισμού*, Αρχαιολογία, τεύχος 10, Φεβρουάριος 1984, σελ. 58-62.

νευρωτικών να παίρνουν ρίσκα. Όποιος εγκαταλείπει το ρίσκο, πνίγει και μία ερωτική επιθυμία, διαπράττοντας μια μορφή αυτοκτονίας. Έτσι ερμηνεύονται οι φαντασιώσεις θανάτου που συνήθως συνοδεύουν την εγκατάλειψη της ερωτικής επιθυμίας»⁵⁰.

Ωστόσο, ας μην ξεχνάμε πως η μηχανή-εργένης, εκτός από μια ζοφερή μεταμόρφωση του έρωτα σε θάνατο, αποτελεί το πεδίο της δημιουργίας ενός νέου ανθρώπου, που παύει να ορίζει τη σεξουαλικότητά του βάσει θρησκευτικών και φυσιοκρατικών αντιλήψεων, αλλά αναζητά στη μεταμόρφωσή του σώματός του σε μηχανή, τη δυνατότητα να την ελέγχει κατά το δοκούν, και ως εκ τούτου να γλιτώσει από οποιαδήποτε προκαθορισμένη μοίρα αποδίδεται παραδοσιακά στον ερωτισμό, συμπεριλαμβανομένης της ταύτισης του έρωτα με ένα πεπρωμένο θανάτου. Το ιδιότυπο ανδροειδές που παράγεται μέσα από τη διαδικασία που περιγράφει ο Duchamp, οικειοποιούμενο τα δύο φύλα συγχρόνως, κατακτάει μια μορφή αθανασίας, αποφεύγοντας τον καταστροφικό *προς θάνατον ερωτισμό*, μην αναζητώντας την *αλληλουχία* με οποιοδήποτε άλλο σώμα, αλλά αντιθέτως, ανάγοντας τον ερωτισμό σε μια απολύτως ναρκισσιστική διαδικασία με στόχο την κατάκτηση της ηδονής χωρίς κανένα απολύτως ρίσκο, ούτε καν αυτό της απώλειάς της.

Πρόκειται για ένα ουτοπικό σώμα, το οποίο υπερπηδά τις κακοτοπιές της τραγικής μας αφροδίσιας φύσης, μέσω μιας απόλυτης διαδικασίας μετουσίωσης. Έτσι, η μηχανή-εργένης αποτελεί ένα ιδιότυπο σύμβολο της μετουσίωσης της πρωτογενούς ερωτικής μας ενέργειας σε μηχανικές διαδικασίες, όπως η εργασία και η καλλιτεχνική παραγωγή. Επίσης, όπως θα πρέπει ήδη να έχει γίνει κατανοητό, οι ραγδαίες αλλαγές που έφερε η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας στην ανθρωπότητα, και ιδίως στις νεότερες γενιές του 21^{ου} αιώνα, καθιστούν το ζήτημα εξαιρετικά επίκαιρο, μέσα από την κυριαρχία της πορνογραφίας ως το επικρατέστερο μέσο σεξουαλικής εκτόνωσης και διαπαιδαγώγησης, αλλά αυτό είναι ζήτημα για κάποια άλλη μελέτη. Προς το παρόν, ας αναλογιστούμε πώς το ουτοπικό αυτό σώμα φιλοξενεί ταυτόχρονα μία δυστοπία, έχοντας κατακτήσει μια αθανασία που ίσως είναι περισσότερο συναφής με τον θάνατο ακόμα και από τον ίδιο τον ερωτισμό.

Ο Γάλλος συγγραφέας Michel Carrouges ήταν ο πρώτος που παρατήρησε πως η απομόνωση στην οποία οδηγείται η μηχανή-εργένης για να απελευθερωθεί από την *επιθυμία* αποτελεί μια διαδικασία μεταμόρφωσης του ερωτισμού σε μία μηχανή

⁵⁰ Sabina Spierlein, “Destruction as the cause of coming into being”, *Journal of Analytical Psychology*, 1994, τεύχος 39, σελ. 156.

θανάτου⁵¹. Οδηγήθηκε σε αυτή τη θέση παρατηρώντας μια στρουκτουραλιστική ομοιότητα ανάμεσα στο έργο του Duchamp και σε μία μηχανή βασανιστηρίων που εμφανίζεται *Στη σωφρονιστική αποικία*, ένα διήγημα του Franz Kafka. Εν συντομία, ο Carrouges ορίζει τη μηχανή-εργένη ως «μια φαντασιακή εικόνα που μεταμορφώνει τον έρωτα σε μια μηχανική του θανάτου»⁵².

Έτσι οδηγούμαστε πάλι σε ένα οξύμωρο σχήμα από δίπολα που συνυπάρχουν και υποσκάπτουν το ένα το άλλο, όπως διατυπώθηκε εξαιρετικά από τον Harald Szeeman, επιμελητή της περιοδικής έκθεσης “Le Machine Celibataire” με θέμα τη μηχανή-εργένης, έχοντας στο κέντρο της το περίφημο έργο του Duchamp, λέγοντας πως οι μηχανές αντιπροσωπεύουν «την παντοδυναμία του ερωτισμού και της άρνησής του, τον θάνατο και την αθανασία, το βασανιστήριο και την Disneyland, την πτώση και την ανάσταση»⁵³. Το σχόλιο του Szeeman παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς μέσα από μια τολμηρή και ίσως απρόσμενη αναφορά, παρουσιάζει μια διαλεκτική από δίπολα που συνοψίζει τις αντιφάσεις που ενυπάρχουν μέσα στην μηχανή-εργένη. Αυτή η συνύπαρξη του ερωτισμού με την άρνησή του, του λυρικού μαρτυρίου με τη βιομηχανοποιημένη αναπαραγωγή των ορμών του ασυνειδήτου, μάλλον αποτελεί την πεμπουσία της αντιφατικότητας που συνθέτει μια μηχανή που συντηρεί τη ζωή μέσω πολλαπλών θανάτων, που είναι εμφανώς ταγμένη προς θάνατον, κι όμως, όντας μηχανή, είναι αδύνατο, απίθανο, ανάρμοστο να πεθάνει. Έτσι, αντί για τον προς θάνατον ερωτισμό εξαιτίας του οποίου έχει συσταθεί, η μηχανή-εργένης καταφεύγει σε άλλες δυνάμεις επαναληπτικότητας, εγκλωβιζόμενη μέσα στο ηδονικό μαρτύριο της αθανασίας, σε μια παιδική, προ-ιστορική συνθήκη όπου το άτομο έχει εγκαταλείψει την πορεία για την ολοκλήρωσή του.

Αξίζει να σταθούμε στην έννοια του μαρτυρίου, καθώς το μαρτύριο αποτελεί ίσως την πιο παράδοξη διάσταση του ερωτισμού. Δεν είναι δύσκολο να παρατηρήσουμε, όπως υπαινίσσεται ο τίτλος του, πως το έργο του Duchamp αποτελεί μεταξύ άλλων μια αλληγορία για την τέχνη του στριπτίζ. Πρόκειται για μια παράδοξη συνθήκη που μολονότι υπάγεται στο πλαίσιο της εμπορευματοποίησης της ερωτικής επιθυμίας, η απουσία του οργασμού καθιστά την ερωτική διέγερση που προκύπτει να λειτουργεί ως ένα είδος βασανιστηρίου, μια αλλεπάλληλη υπόσχεση που δεν

⁵¹ <https://www.archaeology.wiki/blog/issue/the-bachelor-machine-a-symbol-of-modern-eroticism/>

⁵² <https://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-son-mythe-les-machines-celibataires/>

⁵³ <http://www.roomeast.com/exhibitions/bachelor-machines/>

εκπληρώνεται και δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Πομπός και δέκτης διαπλέκονται σε μια συνθήκη παράλληλου ναρκισσισμού, μια φαντασιακή αγκαλιά που τους κρατάει τόσο κοντά και τόσο μακριά, με την υπόσχεση πως η επιθυμία τους θα παραμείνει αθάνατη, φοβούμενη το τέλος της ολοκλήρωσής της.

Εδώ εμφανίζεται και πάλι μια συντηρητική ενόρμηση, όπου η ερωτική ενέργεια που φοβάται να αναιρεθεί μέσα από την κατασπατάλησή της, αυτοπραγματώνεται μέσα από το μαρτύριο της αποστέρησης. Επιστρέφοντας στον Freud, η εγγενής σχέση της τέχνης του στριπτίζ με την ενόρμηση του θανάτου αποκαλύπτεται μέσα από το γεγονός ότι πρόκειται για μια διαχείριση της σεξουαλικής ορμής που δεν αποσκοπεί στον κατευνασμό της διέγερσης, αλλά στην αύξησή της. Ακόμα και αν δεχτούμε ότι αυτή η ιδιότυπη καπιταλιστική οικονομία του έρωτα, όπου η σπατάλη του χρήματος υποκαθιστά τη σπατάλη της ερωτικής ενέργειας, υπάγοντας το αντικείμενο της επιθυμίας στο φетиχισμό του εμπορεύματος, εξυπηρετεί μια συνολικότερη οικονομία διεγέρσεων και ενορμήσεων, είναι σαφές ότι η σεξουαλική δραστηριότητα ενίοτε μαρτυρά μια μυστηριώδη ανάγκη για συντήρηση της διέγερσης, που δεν εξυπηρετεί με άμεσο τρόπο την αρχή της ηδονής, αλλά αποκαλύπτει έναν καταναγκασμό για επανάληψη ενός αυτοεκπληρούμενου μαρτυρίου.

Το ερώμενο ον αυτοπαγιδεύεται σε μια συνθήκη αέναης συναισθηματικής (και οικονομικής) κατασπατάλησης, αναζητώντας τη λύτρωση μέσα στην αυτοταπείνωσή του, καθώς απαγκιστρώνεται από ένα άπιαστο όνειρο, ένα επαναλαμβανόμενο *fort-da* ανάμεσα στην ανάκτηση και την αποστέρηση, μια παθογόνο αγκαλιά που δεν επισφραγίζει ποτέ την αμοιβαιότητα της ερωτικής επιθυμίας, άρα και τη ματαίωσή της. Αιώνια υπέροχη, αιώνια παρθένος, η Νύφη αιωρείται πάνω από τα κουφάρια των εργένηδων σαν φάντασμα του θανάτου, που συντηρεί την νεκρότητά τους μέσω μιας υπόσχεσης για ζωή που ματαιώνεται αλλεπάλληλα, φοβούμενη μην ματαιωθεί οριστικά. Υποστηρίζω πως ο εναλλακτικός υπότιτλος που προτείνει ο Duchamp στο έργο ως *Αργοπορία σε Γυαλί* αναφέρεται ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία αναβολής της ολοκλήρωσης της επιθυμίας που διαιώνίζει το μαρτύριο, διατηρώντας στη ζωή ένα σύμπλεγμα από νεκρές, ακέφαλες μηχανές, πραγματώνοντας τον ερωτισμό ως μια αέναη ενόρμηση θανάτου, που επιβιώνει ακόμα και μέσα από τον ίδιο τον φόβο του υποκειμένου να αναγνωρίσει και να αντιμετωπίσει την οριστική τραγωδία που διέπει τη φύση της ερωτικής του επιθυμίας.

2. 7) Ο σπαραγμός της μορφής

Έπειτα από αυτή τη μεγάλη παρένθεση, οφείλουμε να επανέλθουμε στον ορισμό του Bataille, πως «ο ερωτισμός είναι η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής». Μπορούμε να συνοψίσουμε πως ο συγκεκριμένος ορισμός, αν όχι ολόκληρη η εργογραφία του Bataille, αποτελεί μια αντίθεση απέναντι στην μηχανή-εργένη, που χτίστηκε από την βιομηχανοποιημένη κοινωνία ως απόπειρα κατάκτησης της αθανασίας μέσω της μεταμόρφωσης του *προς θάνατον ερωτισμού* σε έναν αυτάρκη μηχανισμό ηδονισμού, στερώντας από τον άνθρωπο, μαζί με την αναγνώριση της θνητότητάς του, την ίδια του τη ζωντάνια.

Μιας και αναφέρθηκα στον ηδονισμό, η συνδρομή του Δημητριάδη θα μας φανεί και πάλι χρήσιμη:

«Με τη σωματική γύμνια του, το άτομο απογυμνώνεται ολοκληρωτικά για να προσφερθεί ολοκληρωτικά, γιατί μόνο με την ολοκληρωτική γύμνια μπορεί να πραγματοποιηθεί η ολοκληρωτική προσφορά. [...] Αλλά, και πάλι προσοχή: δεν υπάρχει καμία διασκέδαση σ' αυτή την απογύμνωση. Η γύμνια έχει σχέση, πριν από καθετί άλλο, με το θάνατο και την αγωνία. Το τεράστιο άνοιγμα του ανθρώπου προς τον άλλο άνθρωπο είναι μια πράξη ολοκληρωτική που δεν επιτρέπει καμιά συστολή, κανέναν ενδοιασμό, καμιά επιφύλαξη. [...] Όλα τείνουν προς αυτό το σχίσσιμο του ανθρώπου που επιτρέπει, μόνον αυτό, την είσοδο του ενός ανθρώπου μέσα στον άλλο απόλυτα. Η γύμνια, ωστόσο, κι ο συνακόλουθος ερωτισμός, δεν έχουν καμία απολύτως σχέση με την ηθική επιπολαιότητα ή μ' έναν εύκολο ηδονισμό όπου τίποτα δεν διακυβεύεται. Ο ερωτισμός δεν είναι τίποτα αν δεν είναι αντιμετώπιση του θανάτου και παρακινδυνευμένη δαπάνη του ανθρώπου. Ο ηδονισμός δεν διακινδυνεύει τίποτα, δεν παίζει και δεν χάνει τίποτα, το μόνο που κάνει είναι να συσσωρεύει τις απολαύσεις και να διατηρεί τις αξίες, ταμπουρωμένος πίσω απ' αυτές»⁵⁴.

Εδώ έχουμε και πάλι να κάνουμε με τη συντηρητική φύση της libido, που όπως για τον Freud δεν έχει στόχο παρά τον ίδιο τον κατευνασμό της ερωτικής έντασης, της οδύνης που προκαλεί, και την επαναφορά του οργανισμού σε ισορροπία. Λαμβάνοντας φυσικά

⁵⁴ Georges Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, εισ. & μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αγρα, Αθήνα 1980 & 2009, σελ. 20-21.

υπόψη και τον επικούρειο ηδονισμό⁵⁵ και εν γένει την γενεαλογία του ηδονισμού, αυτή είναι η μόνη ουσιαστική ερμηνεία που έχει νόημα να δεχθούμε. Έτσι, σχηματίζεται ένα νέο δίπολο ανάμεσα στον ηδονισμό στην υπηρεσία της ενόρμησης της ζωής, και τον ερωτισμό ως ενόρμηση του θανάτου.

Όμως, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Γιατί η δαπάνη στην οποία αναφέρεται ο Δημητριάδης, δεν απουσιάζει ούτε από την αυτό-ερωτική λειτουργία της μηχανής-εργένη. Ο αυνανισμός είναι σαφέστατα μια πράξη δαπάνης, και η απομόνωση στην οποία οδηγεί το υποκείμενο μέσω της αυτό-αναίρεσης της ερωτικής του επιθυμίας σαφώς σχετίζεται με την ενόρμηση του θανάτου. Αυτό που πραγματικά απουσιάζει είναι η προσφορά, ουσιαστικά απουσιάζει ο άλλος. Η λειτουργία της μηχανής-εργένη είναι να ανακυκλώνει αυτή την εναλλαγή των ενορμήσεων για να εξυπηρετεί τη συντήρηση του εγώ, δίχως την απειλή του άλλου. Ο Δημητριάδης αφενός παραβλέπει ότι η δαπάνη και η σπατάλη των σωματικών υγρών δεν έχουν πάντα κάποιο μη φαντασιακό αντικείμενο της επιθυμίας, αφετέρου ο Freud παραβλέπει ότι η ερωτική πράξη (υπό την έννοια του δοσίματος στον άλλο, όχι της αμοιβαίας ικανοποίησης) σχετίζεται περισσότερο με μια ενόρμηση θανάτου (αυτή που οδηγεί σε σύγχυση των σωμάτων, όχι σε απομόνωση) παρά με μια κατευναστική λειτουργία. Βέβαια, δεν πρέπει να είμαστε απόλυτοι ως προς την ακριβή λειτουργία αυτών των ενορμήσεων σε μία ανθρώπινη σχέση. Στην πορεία θα αναγνωρίσουμε πόσο πολύπλοκα μπορούν να λειτουργήσουν αυτές οι εναλλαγές των ενορμήσεων στην υπηρεσία μιας ερωτικής σχέσης.

Επομένως, δεν σκοπεύω να εγκαταλείψω τον δυισμό, απλώς θα επεκτείνω την ανάλυσή μου στις σχέσεις και τις λειτουργίες των διπόλων. Ο Δημητριάδης κάνει λάθος όταν ισχυρίζεται ότι ο μπαταϊγικός ερωτισμός «δεν έχει σχέση ούτε με τη διαλεκτική

⁵⁵ Αν μπορούμε να συνοψίσουμε όσα γνωρίζουμε για τον επικούρειο ηδονισμό, πρόκειται για την αποφυγή και καταστολή της οιασδήποτε οδύνης, ακόμα και αυτής που προκύπτει από την επιθυμία για απόκτηση ηδονών. Καθόλου φυσικά δεν ταυτίζω τον Επίκουρο με τον «εύκολο ηδονισμό που τίποτα δε διακυβεύεται», ενώ δεν πρέπει να ξεχνάμε τη στάση του Επίκουρου απέναντι στο θάνατο, όπως την αναπτύσσει στην επιστολή προς Μενοικέα (σ.122). Ο επίκουρος απέρριπτε το φόβο του θανάτου καθώς μόλις έρθει, παύει να είναι αισθητός. Έτσι, μπορεί να μοιάζει βιαστικό να συγκαταλέγω τον επικούρειο ηδονισμό στην υπηρεσία της ζωής, όμως θα επιμείνω, καθώς ο επικούρειος θάνατος (όπως και ο στωικός, ακόμα και η στωική αυτοκτονία) ελάχιστη σχέση έχει με την αυτοκαταστροφικότητα της ενόρμησης του θανάτου και την εμμονική τάση του ανθρώπου προς την οδύνη, όπως αυτή εκδηλώνεται στην εμμονική επιβράβευσή του προς θάνατον ερωτισμού. Σχετίζεται περισσότερο μάλλον με την αρχή της πραγματικότητας ή τη νιρβάνα. Αυτή η διάκριση μας βοηθά να ξεκαθαρίσουμε μια αντίθεση ανάμεσα στην αναζήτηση της γαλήνης στην επιστροφή στην ανόργανη ύλη, και στην ασυνείδητη τάση προς αυτήν, μέσω της επαναλαμβανόμενης, μαρτυρικής βίας.

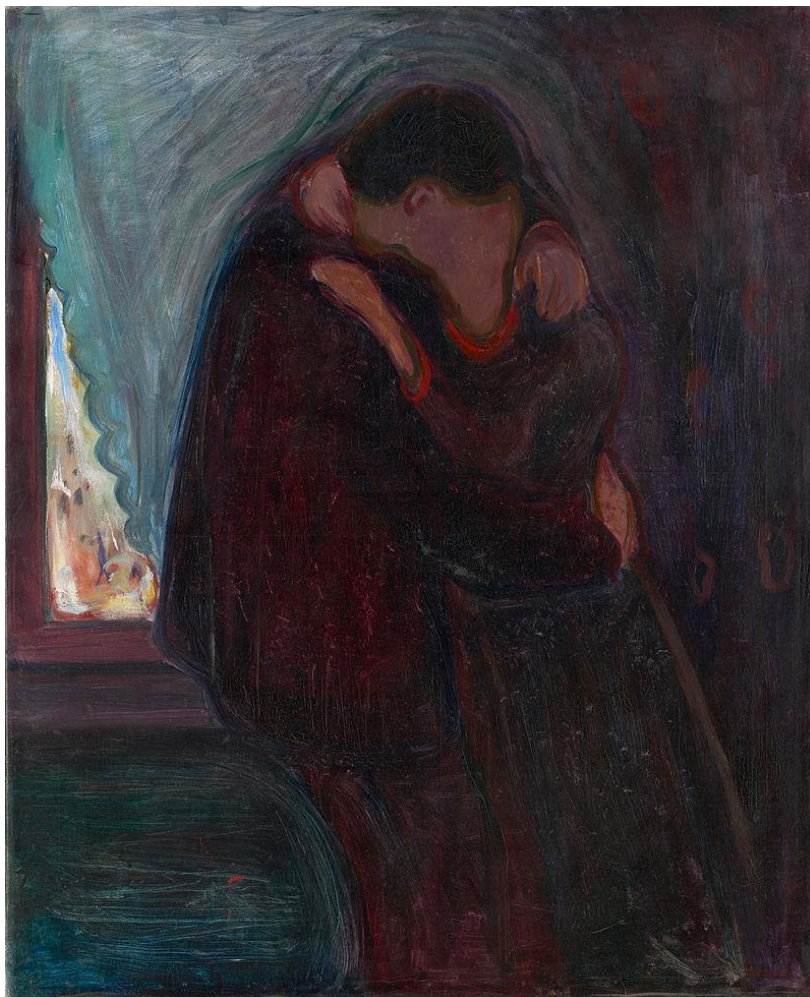
ούτε με το δυισμό»⁵⁶. Ο Bataille απορρίπτει τη διαλεκτική, όχι όμως τον δυισμό και αυτό είναι διάχυτο στα μεσοπολεμικά του κείμενα. Ο δυισμός του Bataille είναι υπό μία έννοια εντροπικός, δεν σχετίζεται με την ισορροπία ανάμεσα σε δύο ποιότητες, αλλά με τον μοιραίο αλληλοσπαραγμό τους. Ο Bataille δεν αναφέρεται ευθέως στο φαινόμενο της εντροπίας, παρ' όλα αυτά δεν είναι τυχαίο ότι τα γραπτά του ήταν ιδιαίτερα επιδραστικά στα ίδια καλλιτεχνικά ρεύματα που απασχολήθηκαν εξίσου από αυτό το φαινόμενο. Ο Robert Smithson μας δίνει ένα παράδειγμα κατά το οποίο αν φανταστούμε μια αμμοδόχο γεμάτη με λευκή άμμο στη μία πλευρά και μαύρη στην άλλη και βάλουμε ένα παιδί να τρέχει με τη φορά του ρολογιού μέσα σε αυτήν, η μαύρη άμμος θα αναμειχθεί με την λευκή, ενώ αν στην πορεία αναστρέψουμε τη φορά του ρολογιού, η άμμος δεν θα επανέλθει ποτέ στο αρχικό σημείο⁵⁷. Έτσι, η διάχυση των κόκκων της άμμου αποτελεί μεν μια μη αναστρέψιμη κατάσταση, δε συνιστά όμως καταστροφή του ατόμου, αλλά έναν διαμοιρασμό των ατόμων σε μια διαφορετική οργάνωση, που για τον άνθρωπο αποτελεί χάος. Υπό αυτή την έννοια, η ανόργανη ύλη δεν μπορεί ποτέ να βιώσει τον θάνατο, δεν απασχολείται από τον θάνατο, γιατί τα ίδια σωματίδια μπορούν να συνεχίσουν να επιβιώνουν και να αναπαράγονται ανεξαρτήτως της μορφής που συνθέτουν. Αυτό που πλήττεται από την εντροπία δεν είναι η ύλη, αλλά η *μορφή*. Δεν πρέπει να λησμονήσουμε ότι τα ζητήματα που μας απασχολούν είναι ζητήματα *μορφής*, από τον ερωτισμό μέχρι το πένθος του θανάτου. Από την *μορφή* ως αναγκαίο αντικείμενο του ερωτισμού, στην απώλεια και την αλλοίωση της *μορφής* ως αντικείμενο του πένθους, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι το πρόβλημα της *μορφής* διέπει όλα μας τα αισθητικά βιώματα, ακόμα και εκείνα που τείνουν να την αφανίσουν.

Έτσι, το *χάσιμο* μέσα στον άλλο που αναζητά και συνάμα φοβάται ο άνθρωπος στον ερωτισμό δεν έχει να κάνει συνήθως με κάποιον πλήρη αφανισμό του ανθρώπου. Εξάλλου, πρόκειται για μια *ενόρμηση του Έγω* που κάθε άλλο παρά να αφανίσει το *Εγώ* τείνει. Αυτό που συμβαίνει στον προς θάνατον ερωτισμό είναι ένας μετασχηματισμός της εσωτερικής μορφής, που εντείνει τις συγκρούσεις ανάμεσα στα δίπολα που τη διέπουν. Έτσι, η αισθητική διάσταση του θανάτου που επιφυλάσσει η ερωτική σύγχυση δεν μπορεί να αποδοθεί εικαστικά παρά μόνο με την αλλοίωση της μορφής. Αν μπορού

⁵⁶ Georges Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, εισ. & μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αγρα, Αθήνα 1980 & 2009, σελ. 17.

⁵⁷ Yve-Alain Bois, Rosalind E. Kraus, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Νέα Υόρκη, 1997, σελ. 73.

να σκεφτώ ένα έργο που αποδίδει την επικινδυνότητα της ερωτικής σύγχυσης με όρους μορφής, δεν είναι άλλο από *Το Φιλί* του Edvard Munch, ενός καλλιτέχνη για τον οποίο ο έρωτας δεν έπαψε ποτέ να βιώνεται και να περιγράφεται ως μια εφιαλτική παλινδρόμηση στα πιο τραυματικά του βιώματα, οδηγώντας την τέχνη του σε έναν συνεχή καταναγκασμό για επανάληψη των ίδιων μακάβριων θεματικών.



Edvard Munch, *Το φιλί*, 1897, λάδι σε καμβά, 99 εκ. × 81 εκ., Μουσείο Munch, Οσλο.

Πρόκειται για μια αγκαλιά που διέπεται εξ ολοκλήρου από θάνατο, διαστέλλοντας τον χώρο γύρω από τις ανθρώπινες μορφές που τείνουν να χαθούν η μία μέσα στην άλλη. Η αλλοίωση και η καταστροφή των λεπτομερειών της μορφής αποδίδουν τη ρήξη της ασυνεχούς ατομικότητας που προκύπτει στον ερωτισμό. Εδώ δεν επικρατεί απλώς μια ένωση μεταξύ δύο όντων που έχουν τεθεί σε μεταξύ τους αλληλουχία, αλλά υπάρχει και ένας παράγοντας ανάλωσης, όπως περιγράφεται χαρακτηριστικά από τον Αύγουστο Strindberg: «μια συγχώνευση δύο πλασμάτων, εκ των οποίων το μικρότερο, με τη μορφή ενός κυπρίνου, φαίνεται έτοιμο να καταπιεί το

μεγαλύτερο, όπως συνηθίζουν να κάνουν τα παράσιτα, τα μικρόβια, τα βαμπίρ και οι γυναίκες»⁵⁸.



Edvard Munch, *Το Φιλί*, 1892, λάδι σε καμβά, 73εκ. x 92.εκ.,
Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας, Όσλο.

Στη μονομέρεια των μισογυνιστικών εμμονών του Strindberg, θα αντιπαραθέσω μια ευθεία αναλογία που πραγματοποιεί ο Bataille ανάμεσα στην τελετουργική θυσία και τον ερωτισμό: «Ο εραστής εξαρθώνει την ερώμενη γυναίκα όπως ο αιμοσταγής θυσιαστής τον άνθρωπο ή το ζώο που σφαγιάζει. Στα χέρια εκείνου που της επιτίθεται, η γυναίκα χάνει το είναι της, [...] διανοίγεται στην απρόσωπη βία που την υπερβαίνει έξωθεν»⁵⁹. Αν ο λογοτεχνικός χαρακτήρας του αποσπάσματος και ο επικίνδυνα έμφυλος παράγοντας που ο Bataille προσδίδει στην παραπάνω αναλογία μας φέρνουν σε αμηχανία ως προς την καθολικότητα της παραπάνω περιγραφής, σίγουρα δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τις συνάψεις με τη φροϋδική ενόρμηση του θανάτου. Θα σταθώ αφενός στο ότι ο Bataille περιγράφει την παράδοση του ερώμενου όντος στον *εραστή-θυσιαστή* του ως ηθελημένη, αφετέρου στη φράση «χάνει το είναι της», σε συνδυασμό με τη λέξη «απρόσωπη». Όπως φαίνεται, η ερωτική επαφή ανάγεται σε μια ηθελημένη (έστω και μέσα από μια πιθανώς ασυνείδητη ορμή) διαδικασία επιστροφής από την εμπρόσωπη, οργανική ύπαρξη, στην ανόργανη, απρόσωπη ανυπαρξία.

⁵⁸ Barbara Suzan Travitz Bimer, “Edvard Munch’s fatal women: A critical approach”, North Texas State University, Denton, Texas, 1985, σελ. 44.

⁵⁹ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 135.

2. 8) Έρωτας και Πόνος

Αντιστρέφοντας ξανά τους έμφυλους ρόλους, μπορούμε να επιστρέψουμε στον Munch για να δούμε πώς αποδίδεται εικαστικά η ηθελημένη παράδοση του ερώμενου όντος στον εκστατικό ερωτισμό της τελετουργικής θυσίας, μέσα από ένα έργο, από τα πιο *καταναγκαστικώς επαναλαμβανόμενα*, όσο επαναλαμβανόμενες ήταν και οι επισκέψεις του σε οίκους ανοχής του Βερολίνου, από τις οποίες φέρεται να εμπνεύστηκε την θεματική του.

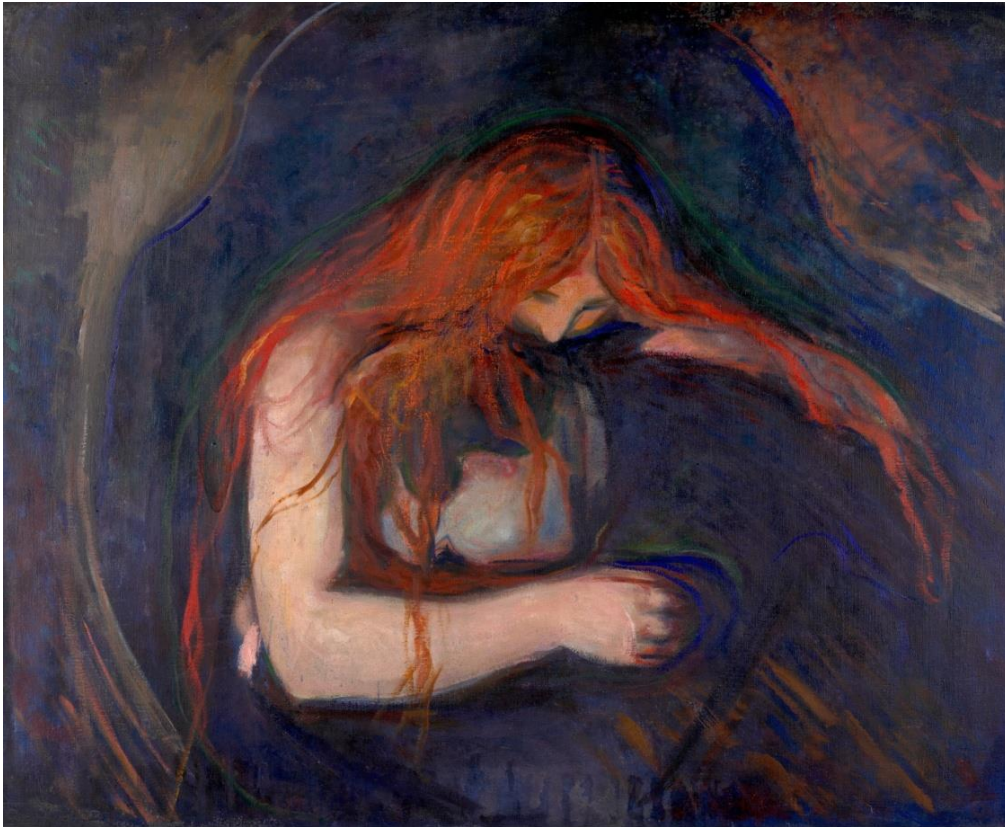


Edvard Munch, *Vampyr*, 1894, ιδιωτική συλλογή.

Ο αρχικός τίτλος που δόθηκε στο έργο από τον Munch είναι *Liebe und Schmerz*, που σημαίνει «Έρωτας και Πόνος». Ο τίτλος *Vampyr* δόθηκε στο έργο από τον λογοτέχνη και επίσης στενό του φίλο και λογοτέχνη Stanislaw Przybyszewski, ο οποίος δίνει στη σκηνή την εξής προσέγγιση:

«Ένας άνδρας ψυχικά συντετριμμένος. Στο λαιμό του, το πρόσωπο ενός βαμπίρ που τον δαγκώνει. Υπάρχει κάτι τρομακτικά σιωπηλό και απαθές σε αυτή την εικόνα: μια ατμόσφαιρα καταστροφής, άπειρης, μέσα στη μοιραία της κατάληξη. Ο άνδρας γυρίζει γύρω-γύρω σε απύθμενα βάθη, χωρίς βούληση, αποδυναμωμένος, και

χαίρεται που μπορεί να στριφογυρίζει έτσι, σαν πέτρα, χωρίς καμία βούληση. Αλλά δεν μπορεί να απαλλαγεί από το βαμπίρ, ούτε από τον πόνο, και η γυναίκα θα κάθεται για πάντα εκεί, θα ρουφάει αιωνίως, με τις γλώσσες χιλίων ερπετών, με χίλια δηλητηριώδη δόντια»⁶⁰.



Edvard Munch, *Έρωτας και Πόνος*, 1895.

Πάλι θα υποστηρίξω ότι οι μισογυνιστικές εμμονές του Munch και των λογοτεχνών φίλων του καθόλου δεν μας βοηθάνε να κατανοήσουμε ούτε τις εικαστικές προθέσεις του ζωγράφου, ο οποίος περιγράφει τη σκηνή απλώς ως «μια γυναίκα που φιλάει έναν άντρα στο λαιμό», ούτε και την εικαστική αξία του έργου, η οποία μπορεί να αναγνωριστεί περεταίρω όχι μόνο στα πλαίσια της φιλοσοφικής προσέγγισης του Bataille στον ερωτισμό, αλλά και της ψυχαναλυτικής προσέγγισης της Spierlein, σύμφωνα με την οποία: «Οι εικόνες-αντικείμενα εντείνονται μέσω της ενσωμάτωσής τους στον ερωμένο, οδηγώντας τον έρωτα, στρεφόμενο κατά του εαυτού, σε αυτοκαταστροφικές πράξεις: αυτοκριτική, αυτοθυσία, ακόμα και αφανισμό της σεξουαλικότητας (ευνουχισμό)»⁶¹. Ο φόβος του ευνουχισμού και της

⁶⁰ Barbara Suzan Travitz Bimer, “Edvard Munch’s fatal women: A critical approach”, North Texas State University, Denton, Texas, 1985, σελ. 48-49.

⁶¹ Sabina Spierlein, “Destruction as the cause of coming into being”, *Journal of Analytical Psychology*, 1994, τεύχος 39, σελ. 170.

αυτοκαταστροφικής υπαγωγής του άνδρα στη γυναίκα μάλλον αποτελούν μέρος μιας διαδικασίας ολοκλήρωσης ενός φυσικού πεπρωμένου σύμφυτου με τον πόθο για τη γυναίκα (τουλάχιστον, όπως αυτός ο πόθος αποδίδεται εικαστικά από τον Munch) παρά οφείλονται σε κάποια πραγματική απουσία βούλησης, η οποία, όπως μας έχει ήδη δείξει ο Bataille, έχει ανασταλεί (αν ποτέ ανεστάλη) ηθελημένα. Και αν η αναγνώριση της ελεύθερης βούλησης του θυσιαζόμενου ερωμένου μας μοιάζει ίσως αφελής, ο Bataille περιγράφει τον *εγγενή ερωτισμό* ως «επιστροφή στην εσωτερική εμπειρία»⁶², στο αποκορύφωμα της οποίας «το εγγενές ον νιώθει τον πειρασμό, τουτέστι υποχρεούται να πιστέψει στην αθανασία μιας ασυνεχούς αρχής που ενυπάρχει μέσα του»⁶³. Αυτή η πίστη στην εσωτερική εμπειρία, και δη στην αναγκαιότητα του θανάτου για την προσέγγισή της μας παραπέμπει στον «έρωτα των ποιητών» και στην παρηγοριά της πίστης στη *Μεγαλιώδη Ανάγκη*, την εσωτερική νομοτέλεια του μοιραίου θανάτου, μια νομοτέλεια που παρότι ακολουθεί έναν ψυχικό αλλά και αισθητικό καταναγκασμό, είναι τόσο συνυφασμένη με τη σύσταση του ερώμενου όντος, που μέσα από την ερωτική αυτοθυσία αναζητάει την αυτολύτρωσή του από τους εξωτερικούς καταναγκασμούς της οργανικής (όχι μόνο με τη βιολογική, αλλά και την κοινωνική έννοια) ύπαρξής του.



Edvard Munch, *Vampyr II*, 1895, ξυλογραφία.

⁶² Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 147.

⁶³ Ο. π., σελ. 148.

2. 9) Η αυτοθυσία και το ιερό στον ερωτισμό

Ο Lars von Trier, στην ταινία του *Δαμάζοντας τα Κύματα*, αφηγείται την ερωτική αυτοθυσία της Bess (Emily Watson), μιας ψυχικά τραυματισμένης κοπέλας από μια καλβινιστική κοινότητα της Σκωτίας, η οποία, ακολουθώντας τις συμβουλές του εγκεφαλικά διαταραγμένου συζύγου της Jan (Stellan Skarsgård) και προσπαθώντας να εξιλεωθεί για τις ενοχές που αισθάνεται απέναντί του, οδηγεί τον εαυτό της σε μια πρόσ-τυχη κατεύθυνση⁶⁴, την οποία ακολουθεί μέχρι την τελική έκσταση του θανάτου. Παρά τις κριτικές που έχει δεχτεί επανειλημμένα ο αμφιλεγόμενος Δανός σκηνοθέτης για τα βασανιστήρια στα οποία συνηθίζει να υποβάλλει τις πρωταγωνίστριες του (που στις περισσότερες και σπουδαιότερες ταινίες του είναι πάντα γυναίκες) ως μέσα εξιλέωσης, τιμωρίας ή καθαγιασμού τους, η εκπληκτική κινηματογραφική του τεχνική διαθέτει τη δυνατότητα να μετασχηματίζει αυτό που ενίοτε μοιάζει από κανιβαλιστική θυματοποίηση έως και μισογυνιστική εκδίκηση, σε μια πραγματικά ιεροποιητική αποκατάσταση της ατομικής βούλησης μέσω του μαρτυρίου.



Lars von Trier, *Δαμάζοντας τα Κύματα*, 1996.

Η πρόσ-τυχη κατεύθυνση προς το Ιερό.

⁶⁴ Σύμφωνα με τον Δημητριάδη, πρόκειται για την αναζήτηση μιας τύχης που να μη διέπεται από την χρησιμοθηρία, το μοναδικό πεπρωμένο του ανθρώπου που αρνείται να υπαχθεί στην πορνεία, και ως εκ τούτου προσφέρει τη γύμνια του ως μια μορφή ατελέσφορης σπατάλης. Βλ. *Η ιστορία του Ματιού*, σελ. 24.



Lars von Trier, *Δαμάζοντας τα Κόματα*, 1996.

Ο λιθοβολισμός μιας αγίας.

Η αποθέωση της Bess μέσω της υπαγωγής της στο μαρτύριο της ερωτικής θυσίας, μια πράξη που χλευάζεται εν ζωή και καταδικάζεται μετά θάνατον από τον κοινωνικό και οικογενειακό της περίγυρο, αναδεικνύει τη μοναδική αυτόβουλη πράξη μιας κοπέλας που όλη της η ζωή καθορίζεται και καταπνίγεται από εξωτερικούς καταναγκασμούς. Μέσα από το ερωτικό της μαρτύριο, μετατρέπεται τρόπον τινά σε *μπαταϊγική αγία*, λυτρώνοντας όχι απλώς τον σύζυγό της από τις ενοχές για την ανικανότητά του να της προσφέρει την ηδονή που οι εξωτερικοί καταναγκασμοί της βιομηχανικής, καπιταλιστικής πραγματικότητας στέρησαν από το ζεύγος, αλλά πρωτίστως την ίδια, που μετατρέποντας τον αυτοσκοπό της ως υπάκουη και δοτική σύζυγο σε μια πρόσ-τυχη απόφαση ενάντια σε κάθε εξωτερική επιταγή, ανακτά την αυτονομία της από μια ζωή που ούτως ή άλλως τη δέσμευε στο ρόλο ενός θύματος, μονίμως υπαγόμενου σε καταστροφικούς εξωτερικούς και εσωτερικούς καταναγκασμούς.



Lars von Trier, *Δαμάζοντας τα Κόματα*, 1996.

Η Pieta ως καθαγιασμός.

Ο Bataille εντοπίζει στην τελετουργική θυσία τη μοιραία σύνδεση ανάμεσα στον θάνατο και την ιερότητα, καθώς θεωρεί ότι «για μας που είμαστε ασυνεχή όντα, ο θάνατος έχει το νόημα της αλληλουχίας του είναι»⁶⁵. Η τελετή της θυσίας είναι η στιγμή της αποκάλυψης της αλληλουχίας της ύπαρξης μέσω του θανάτου του ασυνεχούς έμβιου όντος, που το καθιστά ιερό. Σε αντίθεση με την επιβίωση, που αποτελεί συντήρηση της ανίερης κατάστασης των ασυνεχών όντων, ο θάνατος ή τουλάχιστον «η θέαση του θανάτου», όπως λέει, «τα παραδίδει στην εμπειρία της αλληλουχίας»⁶⁶. Θα σταθώ στην εμπειρία της θέασης, καθώς ανεξαρτήτως από τις προθέσεις του, ο Bataille δίχως αμφιβολία δημιουργεί μια αναλογία με τη διαδικασία της αισθητικής. Η αναγνώριση του βιώματος του θανάτου μέσω της θέασής του στο πλαίσιο μιας τελετής νομιμοποιεί τη θεώρηση της αναζήτησης της θέας του θανάτου ως μια ασφαλή, αλλά όχι φευγαλέα εξερεύνησή του ως απαγορευμένου μα και άκρως ιεροποιημένου βιώματος.

Ο Bataille δεν διστάζει να περιγράψει την τελετουργική θυσία ως μια δημόσια μαρτυρία, μέσω της οποίας το ανίερο πτώμα καθίσταται ιερό πνεύμα, μην απαιτώντας κάποια περισσότερη εμπλοκή και μην θέτοντας καμία άλλη αναγκαία παράμετρο ώστε το παριστάμενο πλήθος να μετέχει αυτής της εμπειρίας τελετουργικού θανάτου. Πόσο υπερβολικό είναι, άραγε, επομένως, να θεωρήσουμε τη μάζωξη των θαμώνων στα θέατρα και τους κινηματογράφους, που αδημονούν να παρατηρήσουν το γλαφυρό θάνατο των εικαζόμενων προσώπων, ως μια μοντέρνα επιτέλεση της τελετουργικής θυσίας, που χρησιμοποιεί τον θάνατο του *άλλου* για να δοξολογήσει το θάνατο ως γέφυρα προς την χαμένη ιερότητα, μια ιδιότητα ουσιαστικά όμοια με τις αξιώσεις με τις οποίες κοσμεί την τέχνη το φιλότεχνο πλήθος μιας κοινωνίας που βαδίζει ολοένα και περισσότερο προς την πλήρη απομάγευση; Ο συμβολικός θάνατος του ηθοποιού αναλαμβάνει να προκαλέσει τον αναστοχασμό του θεατή, αντικαθιστώντας τη θρησκευτική τελετή με μια αισθητική. Έτσι, η κινηματογραφική αυτοθυσία της Bess αποτελεί ενός είδους εικόνισμα για τον αισθητικώς ιεροποιημένο προς θάνατον ερωτισμό.

⁶⁵ Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001, σελ. 120.

⁶⁶ Ο. π., σελ. 121.

2. 10) Από την πορνογραφία του θανάτου σε έναν σύγχρονο μετα-ρομαντικό ερωτισμό

Η παραπάνω παρατήρηση μας κάνει βέβαια να αναρωτιόμαστε πόσο ακέραιος μπορεί να παραμείνει ο παράγοντας της ιερότητας της τελετουργίας όταν αποδίδεται κατ' επανάληψη μέσα από μια εικαστική διαδικασία αντανάκλασης. Έτσι οδηγούμαστε στο κείμενο του ανθρωπολόγου Geoffrey Gorer «Η πορνογραφία του θανάτου», στο οποίο υποστηρίζει πως η ανάπτυξη του βιοτικού επιπέδου που συντελέστηκε στον 20^ο αιώνα οδήγησε προοδευτικά προς την περιθωριοποίηση της θέασης του φυσικού θανάτου, με αποτέλεσμα ο θάνατος να αποκτήσει ένα στάτους ταμπού, ανάλογο με αυτό της σεξουαλικότητας και της τεκνοποίησης.

Ο Gorer υποστηρίζει ότι με την άνθιση της ποπ κουλτούρας του Χόλυγουντ και των κόμικς, η συστηματική απεικόνιση της φονικής βίας εγκαθίδρυσε ένα φαινόμενο «πορνογραφίας του θανάτου», κατά το οποίο το κοινό αντιμετωπίζει τον θάνατο όχι ως ένα αποφευκτέο γεγονός, αλλά ως ένα απαγορευμένο θέαμα που διεγείρει τη φαντασία και ικανοποιεί την περιέργεια, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια συνθήκη εξοικείωσης με τη θέαση, όχι όμως με τα συναισθήματα που συχνά συνδέονται με το βίωμα που απεικονίζεται. Έτσι, το πένθος του θανάτου έγινε για τον μοντέρνο δυτικό άνθρωπο του 20^{ου} αιώνα (δεν θα επεκταθώ στην πράγματι ραγδαία εξέλιξη του εν λόγω φαινομένου στον 21^ο) ό,τι ο έρωτας για την πορνογραφία, ένα περιθωριοποιημένο, απαγορευμένο φαινόμενο που όσο και αν δεν έπαψε ποτέ να διεγείρει την ανθρώπινη περιέργεια, μετουσιώθηκε σε μια βιομηχανοποιημένη αντανάκλασή του, κινδυνεύοντας ουσιαστικά να αφανιστεί από την καθημερινά βιωμένη εμπειρία⁶⁷.

Όμως, αυτό δεν πρέπει να μας απογοητεύει ως προς την αναστοχαστική φύση της τέχνης. Αφενός, το ίδιο το γεγονός ότι το φαινόμενο της πορνογραφίας στη σύγχρονη κουλτούρα τίθεται πλέον με σαφήνεια βάσει ενός διπόλου μεταξύ έρωτα και θανάτου, μας μαρτυρά ξανά την ομοιότητα και τη σύγχυση ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία. Αφετέρου, η επαναληπτικότητα μέσα από την οποία ο νεωτερικός άνθρωπος αναζητά συνεχώς την εικαστική αντανάκλαση του θανάτου μας υποδεικνύει κάτι παραπάνω από μια κοινή περιέργεια, αλλά μάλλον αποκαλύπτει μια αρχέγονη επιθυμία στην οποία ο άνθρωπος έχει ανάγκη να επιστρέφει όλο και συχνότερα, όσο οι συνθήκες

⁶⁷ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 73-81.

του βίου του τον απομακρύνουν όλο και περισσότερο από αυτόν. Μπορεί ο θάνατος ευρύτερα να έχει καταστεί ένα απαγορευμένο αντικείμενο του πόθου που στην καθημερινότητα τείνει να αντιμετωπίζεται είτε με αποστροφή, είτε με σκανδαλιστική περιέργεια, δεν παύει όμως να διατηρεί τη θέση του στην υψηλή κουλτούρα ως το κύριο πεδίο αναστοχασμού, μέσα από μια διαδικασία μαρτυρίας που προσιδιάζει στην τελετουργική θυσία.

Τέτοια είναι η δυνατότητα της τέχνης να αισθητικοποιεί τον ιερό ερωτισμό μέσω της θυσίας, ώστε αυτός ο «προς θάνατον» παράγοντας μπορεί μέχρι και να υποκαταστήσει κάθε *προς-τυχο* αισθησιασμό που ο Bataille θα προσέδιδε ως αναγκαιότητα στον ερωτισμό. Θα τολμήσω να υποστηρίξω πως η θεματική επιλογή της θυσίας και δη της αυτοθυσίας δεν αποτελεί απλώς μια σεναριακή σύμβαση που ικανοποιεί τις αισθητικές ενορμήσεις των μαζών, αλλά όπως μας επιτρέπει ο Bataille να καταλάβουμε, ένα είδος αυτο-αναφοράς πάνω στη σχέση ανάμεσα στη μαρτυρία και το μαρτύριο. Έτσι, θα χρησιμοποιήσω το παράδειγμα μιας ταινίας που παρά την πολυπλευρικότητα των συμβολισμών της, η ελεύθερη ερμηνεία του φινάλε της εμπλέκει τον θεατή στα τεκταινόμενα, ώστε από κοινός μάρτυρας μιας θυσίας, να μεταμορφωθεί ο ίδιος σε θυσιαστή ή θυσιαζόμενο. Πρόκειται για τον *Αστακό* του Γιώργου Λάνθιμου, ένα εικαστικό υπόδειγμα για τη μεταμόρφωση της libido σε ενόρμηση του θανάτου μέσω της ερωτικής αυτοθυσίας.

Ο *Αστακός* δεν αποτελεί απλώς μια αισθητικοποίηση της αναπηρίας, του μαρτυρίου και της ερωτικής αυτοθυσίας, όσο μια εικαστική και αφηγηματική πραγματεία πάνω στα ηθικά διλήμματα της ρομαντικής αγάπης. Η δυστοπική απόδοση του χώρου δεν συνδέεται τόσο με την εξωτερίκευση μιας εσωτερικής ενόρμησης του θανάτου, όσο με την παγερή αδιαφορία του περιβάλλοντος κόσμου για τα προσωπικά αισθήματα του οργανικώς αυτονομημένου ατόμου. Αυτός ο χώρος, όμως, μετατρέπεται σε πεδίο καλλιέργειας της επαναστατημένης συνείδησης του ατόμου, η οποία καλείται να δώσει την δική της απάντηση στους αλληπάλληλους εκβιασμούς που βιώνει: αρχικά από έναν κοινωνικό περίγυρο που το σπρώχνει προς την εξαφάνιση αυτής της αυτόνομης συνείδησης και την μηχανική χειραγώγηση των αισθημάτων που γεννιούνται μέσα από την αλληλεπίδραση με τον *άλλο* και έπειτα, κυριότερα, από την ίδια την επαναστατημένη ηθική συνείδηση που καλείται να συντηρήσει έναν «ανάπηρο» έρωτα που σπρώχνει το ρομαντικό υποκείμενο προς την αυτοκαταστροφή.

Η ενόρμηση του θανάτου εκφράζεται όχι ως άμεση απόρροια του δυστοπικού περιβάλλοντος, αλλά αποκαλύπτεται ως αναγκαιότητα μέσα από τον αγώνα της αντίστασης των ατόμων. Ο *Άνδρας* (Colin Farrell) καταλήγει στην αυτοκαταστροφή όχι από εξωτερική πίεση για προσαρμογή της libido στις επιταγές της κοινωνίας, αλλά ακριβώς μέσα από την αυτονόμηση της συνείδησής του απέναντι στη διαχείριση της libido ως κοινωνική επιταγή. Αυτή η ρομαντική επανάσταση τον παγιδεύει σε μία σπείρα θανάτου, από την οποία όσο κι αν κατορθώνει να επιβιώσει και να βγει ισχυρότερος, εν τέλει λυγίζει απέναντι στις εσωτερικές αντιδράσεις που δημιουργεί η ίδια η ενόρμηση της ζωής, για να τον προστατέψει από έναν έρωτα που διέπεται πια εξολοκλήρου από την ενόρμηση του θανάτου.



Γιώργος Λάνθιμος, *Ο Αστακός*, 2015.

Το μαρτύριο της συμπόρευσης.

Η απόφαση της αυτοθυσίας αποτελεί τη δικαίωση της συνειδητότητας του ατόμου απέναντι στην επίδραση της ίδιας της libido. Επιλέγοντας την οδύνη από το ενδεχόμενο κάποιας νέας ηδονής, ο άνδρας ολοκληρώνει το πεπρωμένο του *έρωτα των ποιητών*, για να διατηρήσει στην αιωνιότητα (που κατακτιέται μόνο με τον θάνατο) έναν έρωτα που τείνει να χάσει κάθε πρόσ-τυχη εκδήλωση που θα τον καθιστούσε συναφή με τον ερωτισμό. Αυτή, βέβαια, η επιλογή τίθεται ενδεχομενικά, βάζοντας τον θεατή να πάρει τη δική του θέση ως προς το αν τελικά θα επικρατήσει η ενόρμηση της ζωής που θυσιάζει την ρομαντική αγάπη (όπως συμβαίνει συνήθως στη ζωή) ή η ενόρμηση του θανάτου, που θυσιάζει τη ζωή για την αγάπη (όπως συμβαίνει συνήθως στην τέχνη).

Η μεταμόρφωση της libido σε ενόρμηση θανάτου που συντελείται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ταυτίζεται συμβολικά με την μεταμόρφωση του Άνδρα σε «αστακό». Παρ' όλο που ο Άνδρας ενεργεί με γνώμονα τη συντήρηση ενός έρωτα, το γεγονός της πλήρους μεταμόρφωσης του έρωτα από ενόρμηση ζωής σε ενόρμηση θανάτου, μεταμορφώνει εκείνον σε ένα ον τυφλό προς τις ηδονές της ζωής, που βλέπει μόνο στο σκοτάδι, που θωρακίζει την ευάλωτη ερωτική επιθυμία του γύρω από ένα σκληρό κέλυφος ηθικής, μία ιδιότυπη μηχανή-εργένης που δρα προς τα συμφέροντα του έρωτα, έχοντας όμως απωλέσει κάθε ερωτική ιδιότητα. Ο ναρκισσιστικός καταναγκασμός για επανάληψη που χρησιμοποιεί την ηθική ως επιβράβευση και επιβεβαίωση της αγάπης, αναπληρώνει για την ερωτική επιθυμία που έχει απολεσθεί, μετουσιώνοντάς την εξολοκλήρου σε μια πράξη αυτοκαταστροφής. Επομένως, δεν πρόκειται για ένα παράδειγμα κατά το οποίο η ενόρμηση του θανάτου τροφοδοτεί τον ερωτισμό. Αυτό όμως δεν αναιρεί την αισθητική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου, η οποία είναι μονίμως διάχυτη στον παγερό, δυστοπικό κινηματογραφικό κόσμο που χτίζεται από τον σκηνοθέτη. Έτσι, ο σκηνοθέτης καταφέρνει να μετασχηματίσει την ηθική σε αισθητική, πλάθοντας ένα κινηματογραφικό περιβάλλον που δίνει μορφή στις ηθικές ποιότητες των προσώπων.



Γιώργος Λάνθιμος, *Ο Αστακός*, 2015.

Το τελευταίο δίλημμα.

3. 1) Ο ερωτισμός στη Χριστιανική αυτοθυσία

Η επίδραση της ενόρμησης του θανάτου μας επιτρέπει να εντοπίσουμε στον ερωτισμό μια διάσταση που ναι μεν συχνά ενεργοποιεί και εντείνει τον αισθησιασμό, ταυτόχρονα όμως συντελείται η αυτονόμηση του ερώμενου όντος από τον εραστή-θυσιαστή του, καθώς αντιστέκεται την επίδραση της σεξουαλικής ορμής, οδηγούμενο στην αναζήτηση της *αλληλουχίας* με πιο αφηρημένες οντότητες όπως ο Θεός ή ο ίδιος ο θάνατος. Σύμφωνα με τον Δημητριάδη: «ο Χριστιανισμός εξημέρωσε τη σεξουαλικότητα ξεκόβοντάς την απ' τη βία, και εξανθρώπισε τον ερωτισμό εντάσσοντάς τον στα πλαίσια της αναπαραγωγής του είδους. Η θρησκεία έχει αντικαταστήσει τον ερωτισμό εννοούμενο, όπως γράφει ο Μπατάιγ, ως «σημείο σύμπτωσης της ζωής και του θανάτου», με μια σεξουαλικότητα εννοούμενη ως αναπαραγωγή μόνο της ζωής. Ο άνθρωπος όμως δεν φτάνει στην κυριαρχία του ως άνθρωπος παρά μόνο με τη συμπεριφορά εκείνη που δεν ξεχωρίζει το θάνατο απ' τη ζωή, κι αυτή η κυριαρχία είναι πάντα καταστροφική»⁶⁸.

Εδώ έχουμε μια παρανόηση, ή μάλλον μια ελλιπή κατανόηση του Χριστιανισμού. Ο Δημητριάδης αρνείται να αναγνωρίσει τη συνάφεια ανάμεσα στον ερωτισμό και τη θρησκευτική πίστη, δηλαδή τις δύο κύριες προσπάθειες του ανθρώπου να οδηγηθεί από την *ασυνέχεια* στην *αλληλουχία*, που είναι αναμφίβολα συνδεδεμένες με τον θάνατο. Μιλάει για μία «εξημέρωση της σεξουαλικότητας», τη στιγμή που η ίδια η διαδικασία της καταστολής της σεξουαλικής ορμής περισσότερο εντείνει τις καταστροφικές ιδιότητες του ερωτισμού, καθιστώντας την ένα «θανάσιμο αμάρτημα», και έτσι θεσμοθετώντας μια μεταφυσική σχέση ανάμεσα στον έρωτα και τον θάνατο, όπου ο έρωτας ναι μεν είναι απόλυτα διακριτός από τη σεξουαλικότητα και τον θάνατο, αυτή όμως η διάκριση δημιουργεί στο αφορόδισιο ον μια εσωτερική βία, η οποία ενσαρκώνεται από τη μαρτυρική μορφή του Εσταυρωμένου. Το Χριστιανικό υποκείμενο υφίσταται τη βία της καταστολής όχι για να αποφύγει την όσμωση με τον θάνατο, αλλά για να πραγματοποιήσει αυτή την όσμωση αντικαθιστώντας το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας από τον άλλον άνθρωπο, με τον Χριστιανικό Θεό. Μέσω αυτής της αντικατάστασης, ο πιστός ασκείται στο να αγαπάει τους νεκρούς και τους βασανισμένους, αποζητώντας σε αυτούς μια σχέση από την οποία μπορεί να λείπει ο εμφανής αισθησιασμός, όχι όμως η αναζήτηση της *αλληλουχίας*. Αυτός ο

⁶⁸ Georges Bataille, *Η ιστορία του ματιού*, εισ. & μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αγρα, Αθήνα 1980 & 2009, σελ. 22-23.

καθαγιασμός του βασανισμένου μάλιστα, καθόλου δεν αποκλείει μια ναρκισσιστική εξιδανίκευση του εαυτού, κατά την οποία το υποκείμενο αντλεί την αυτοερωτική του ικανοποίηση στρέφοντας προς τον εαυτό του τη σαδιστική βία της καταστολής της γενετήσιας επιθυμίας.

Εδώ βέβαια υπάρχει μια διαφορά η οποία δικαιώνει εν μέρει την αντίληψη του Δημητριάδη, πως ο Χριστιανικός έρωτας (όχι αυτός της αναπαραγωγής, αλλά αυτός της όσμωσης με το ερώμενο ον και το θείο μέσω της αυτοθυσίας) δεν στοχεύει προς τον θάνατο ως τελικό στόχο αλλά προς την αθανασία, την ήττα του θανάτου. Ο Χριστός με την αυτοθυσία του δεν παραδόθηκε ούτε υποτάχθηκε στη φονική βία των θυσιαστών του, παρά μόνο προσωρινά. Η θυσία δεν είναι παρά ένα στάδιο για τη θέωση που ολοκληρώνεται με την Ανάσταση και την Ανάληψη. Έτσι, το πέρασμα από την ασυνέχεια προς την αλληλουχία δεν αφορά την επιστροφή της ύλης σε μια προηγούμενη, άμορφη κατάσταση, αλλά τη διατήρηση της μορφής στην αιωνιότητα. Παρ' όλα αυτά, ας μην ξεχνάμε πως η λέξη κλειδί στο «θανάτω θάνατον πατήσας»⁶⁹ είναι το «θανάτω», που μας υπενθυμίζει πως ο δρόμος για την αθανασία δεν βρίσκεται παρά στον ίδιο το θάνατο.

Ο Δημητριάδης ασκεί αυτή την κριτική στον Χριστιανισμό στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τον Bataille. Παρ' όλα αυτά, φαίνεται να μην λαμβάνει υπόψη το κείμενο του Bataille «Θυσίες», στο οποίο αντιπροτείνεται μια μοντέρνα αντίληψη του χριστιανικού διαλογισμού ενώπιον του Σταυρού η οποία δεν χαρακτηρίζεται από μια απλή αντιπαράθεση, αλλά μια ολική σύγκρουση που απαιτεί το αγκάλιασμα του Σταυρού, «η οποία μπορεί να βιωθεί ως θάνατος του εγώ, όχι βέβαια ως σεβάσματα λατρεία, αλλά με τη ζέση της σαδιστικής έκστασης, την εκτόξευση μιας τυφλής τρέλας που υποκύπτει στο πάθος της καθαρής προσταγής»⁷⁰. Επομένως, ο Bataille τονίζει το πάθος ως μέρος της Χριστιανικής πίστης, και έτσι της επιτρέπει (μέσω της παράβασης) να αποτελέσει το πεδίο του θανάτου του εγώ που οδηγεί στην αλληλουχία. Όπως εξαιρετικά περιγράφει: «Κατά τη διάρκεια αυτού του εκστατικού οράματος, στο όριο μεταξύ του σταυρικού θανάτου και ενός τυφλά βιωμένου *λαμά σαβαχθανί*, το πράγμα αποκαλύπτεται ως *καταστροφή* σε ένα χάος από φως και σκιά, μήτε ως Θεός ούτε ως *τίποτα*, αλλά ως το αντικείμενο που η αγάπη -ανίκανη να ελευθερωθεί παρά μόνο

⁶⁹ Κατά τον πασίγνωστο στίχο από το Πασχαλινό τροπάριο, ευρέως γνωστό ως «Χριστός Ανέστη!».

⁷⁰ Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, επιμ. Allan Stoekl, Theory and History of Literature, τόμος 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, σελ. 134.

δραπετεύοντας από τον εαυτό της- απαιτεί για να εξαπολύσει την κραυγή μιας βίαια κατακερματισμένης ύπαρξης»⁷¹. Έπειτα, διευκρινίζει τον οραματισμό του στη βάση της αντίθεσης ανάμεσα στην προστακτική καθαρότητα του βιωμένου χρόνου που εμφανίζεται με την μορφή ενός σκελετού ταγμένου προς την καταστροφή, και στον Θεό, ο οποίος κρύβει τον ίδιο σκελετό πίσω από μια θεϊκή μάσκα, η οποία αποτελεί την πηγή της εξουσίας του. «Στη θεϊκή αγάπη», σύμφωνα με τον Bataille, «αποκαλύπτεται η παγερή λάμψη αυτού του σαδιστικού σκελετού». Η εξέγερση της ερωτικής έκστασης αφαιρεί από τον Θεό αυτή τη μάσκα και έτσι η εξουσία του καταρρέει⁷².

Δεν έχει νόημα να προσπαθήσω να υποστηρίξω πως ο Bataille μένει ανεπηρέαστος από την ανάγκη του να αντιταχθεί πλήρως στον Χριστιανισμό, τον οποίο ταυτίζει σε πρώτο επίπεδο με την καταστολή του ερωτισμού. Ωστόσο, αξίζει να παρατηρήσουμε πως η ρητορική του αντλεί από τον Χριστιανισμό το αφηγηματικό και νοηματικό της υπόβαθρο, σε σημείο που η ταύτιση που επιδιώκει ανάμεσα στην πίστη και τις ενορμήσεις της καταστροφής μοιάζει σχεδόν ορθόδοξη, τουλάχιστον από τη σκοπιά του καθολικισμού. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούμε ξανά στον Lars von Trier, ο οποίος στον δεύτερο «τόμο» της ταινίας του *Nymphomaniac* (2013), πραγματοποιεί μια ενδιαφέρουσα γενίκευση, χαρακτηρίζοντας την Καθολική Εκκλησία ως την «Εκκλησία των παθών», σε αντιπαράθεση με την Ορθόδοξη, την «Εκκλησία της ευτυχίας». Η παρερμηνεία του Δημητριάδη ενδεχομένως οφείλεται σε αυτή τη διάκριση ανάμεσα στην Ορθόδοξη και την Καθολική κατανόηση του Χριστιανικού δόγματος. Ας μην ξεχνάμε πως ο Bataille υπήρξε για εννέα χρόνια πιστός Καθολικός και σκόπευε με δική του βούληση να γίνει ιερέας. Έτσι, όχι απλώς παρέμεινε γνώστης της θεολογικής παράδοσης, αλλά ακόμα και στην μετέπειτα αντίθεσή του προς τον Χριστιανισμό, οι επιρροές του από αυτόν παραμένουν παραπάνω από εμφανείς.

Το πνεύμα του Bataille στα παραπάνω αποσπάσματα δεν είναι ούτε αμιγώς παγανιστικό ούτε αμιγώς αθεϊστικό, τείνει μάλλον προς έναν σατανισμό, ο οποίος μετασχηματίζει τη Χριστιανική θεολογία σε κάτι καινούριο, που όσο και αν φαίνεται πως προσπαθεί να την υπονομεύσει, δεν παύει να αντλείται ευθέως από αυτήν, καθώς

⁷¹ Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, επιμ. Allan Stoekl, Theory and History of Literature, τόμος 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, σελ. 134.

⁷² Ο. π., σελ. 134.

και να εκφράζει μια ίσως αθέατη σε πολλούς πλευρά της. Συγκεκριμένα, όπως με ενδιαφέροντα τρόπο παραθέτει τον Bataille ο Daniel Rooney στην εργασία του “Diabolus in Lux: Black Metal Theory and Cinema”, «η Σταύρωση θέτει ενώπιόν μας την εικόνα της θυσίας ως ένα σύμβολο που προσφέρεται στους πιο υψηλούς μας στοχασμούς, αλλά και ως την πιο θεία έκφραση της βιαιότητας της τέχνης»⁷³. Ο Bataille αναγνωρίζει στο σταυρικό σύμβολο όχι απλώς ένα όργανο καταστολής, αλλά το πεδίο της πλήρους ταύτισης της θρησκείας και της τέχνης, όπου το εκστατικό μαρτύριο της αυτοθυσίας βιώνεται στο επίπεδο της εικόνας, καθιστώντας κάθε πιστό που προσεύχεται σε αυτό -εν πολλοίς εν αγνοία του- ταγμένο στην ενόρμηση του θανάτου.

Σε κάθε περίπτωση, ο Bataille μπορεί να αντλεί πρωτίστως παραδείγματα από την τελετουργική θυσία σε παγανιστικές και αρχέγονες κοινότητες, καθόλου όμως δεν απομακρύνεται η ρητορική του από την δυνατότητα εφαρμογής της σε σχέση με την Χριστιανική, και πρωτίστως την Καθολική παράδοση. Αυτό το πέρασμα από την ασυνέχεια στην αλληλουχία, από τον χρόνο στην αιωνιότητα, από τη θνητότητα στη θεία φύση, στον Χριστιανισμό όχι απλώς πραγματοποιείται, αλλά και συμβολοποιείται μέσα από μία πράξη θανάτου. Παρ’ ότι οι μαρτυρίες περί της θεϊκής φύσης του Ιησού ποικίλουν, το γεγονός που αποκτάει τον κομβικότερο ρόλο στη Χριστιανική συμβολογία και διδασκαλία είναι αυτό του θανάτου Του, και μάλιστα μιας ιδιότυπης αυτο-θυσίας, που ξεπερνάει οποιοδήποτε δίπολο μεταξύ Θεού και ανθρώπου.

Όπως αναφέρει η Spierlein, «ο Χριστός δεν χρειάζεται να πεθάνει επανειλημμένα για την ανθρωπότητα: αρκεί να φέρουμε στη ζωή την πράξη του μέσω της μνήμης. Ταυτίζεται κανείς με τον Χριστό λαμβάνοντας το σώμα και το αίμα του υπό τη μορφή του κρασιού»⁷⁴. Αυτός ο συμβολισμός, σύμφωνα με την ψυχαναλύτρια, εξισώνεται στο ασυνείδητο με την πραγματικότητα της θυσίας, ενώ όπως λέει σε άλλο σημείο της πραγματείας: «Αν η προσωπική εμπειρία έχει ήδη μεταμορφωθεί σε συλλογική εμπειρία, δεν μπορούμε παρά να λειτουργήσουμε ως θεατές που την προσλαμβάνουν καθώς αυτή μετατίθεται σε μια εικόνα»⁷⁵. Η τέχνη, επομένως, λειτουργεί ως μια

⁷³ Daniel Rooney, “Diabolus in lux: Black Metal Theory and Cinema”, Dublin Institute of Technology, School of Creative Arts, Colledge of Art & Tourism, Δουβλίνο, Απρίλιος 2015, σελ. 49. Πρόκειται για απόσπασμα από το άρθρο του Bataille “L’Art, exercice de la cruauté”, που εκδόθηκε τον Ιούνιο του 1949 στο περιοδικό *Médecine de France*.

⁷⁴ Sabina Spierlein, “Destruction as the cause of coming into being”, *Journal of Analytical Psychology*, 1994, τεύχος 39, σελ. 179.

⁷⁵ Ο. π., σελ. 174.

διαδικασία μετάθεσης της επιθυμητής εμπειρίας της θρησκευτικής αυτοθυσίας του ερώμενου όντος στο πεδίο της εικόνας. Αν όμως η εικόνα του Εσταυρωμένου συνήθως στερείται ερωτικής γοητείας λόγω της δογματικής και λατρευτικής αξίας της, τότε ίσως αξίζει να αναζητήσουμε αυτή τη γοητεία στον παρακάτω πίνακα του Γάλλου συμβολιστή ζωγράφου Gustave Moreau.



Gustave Moreau, *Άγιος Σεβαστιανός*, 1870-1875, Musée National Gustave Moreau, Παρίσι.

Καθώς αντικρίζει κανείς το αψεγάδιαστο κορμί του Αγίου Σεβαστιανού δεμένο πάνω στον κορμό του μαρτυρίου του, αναρωτιέται από πού πηγάζει ο μάλλον αναμφίβολου ερωτισμός αυτής της σχεδόν αμφίφυλης μορφής. Το έντρομο, μα και αποφασιστικό βλέμμα του Μάρτυρα κοιτάζει ευθέως τον θεατή, ο οποίος αναπόφευκτα ταυτίζεται με τους εκτελεστές-τοξότες (οι οποίοι τίθενται εκτός οπτικού πεδίου σε αντίθεση με τις περισσότερες αναγεννησιακές απεικονίσεις του μαρτυρίου), τη στιγμή μόλις πριν εκτοξεύσουν τα βέλη. Αυτή η συνειρμική ταύτιση του θεατή με τον θυσιαστή-εραστή και του Μάρτυρα με τον θυσιαζόμενο-ερωμένο, προσδίδει στη μορφή του Αγίου ένα θέλγητρο που εκπορεύεται μέσα από την ενόρμηση του θανάτου. Δίχως την επίγνωση του επικείμενου βασανιστηρίου, δεν θα επρόκειτο για κάτι παραπάνω από ένα όμορφο, θηλυπρεπές αγόρι. Αν η αρτιότητα του κορμιού του και η ασύμμετρη ομορφιά του προσώπου του μας μαρτυρούν κάτι, είναι το επικείμενο πένθος για τη φονική βία που πρόκειται να υποστεί, μία βία που συνειρμικά διαπράττει ο ίδιος ο θεατής, διαπερνώντας την εικόνα με το βλέμμα, το κορμί με το βέλος.



Andrea Mantegna, *Άγιος Σεβαστιανός*, 1480, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

Η αποφασιστικότητα του μαγνητιστικού βλέμματος του Αγίου όμως, είναι αυτό που μας παρασύρει στη λατρεία του, καθώς ο παράγοντας της αυτοθυσίας μεταμορφώνει μία διαδικασία παρολίγον πορνογραφική, στην εικαστική απόδοση της ηθικής και αισθητικής επικράτησης του αυτοθυσιαζόμενου ατόμου απέναντι στην εξωγενή επιβολή της εξουσιαστικής βίας. Σε αντίθεση με αναγεννησιακά παραδείγματα όπως αυτό του Mantegna, όπου η προσοχή του θεατή στρέφεται στον παράγοντα του βασανιστηρίου και σε μία μανιχαϊστική αντίθεση μεταξύ βασανιστή και βασανιζόμενου, η περίπτωση του Moreau δεν χαρακτηρίζεται από μια ανάλογη διδακτική καλλιέργεια συμπόνιας, αλλά ενσαρκώνει τον θρίαμβο του νεωτερικού υποκειμένου απέναντι στο φόβο για τον επικείμενο θάνατό του. Αυτός ο φόβος κατακτάται και νικιέται μέσω της αναγνώρισης του λιμπιντικού στοιχείου που ενυπάρχει μέσα στην ίδια τη σαδιστική πράξη της θυσίας, που αποτελεί φυσικά το κατ'εξοχήν πεδίο έκφρασης της ενόρμησης του θανάτου στον ερωτισμό. Αν και η συμπερίληψη αυτού του λιμπιντικού στοιχείου στην εικαστική απόδοση του συγκεκριμένου μαρτυρίου δεν έχει παρατηρηθεί ως αμιγώς νεωτερική εφεύρεση, υποστηρίζω ότι η ιστορική συνθήκη της νεωτερικότητας σαφέστατα και διευκόλυνε την ευθύτητα με την οποία ο καλλιτέχνης δύναται να την αποδώσει. Αυτό παρατηρείται όχι μόνο μέσα από την ανάλυση που επιχείρησα προηγουμένως στο έργο του Moreau, αλλά ακόμα περισσότερο όταν κανείς παρατηρεί υστερονεωτερικές και σύγχρονες ζωγραφικές αποδόσεις του εν λόγω μαρτυρίου, όπως μία απόδοση από τον ομοφυλόφιλο ζωγράφο Keith Vaughan.



Keith Vaughan, *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*, -1977,
Bradford Museums and Galleries.

3. 2) Το λαμά σαβαχθανί ως ασθένεια προς θάνατον

Αναφέρθηκα στον παράγοντα του προς θάνατον ερωτισμού και στον τρόπο με τον οποίο η ενόρμηση του θανάτου μπορεί να αναγνωσθεί αισθητικά μέσα από τη μαρτυρία της αυτοθυσίας του ερώμενου όντος. Η απόφασή μου όμως να απομακρυνθώ προς στιγμίν από την ψυχανάλυση για να διερευνήσω τη συνειδητότητα με την οποία το νεωτερικό υποκείμενο αναζητά τη θεολογικο-αισθητική του ανασυγκρότηση ακριβώς στη βάση του περάσματος από ένα δίπολο ανάμεσα σε μια ζωοποιού ενόρμηση του έρωτα και σε μία καταστροφική ενόρμηση του θανάτου δεν θα μπορούσε να στηριχθεί σε μια θεωρία που αντιλαμβάνεται τη σύσταση αυτού του νεωτερικού υποκειμένου ως δεδομένη, ιδωμένη μόνο στη βάση του προς θάνατον ερωτισμού. Ακριβώς αυτό το «προς θάνατον» είναι που πρέπει να προσδιοριστεί φιλοσοφικά, σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε την αναγκαιότητά του στην σύγχρονη αντίληψή μας πάνω στην ενόρμηση του θανάτου και τα αισθητικά και φιλοσοφικά ζητήματα που εγείρονται γύρω από το ρόλο της στον αυτοπροσδιορισμό του νεωτερικού υποκειμένου.

Ο Søren Kierkegaard ξεκινάει το βιβλίο του *Η ασθένεια προς θάνατον* μέσα από μία σχεδόν σκανδαλιστικά πολύπλοκη ανάλυση της έννοιας του εαυτού, ως πραγμάτωσης του ανθρώπινου πνεύματος. Ο αρχικός ορισμός που δίνει για τον ανθρώπινο «εαυτό» θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: «μία σχέση που συσχετίζεται με τον εαυτό της ή ως ο συσχετισμός του συσχετισμού ως προς τον εαυτό του μέσα στο συσχετισμό»⁷⁶. Αυτό που μπορούμε να καταλάβουμε από την μανιώδη επανάληψη αυτής της αντίληψης του εαυτού ως συσχετισμό (μία επανάληψη που συνεχίζει να εμφανίζεται σε ολόκληρο το κεφάλαιο) είναι ότι ο Kierkegaard αναγνωρίζει στον εαυτό μία *a priori* διάσταση στην οποία αυτός αυτό-αναφέρεται για να συσταθεί μέσα από μια διαδικασία διαλεκτικής σύνθεσης. Ο λόγος που στέκομαι σε αυτό τον ορισμό είναι για να τονίσω τη νεωτερική διάσταση στην αντίληψη της ύπαρξης όχι φυσικά ως κάτι απόλυτα καινοτόμο για την ιστορία της φιλοσοφίας, αλλά ως προς την παραδοσιακή Χριστιανική θεολογία που θέλει το ανθρώπινο πνεύμα να δομείται *κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν* Του Δημιουργού του. Υπό μία έννοια, στην κερκεγοριανή θεολογία είναι τέτοια η έμφαση που δίνεται στην αυθύπαρκτη οντότητα του *εαυτού*, ώστε ο συσχετισμός βάσει της οποίας δομείται και αναγνωρίζεται ως αυτεξούσιος δεν κοιτάζει

⁷⁶ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death: A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, σελ. 13.

άμεσα προς τον Δημιουργό αλλά ως προς τον ίδιο τον εαυτό σαν αυτός να έχει συσταθεί *a priori*.

Βέβαια, αυτό δεν χρειάζεται να ερμηνευθεί ως αντιφατικό ως προς την Ορθόδοξη θεολογική παράδοση, στην οποία ο Kierkegaard ούτως ή άλλως στηρίζεται. Το «κατ' εικόνα» ερμηνεύεται από την Ορθόδοξη παράδοση (ή τουλάχιστον από μία μερίδα θεολόγων) ως προς την ελευθερία και την αυτονομία που έχει ο άνθρωπος ενώπιον του Θεού, καθώς είναι πλασμένος μετέχοντας στην αγιότητά του αλλά και στην αυτεξούσια δυνατότητά του να μετασχηματίζει την αντίληψή του για την ύπαρξη, αρνούμενος ακόμα και τον Δημιουργό του⁷⁷. Αυτή η αντίληψη του ορισμού του εαυτού ως ελευθερία εμφανίζεται μετέπειτα στο βιβλίο, όπου ο εαυτός ορίζεται ως εξής: «Ο εαυτός αποτελείται από περατότητα και απειροσύνη. Ωστόσο, αυτή η σύνθεση είναι ένας συσχετισμός, και μάλιστα ένας συσχετισμός που, παρότι παραγόμενος, συσχετίζεται με τον εαυτό του, που είναι η ελευθερία. Ο εαυτός είναι ελευθερία. Μα η ελευθερία είναι ένα διαλεκτικό αποτέλεσμα ανάμεσα στη δυνατότητα και την αναγκαιότητα».⁷⁸ Όπως είπα, το ριζοσπαστικό στοιχείο στην κερκεγοριανή θεολογία συνίσταται στο ότι η σχέση ανάμεσα στο θνητό και το θείο αποτυπώνεται ως ενυπάρχουσα στη σύσταση του εαυτού, χωρίς να γίνεται αναφορά στον Θεό ως ένα εξωτερικό στοιχείο σύγκρισης, αλλά ως ένα δομικό συστατικό της ίδιας της ανθρώπινης συνείδησης.

Η «ασθένεια προς θάνατον» για την οποία μιλάει ο Kierkegaard δεν είναι άλλη από την απόγνωση, μια έννοια που εμπεριέχει μεν την απελπισία, δεν περιορίζεται όμως σε αυτήν. Η κερκεγοριανή απόγνωση δεν συνίσταται απλώς στην απελπισία κάποιου απέναντι στη θνητότητά του ή σε κάποια συμφορά. Πρόκειται ουσιαστικά για το αποτέλεσμα της μη συμφιλίωσιμης αντίφασης ανάμεσα στα αντιθετικά στοιχεία που αποτελούν τη διαλεκτική σύνθεση του εαυτού: τη δυνητικότητα και την αναγκαιότητα, το θνητό και το αθάνατο, το άπειρο και το πεπερασμένο. Ο Kierkegaard βρίσκει τον πυρήνα του αγώνα του ανθρώπου προς τη θέωση στην επίγνωση της απόγνωσης του απέναντι στο μεγαλείο του Θεού και την τραγική σύσταση του εαυτού. Αυτή η τραγωδία δεν συνίσταται στη θνητότητα του ανθρώπου αλλά στην ίδια την αθανασία του. Η «ασθένεια προς θάνατον» δεν αντιμετωπίζει τον θάνατο ως κατάληξη, ένα

⁷⁷ Χριστόφορος Παπαδόπουλος, «Η αγιότητα ως έκφραση της ηθικής αυτονομίας», Πemptουσία, Θεσσαλονίκη, 2017, σελ. 18.

⁷⁸ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death: A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, σελ. 29.

ενδεχόμενο που ο Kierkegaard αμέσως παρουσιάζει ως σωτήριο, ανακουφιστικό και ελπιδοφόρο, αλλά στην επίγνωση της αθανασίας της ανθρώπινης ψυχής, μιας ψυχής που όμως κατά τη νεωτερική σύστασή της παραμένει παγιδευμένη ανάμεσα στη θεία φύση της αθανασίας και στη θνητή φύση της αμαρτίας. Η απάντηση σε αυτή την κρίση βρίσκεται στην δυνατότητα της απεγνωσμένης πίστης και ελπίδας ενώπιον του Θεού, μια δυνατότητα που όμως δεν εμφανίζεται ως εξωτερική αναγκαιότητα, αλλά ανάμεσα στο χάος της άπειρης ενδεχομενικότητας που καθορίζει τη σύσταση του νεωτερικού υποκειμένου. Έτσι, η αθανασία της ψυχής του ανθρώπου καθίσταται μια ατέρμονη κόλαση που διαιωνίζει αυτή την αντιφατικότητα, από την οποία ακόμα και ο θάνατος δεν μπορεί να γλιτώσει τον απεγνωσμένο.

Αυτό που έχει σημασία όμως για την παρούσα μελέτη είναι ότι ακριβώς αυτή η επιθυμία για θάνατο δεν παρουσιάζεται σαν μια προσπάθεια αναίρεσης του εαυτού, αλλά επικύρωσής του. Όπως λέει: «Ένα απεγνωσμένο άτομο επιθυμεί απεγνωσμένα να είναι ο εαυτός του. Μα αν επιθυμεί απεγνωσμένα να είναι ο εαυτός του, σίγουρα τότε δεν θέλει να ξεφορτωθεί τον εαυτό του. [...] Μα αυτός είναι ο τρόπος για να επιθυμεί να ξεφορτωθεί τον εαυτό του, να ξεφορτωθεί τον εαυτό που είναι για να γίνει ο εαυτός που ονειρεύτηκε»⁷⁹. Έχοντας δεχθεί την *a priori* ύπαρξη μιας διάστασης του εαυτού πριν τη διαδικασία της συγκρότησης του υποκειμένου βάσει του συσχετισμού του ως προς αυτήν, μπορούμε να αντιληφθούμε πως η επιθυμία για θάνατο αποκαλύπτει μια τάση για επιστροφή σε μια προϋπάρχουσα συνθήκη, πριν ο εαυτός συγκροτηθεί βάσει της τραγικής αντίφασης ανάμεσα σε αυτό που θα ήθελε να είναι και σε αυτό που εν τέλει είναι. Έτσι εμφανίζεται μια διαδικασία *καταναγκασμού για επανάληψη*, όχι όμως υπό τη μορφή μιας ψυχολογικής ορμής, αλλά μέσω μιας αναστοχαστικής διαδικασίας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο θάνατος θεάται με συντηρητικούς όρους, πόσο μάλλον στην περίπτωση του Kierkegaard που πιστεύει στην αθανασία της ψυχής, ακόμα και όταν αυτή επιθυμεί να ξεφορτωθεί τον (ανεπιθύμητο) εαυτό της.

Σε αυτό το σημείο βέβαια θα πρέπει να σταθούμε κριτικά απέναντι στον όρο «καταναγκασμός για επανάληψη», καθώς αντιτίθεται στην προϋπόθεση της ελευθερίας που συνιστά τον κερκεγοριανό εαυτό. Αυτή είναι και μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στην παραδοσιακή ψυχαναλυτική και την αναστοχαστική φιλοσοφική προσέγγιση που

⁷⁹ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death: A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, σελ. 20.

επιχειρώ πάνω στην ενόρμηση του θανάτου. Μια διαφορά που ωστόσο δεν μας απαγορεύει να μελετήσουμε τις δύο «ασθένειες προς θάνατον» συγκριτικά, καθώς η μετέπειτα διαχείριση της ψυχαναλυτικής έννοιας από τον Marcuse ούτως ή άλλως πραγματοποιεί μια παρόμοια αναγωγή της ψυχανάλυσης στην πολιτική φιλοσοφία. Αν χρειάζεται να προσεγγίσουμε αυτή τη διαφορά με φιλοσοφικούς όρους, δεν έχουμε παρά να πραγματοποιήσουμε τη σύγκριση βάσει της αντίθεσης ανάμεσα στην πιθανότητα και την αναγκαιότητα. Όπως αναφέρει ο Kierkegaard: «Αν η πιθανότητα ξεφεύγει από την αναγκαιότητα ώστε ο εαυτός να ξεφεύγει από τον εαυτό του μέσα στην πιθανότητα, δεν έχει κάποια αναγκαιότητα για να επιστρέψει. [...] Αυτό που λείπει είναι ουσιαστικά η δυνατότητα για υπακοή, να υποτάσσεται στην αναγκαιότητα της ζωής του, τα όριά του. Επομένως, η τραγωδία δεν είναι τόσο ότι ένας τέτοιος εαυτός δεν κατάφερε να γίνει τίποτα σπουδαίο στον κόσμο· όχι, η τραγωδία είναι ότι δεν απέκτησε συνείδηση του εαυτού του, συνείδηση ότι ο εαυτός που είναι, είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο και ως εκ τούτου αναγκαίο»⁸⁰. Αντίστοιχα, μια ύπαρξη που στηρίζεται μόνο στην αναγκαιότητα και στερείται πλήρως την πιθανότητα, είναι μια ύπαρξη δίχως πίστη, δίχως πνεύμα, καθώς δεν αναγνωρίζει τη μεταμορφωτική δυνατότητα του Θεού. Αυτό που έχει περισσότερη σημασία είναι ότι η βάση πάνω στην οποία ο εαυτός συγκροτείται ως πνεύμα ενώπιον του Θεού, εμπεριέχοντας ταυτόχρονα την αναγκαιότητα της απόγνωσης αλλά και την δυνατότητα για πίστη, δεν είναι άλλη από τη συνείδηση.

Η συνείδηση, λοιπόν, προσδιορίζεται ως το πεδίο όπου καθορίζεται η στάση του ανθρώπου ενώπιον του Θεού και του θανάτου. Ας επιστρέψουμε προς το παρόν στην αισθητική διάσταση αυτής της συνειδητότητας απέναντι στην *ασθένεια προς θάνατον*. Αντικρίζοντας ξανά τον *Άγιο Σεβαστιανό*, αξίζει να παρατηρήσουμε τις λεπτές διαφορές και αντιφάσεις που αντανακλώνται στο βλέμμα του. Ενώ το δεξί του μάτι (στα αριστερά του θεατή) είναι άρτια σχεδιασμένο σε οριζόντιο άξονα, με τρόπο ώστε να κοιτάζει ευθέως προς τον θεατή, το αριστερό (στα δεξιά του θεατή) έχει μια διαγώνια κλίση που μοιάζει δυσαρμονική ως προς το σχεδιασμό του υπόλοιπου προσώπου του. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο χαρακτηρίσα την ομορφιά του προσώπου του ως «ασύμμετρη» προηγουμένως. Αυτή η αντίθεση διαφαίνεται και στη χρήση της φωτοσκίασης, στον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος έχει επιλέξει να

⁸⁰ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death: A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, σελ. 36.

τοποθετήσει το φως στα αριστερά της σύνθεσης, επισκιάζοντας το αριστερό μέρος του προσώπου και του κορμιού της μορφής. Αν και ο παράγοντας της φωτοσκίασης σίγουρα δεν αποτελεί κάτι καινοτόμο που να διακρίνει το έργο από τις αμέτρητες αναγεννησιακές και μπαρόκ αποδόσεις του ίδιου θέματος, μπορούμε να αναγνώσουμε ότι η σύνθεση της μορφής του Αγίου από τον Moreau αποδίδεται μέσα από μία χαρακτηριστική διττότητα, ανάλογη με αυτήν που εντοπίζουμε στη σύνθεση του νεωτερικού χριστιανικού υποκειμένου από τον Kierkegaard.

Ένα από τα στοιχεία που κάνουν τον συγκεκριμένο πίνακα τόσο ξεχωριστό είναι ο ιδιαίτερα ταυτίσιμος τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα αντιθετικά στοιχεία του ανθρώπινου εαυτού τη στιγμή της αυτοθυσίας του ενώπιον ενός Θεού που δεν γνωρίζουμε αν πραγματικά βλέπει. Το μόνο που είμαστε σίγουροι ότι κοιτάζει είναι ο ίδιος ο θεατής, προκαλώντας μας ενδόμυχα την ανάγκη να τον «σώσουμε», αλλά και να υποκλιθούμε στην αποστολή του. Η μία πλευρά του προσώπου του αντιπροσωπεύει την αιωνιότητα, τη βεβαιότητα για την αθανασία της ψυχής και για την απόλυτη αναγκαιότητα της αυτοθυσίας, την απόλυτη συνειδητότητα πως η ασθένεια προς θάνατον δεν είναι η απόγνωση απέναντι στον σαρκικό θάνατο, αλλά σε μία ζωή δίχως πίστη. Η άλλη, ενσαρκώνει το ανθρώπινο «λαμά σαβαχθανί», την απέλπιδα μοναξιά του νεωτερικού ανθρώπου απέναντι στη χαοτική ενδεχομενικότητα των επιλογών του, την αδυναμία του να πιστέψει τόσο στην αναγκαιότητα αυτών των επιλογών, αλλά και την απουσία της δυνατότητας για μία πίστη που να υπερβαίνει κάθε ενδιασμό που παράγεται από την ασθένεια προς θάνατον, καθιστώντας τον σαρκικό θάνατο ένα τέλος που αδυνατεί να αντικρίσει με συνειδητότητα ενώπιον του Θεού.

Ίσως αναρωτηθεί κανείς γιατί εξειδικεύω τόσο τον προβληματισμό μου για την ενόρμηση του θανάτου στο πεδίο της Χριστιανικής θεολογίας, σαν αυτή να γεννιέται και να επιβιώνει μόνο σε αυτό το πλαίσιο. Καταρχάς, η ίδια η έννοια της νεωτερικότητας στην οποία επιλέγω να εστιάσω, παρ' όλους τους κινδύνους κατάχρησής της, δεν μπορεί να ειπωθεί παρά μόνο στο πλαίσιο που τη γέννησε, αυτό ενός δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού, εμποτισμένου με την ιουδαιοχριστιανική ηθική στο βαθμό που ακόμα και η κριτική αναθεώρησή της να πηγάζει από την ίδια, χρησιμοποιώντας όρους που, αν σήμερα μας φαίνονται δεδομένοι, αυτό είναι προς επικύρωση της βαθειάς επιδραστικότητάς της. Η ίδια η αντίληψη μιας ατομικότητας που δύναται να έρθει σε σύγκρουση με το κοινωνικό και ιστορικό της περιβάλλον αφηφώντας ακόμα και τον κίνδυνο της ζωής της, σε βαθμό που να φαίνεται πως οφείλει

στο μαρτυρικό θάνατο την ίδια της την υπόσταση, διαποτίζει τη Χριστιανική λατρευτική παράδοση όσο τίποτα άλλο. Από την ενσάρκωση της αυτοθυσίας στο κορμί του Εσταυρωμένου και τα ιστορικά μαρτύρια που υπέστησαν οι πρωτοχριστιανοί Άγιοι από ένα ηγεμονικό περιβάλλον που αδυνατούσε να αφομοιώσει τα αίτια της αντίστασής τους, μέχρι και τον προσωπικό αγώνα κάθε ανθρώπου να διαχειριστεί την επί της γης κόλαση των επιθυμιών του (ακόμα και όταν ενδόμυχα γνωρίζει ότι αυτή η κόλαση είναι αυτοεκπληρούμενη λόγω της ιδιόρρυθμης πίστης του), όλα οδηγούν στην αναγνώριση της αυθύπαρκτης οντότητας του ανθρώπου ως μια αιώνια, μοναδική ύπαρξη που είναι πλασμένη με γνώμονα την ελευθερία, μια ελευθερία που μπορεί να ασκήσει για να δράσει ενάντια στις επιθυμίες του Δημιουργού του, ακόμα και για να διακόψει την ύπαρξή του, ή να τις εκπληρώσει αποδεχόμενος ηθελημένα τη μοίρα του θανάτου ως ένα στάδιο για την αιώνια ζωή.

Ας μην ξεχνάμε πως η ίδια η περίπτωση του Αγίου Σεβαστιανού έχει πρόσφατα συνδεθεί με τον ανδρικό ομοερωτισμό αποκλειστικά και μόνο λόγω των συνυποδηλώσεων που προκύπτουν από την εικονογραφική παράδοση στην απεικόνιση του μαρτυρίου του, σε βαθμό ώστε να θεωρείται από ορισμένους ως Άγιος προστάτης της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας⁸¹. Αν αυτό αποδεικνύει κάτι, δεν είναι άλλο από τη μεταμορφωτική δυνατότητα της τέχνης να επαναπροσδιορίζει εικαστικά ακόμα και μια αυστηρή δογματική παράδοση, επικαιροποιώντας την ιστορικά ακόμα και μέσα από ερμηνείες άσχετες ή αντίθετες προς την ορθόδοξη. Σε κάθε περίπτωση, ο Χριστιανισμός είναι μάλλον η μοναδική από τις αβρααμικές θρησκείες που επέτρεψε να αναπτυχθεί στους κόλπους της σε αυτό το βαθμό η παράβαση και η αίρεση, με έναν τρόπο που εν τέλει δεν αντιφάσκει ως προς την μεταφυσική της, καθώς αυτή στηρίζεται στο αυτεξούσιο του ανθρώπου ενώπιον του Θεού, που τον καθιστά ικανό να μετασχηματίζει την αντίληψή του για τον κόσμο κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν του Δημιουργού του, ακόμα και όταν αυτή η αντίληψη προσκρούει προς την πατροπαράδοτη αλήθεια.

Έτσι, υπό το νεωτερικό πρίσμα βάσει του οποίου εξετάσαμε τη συνθήκη της αυτοθυσίας, μπορούμε να διακρίνουμε τη βάση υπό την οποία επιτράπηκε να

⁸¹ <https://artuk.org/discover/stories/saint-sebastian-as-a-gay-icon>
<https://news.artnet.com/art-world/saint-sebastian-gay-icon-art-history-2137555>
<https://www.dailyartmagazine.com/st-sebastian-gay-icon>
<https://qspirit.net/saint-sebastian-gay-icon/>

διαμορφωθεί αυτό που αποκαλούμε «φιλοσοφική αυτοκτονία». Αν η ύπαρξη του εαυτού ανάγεται σε έναν συσχετισμό προς τον εαυτό του μέσω μιας συντηρητικής διαδικασίας η οποία δύναται να φτάσει ως τον θάνατο ώστε να ενώσει το άπειρο και το πεπερασμένο εντός του, ο νεωτερικός Χριστιανισμός επέτρεψε στον εαυτό να προσδιορισθεί με τέτοια αυτοτέλεια ώστε να γεννήσει ακόμα και τη φιλοσοφική διάσταση της αυτοκτονίας. Φυσικά, ο Kierkegaard απορρίπτει την αυτοκτονία και τα συνήθη επιχειρήματα υπέρ της, τα οποία θεωρεί ότι στηρίζονται σε μία *παγανιστική* μεταφυσική, που δεν έχει συνείδηση της αιωνιότητας του ανθρώπινου πνεύματος ενώπιον του Θεού. Ο Kierkegaard δεν στέκεται βέβαια στην εναντίωση ως απαγόρευση, για την ακρίβεια δεν υπολογίζει καν τον παράγοντα της απαγόρευσης, παρά μόνο στο βαθμό που λαμβάνει τη σχέση ανάμεσα στον Θεό και τον χριστιανό ως δεδομένη.

Ο Kierkegaard αρνείται να δει την αυτοκτονία έξω από το πλαίσιο της επικράτησης της απόγνωσης έναντι της πίστης, την οποία εντοπίζει στη συνειδητή ολοκληρωτική παράδοση του ανθρώπου στη θεία συγχώρεση, μια κατάσταση τόσο ταπεινωτική, που οι περισσότεροι φαίνεται να αρνούνται να αποδεχθούν, καθώς προτιμούν να εμμένουν στην αμαρτία μέσω της άρνησης της συγχώρεσης, ανίκανοι να ξεπεράσουν την απέλπιδα ύπαρξη του εαυτού ως συσχετισμού προς τον εαυτό του, στρέφοντας αυτή την αναγωγή ενώπιον της παντοδυναμίας του Θεού⁸². Υπό αυτή την οπτική, η απόλυτη πίστη του Kierkegaard στην ύπαρξη του Θεού (όχι όμως μέσω της λογικής, όπως επιχείρησε να αποδείξει ο Kant, αλλά μέσα από μια βαθειά ανθρωποκεντρική μεταφυσική που στηρίζεται στη φύση του ανθρώπινου πνεύματος ως συσχετισμό με μια *προηγούμενη* διάσταση του εαυτού του) τον οδηγεί σε συμπεράσματα που καθόλου δεν διαφέρουν από την Ορθόδοξη Χριστιανική παράδοση, ούτε στοχεύουν πραγματικά προς τη δόμηση μιας αμιγώς νεωτερικής μεταφυσικής. Ωστόσο, η σφοδρή αντιπαράθεσή του προς τον Προτεσταντικό κλήρο και το ευρύτερο περιβάλλον των συγχρόνων του Χριστιανών, αλλά και η φιλοσοφική καθαρότητα του λόγου του, τον περιθωριοποίησαν πλήρως από οποιοδήποτε θεολογικό κανόνα, καθιστώντας τον, αντιθέτως, απείρως πιο επιδραστικό στον τομέα της φιλοσοφίας, και μάλιστα αυτής που μετέπειτα χαρακτηρίστηκε ως «υπαρξιακή».

⁸² Εδώ ας θυμηθούμε το σχόλιο του Lars von Trier για την Καθολική Εκκλησία, την οποία χαρακτηρίζει ως εμμονικά βυθισμένη στον πόνο και τον θάνατο. Βλ. *Nymphomaniac: Vol. II*, 2013.

3. 3) Η υπαρξιακή συγκρότηση του νεωτερικού υποκειμένου

Ένας από τους διανοητές του 20^{ου} αιώνα που επηρεάστηκαν σημαντικά από τον Kierkegaard είναι ο Albert Camus, ο οποίος, στο δοκίμιό του *Ο Μύθος του Σισύφου* εξετάζει την έννοια -η μάλλον την κατάσταση- του *παράλογου* με κύριο γνώμονα τη φιλοσοφική αυτοκτονία. Ο λόγος που επιχειρώ αυτό τον συσχετισμό είναι επειδή ο Camus, παρότι απορρίπτει εξολοκλήρου (όχι ως δυνητική μεταφυσική, αλλά κυρίως ως φιλοσοφική στάση) την πίστη, αναγνωρίζει στον Kierkegaard πως: «κριτήρια της πίστης είναι η αντινομία και το παράδοξο. Έτσι αυτό ακριβώς που του δημιουργούσε το συναίσθημα της απελπισίας για το νόημα και το βάθος αυτής της ζωής, του προσφέρει τώρα την αλήθεια»⁸³. Αυτό, βέβαια, όπως εξήγησα παραπάνω, δεν αποτελεί κάποιο στοιχείο αναγκαία αιρετικό προς τον Χριστιανισμό, αλλά μάλλον πρόκειται για μια νεωτερική αποτίμηση της ανθρωποκεντρικής Χριστιανικής μεταφυσικής. Ίσως η γέφυρα που επιχειρώ να δημιουργήσω παύει να μοιάζει τόσο αυθαίρετη όταν, στην πορεία, ο Camus ορίζει την «υπαρξιακή στάση» ως φιλοσοφική αυτοκτονία, μια «κίνηση με την οποία μια σκέψη αρνιέται τον εαυτό της και πάει να χαθεί μέσα σ' αυτό που αποτελεί την άρνησή της». «Για τους υπαρξιστές», ισχυρίζεται, «η άρνηση είναι ο Θεός τους»⁸⁴. Ο Camus αναγνωρίζει στον Kierkegaard την προσπάθεια να διαπεράσει «τα παράλογα τείχη» μέσα από ένα *άλμα*, πράγμα που επιχειρεί και ο ίδιος, αλλάζοντας όμως τους όρους από ένα ολοκληρωτικό *άλμα προς την πίστη* σε ένα *άλμα συνειδητής άρνησης*.

Αυτή η *άρνηση* του Camus δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να παρερμηνευθεί ως μία στροφή πίστης προς την φιλοσοφική εγκυρότητα της έμπρακτης αυτοκτονίας ως άρνησης της ζωής. Αντιθέτως, αυτό που αρνείται ο Camus είναι η ελπίδα απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή πίστης, ακόμα και προς την ίδια την απελευθερωτική διάσταση του θανάτου. Για την ακρίβεια, αυτό που αντιπροτείνει ως επαναστατημένη συνθήκη είναι η επαγρύπνηση της συνείδησης του ανθρώπου που υπομένει το σισύφειο μαρτύριο, γνωρίζοντας την απουσία δυνατοτήτων διαφυγής. Όπως λέει: «Το να βυθιστείς σ' αυτή την απύθμενη βεβαιότητα, να νοιώθεις στο εξής αρκετά ξένος προς την προσωπική σου ζωή για να την παρατείνεις και να τη ζήσεις χωρίς τη μυωπία των ερωτευμένων, σ' αυτό, υπάρχει η αρχή μιας απελευθέρωσης»⁸⁵.

⁸³ Albert Camus, *Ο μύθος του Σισύφου*, Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1973, σελ. 48.

⁸⁴ Ο. π., σελ. 52.

⁸⁵ Ο. π., σελ. 72.

Σε αυτή την «μυωπία των ερωτευμένων», ο Camus φαίνεται να συγκαταλέγει και τον ίδιο τον προς θάνατον ερωτισμό όπως τον περιγράψαμε παραπάνω. Όσο για την απελευθερωτική διάσταση της στροφής προς τον μυστικισμό, ο Camus σχολιάζει τους μυστικούς ως εξής: «Αρχικά, οι μυστικοί βρίσκουν μια ελευθερία στο να δοθούν. Με το να βυθίζονται στο θεό τους, να συμμορφώνονται στους κανόνες του, ενδόμυχα, με το δικό τους τρόπο γίνονται ελεύθεροι. Σ' αυτή την εκούσια σκλαβιά ξαναβρίσκουν την τέλεια ανεξαρτησία». Για τον *παράλογο άνθρωπο*, ωστόσο, παραδέχεται πως όντας «στραμμένος ολόκληρος προς το θάνατο, νοιώθει απαλλαγμένος απ' το κάθε τι που δεν είναι αυτή η κατασταλαγμένη μέσα του γεμάτη πάθος ένταση»⁸⁶.

Σε αυτό το σημείο δεν σκοπεύω να αναλύσω ή να ενστερνιστώ όλους τους προβληματισμούς και τις ενστάσεις του Camus ως προς τη φιλοσοφική διαχείριση του παράλογου. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι ο τρόπος με τον οποίο η Χριστιανική ηθική αποτέλεσε την αφετηρία για την διαμόρφωση της συνειδητότητας του νεωτερικού υποκειμένου απέναντι στην ενυπάρχουσα σε αυτό ενόρμηση προς θάνατο, ανεξάρτητα από τη χρονική στιγμή και τον τρόπο με τον οποίο αυτή ορίστηκε ψυχαναλυτικά. Όπως ο ίδιος λέει, εξάλλου:

«Για τον χριστιανό, ο θάνατος δε σημαίνει καθόλου το τέλος των πάντων, κρύβει μέσα του πολύ περισσότερη ελπίδα απ' τη ζωή ακόμα κι αν η ζωή είναι γεμάτη υγεία και δύναμη»⁸⁷.

Έτσι, ο Camus εντοπίζει στη Χριστιανική μεταφυσική το πεδίο στο οποίο ο άνθρωπος δύναται να αντιληφθεί την έλξη του προς τον θάνατο, όχι στο πλαίσιο μιας ψυχικής ενόρμησης, αλλά ως ένα στάδιο μετάβασης σε μία ανώτερη σφαίρα της ύπαρξης. Ωστόσο, η μετάβαση αυτή, κατά την αποδοχή της κερκεγοριανής απόγνωσης, δεν στηρίζεται σε καμία ασφαλή βεβαιότητα, αλλά σε ένα *άλμα πίστης* που έχει ως μοναδική προϋπόθεση την προθυμία του πιστού να πεθάνει. Ο Camus εντοπίζει, επομένως, στον Χριστιανισμό το θεολογικό πεδίο στο οποίο αναδύεται για πρώτη φορά η ουσιαστική φιλοσοφική σχέση του πιστού με τον εκούσιο θάνατο, μία συνειδητή έκφραση της ενόρμησης του θανάτου. Αυτό που μένει λοιπόν, είναι να εξετάσουμε την αισθητική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου, στο βαθμό που αυτή διέπει τη νεωτερική συζήτηση πάνω στο αυτεξούσιο και την αυτοκτονία.

⁸⁶ Albert Camus, *Ο μύθος του Σισύφου*, Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1973, σελ. 71.

⁸⁷ Ο. π., σελ. 50.

3. 4) Σταθμοί θανάτου στον χρόνο

Αν υπάρχει ένα σύγχρονο έργο που να αποδίδει εικαστικά την επαναπλαισίωση του μαρτυρίου της Χριστιανικής αυτοθυσίας ως επιτέλεση του αυτεξουσίου του νεωτερικού υποκειμένου, όπως αυτό διαμορφώνεται ως υπαρξιακή συνείδηση εν μέσω του παράλογου, αυτό δεν είναι άλλο από την ταινία *Οι Σταθμοί του Σταυρού* (2014) του Γερμανού σκηνοθέτη Dietrich Brüggemann. Πρόκειται για μια ταινία αποτελούμενη από δεκατέσσερα πλάνα μεγάλης διάρκειας, επί το πλείστον ακίνητα, κάθε ένα τιτλοφορούμενο αναλογικά προς ένα στιγμιότυπο από την πορεία του Χριστού στον Γολγοθά, όπως αυτή συνηθίζεται να αποτυπώνεται στην Καθολική εικονογραφική παράδοση μέσα από ένα μοτίβο δεκατεσσάρων εικόνων. Μέσα από αυτή την αλληγορική εικαστική διατύπωση, ο Dietrich και η Anna Brüggemann, εμπνεόμενοι από τις κοινές οικογενειακές τους εμπειρίες, αφηγούνται την ιστορία της Maria (Lea van Acken), μιας δεκατετράχρονης κοπέλας που μεγαλώνει σε μια φονταμενταλιστική Καθολική οικογένεια. Φορτισμένη από τις πιέσεις του αυστηρού οικογενειακού της περιβάλλοντος, η Maria, αναζητώντας την αγιοσύνη και ελπίζοντας πως έτσι θα «θεραπεύσει» τον αυτιστικό αδερφό της, τάσσεται σε μία ασκητική πορεία αυτοκαταστροφής που την οδηγεί μέχρι το μοιραίο τέλος.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Η πίστη ως ασθένεια προς θάνατον.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Η εξομολόγηση μιας Αγίας.

Το τέλος της ταινίας αποτελεί μια βαθειά εικαστική επιτέλεση της ιδέας της απόγνωσης ως την πιο ελεύθερη και ουσιώδη μορφή πίστης. Αυτή η φαινομενικά αντινομοτελειακή απόδοση της τραγωδίας αποδίδει άκρως νομοτελειακά τη σημασία του αγώνα ενός ανθρώπου να δραπετεύσει από το παράλογο, ταυτιζόμενος με την υψηλή ιδέα της αυτοθυσίας. Ο παράγοντας της απόγνωσης δεν προσπερνάται ούτε αναιρείται. Η σιωπή του Θεού απέναντι στο μαρτύριο των Αγίων είναι δεδομένη. Η πρωταγωνίστρια δεν κερδίζει τίποτα αλλά και δεν χάνει τίποτα. Αγκαλιάζει την ενόρμηση του θανάτου για να αποδράσει από ένα πεπρωμένο στο οποίο δεν επέλεξε να γεννηθεί, επέλεξε όμως να πεθάνει, σε πείσμα κάθε συντηρητισμού που χρησιμοποιεί την πίστη για να πειθαρχήσει το άτομο στις κοινωνικά προσδιορισμένες ανάγκες της ζωής του. Παρά τη σαφή αναγνώριση της ματαιότητας και της τραγικότητας αυτής της θυσίας, εδώ απουσιάζει κάθε διδακτισμός. Οποιαδήποτε προσπάθεια συμφιλίωσης ανάμεσα στην πίστη και τη ζωή μοιάζει ελεεινή μπροστά στο αυτοκαταστροφικό πεπρωμένο προς την αγιοσύνη. Ακόμα και οι πειρασμοί μιας ζωής έξω από τον ασφυκτικό κλοιό της πίστης αποδεικνύονται λιγότερο απελευθερωτικοί για το Χριστιανικό υποκείμενο, που έχοντας συσταθεί ως εαυτός ενώπιον του Θεού, βρίσκει τη μοναδική διέξοδο λύτρωσης στην ενόρμηση του θανάτου.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Ο ενταφιασμός της επιθυμίας.

Η θεωρητικός του κινηματογράφου Laura Mulvey, στο βιβλίο της *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, επιχειρεί μια ανάλυση της στρουκτουραλιστικής σχέσης ανάμεσα στις ιδιότητες του κινηματογραφικού μέσου ως προς την κίνηση και την ακινησία και τις αισθητικές αφηγηματικές ποιότητες στις οποίες αποσκοπούν. Η ενόρμηση του θανάτου γίνεται αντιληπτή όχι απλώς ως μια αφηγηματική θεματική ή κάποια ψυχική διεργασία που ενεργοποιείται στον θεατή μέσω μιας διαδικασίας αφηγηματικής ταύτισης, αλλά ως ενυπάρχουσα στις διεργασίες του κινηματογραφικού μέσου. Όπως λέει: «Ο θάνατος ως σχήμα που ενσωματώνει την ακινησία του αφηγήματος, την επιστροφή του στην άψυχη κατάσταση, επεκτείνεται στον κινηματογράφο, καθώς η σχέση του ακίνητου πλάνου με το θάνατο συγχωνεύεται με τον αφηγηματικό θάνατο»⁸⁸.

Η Mulvey επιμένει να τονίζει αυτή τη διεργασία με όρους φροϋδικούς, ακριβώς επειδή το τέλος και ο θάνατος γίνονται αντιληπτά ως μια συντηρητική ορμή που, παρά την ορμική της ιδιότητα να τείνει προς μια αλλαγή, πρόκειται για μια διαδικασία επιστροφής στην ακινησία, στο στάδιο πριν η εικόνα -άρα και το αφήγημα- αποκτήσει ζωή μέσω της κίνησης, που αναπόφευκτα καθορίζει το ίδιο το μέσο του κινηματογράφου. Ωστόσο, αυτή η αντίθεση ως προς τη φυσική τάση του μέσου να παράγει την ψευδαίσθηση της ζωής μέσω της κίνησης της εικόνας όχι μόνο δεν αντιφάσκει ως προς τις αισθητικές του ιδιότητες, αλλά δύναται να λειτουργήσει με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο, παρουσιάζοντας αυτή τη μετάβαση από την κίνηση στην ακινησία, από τη ζωή στον θάνατο με τρόπους που ενίοτε διπλασιάζουν την αφηγηματική δύναμη του μέσου. Όπως λέει: «Η αναπαράσταση του τέλους ως θάνατος και αδράνεια προτείνει μια επιστροφή στην καταπιεσμένη ακινησία στην οποία στηρίζεται η ψευδαίσθηση της κίνησης στον κινηματογράφο. Μα η συμπύκνωση της ακινησίας, του θανάτου και του τέλους καταφέρνουν επίσης να διατηρήσουν το μυστικό του κινηματογράφου. [...] Η ηρεμία 'του Τέλους' διπλασιάζει την ηρεμία του ίδιου του θανάτου αλλά και σηματοδοτεί τον πλήρη αφανισμό, το τίποτα που έπεται παραπέρα»⁸⁹. Καταλαβαίνουμε επομένως, πως η μηχανή του κινηματογράφου μπορεί, ανάλογα με τη διαχείρισή της, να μετατραπεί από μια μηχανή ζωής σε μία μηχανή θανάτου μέσω της παύσης της κίνησης και της επιστροφής στην αδράνεια, μια διαδικασία που αφενός μπορεί να ακολουθεί τις επιταγές ενός προδιαγεγραμμένου

⁸⁸ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2006, σελ. 70.

⁸⁹ Ο. π., σελ. 79.

αφηγήματος, αφετέρου όμως αποκαλύπτει τη θνητότητα κάθε αφηγήματος, καθώς η αναγκαιότητα του τέλους του και της αναγωγής του χρονικά προσδιορισμένου δράματος σε μια μορφή αιωνιότητας μέσω της ακινησίας αποτελούν την πιο διαδεδομένη αφηγηματική τεχνική, αν όχι ένα από τα πιο θεμελιώδη συστατικά του κινηματογραφικού μέσου.

Η Mulvey δίνει για παράδειγμα το *χολιγουντιανό φιλί* ως τυπικό “happy end”, υπονοώντας τον γάμο και τη σύζευξη σαν πέρασμα (ή μήπως επιστροφή;) σε μια κατάσταση αδράνειας, μία σύμβαση που όχι μόνο συχνά ακολουθεί το θάνατο ενός κακού, αλλά ουσιαστικά επιτελεί έναν ρόλο ανάλογο με αυτόν του θανάτου των πρωταγωνιστών, καθώς αποτελεί ένα πάγωμα στο χρόνο που επιστρέφει από το αφηγηματικό γίνεσθαι σε ένα αφηγηματικό κενό, που αποτελεί περισσότερο την επισφράγιση ενός τέλους, ένα πέρασμα στη λήθη, παρά προς οποιαδήποτε ενδεχομενικότητα που να διεγείρει τη φαντασία, για αυτό και επαναλαμβάνεται τόσο καταναγκαστικά. Εξάλλου, είναι στη φύση οποιουδήποτε αφηγηματικού τέλους να σχετίζεται με κάποιο τρόπο με το τέλος μιας ζωής. Όπως λέει συγκεκριμένα: «Όσο περισσότερο ερευνούμε το πρόβλημα των τελών, τόσο περισσότερο φαίνεται να απαιτεί μια διερεύνηση στη σχέση του με το ανθρώπινο τέλος»⁹⁰. Ωστόσο, αυτό που η Mulvey προσπαθεί να τονίσει σε μεγαλύτερο βαθμό είναι η θέση του Garrett Stewart, πως «η συγκεκριμενικότητα του κινηματογράφου είναι ικανή να μας δώσει την τέλεια εικόνα της μεταφορικής σύγχυσης ανάμεσα στον θάνατο και το τέλος, συνοδεύοντας το τέλος ως θάνατο με μια εικόνα θανάτου παγωμένη μέσα από ένα ακίνητο πλάνο»⁹¹.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Η στατικότητα του ακίνητου πλάνου.

⁹⁰ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2006, σελ. 72.

⁹¹ Ο. π., σελ. 80.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Η απόγνωση στην κορύφωση του Μαρτυρίου.

Όπως μπορούμε να αντιληφθούμε, ο Brüggemann χρησιμοποιεί την τελευταία σεκάνς του *Ενταφιασμού* ακολουθώντας ένα κινηματογραφικό μοτίβο. Ωστόσο, ο παράγοντας της ακινησίας στη χρήση της κάμερας που διέπει ολόκληρη την ταινία εμφανίζεται σε τέτοιο βαθμό που ξεπερνάει οποιοδήποτε κοινό αφηγηματικό μοτίβο. Η θανατερή παγερότητα που χαρακτηρίζει την αντίληψη του κόσμου μέσα από τα μάτια της πρωταγωνίστριας (δηλαδή του σκηνοθέτη) όχι μόνο προοικονομεί με ιδιαίτερα φυσικό τρόπο το τέλος, αλλά παρασύρει τον θεατή σε μία εξοικείωση με το συγκεκριμένο τέλος ως φυσική αναγκαιότητα της υπόλοιπης πορείας προς αυτό. Η νομοτέλεια στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως επιτυγχάνεται (χωρίς να αναιρείται ο παράγοντας της ειρωνείας που καταδεικνύει τη ματαιότητα καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας) ακριβώς μέσα από τη χρήση μιας κινηματογραφικής τεχνικής, που χρησιμοποιείται για να αποδώσει μια ζωή και έναν *εαυτό* που δεν μπορεί παρά να αποζητά τον θάνατο, που αν είναι όμορφη, δεν είναι παρά γιατί αποζητά αυτό τον θάνατο. Η σύγχυση ανάμεσα στο τέλος της ζωής και το τέλος του αφηγήματος, το τέλος ως τραγωδία και ως ειρωνεία, το τέλος ως ματαιότητα και ως ολοκλήρωση, σηματοδοτεί την απόλυτη κινηματογραφική επιτέλεση της φιλοσοφικής αυτοκτονίας ως συνειδητή και εικαστική έκφραση της ενόρμησης του θανάτου.



Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού*, 2014.

Η στιγμή του Ενταφιασμού.

3. 5) Η φιλοσοφική αυτοκτονία μέσα από την κινηματογραφική κάμερα

Αναφέρομαι στη φιλοσοφική αυτοκτονία και στην ενόρμηση του θανάτου, προσπαθώντας να διαμορφώσω μια νοητή γέφυρα ανάμεσα στις δύο συνθήκες, την οποία θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε δεδομένη, αλλά ακόμα πιο σφαλμένο θα ήταν να την παραβλέψουμε. Αν η ταινία του Brüggemann αποδεικνύει κάτι αφηγηματικά, είναι αν μη τι άλλο πως η Χριστιανική ηθική εξοπλίζει το νεωτερικό υποκείμενο με τη δυνατότητα -αν όχι το χρέος- να άρει την μεγαλύτερη απαγόρευση απέναντι στην πιο απονενοημένη πράξη: την αυτοκτονία. Αυτή η αντίφαση σχολιάζεται από τον Schopenhauer ο οποίος παρ' ότι θεωρεί πως η ιουδαιοχριστιανική παράδοση είναι η μόνη που καταδίκασε την αυτοκτονία, ταυτόχρονα αναγνωρίζει πως «ο βαθύτερος πυρήνας του χριστιανισμού είναι η αναγνώριση ότι το βάσανο -ο σταυρός- είναι το αληθινό τέλος, το αντικείμενο της ζωής»⁹². Ο Nietzsche συνοψίζει εξίσου καλά το ζήτημα στη *Χαρούμενη Επιστήμη* ως εξής:

Όταν γεννήθηκε ο χριστιανισμός, η θέληση για αυτοκτονία ήταν τεράστια: ο χριστιανισμός λάτρεψε τη δύναμή της. Επέτρεψε όμως μόνο δύο μορφές αυτοκτονίας, τις ενέδωσε με την ύψιστη αξιοπρέπεια και τις ύψιστες ελπίδες, απαγορεύοντας τις υπόλοιπες με τον πιο τρομακτικό τρόπο. Μόνο το μαρτύριο και η αργή καταστροφή του σώματος του ασκητή επιτρέπονται⁹³.

Με αυτόν τον τρόπο, οι έννοιες της αυτοθυσίας και της αυτοκτονίας συγχέονται φιλοσοφικά, καθώς το μαρτύριο της αυτοθυσίας παύει να θεάται ως μια αντίθεση στις ενορμήσεις της επιθυμίας, αλλά ως ένα επιτρεπτό πλαίσιο άσκησης μίας τέτοιας ενόρμησης, αυτής του θανάτου.

Όσο για τον Schopenhauer, η στάση του απέναντι στην αυτοκτονία χαρακτηρίζεται από ένα παράδοξο, καθώς αφενός η κοσμοθεωρία του στηρίζεται στη Βουδιστική αντίληψη πως η ύπαρξη είναι πόνος, ένα αέναο μαρτύριο ανάμεσα στις αντικρουόμενες εκδηλώσεις της βούλησης, αφετέρου ο ίδιος απορρίπτει την αυτοκτονία ως λύση, καθώς θεωρεί πως δεν είναι παρά μία ακόμα εκδήλωση αυτής της

⁹² Arthur Schopenhauer, "On Suicide", *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1974, σελ. 306-309.

⁹³ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, Vintage Books, Νέα Υόρκη, 1974, σελ.185.

βούλησης για ζωή, μια επιθυμία, που αδυνατεί να εξαφανίσει πραγματικά το βουλητικό υποκείμενο. Αν δεν μας αρκεί η φιλοσοφική απόπειρα να λυθεί το παραπάνω παράδοξο, στηριζόμενη στο ότι η διαφωνία του φιλοσόφου με την αυτοκτονία ως λύση δεν συνιστά απαγόρευση, αλλά αποδέχεται την αυτοκτονία ως άρνηση όχι απέναντι στη βούληση συνολικά, αλλά σε μία συγκεκριμένη παράστασή της⁹⁴, τότε θα έχει μάλλον μεγαλύτερο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον υπέροχα παράδοξο τρόπο με τον οποίο παραθέτει και ερμηνεύει τον Schopenhauer ο ιδιόρρυθμος Γερμανός σκηνοθέτης Reiner Werner Fassbinder, στην ιδιαίτερα προσωπική ταινία του *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια* (1978).

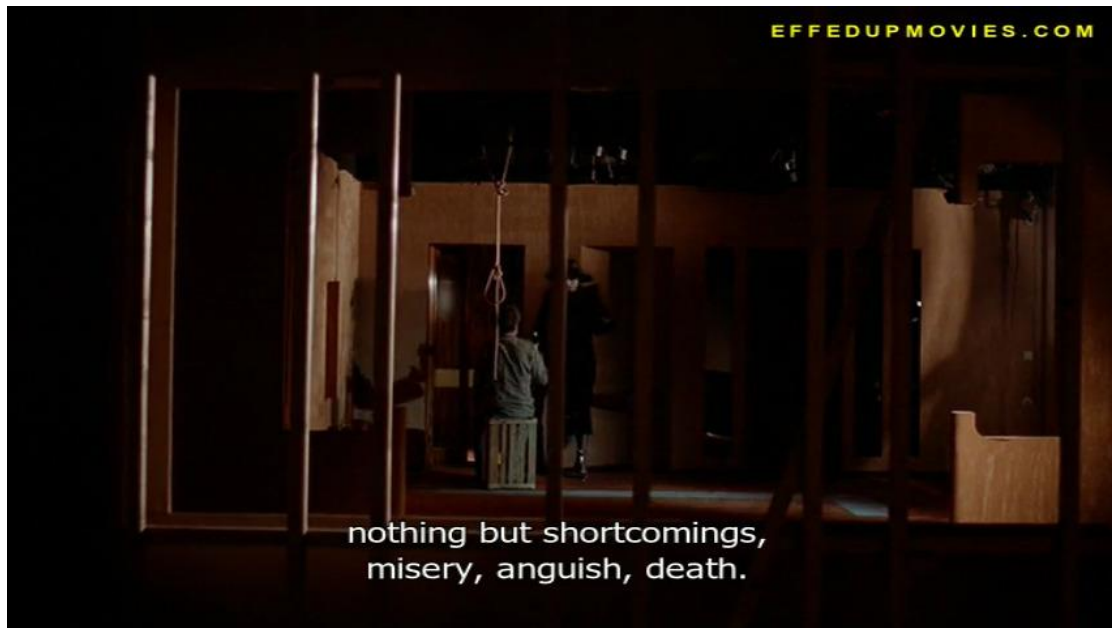
Σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές της ταινίας, η διεμφυλική πρωταγωνίστρια Elvira (Volker Spengler) καταφεύγει σε ένα εγκαταλελειμμένο κτήριο όπου συναντά έναν άγνωστο άνδρα πιθανώς αφρικανικής καταγωγής (Bob Dorsay), ο οποίος ετοιμάζεται να κρεμαστεί. Προσκαλώντας την να παρακολουθήσει την αυτοκτονία του, εκείνη τον ρωτάει γιατί επιθυμεί να αυτοκτονήσει. Εκείνος απαντάει ότι «δεν θέλει τα πράγματα να συνεχίσουν να είναι πραγματικά απλώς επειδή τα προσλαμβάνει», προτάσσοντας ως στάση «την άρνηση ως υπόδειγμα της φαινομενικά επιδραστικής αρχής της δύναμης της άρνησης». Έπειτα, αφού ακούσει με απόλυτη απάθεια το δράμα της Elvira η οποία διέφυγε τη λύση της αυτοκτονίας, πραγματοποιεί τον εξής μονόλογο:

Αν θέλεις να γνωρίσεις την ηθική αξία των ανθρώπων συνολικά, απλά δες τη μοίρα τους στο σύνολό της. Μόνο απογοήτευση, δυστυχία, οδύνη και θάνατος. Υπάρχει μια αιώνια δικαιοσύνη και αν δεν ήταν τόσο ανάξιοι, η μοίρα τους δε θα ήταν γενικά τόσο θλιβερή. Μπορούμε, επομένως να πούμε ότι ο ίδιος ο κόσμος είναι η Ημέρα της Κρίσεως. Μα θα ήταν μεγάλη παρανόηση να δούμε αυτό ως άρνηση της θέλησης για ζωή, να δούμε την αυτοκτονία ως πράξη άρνησης. Αντιθέτως. Η άρνηση της θέλησης για ύπαρξη είναι μια γενναία επιδοκιμασία της βούλησης καθώς η άρνηση δεν σημαίνει να απαρνιέται κανείς τα βάσανα αλλά τις χαρές της ζωής. Ο αυτόχειρας αναζητά τη ζωή και απλώς απορρίπτει τις συνθήκες υπό τις

⁹⁴ Ignacio Moya Arriagada, “Arthur Schopenhauer on Suicide”, University of Lethbridge, Οκτώβριος 2019, σελ. 12.

οποίες τη βιώνει. Ο αυτόχειρας δεν απαρνιέται τη βούληση για ζωή.
Απαρνιέται τη ζωή καταστρέφοντας την ενσάρκωση της δικής του ζωής.⁹⁵

Ο άγνωστος άνδρας κατά την προτροπή της Elvira ολοκληρώνει την πράξη του παραμένοντας εξίσου ψύχραιμος ως το τέλος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Fassbinder συνοψίζει την παραπάνω διευκρίνιση ως προς τη στάση του Schopenhauer, μέσα από μια σκηνή που ωστόσο αποτελεί μια σαφέστατη επιδοκιμασία της αυτοκτονίας.



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Η ύπαρξη ως φυλακή.

Εντούτοις, η σκηνή διατηρεί τον παράδοξο χαρακτήρα της, καθώς πρόκειται φαινομενικά για έναν άστεγο μετανάστη ο οποίος, ενώ δεν αρνείται ότι τα αίτια της αυτοκτονίας του είναι βάσει συνθηκών και όχι αμιγώς φιλοσοφικά, ο τρόπος που θέτει το ζήτημα (σε άπταιστα γερμανικά) είναι αμιγώς φιλοσοφικός. Στο βιβλίο του *Ιστορία της Αυτοκτονίας: Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο*, ο ιστορικός Georges Minois καταδεικνύει με ειρωνικό τρόπο πως «καίτοι μιλούν πολύ για τον εκούσιο θάνατο, σπανίως τον επιχειρούν· και όταν ηθελημένα τον επιζητούν, τα κίνητρα είναι συνήθως λιγότερο πνευματικά απ' όσο οι συζητήσεις των σαλονιών αφήνουν να διαφανεί. Η πραγματική αυτοκτονία διαπράττεται πάντοτε στην παράγκα, στο παράπηγμα, και ο λόγος είναι πολύ απλός: τα βάσανα»⁹⁶.

⁹⁵ Douglas Crimp, "Fassbinder, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others", October, καλοκαίρι 1982, τόμος 21, Rainer Werner Fassbinder, σελ. 73.

⁹⁶ Georges Minois, *Ιστορία της Αυτοκτονίας: Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σελ. 351.

Έτσι, ο Fassbinder επιλέγει να μεταφέρει με σουρεαλιστικό τρόπο τη συζήτηση για τη φιλοσοφική αυτοκτονία από το σαλόνι στην παράγκα, από τον λόγο στην πράξη, και ο λόγος για αυτό είναι πολύ απλός: τα βάσανα. Ή μήπως όχι; Αν συγκρίνουμε την καθαρότητα του πνεύματος του άγνωστου άνδρα απέναντι στην απόφασή του να διαπράξει το απονενομημένο διάβημα με την ψυχοσύνθεση της Elvira, που καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας πραγματοποιεί μια αναδρομή σε όλη την πορεία της προς την ύστατη εξαθλίωση σε μία μάταια αναζήτηση της αγάπης, μέχρι να οδηγηθεί κι εκείνη στην απονενομημένη πράξη, μια πράξη διεπόμενη από τόσο πάθος που αποτελεί την απόλυτη επισφράγιση της αθάνατης βούλησης, η αυτοκτονία του αγνώστου μοιάζει μάλλον θριαμβευτική.



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Το βλέμμα πίσω από το δίχτυ.

Αυτή τη φορά, αξίζει να μετατοπίσουμε την οπτική μας από τους αφηγηματικούς όρους, σε κινηματογραφικούς. Ολόκληρος ο διάλογος μεταξύ των δύο τραγικών προσώπων πραγματοποιείται μέσα από ένα ακίνητο κάδρο, όπου η κάμερα είναι τοποθετημένη πίσω από κάτι που μοιάζει με ξύλινη σκαλωσιά, δημιουργώντας στον θεατή την εντύπωση ότι παρατηρεί τη σκηνή μέσα από μια σειρά από κάγκελα, σαν ο ημιφωτισμένος χώρος μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή να μοιάζει με κελί φυλακισμένου. Μόλις η πράξη της αυτοκτονίας ολοκληρώνεται, η κάμερα μετατοπίζεται πρώτα σε ένα γκρο πλαν στο πρόσωπο της Elvira, που παρατηρεί τον αυτόχειρα με το πρόσωπό της να καλύπτεται ελαφρώς από ένα βέλο, ένα μαύρο δίχτυ που δημιουργεί αντίστοιχα την εντύπωση μιας φυλακής για το πρόσωπο, και έπειτα

στο σώμα του αυτόχειρα να κρεμιέται, αυτή τη φορά ιδωμένο από άλλη οπτική γωνία, όπου τα «κάγκελα» έχουν εξαφανιστεί και ο χώρος μοιάζει πλέον περισσότερο ανοιχτός.



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Η στιγμή της Εξόδου.

Σύμφωνα με τον Ignacio Moya Arriagada, η σημαντική παρατήρηση που είχε ο Schopenhauer ήταν η κατανόηση πως τα σώματά μας είναι αντικείμενα που υπόκεινται στο *principium individuationis*, την αρχή της εξατομίκευσης, μην αποτελώντας απλώς αναπαραστάσεις που προσλαμβάνουμε ως υποκείμενα, αλλά βιώνονται ως *καθ'αυτού πράγμα* μέσα από την άμεση, εσωτερική εμπειρία τους⁹⁷. Για τον Schopenhauer, η αρχή της εξατομίκευσης στηρίζεται στην αναγνώριση πως η πολλαπλότητα που συνίσταται σε χώρο και χρόνο καθιστά κάθε ένα από τα συστήματα που τη συνιστούν ξεχωριστό, ανεξάρτητο και αυθύπαρκτο, μια αντίληψη που αποδείχθηκε ιδιαίτερα επιδραστική στη θεωρία της κβαντομηχανικής. Υποστηρίζω πως η σκηνή του κρεμάσματος αποτελεί μια κινηματογραφική επιτέλεση του θριάμβου του *principium individuationis* απέναντι στην ψυχική και κοινωνικοπολιτική δυστοπία που ο Fassbinder χτίζει με γλαφυρό τρόπο καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας του, από τη φρικτή αναλογία ανάμεσα σε ένα σφαγείο και τη βανασότητα των ερωτικών σχέσεων και της ερωτικής εξάρτησης που

⁹⁷ Ignacio Moya Arriagada, “Arthur Schopenhauer on Suicide”, University of Lethbridge, Οκτώβριος 2019, σελ. 4.

διαιώνίζει την ανοχή στην κακοποίηση, μέχρι τις αναφορές του σκηνοθέτη στη δικτατορία του Pinochet στη Χιλή.



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Ο Έρωτας των ποιητών στη βιομηχανική Γερμανία.

Το κορμί του αυτόχειρα αποτελεί έναν *αυτοτελή* χώρο μέσα στον οποίο πραγματώνεται η πλήρης εναντίωση μιας ατομικότητας προς οποιοδήποτε ομογενοποιητικό σύστημα όπως το πατριαρχικό έθνος-κράτος ή οποιαδήποτε δομή εξουσίας στηρίζεται στην αντίληψη της υπαγωγής όλων των ατόμων σε ένα κοινό πλαίσιο αναγκών, μια κοινή φύση, που για να αυτοσυντηρηθεί δεν έχει παρά να καταστείλει, να αποκλείσει ή να εξοντώσει οποιαδήποτε ατομικότητα κρίνεται μη αφομοιώσιμη. Ο κινηματογράφος του Fassbinder αποτελεί αναμφίβολα μια ποιητική του δράματος των *αποκειμένων* της κοινωνίας, που μάταια αναζητώντας την *συνέχεια* στον ερωτισμό, καταφεύγουν στην αυτοκτονία ως τελική πραγμάτωση της φύσης τους ως βουλητικές ατομικές οντότητες, την τελική επιδοκιμασία της ζωής τους. Σε μία ανύποπτη σεκάνς της ταινίας, ο Fassbinder χρησιμοποιεί κατά ειρωνικό τρόπο δύο στίχους από τον εθνικό ύμνο της Χιλή, για την ακρίβεια, την επωδό, αναφερόμενος στους κρατούμενους της δικτατορίας που τον έψαλαν επαναληπτικά:

Γλυκιά πατρίδα, [...]

είτε θα είσαι μνήμα ελεύθερων ανθρώπων

είτε το καταφύγιο ενάντια σε κάθε καταπίεση.

Ο πατριωτισμός ως ομογενοποιητικό σύστημα συσπειρώνει τους επαναστάτες στον αγώνα της απελευθέρωσής τους. Η αυτοθυσία τους γίνεται το όχημα για τη δημιουργία ενός καταφυγίου «ενάντια σε κάθε καταπίεση». Ταυτόχρονα, το ίδιο αυτό καταφύγιο μετατρέπεται σε «μνήμα ελεύθερων ανθρώπων», μια φυλακή για τους ζωντανούς και ένα νεκροταφείο για τους ελεύθερους, στην προσπάθειά του να συντηρηθεί μέσα από την ομοιογένεια που το έφερε στην εξουσία. Σε αυτό το σημείο, λοιπόν, θα ήθελα να εξετάσω τη διαχείριση της ενόρμησης του θανάτου από τα ομογενοποιητικά συστήματα εξουσίας και τις ταυτόχρονες δυνατότητές της να αναγείρει το υποκείμενο ως ετερότητα απέναντί τους, δύο ιδιότητες που συναντώνται στην έννοια της *θανατοπολιτικής*.



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Γλυκιά πατρίδα...



Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια*, 1978.

Μνήμα ελεύθερων ανθρώπων.

3. 6) Βιοπολιτική και θανατοπολιτική

Ο Stuart J. Murray, στο άρθρο του “Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life” επιχειρεί να επαναφέρει την πολιτική διάσταση του θανάτου μέσα σε μία συγκυρία όπου η επικράτηση της βιοπολιτικής ιδεολογίας τείνει εντέχνως να την εξαφανίσει από κάθε διάλογο. Αναφερόμενος στην αντίληψη του Foucault πως «κατά τους δύο τελευταίους αιώνες η ζωή έχει επισκιάσει τον θάνατο, καθώς ο πολιτικός και κυβερνητικός διάλογος έχει στραφεί αντ’ αυτού στη *ζωή*», μέσα από το μηχανισμό της *βιοπολιτικής*, δηλαδή «της πολιτικής που οργανώνεται με βάση τον έλεγχο και τη διαχείριση της ζωής»⁹⁸, αντιλαμβάνεται πως η πίστη στην αυθύπαρκτη και αδιαμφισβήτητη αξία της ζωής απέκτησε μία σχεδόν θρησκευτική διάσταση, καθορίζοντας έτσι ως ιερή την αποστολή του βιοπολιτικού κράτους να τη διαχειρίζεται με στόχο την μέγιστη παράτασή της. Ωστόσο, η μετατόπιση του δικαιώματος της εξουσίας από το να «παίρνει ή να χαρίζει τη ζωή» στο να «παράγει τη ζωή ή να την αφήνει να χαθεί»⁹⁹ ελάχιστα στέρησε από το κράτος την ικανότητα να αφαιρεί τις ζωές των υπηκόων ή των εχθρών του. Αντιθέτως, ο θάνατος ουδέποτε έπαψε να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της βιοπολιτικής διαχείρισης, είτε μέσα από έννομες κρατικές επιχειρήσεις όπως ο πόλεμος και η θανατική ποινή, είτε μέσα από τις έμμεσες συνέπειες των κρατικών πολιτικών όπως η φτώχεια ή η απουσία ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης. Αυτό που άλλαξε είναι πως «η δημόσια συζήτηση πάνω στον θάνατο έχει ξεχαστεί και αποκηρυχθεί όσο και οι ίδιοι αυτοί αμέτρητοι θάνατοι»¹⁰⁰.

Ως απάντηση αλλά και μορφή αντίστασης στην αδιαμφισβήτητη ηγεμονία της βιοπολιτικής, ο Murray εισάγει τον όρο *θανατοπολιτική*, υποδειγματικό πολιτικό υποκείμενο της οποίας θεωρεί τους βομβιστές αυτοκτονίας. Ο βομβιστής αυτοκτονίας αποτελεί το κατεξοχήν όργανο θανατοπολιτικού ακτιβισμού, μετατρέποντας το σώμα του σε ένα όπλο που τραυματίζει όχι μόνο το σώμα των θυμάτων του, αλλά και τη συνείδηση όσων γίνονται μάρτυρες του γεγονότος. Η φρενήρης εκστρατεία παραπληροφόρησης των κρατικά κατευθυνόμενων Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης επιχειρεί εδώ και δεκαετίες να πλάσει για τους βομβιστές αυτοκτονίας μια ψευδή εικόνα απελπισμένων ανθρώπων που δρουν από ψυχοπαθολογικά αίτια και κίνητρα

⁹⁸ Stuart J. Murray, “Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life”, Polygraph, τόμος 18, 2006, σελ. 193.

⁹⁹ Stuart J. Murray, “Thanatopolitics”, Bloomsbury, Λονδίνο, 2018, σελ. 718.

¹⁰⁰ Stuart J. Murray, “Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life”, Polygraph, τόμος 18, 2006, σελ. 192.

τυφλού θρησκευτικού φανατισμού, μια εικόνα που δεν υποστηρίζεται από τα επιστημονικά δεδομένα¹⁰¹. Πρόκειται για μια απόπειρα διαχείρισης της ιδιότητας των βομβιστών αυτοκτονίας ως πολιτικά υποκείμενα που αδυνατούν να υπαχθούν σε οποιοδήποτε βιοπολιτικό έλεγχο, αποτελώντας μια υπαρξιακών διαστάσεων απειλή για την κρατική κυριαρχία αλλά και τη βιοπολιτική κοινωνία εν γένει. Έτσι, σύμφωνα με τον Derrida, «η μόνη λύση απέναντι στη μη οικειοποιήσιμη αυτοκτονική τρομοκρατία είναι η απαλλοτρίωση του αυτοκτονικού υποκειμένου από τον ίδιο του τον εαυτό – μια μορφή θανάτου»¹⁰².

Αυτή η διαδικασία είναι αντίστοιχη της ίδιας της απαλλοτρίωσης της έννοιας της τρομοκρατίας που επιχειρείται συστηματικά από την κρατική προπαγάνδα, κατά την οποία η κρατική εξουσία προβάλλει πάνω στους μεμονωμένους πολιτικούς της αντιπάλους μια ιδιότητα την οποία ανέκαθεν στην ιστορία μονοπωλούσε η ίδια. Έτσι, κατά παράδοξο τρόπο, η συνθήκη της τρομοκρατίας αναγνωρίζεται πια δημόσια μόνο ως ταυτισμένη με τη (φαινομενική έστω) αντίσταση στην εξουσία του βιοπολιτικού κράτους, όπως κατά αντίστοιχα παράδοξο τρόπο, οι επιθέσεις αυτοκτονίας συνήθως στοχοποιούνται από τη βιοπολιτική προπαγάνδα ως η πιο αποτρόπαια και καταστροφική μορφή βίας, συγκριτικά με πιο «αποδεκτές» (πάντα υπό τον έλεγχο της κρατικής εξουσίας) πρακτικές, όπως ο βομβαρδισμός. Αυτό το παράδοξο απαντάται μέσα από την αναγνώριση του μη αφομοιώσιμου της πρακτικής της αυτοκτονίας από τη βιοπολιτική εξουσία, όχι μόνο επειδή το αυτοκτονικό υποκείμενο διαφεύγει κάθε νομικής συνέπειας που θα μπορούσε να λειτουργήσει ανασταλτικά ή σφραγιστικά, αλλά και γιατί η διαδικασία της αυτοκτονίας εξαρθρώνει το μηχανισμό της βιοπολιτικής εξουσίας, αφοπλίζοντας το κράτος από το κατεξοχήν πεδίο ελέγχου και επιβολής από το οποίο αντλεί την κυριαρχία του: τη ζωή.

Αν και θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως οι βομβιστές αυτοκτονίας δεν παύουν να υπάγονται στη βιοπολιτική εξουσία και ενίοτε να υπηρετούν τα ίδια τα συμφέροντα του βιοπολιτικού κράτους στο οποίο φέρονται να επιτίθενται (εξ ου και η όλη εκμετάλλευση -αν όχι σκηνοθεσία- της «τρομοκρατίας» για τον αυξανόμενο έλεγχο των πολιτών), αυτό που μας απασχολεί είναι η ανάγκη της βιοπολιτικής εξουσίας να παραποιήσει αυτό που αδυνατεί να αφομοιώσει μέσα από μια εργαλειακή

¹⁰¹ Stuart J. Murray, “Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life”, Polygraph, τόμος 18, 2006, σελ. 194.

¹⁰² Ο. π., σελ. 210.

ψυχανάλυση που επιχειρεί να εξαλείψει την πολιτική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου, αφαιρώντας από το πολιτικό υποκείμενο την όποια συνειδητότητά του. Έτσι, ο Murray παρατηρεί πως για τη βιοπολιτική κοινωνία η αυτοκτονία αποτελεί την απόλυτη παράβαση της καντιανής κατηγορικής προσταγής, αυτό που είναι εξορισμού απεχθές, γιατί κανείς δεν δικαιούται να χρησιμοποιεί την ελευθερία του ενάντια στην ίδια τη ζωή, την οποία προϋποθέτει¹⁰³. Ωστόσο, ο Murray εντοπίζει στον Kant δύο παράλληλες δυνατότητες διαφορετικής αποτίμησης της βομβιστικής αυτοκτονίας, αφενός στη βάση του ότι σύμφωνα με τις προθέσεις των εν λόγω μαρτύρων η πράξη τους εμπίπτει πολύ περισσότερο στην πράξη της αυτοθυσίας παρά της αυτοκτονίας, μια διάκριση κομβικής σημασίας για τον Kant, ενώ αφετέρου εντοπίζει στην καντιανή θεώρηση της αισθητικής του υψηλού την αναγνώριση πως η φαντασία μπορεί να παράγει στοιχεία μη αφομοιώσιμα από τον ορθό λόγο, χωρίς όμως αυτά να στερούνται καθόλου τη δυνατότητα τους να προκαλούν έντονες συγκινήσεις.

Στη σημασία της αισθητικής για τη διαμόρφωση της αντίστασης του νεωτερικού υποκειμένου προς τη βιοπολιτική εξουσία θα επανέλθω αργότερα. Εδώ ο στόχος μας δεν είναι να πραγματοποιήσουμε μια κριτική αποτίμηση ούτε υπεράσπιση της βομβιστικής αυτοκτονίας ως μέσο πολιτικού ακτιβισμού. Ούτε θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα η διάκριση μεταξύ αυτοκτονίας και αυτοθυσίας, καθώς υποστηρίζω πως η ενόρμηση του θανάτου είναι το ψυχικό πεδίο στο οποίο συναντάται η σύνθετη σχέση μεταξύ τους, και ως εκ τούτου η μία ιδιότητα εμπεριέχεται μέσα στην άλλη, χωρίς την ανάγκη κάποιας ηθικής αποτίμησης βάσει μιας διάκρισης που ουσιαστικά θα επιβεβαίωνε τη βιοπολιτική αντίληψη περί της απόλυτης και αυθύπαρκτης αξίας της ζωής.

Αυτό που μας απασχολεί είναι η ανάγκη κάθε ομογενοποιητικού μηχανισμού εξουσίας να ελέγχει ή να απαγορεύει εν γένει την αυτοκτονία (παρά μόνο όταν αυτή εξυπηρετεί τα συμφέροντά της και ως εκ τούτου προπαγανδίζεται ως «αυτοθυσία»), ακριβώς γιατί σε αυτήν συναντά την ετερολογική αυτονομία του υποκειμένου στο να απορρίπτει όλους τους ομογενοποιητικούς μηχανισμούς στους οποίους η εξουσία στηρίζεται. Έτσι, ο πόλεμος της βιοπολιτικής εξουσίας ενάντια στην «ατομική τρομοκρατία» δεν στοχεύει απλώς στην υπεράσπιση του πειθαρχημένου σε αυτήν

¹⁰³ Stuart J. Murray, "Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life", Polygraph, τόμος 18, 2006, σελ. 200.

μέρους της κοινωνίας έναντι ενός καταστροφικού κινδύνου, αλλά προκύπτει από την πάγια ανάγκη των ολοκληρωτικών καθεστώτων να ισοπεδώνουν οποιαδήποτε μορφή ετερότητας απειλεί την ομοιογένεια που τα διατηρεί στην εξουσία, διατηρώντας αντίστοιχα το μονοπωλιακό τους δικαίωμα στο να ελέγχουν, να διατηρούν αλλά και να αφαιρούν τη ζωή μέσω της τρομοκρατίας, πράγμα που θα προσπαθήσω να υποστηρίξω μέσα από μια αναφορά σε ένα ιδιαίτερα επίκαιρο ζήτημα, δίχως την οποία η παρούσα εργασία -υπό τις πολιτικές συγκυρίες κατά τη διάρκεια των οποίων συνεγράφη- θα έμοιαζε μάλλον εκτός τόπου και χρόνου.

3. 7) Βιοεξουσία και αυτεξούσιο: ένα σύγχρονο παράδειγμα

Η τρέχουσα πανδημία¹⁰⁴ της νόσου SARS-CoV-2, ευρέως γνωστή ως covid-19, αποτελεί αναμφίβολα πλέον έναν σημαντικό σταθμό στην παγκόσμια ιστορία, ως προς τον τρόπο με τον οποίο η απειλή ενός υγειονομικού κινδύνου μπορεί να αποτελέσει το πεδίο για την άσκηση μιας βιοπολιτικής που μάλλον ανεπαίσθητα δύναται να θέσει σε αμφισβήτηση κάποιες από τις βασικότερες αξίες πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η μέχρι τώρα εξέλιξη του δυτικού πολιτισμού. Η ταχύτατη διαμόρφωση ενός αρκετά συμπαγούς υπερεθνικού μηχανισμού προπαγάνδας και καταστολής που προέκυψε από την ευκαιριακή συμμαχία ανάμεσα στην κρατική εξουσία, τους υπερεθνικούς πολιτικούς θεσμούς και διάφορους εργαλειοποιημένους φορείς της κυριαρχικής ιατρικής *επιστήμης*, ευθύς εξαρχής προετοίμασε την ανθρωπότητα για τη *νέα εποχή* στην οποία επρόκειτο να ζει από εδώ και στο εξής, μια ιστορική στροφή που πράγματι επετεύχθη μέσα από μια σειρά από πολιτικές που παραβιάζουν ευθέως θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα και ελευθερίες που αφορούν σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, όπως η εργασία, η μόρφωση, η θρησκευτική λατρεία, η ψυχαγωγία, η ελευθερία στο δημόσιο λόγο και την επιστημονική έρευνα, καθώς και το πολιτικό συνέρχεται.

Παρ' ότι η χαρακτηριστική ηπιότητα της νόσου συγκριτικά με άλλες σημαντικές επιδημίες που πρόσφατα έπληξαν την ανθρωπότητα όπως το AIDS και η *ισπανική*

¹⁰⁴ Υιοθετώ τον όρο *πανδημία* παρότι αναγνωρίζω πως χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά από τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας ώστε να νομιμοποιηθεί (άτυπα) η κατάσταση εκτάκτου ανάγκης. Αυτή η αλλαγή του ορισμού της πανδημίας με βάση την παγκόσμια εμβέλεια της νόσου και όχι την πραγματική επικινδυνότητα σε μεγάλα ποσοστά του παγκόσμιου πληθυσμού όπως ίσχυε παραδοσιακά υιοθετήθηκε για πρώτη φορά με αφορμή τη γρίπη H1N1, η οποία απέτυχε να δικαιολογήσει τα σκανδαλώδη μέτρα που επιχειρήθηκε να εφαρμοστούν με πρόσχημα την αντιμετώπισή της.

γρίπη, πόσο μάλλον άλλες μαζικά θανατηφόρες ασθένειες όπως η ευλογιά και η φυματίωση ήταν από νωρίς γνωστή και εμφανώς δυσανάλογη προς την άνευ ιστορικού προηγούμενου πολιτική της διαχείριση εκ μέρους της ιατρο-πολιτικής εξουσίας, εξίσου χαρακτηριστική και μάλλον απροσδόκητη ήταν και η ταχεία συμμόρφωση του υφιστάμενου πληθυσμού στο «δόγμα της πανδημίας» και τις αντισυνταγματικές πολιτικές που επιβλήθηκαν βάσει αυτού.

Αν μπορούμε να αντιληφθούμε κάτι από αυτή τη μαζική συμμόρφωση στις επιταγές της ιατρο-πολιτικής εξουσίας, είναι πως η ιδεολογία της βιοπολιτικής και η θρησκευτικού τύπου (αν και προκύπτει μέσα από την ίδια τη συνθήκη της απομάγνυσης) λατρεία της υγείας και της ζωής, αντιλαμβανόμενης αποκλειστικά υπό την έννοια της μέγιστης παράτασης της βιολογικής επιβίωσης, διαπερνά πλήρως την όποια απόσταση ανάμεσα στους φορείς εξουσίας και το υφιστάμενο πλήθος, καθώς και ξεπερνά κατά πολύ τις μάλλον παρωχημένες παραδοσιακές πολιτικές διακρίσεις και ταξινομήσεις μεταξύ *αριστεράς* και *δεξιάς*. Αν επιθυμούμε να αναφερθούμε στην περίπτωση της κρατικής διαχείρισης της επιδημίας στην Ελλάδα, παρόλο που οι ολοκληρωτικές αλλά και ασυνεπείς πολιτικές που εφαρμόστηκαν μοιάζουν απόλυτα συνυφασμένες με την ακροδεξιά-νεοφιλελεύθερη ιδεολογία της κρατούσας κυβέρνησης, η σιωπηλή υπακοή που επέδειξε η όποια κοινοβουλευτική αντιπολίτευση αλλά και το μεγαλύτερο μέρος του αναρχικού/αντιεξουσιαστικού χώρου, με την όποια κριτική που ασκήθηκε να λειτουργεί όλο και περισσότερο ως πολιτική επισφράγιση της υγιεινιστικής υστερίας και ως νομιμοποίηση της αυθαίρετης πολιτικής διαχείρισης που επιχειρήθηκε υπό το καθεστώς του γενικευμένου πανικού που καλλιεργήθηκε από το κράτος και τα κατευθυνόμενα και χρηματοδοτούμενα από αυτό ιδιωτικά Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, αποκαλύπτει τη σύμπλευση των περισσότερων (φερόμενων ως δημοκρατικών) πολιτικών φορέων προς τον ορίζοντα ενός παγκόσμιου ολοκληρωτικού βιοπολιτικού καθεστώτος.

Η νομιμοποίηση του καθεστώτος εξαίρεσης επετεύχθη (ανεπίσημα) κάτω από το αφήγημα του «πολέμου ενάντια στον αόρατο εχθρό», έναν πόλεμο που ο Giorgio Agamben εξ αρχής χαρακτήρισε ως «εμφύλιο», καθώς ο εχθρός που εν προκειμένω στοχοποιήθηκε δεν ήταν άλλος από τον συνάνθρωπό μας, ο οποίος απώλεσε την ιδιότητα του *πλησίον* και άρχισε να γίνεται αντιληπτός μονάχα ως δυνητικός μολυσματικός φορέας. Δεν υποστηρίζω πως όλοι οι φορείς εξουσίας που υπάκουσαν και υποστήριξαν την κατάσταση εξαίρεσης βάλλονται εσκεμμένα κατά των

ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Παρότι είναι εμφανές ότι γινόμαστε μάρτυρες της επικράτησης ενός αδιαφανούς πλέγματος εξουσίας ανάμεσα στα μεγάλα παγκόσμια επιχειρηματικά συμφέροντα και τους υπερεθνικούς οργανισμούς που τίθενται υπό τον έλεγχο τους, το όχημα μέσα από το οποίο προωθείται η σταδιακή απαλλοτρίωση των παραδοσιακών ανθρωπιστικών αξιών και των ατομικών και κοινωνικών δικαιωμάτων του ανθρώπου δεν είναι άλλο από την ίδια την προσπάθεια για την υπεράσπισή τους. Υποστηρίζω πως η ολοένα και αυξανόμενη εκκοσμίκευση και η σταδιακή απομάκρυνση του δυτικού μετανεωτερικού υποκειμένου από τη θρησκεία και τον πνευματισμό, δεν εξάλειψε την ανάγκη του να πιστεύει πως υπάγεται σε ένα ευρύτερο σχέδιο ή πως συμμετέχει σε μία ιερή αποστολή, και έτσι το κενό της θρησκείας υποκατέστησε μια καθόλα αναχρονιστική πίστη στην επιστήμη.

Σε αυτή την πίστη στηρίχθηκε η μεσσιανική ελπίδα σημαντικού μέρους της ανθρωπότητας προς το ψευδοεπιστημονικό αφήγημα της *εμβολιαστικής ανοσίας*. Παρά την απουσία βάσιμων στοιχείων για την επιτευξιμότητά του εν λόγω εγχειρήματος και την εξαρχής επίγνωση σαφών ενδείξεων για το αντίθετο¹⁰⁵, η μεσσιανική αυτή αντιμετώπιση του «όπλου της επιστήμης», που προπαγανδίστηκε μανιωδώς από το στρατευμένο μιντιακό κατεστημένο, νομιμοποίησε την εργαλειοποίησή του για τη διαμόρφωση ενός νέου πεδίου παραβιάσεων θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ελευθεριών, αυτή τη φορά στη βάση μιας τακτικής του *διαίρει και βασίλευε*. Η θεμελίωση του εν λόγω «υγειονομικού απαρτχάιντ», μιας κοινωνίας δύο ταχυτήτων όπου τα δικαιώματα των πολιτών στην εργασία, την ακαδημαϊκή μόρφωση, την ψυχαγωγία, ακόμα στην υγεία έπρεπε συνέχεια να πιστοποιούνται μέσα από διαρκείς παραβιάσεις του ιατρικού τους απορρήτου στο πλαίσιο μιας σειράς καταναγκασμών σε ιατρικές πράξεις αμφιβόλου αναγκαιότητας, ασφάλειας και αποτελεσματικότητας¹⁰⁶, αποτέλεσε την οριστικοποίηση του *εμφυλίου πολέμου*, βάζοντας παράλληλα ένα άτυπο τέλος στην ισχύουσα νομοθεσία περί βιοηθικής, όπως είχε θεμελιωθεί μέσα από τις δίκες της Νυρεμβέργης.

¹⁰⁵ Καθώς ο συγκεκριμένος κορωνοϊός, παρότι γενετικά τροποποιημένος, ανήκει σε μια γνωστή οικογένεια ιών, η ραγδαία μεταλλαξιμότητά του και ως εκ τούτου η αδυνατότητα εμβολιαστικής ανοσίας ήταν γνωστή στην επιστημονική κοινότητα πολύ πριν την κατασκευή των εμβολίων.

¹⁰⁶ Σε αυτές συγκαταλέγονται και τα καταναγκαστικά rapid test, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως προσωρινά υποκατάστατα του πιστοποιητικού εμβολιασμού, παρότι η όποια χρησιμότητά τους δεν αφορούσε με κανένα τρόπο στην προστασία των δυνητικών φορέων από τη νόσο, παρά μόνο ως μέσο οικονομικού και ψυχολογικού εκβιασμού προς τον εμβολιασμό.

Έτσι, ένα φαρμακευτικό προϊόν κατά τα άλλα χρήσιμο για την προσωρινή μείωση της επικινδυνότητας της νόσου για τις ούτως ή άλλως μειωηφικές ευπαθείς προς αυτήν κοινωνικές ομάδες, όχι μόνο εμπορευματοποιήθηκε αισχροκερδώς από τη μεγάλη καπιταλιστική φαρμακοβιομηχανία και τους κατευθυνόμενους από αυτήν υπερεθνικούς οργανισμούς φαρμακολογίας μέσα από τη μονοπωλιακή του διαχείριση, απαγορεύοντας παράλληλα την αδειοδότηση πολλών άλλων ενδεχομένως χρήσιμων πειραματικών φαρμάκων και θεραπειών, αλλά επίσης μετατράπηκε σε εργαλείο άσκησης πολιτικών εκβιασμών, εξαναγκάζοντας τις περισσότερες κοινωνικές ομάδες ανεξαρτήτως ευπάθειας να υπαχθούν, εν είδη «κοινωνικού αλτρουισμού», μιας μορφής *αυτοθυσίας* του ατόμου για το κοινωνικό όφελος, σε μαζικά πειράματα γενετικής μηχανικής¹⁰⁷.

Δεν θα επιχειρήσω φυσικά να παρουσιάσω μια συνολική αποτίμηση της αποτελεσματικότητας ή της αναγκαιότητας της κρατικής διαχείρισης της επιδημίας, καθώς αυτό δεν υπάγεται στις ανάγκες και τις δυνατότητες της παρούσας εργασίας. Αυτό που μας απασχολεί εν προκειμένω είναι η ολοένα και αυξανόμενη διάχυση της βιοπολιτικής ιδεολογίας στον κοινωνικό χώρο, η οποία στην παράλογη προσπάθειά της να εξαλείψει τον θάνατο από τη δημόσια σφαίρα και τον δημόσιο λόγο, καταλήγει να επαναπαύεται στα καθεστωτικά ψευδοεπιστημονικά αφηγήματα που επινοεί, ακόμα και αφότου αυτά έχουν εμφανώς καταρρεύσει. Ούτε είναι εύκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια ποια ακριβώς είναι η αναλογία ανάμεσα στις παράπλευρες απώλειες της κρατικής διαχείρισης της επιδημίας και στη δυνητική επικινδυνότητα της νόσου εν τη απουσία των συγκεκριμένων *μέτρων*. Ωστόσο, αυτό που θα έπρεπε να έχει καταστεί σαφές από την εμπειρία της επιδημίας είναι πως η βιοπολιτική ενέχει μέσα της μια μορφή θανατοπολιτικής.

Βασικός στόχος της εκστρατείας παραπληροφόρησης των κατευθυνόμενων από το κράτος ΜΜΕ στην εμμοτική αναφορά τους σε *κρούσματα*¹⁰⁸ και θανάτους που αποδίδονται σε έναν συγκεκριμένο ιό, δεν είναι άλλος από την απόκρυψη της ανυπολόγιστης ζημιάς που επιφέρεται στους υπόλοιπους τομείς της κοινωνικής ζωής, όπως η οικονομία και η ψυχολογία, οι οποίοι αναμφίβολα έχουν τεράστιο αντίκτυπο στην ίδια την ανθρώπινη επιβίωση. Ακόμα και αν δεχτούμε πως η διάχυση της

¹⁰⁷ Βλ. ειδικευτων, [«Εμβόλια και Γενετική Μηχανική: Μερικές Αναγκαίες Διευκρινίσεις»](#).

¹⁰⁸ Ένας όρος επίσης πρόσφατα παραποιημένος με βάση τις οδηγίες του ΠΟΥ, ώστε να συμπεριληφθούν σε αυτόν οι «ασυμπτωματικοί φορείς του ιού», που ελάχιστα έως καθόλου συμβάλλουν στη διασπορά της νόσου αλλά και την πίεση στο σύστημα υγείας.

βιοπολιτικής ιδεολογίας είναι τέτοια που καθιστά τη βιοπολιτική διαχείριση της επιδημίας απολύτως αναγκαία με βάση τις υποτιθέμενες κοινωνικές ανάγκες, το γεγονός ότι η βιοπολιτική προπαγάνδα αποτελεί το όχημα για την προώθηση θανατοπολιτικών που εξυπηρετούν συμφέροντα απολύτως αντίθετα προς τη δημόσια υγεία παραμένει.

Αν οι συνεχείς εκπτώσεις στα δικαιώματα μαθητών, φοιτητών, εργαζομένων και συνταξιούχων, η εγκαθίδρυση ψηφιακού συστήματος διαρκούς ελέγχου των μετακινήσεων των πολιτών από την αστυνομία, η εξαγορά των ιδιωτικών ΜΜΕ από το κράτος εν είδει «ενίσχυσης» και η θεσμοθέτηση του κοινωνικού ρατσισμού μέσα από πιστοποιητικά υγειονομικών φρονημάτων δεν είναι αρκετά για να πείσουν τους πιο δύσπιστους για την επικινδυνότητα της υπακοής μας στη βιοπολιτική εξουσία, τότε η αναστολή εργασίας που επιβλήθηκε σε 7.500 εργαζομένους στον τομέα της δημόσιας υγείας στα πλαίσια της ευρύτερης υποβάθμισης της δημόσιας υγείας με στόχο την καπιταλιστική αναδιάρθρωσή της ίσως μας βοηθήσει να κατανοήσουμε πως η εφαρμογή κάθε πολιτικής καταστολής και κάθε ρατσιστική διάκριση εις βάρος κάποιας μερίδας μιας κοινωνίας ανέκαθεν στηριζόταν στο πρόσχημα ενός υπαρκτού κινδύνου και στο όραμα της υπεράσπισης του κοινωνικού συνόλου. Και αν η συντριπτική κατάρρευση του αφηγήματος της εμβολιαστικής ανοσίας στην οποία στηρίχθηκαν οι εν λόγω ρατσιστικές διακρίσεις που είχαν ως αποτέλεσμα οι ασθενείς να στερούνται απαραίτητες υγειονομικές υπηρεσίες και να πεθαίνουν επί το πλείστον από ενδονοσοκομιακές λοιμώξεις έφερε την (μάλλον οριστική) άρση μέρους των κατασταλτικών μέτρων, η πεισματική άρνηση της Ελληνικής Κυβέρνησης να άρει τις αναστολές των υγειονομικών με πρόσχημα αυτή τη φορά ότι «δεν πιστεύουν στην επιστήμη», όχι μόνο αποκαλύπτει τον δογματικό και ολοκληρωτικό χαρακτήρα του κυρίαρχου επιστημονικού κατεστημένου και τον αμιγώς ιδεολογικό χαρακτήρα της βιοπολιτικής, αλλά και αποδεικνύει πως το ίδιο το πρόσχημα της υπεράσπισης της δημόσιας υγείας μπορεί πολύ εύκολα να αποτελέσει το όχημα για την υπονόμευσή της.

Ωστόσο, όπως προείπα, δεν σκοπεύω να στηρίξω την επιχειρηματολογία μου σε οποιαδήποτε κριτική ως προς την αποτελεσματικότητα ή τις ακριβείς προθέσεις της πολιτικής διαχείρισης της επιδημίας, ούτε και στην αναγκαιότητα των μέτρων που εφαρμόστηκαν. Εξάλλου, τίποτα απολύτως δεν αποκλείει το ενδεχόμενο μιας πραγματικής μελλοντικής πανδημίας, την οποία η ανθρωπότητα φαίνεται να έχει όλα τα επιστημονικά μέσα να προκαλέσει, αλλά όχι να αντιμετωπίσει. Ακόμα και αν

καταστεί κάποια στιγμή σαφές ότι όλα τα φερόμενα ως «υγειονομικά» μέτρα που πάρθηκαν με στόχο την καταπολέμηση της νόσου οδήγησαν σε συντριπτική μείωση των συνολικών θανάτων ανά τον γενικό πληθυσμό (πράγμα που δεν προκύπτει με βάση τα στοιχεία οποιασδήποτε χώρας, πόσο μάλλον συγκριτικά με τη Σουηδία που δεν έλαβε τα αντίστοιχα μέτρα), θα έπρεπε να μας είναι εμφανές πως η ωφελμιστική αντίληψη της ανοχής απέναντι σε βίαιες παραβιάσεις της ελευθερίας με αποκλειστικό κριτήριο την ελαχιστοποίηση των άμεσων θυμάτων μίας συγκεκριμένης κρίσης, είναι μια αντίληψη που αντιβαίνει προς οποιαδήποτε φυσική εξέλιξη της ιστορίας. Αν η βιοπολιτική αντίληψη πως η ζωή είναι για τον άνθρωπο το απόλυτο αγαθό που πρέπει να υπερασπιστεί *πάση θυσία* είχε πράγματι κάποια διαχρονική ισχύ, τότε στα πλαίσια της υπεράσπισης της δημόσιας υγείας και της αποφυγής οποιουδήποτε υγειονομικού ρίσκου, θα είχαν αποφευχθεί όλες οι συγκρούσεις, οι εξεγέρσεις και οι επαναστάσεις από τις απαρχές της ανθρωπότητας. Ουσιαστικά, δεν θα είχε κινηθεί ποτέ ο εξελικτικός μηχανισμός της ιστορίας.

Αν ο Agamben δεν μπόρεσε να πείσει τους επικριτές του για την εγκυρότητα των (επίσημων με βάση τους κρατικούς θεσμούς) στοιχείων που παρέθεσε για να αποτιμήσει την επικινδυνότητα της νόσου και τα μέτρα για την καταπολέμησή της¹⁰⁹, εκεί όπου η σύγκρουσή του με το κυριαρχικό επιστημονικό και φιλοσοφικό κατεστημένο αποκτά φιλοσοφική σημασία και αποκαλύπτει την αμιγώς φιλοσοφική διάσταση του ζητήματος είναι στα κείμενά του «Γαία και Χθονία»¹¹⁰ και «Το πρόσωπο και ο Θάνατος»¹¹¹, όπου επιχειρεί να αναδείξει την αρχέγονη θέση που κατέχει ο θάνατος ως θεμέλιο του ανθρώπινου πολιτισμού. Η σύγχρονη βιοπολιτική απόπειρα εξάλειψης και εξαφάνισης του θανάτου ως αναπόσπαστου μέρους της φυσικής μας οντότητας είναι ουσιαστικά μια μορφή εξαφάνισης της ιστορίας, η οποία έρχεται σε συνδυασμό με την ουσιαστική επιβολή ενός *τέλους της ιστορίας*, με την αντικατάσταση του φυσικού από το ψηφιακό, των διανοουμένων από τους «ειδικούς», των ιδεολογιών από τις «στατιστικές», των κρατών από τους υπερεθνικούς οργανισμούς, των συνταγμάτων από τα καθεστώτα έκτακτης ανάγκης, της πολιτικής από την ιατρική, του πολίτη από τον δυνητικό μολυσματικό φορέα, των δικαιωμάτων από τα «προνόμια», του προσώπου από τη μάσκα.

¹⁰⁹ Giorgio Agamben, *Πού Βρισκόμαστε; Η επιδημία ως πολιτική*, Αλήστου Μνήμης, Β' έκδοση, Αθήνα, Δεκέμβριος 2021. σελ. 126.

¹¹⁰ Ο. π., σελ. 131.

¹¹¹ Ο. π., σελ. 158.

Αυτή η εξάλειψη της ιστορίας ως φορέα πολιτικών αξιών και η ταυτόχρονη εργαλειοποίησή της ως μηχανισμό ομογενοποίησης και υπαγωγής των πολιτών στη σύγχρονη εξουσία δεν θα μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα παρά μέσα από το γεγονός ότι ο επετειακός εορτασμός των διακοσίων χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση πραγματοποιήθηκε υπό ένα καθεστώς διαρκούς πολιτικής τρομοκρατίας, κατά την οποία μέσα από το δόγμα της «ατομικής ευθύνης», η κυβέρνηση μετατόπιζε τις πολιτικές της ευθύνες για τη διαχείριση της επιδημίας στους πολίτες, ενώ ταυτόχρονα επέβαλε καθεστώς διαρκούς αστυνομικής καταστολής. Όχι μόνο δεν υπήρξε κανένας πολιτικός φορέας που να τονίσει την αντίφαση ανάμεσα στον εορτασμό μιας επανάστασης κατά την οποία αναδείχθηκε το εθνικό σύνθημα «Ελευθερία ή Θάνατος» και στο καθεστώς υγειονομικής τρομοκρατίας και καταστολής που επικρατούσε, αλλά μάλιστα η επανάσταση χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα για το σθένος και την αυτοθυσία που καλούνταν να επιδείξουν οι πολίτες μέσα από την υπακοή τους στους αστυνομικούς περιορισμούς.

Εν μέσω αυτής της βιοπολιτικής δυστοπίας λοιπόν, καμία κριτική ως προς την υγειονομική διαχείριση και καμία από τις παραδοσιακές μορφές αντίστασης -συμβατές με τους επίσημους (μα αποσαθρωμένους από την άτυπη κατάργηση της διάκρισης των εξουσιών) πολιτικούς θεσμούς και κατευθυνόμενες σχεδόν πάντα από οργανωμένες πολιτικές παρατάξεις- δεν μπορεί να συγκρουστεί ουσιαστικά με τα συστήματα που εκμεταλλεύονται τον φόβο του θανάτου για να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά τους. Ο λόγος που αναφέρομαι σε όλα τα παραπάνω, σε άμεση σύνδεση με το άρθρο του Murray, δεν είναι άλλος από το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμία δυνατότητα ρήξης με το βιοπολιτικό καθεστώς που να μην προϋποθέτει την ουσιαστική ρήξη με τον φόβο του θανάτου. Αν οι βομβιστές αυτοθυσίας αποτελούσαν τη μεγαλύτερη απειλή για τα βιοπολιτικά κράτη των προηγούμενων δεκαετιών, σήμερα στη θέση τους ως αποδιοπομπαίοι τράγοι για την επέκταση της καταστολής των ανθρωπίνων ελευθεριών δεν βρίσκονται άλλοι από τους «αρνητές», όσους αρνούνται να υπαχθούν σε βιοπολιτικό έλεγχο, αποπλίζοντας την δυνατότητα του κράτους να εργαλειοποιεί τον φόβο του θανάτου για να επιφέρει την πλήρη απαλλοτρίωση της ζωής του πολίτη.

Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι η απεργία πείνας ως μέθοδος διαμαρτυρίας αναδείχθηκε ταυτόχρονα με την ανέγερση του βιοπολιτικού κράτους. Αυτό που δεν επιχείρησε ούτε κατόρθωσε κανένας αντιπολιτευτικός ή αντιεξουσιαστικός φορέας

στην Ελλάδα, το επιχείρησαν ο Λάμπρος, η Ζωή, ο Περικλής, ο Νίκος και η Σοφία επί 33 ημέρες από τις 21/3/2022 μέχρι τις 22/4/22 έξω από το Υπουργείο Υγείας, μια δράση που παρά την κοινωνική της απήχηση, αποσιωπήθηκε πλήρως από όλα τα καθεστωτικά και κομματικά ΜΜΕ. Ο απεργός πείνας, αναγνωρίζοντας την αξία της ζωής του ως βιοπολιτικό κεφάλαιο, την στρέφει εναντίον του κράτους μέσω μιας ατομικής θανατοπολιτικής που δεν μπορεί να ενταχθεί και να υπαχθεί σε κανενός είδους ομογενοποιητική πολιτική συλλογικότητα, παρά μόνο όταν η λαϊκή της απήχηση είναι τέτοια που λαμβάνει μαζικές διαστάσεις. Συνήθως, η απεργία πείνας είναι απολύτως αναγκαίο να αποσιωπηθεί γιατί αποκαλύπτει τη θανατοπολιτική διάσταση των βιοπολιτικών θεσμών και αποτελεί μια από τις πιο επικίνδυνες μορφές τρομοκρατίας, κατά την οποία το υποκείμενο συναντά στην ενόρμηση του θανάτου τη δυνατότητα ενός θανατοπολιτικού ασκητισμού που διαβάλλει πλήρως την καθεστηκυία σχέση ανάμεσα στους φορείς της βιοπολιτικής εξουσίας και στα αντικείμενά της.

Όπως είδαμε και μέσα από το άρθρο του Murray, η εργαλειοποίηση της ψυχανάλυσης είναι μια από τις πιο συνήθεις μεθόδους για την πολιτική απαλλοτρίωση των θανατο-ακτιβιστών. Εν όψει της ραγδαίας επιδείνωσης στην ψυχική υγεία του μαζικού πληθυσμού και τους 10.000 εγκλεισμούς σε ψυχιατρικές κλινικές κατόπιν εντάλματος μέσα στο 2021 στην Ελλάδα, ως άμεση συνέπεια του βίαιου κατ' οίκον εγκλεισμού του μαζικού πληθυσμού και των ευρύτερων συνεπειών του "lockdown", ο δημόσιος λόγος των επιστημόνων ψυχικής υγείας περιορίστηκε επί το πλείστον σε προτάσεις ατομικής και οικογενειακής διαχείρισης της κατάστασης εξαίρεσης χωρίς ίχνος πολιτικής κριτικής προς αυτήν. Η ψυχική επιδείνωση αποδόθηκε εν γένει στην «πανδημία», ενώ κατά περιπτώσεις ειδικοί της ψυχικής υγείας δεν έλειψε να παρουσιάσουν το ψυχοπαθολογικό προφίλ του «αρνητή», του ψυχικά διαταραγμένου αυτοκαταστροφικού και επικίνδυνου για την κοινωνία ανθρώπου που αγνοεί την επιστημονική αλήθεια, η κρίση του θολώνεται από τον θρησκευτικό φανατισμό και ως εκ τούτου, αρνείται να συντονίσει τη συμπεριφορά του με την καθεστηκυία πραγματικότητα, μια περιγραφή που ελάχιστα διαφέρει από αυτήν του στερεοτυπικού «ισλαμιστή τρομοκράτη». Κάπως έτσι, οι «ήρωες» που μάχονταν επί μήνες ενάντια στον «αόρατο εχθρό» μέσα σε λίγο καιρό μετατράπηκαν σε ημίτρελους και επικίνδυνους ακροδεξιούς συνομοσιολόγους και εκδιώχθηκαν από τις εργασίες τους με πρόσχημα την προστασία των ασθενών από τους ίδιους τους ανθρώπους που τους

φρόντιζαν, αγωνιζόμενοι να αναπληρώσουν για τις συστηματικά υποβαθμιζόμενες κρατικές υγειονομικές υποδομές .

Δεν είναι η πρώτη φορά που οι επιστήμονες της ψυχικής υγείας λειτουργούν ως θεματοφύλακες της καθεστηκυίας ηθικής και πολιτικής τάξης. Αυτό όμως που μας αφορά εν προκειμένω, είναι πως σε αυτές τις επιστήμες συναντάμε την έννοια της ενόρμησης του θανάτου, μια έννοια στην οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε το πεδίο πάνω στο οποίο αναδύεται η δυνατότητα του ανθρώπου να κινεί την ιστορία. Δεν είναι τυχαίο πως από το ψυχικό προφίλ των σύγχρονων θανατο-ακτιβιστών τείνει να απουσιάζει παντελώς αυτή η έννοια (όπως και γενικά από τον δημόσιο επιστημονικό λόγο), καθώς η εξατομίκευση και η παθολογικοποίηση της πολιτικής τους δράσης είναι ακριβώς η μέθοδος για τον αφοπλισμό τους. Ο αφανισμός της ενόρμησης του θανάτου από τις κυρίαρχες ψυχαναλυτικές συζητήσεις ή η μονοδιάστατη θεώρησή της ως μια αποφευκτέα παθολογία είτε σε ατομικό είτε σε πολιτισμικό επίπεδο, είναι συντονισμένος με τον τρόπο με τον οποίο η βιοπολιτική επιχειρεί να αφοπλίσει τους μηχανισμούς της ιστορίας. Έτσι, μπορούμε να κατανοήσουμε την αναγκαιότητα της αντίληψης της ενόρμησης του θανάτου ως ένα ζήτημα φιλοσοφικό, αντιλαμβανόμενοι και τις αισθητικές του διαστάσεις ως μέρος της αντίχνευσης των ψυχικών ιδιοτήτων βάσει των οποίων το νεωτερικό υποκείμενο συνιστά τη σχέση του με τη ζωή, τον θάνατο, το δίκαιο, το πάθος και το ωραίο.

Ωστόσο, η αναγνώριση του παράγοντα της ατομικότητας στη σύσταση του νεωτερικού υποκειμένου δεν αποτελεί εξατομίκευση των ψυχικών και αισθητικών φαινομένων που μελετάμε. Ας μην ξεχνάμε την σύμπλευση των κυριαρχικών καλλιτεχνικών θεσμών με το στάτους της πανδημίας, την υπαγωγή της τέχνης στην πλήρη ψηφιοποίηση και τη λειτουργία της ως ένα προσωρινό αναλγητικό, με πλήρως αποκομμένες από αυτήν την πολιτική της διάσταση, αλλά και τη σχέση της με την ενόρμηση του θανάτου. Η πανδημία όχι μόνο φανέρωσε την ανάγκη για μία ριζικά αντι-θεσμική τέχνη, αλλά και την αναγκαιότητα του επαναπροσδιορισμού της αναστοχαστικής σχέσης της με τον θάνατο. Αυτή η *θανατο-αισθητική* που προσπαθώ να εξετάσω ξεπερνά κατά πολύ τις συγκυρίες ενός ατομικού ψυχισμού. Έτσι, οφείλουμε να στρέψουμε την προσοχή μας σε ένα φαινόμενο της αισθητικής που έως τώρα έχει ερμηνευθεί μέσα από την κοινωνική της διάσταση: την καλλιτεχνική αυτοκτονία.

3. 8) Η καλλιτεχνική αυτοκτονία

Ο Thomas Osborne, στο δοκίμιό του με τίτλο «Η σαγήνη της αποστέρησης: η αυτοκτονία και η αισθητική της ελευθερίας» επιχειρεί να ερμηνεύσει κοινωνιολογικά το φαινόμενο της αυτοκτονίας ως συστατικό στοιχείο του νεωτερικού υποκειμένου με όρους αισθητικούς, τους οποίους αντλεί μέσα από ιστορικά και καλλιτεχνικά παραδείγματα. Αρχικά, αναφέρεται στη μετάβαση από τις κοινωνίες που αντιλαμβάνονταν τον *εαυτό* ως παγιωμένο φαινόμενο, σε αυτές στις οποίες το νεωτερικό πλέον υποκείμενο αυτονομείται μέσω της αναστοχαστικής φύσης του. Έτσι, η αυτοκτονία παύει να θεάται με όρους ντετερμινισμού αλλά ως η απόδειξη ακριβώς της αυτονομίας του υποκειμένου που αναστοχάζεται πάνω στην διαχείριση της ζωής του. Παραθέτοντας τον Slavoj Zizek, αναφέρει:

«Πριν από τη νεωτερικότητα, η αυτοκτονία ήταν απλώς ένα σημάδι παθολογικής δυσλειτουργίας, απελπισίας, εξαθλίωσης. Με τη στροφή στον αναστοχασμό, όμως, η αυτοκτονία μετατρέπεται σε μια πράξη *υπαρξιακή*, σε έκβαση μιας καθαρής απόφασης, μη αναγώγιμη σε αντικειμενικό πόνο ή ψυχική παθολογία»¹¹².

Αν όμως πάρει κανείς την παραπάνω φράση κατά λέξη, οδηγείται φυσικά σε μια μεγάλη ιστορική παρανόηση, καθώς ο Zizek φαίνεται να αγνοεί πλήρως τον κομβικό ρόλο που είχε η αυτοκτονία σε παραδοσιακές κοινωνίες όπως η μεσαιωνική και προνεωτερική Ιαπωνία, ή λιγότερο στον αρχαίο ελληνορωμαϊκό πολιτισμό. Σε αυτές τις περιπτώσεις η αυτοκτονία όχι απλώς δεν περιοριζόταν στο να θεωρείται παθολογική δραστηριότητα, αλλά ενίοτε αποτελούσε μάλιστα κοινωνική υποχρέωση (συνήθως ως τιμωρία) που ακολουθούσε έναν παραδοσιακό κώδικα τιμής.

Τη μεγάλη αυτή ιστορική παράβλεψη εύκολα καταδεικνύει ο Georges Minois στο βιβλίο του *Ιστορία της Αυτοκτονίας: Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο*. Ο Minois όχι μόνο παραθέτει αμέτρητες ιστορικές πηγές που ξετυλίγουν τις πολύπλοκες και σύνθετες αντιλήψεις των αρχαίων, μεσαιωνικών και νεωτερικών δυτικών κοινωνιών για την αυτοκτονία, θεωρεί μάλιστα -όπως και ο Osborne- ότι κανένα φιλοσοφικό επιχείρημα ουσιαστικά καινοτόμο δεν εισήχθη μέχρι τον 20^ο αιώνα, που να μην είχε εκφραστεί με κάποιο τρόπο ήδη από την αρχαιότητα. Για

¹¹² *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 242.

παράδειγμα, αναφέρει πώς όλα τα τυπικά επιχειρήματα υπέρ η κατά της αυτοκτονίας συνοψίζονται από τον γνωστό ιστορικό της ρωμαιοκρατούμενης Ιουδαίας Φλάβιο Ιώσηπο (37-100 μ.Χ) στους λόγους του που απευθύνονται στους απελτισμένους Ιουδαίους την περίοδο των Ιουδαιορωμαϊκών πολέμων¹¹³.

Αυτό στο οποίο αναφέρεται ο Žizek ως «πριν από την νεωτερικότητα» είναι μάλλον η περίοδος ακριβώς πριν την νεωτερικότητα, πριν δηλαδή το ζήτημα της αυτοκτονίας εισέλθει (ή μήπως επανέλθει;) στη φιλοσοφία του διαφωτισμού ιδωμένο με όρους ατομικής ελευθερίας και όχι αμιγούς θρησκευτικής ηθικής. Αυτό το γεγονός στην ιστορία της φιλοσοφίας αρχικά σημειώνεται μέσα από το ιδιαίτερα επιδραστικό δοκίμιο του David Hume “Of Suicide” (1777) και έπειτα μέσα από τις εκ διαμέτρου αντίθετες προς αυτές του Hume σχετικές τοποθετήσεις του Kant σε κείμενα όπως *Τα θεμέλια της μεταφυσικής των ηθών* (1785) και η *Κριτική του πρακτικού λόγου* (1788). Βέβαια ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις η συζήτηση περί αυτοκτονίας δεν ξεπερνάει κατά πολύ τα πλαίσια των θρησκευτικών απαγορεύσεων και την ηθική του Χριστιανικού υποκειμένου ενώπιον του Θεού, ούτε τίθεται ως ηθική πράξη ανεξαρτήτως ψυχοκοινωνικών συνθηκών. Ο Žizek είτε αντιλαμβάνεται αυτά τα κείμενα ως αφετηρία του φιλοσοφικού στοχασμού πάνω στην αυτοκτονία, είτε τα συμπεριλαμβάνει στην περίοδο «πριν από την νεωτερικότητα», πριν δηλαδή τις νεωτερικές τομές της υπαρξιακής φιλοσοφίας.

Εν πάση περιπτώσει, ο Osborne ορθώς χαρακτηρίζει αυτές τις παραδοχές ως ανιστορικές, αμφισβητώντας την *υπαρξιακή* αυτή στροφή ως κάτι απολύτως καινοφανές, καθώς πρόκειται μάλλον για μια ανάκαμψη αρχαίων ηθικών ζητημάτων, τα οποία όμως μετασχηματίζονται μέσω της αναχρονιστικής αισθητικοποίησής τους. Χρησιμοποιεί το ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα του Ιάπωνα συγγραφέα Yukio Mishima, ο οποίος το 1970 -μέσα σε μια εθνικιστική φρενίτιδα και εν είδη πολιτικού ακτιβισμού- χρησιμοποιεί τη μέθοδο *seppuku*¹¹⁴, την οποία ανασύρει από την παράδοση των σαμουράι, βάζοντας τέλος στη ζωή του δημόσια. Το παράδειγμα του Mishima μας βοηθάει να καταλάβουμε τη διάκριση ανάμεσα σε μια τελετουργική αυτοκτονία που πραγματοποιείται στο πλαίσιο της παράδοσης μιας κοινότητας, και

¹¹³ Georges Minois, *Ιστορία της Αυτοκτονίας: Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο*, Πολύτροπον, 2006, σελ. 45.

¹¹⁴ Η τελετουργική αυτοκτονία της τάξης των σαμουράι, ευρέως γνωστή στη δύση ως *χαράκιρι*, κατά την οποία ο αυτόχειρας έμπηγε ένα μικρό ξίφος στην κοιλιά του, πραγματοποιώντας μια οριζόντια τομή που αποκάλυπτε τα εντόσθιά του, ενώ συνήθως ένας σύντροφός του έπειτα τον αποκεφάλιζε για να πάψει ο μαρτυρικός πόνος.

στην επανοικειοποίηση αυτής της παράδοσης από το μοντέρνο υποκείμενο, που συνιστά μια πράξη πρωτίστως αισθητική. Παραθέτοντας τον Maurice Pinguet, ο οποίος χαρακτηρίζει την αυτοκτονία του Mishima ως «μια παράσταση, μια δημόσια αυτοδιαφήμιση, η εξιστόρηση του αιώνα, μια βολική τροφή για την κοινωνία της τηλεόρασης»¹¹⁵, ο Osborne αντιλαμβάνεται τη βαθειά ναρκισσιστική διάσταση αυτής της πράξης, αλλά και το ρόλο της στο πλαίσιο της κουλτούρας των media και της κοινωνίας του θεάματος. Ωστόσο, οφείλουμε να θυμόμαστε ότι η τελετουργική αυτοκτονία *seppuku* συνέχισε να χρησιμοποιείται μέχρι και τα μέσα του εικοστού αιώνα, όπως σε παραδείγματα πολυάριθμων Ιαπώνων στρατηγών που προτίμησαν αυτήν ως διέξοδο προκειμένου να παραδοθούν κατά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Επομένως, ο αναχρονισμός του Mishima δεν αποτελεί ένα μεγάλο άλμα από τη φεουδαρχική Ιαπωνία στο 1970 (έτσι κι αλλιώς το *seppuku* ως δικαστική ποινή καταργήθηκε μόλις το 1873, μερικά χρόνια από την ολοκλήρωση της Μεταρρύθμισης Meiji), αλλά μια μετά-μοντέρνα επαναπροσέγγιση μιας παράδοσης που δεν έπαψε να εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της ιαπωνικής ιστορίας.

Έτσι, μπορούμε να κατανοήσουμε ότι παρότι ο αναστοχασμός πάνω στον θάνατο και την αυτοχειρία ενδεχομένως δεν αποτελούν νεωτερικές εφευρέσεις της υπαρξιακής φιλοσοφίας, η επιδίωξη της αυτοκτονίας ως αισθητική πράξη που συνιστά το αυτόνομο νεωτερικό υποκείμενο και μάλιστα ενίοτε του εξασφαλίζει τη μέγιστη υστεροφημία είναι ένα φαινόμενο μιας *ars moriendi*, μιας τέχνης του θνήσκειν, που όχι απλώς συνδέει την τέχνη με την ενόρμηση του θανάτου, αλλά κατά την οποία το ανθρώπινο υποκείμενο αναζητά την αισθητική αυτοπραγμάτωσή του μέσω του εκούσιου θανάτου του. Ο Osborne στηρίζει αυτή την προσέγγιση στον Foucault, συγκεκριμένα στην έννοια της «αισθητικής της ύπαρξης», που αφορά στην προσπάθεια του *εαυτού* να διαμορφωθεί όχι μέσα από όρους ηθικού και κοινωνικού ντετερμινισμού, αλλά μέσω της δικής του βούλησης, που αποδεσμεύεται από κάθε υποχρέωση και κάθε εξωτερικό αίτιο. Έτσι, το σώμα του αυτόχειρα καθίσταται κάτι σαν ιερό λείψανο της νεωτερικότητας, καθώς αποτελεί το κατ' εξοχήν βουλευτικό σώμα, αυτό που πραγματώνεται αισθητικά μέσα από την ελευθερία της επιλογής του.

Θα συνεχίσω να στέκομαι στη λέξη «αισθητική» που επιλέγει ο Foucault, για ένα ζήτημα που αρχικά θα φάνταζε αμιγώς ηθικό. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι την

¹¹⁵ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυγιάννη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 245.

απόδειξη για την ύπαρξη μιας τέτοιας στάσης ιστορικά ο Foucault την συναντάει στην τέχνη, καθώς παρατηρεί πως η «καλλιτεχνική ζωή», δηλαδή το στερεότυπο μάλλον του ελεύθερου, βασανισμένου καλλιτέχνη που διαμορφώνεται μέσα από το ρομαντισμό, συμπίπτει με την ανέγερση του νεωτερικού βιοπολιτικού κράτους. Καθώς για τον Foucault η αυτοκτονία αποτελεί τη μέγιστη αντίδραση στη βιο-εξουσία, η τέχνη φαίνεται να αποτελεί για εκείνον το πεδίο όπου γεννιέται η δυνατότητα ανατροπής του βιοπολιτικού κράτους. Όπως δηλώνει σε μια συνέντευξή του: «Είμαι δεσμευμένος σε μια αληθινή πολιτιστική μάχη για να υπενθυμίζω στους ανθρώπους πως δεν υπάρχει πιο όμορφη μορφή συμπεριφοράς -που, ως εκ τούτου, να αξίζει να στοχαστούμε με τόσο μεγάλη προσοχή- από την αυτοκτονία.»¹¹⁶ Οφείλουμε φυσικά να σταθούμε στη χρήση των λέξεων «πολιτιστική» και «όμορφη». Έτσι, ο Foucault οραματίζεται την ελεύθερη αυτοκτονία με όρους όχι αμιγώς ηθικούς, αλλά πρωτίστως αισθητικούς, ανάγοντας την αυτοκτονία σε αισθητική αξία, και τη διεκδίκηση της νομιμοποίησής της σε ζήτημα όχι απλώς πολιτικό, αλλά πολιτιστικό.

Περνώντας συγκεκριμένα στο ζήτημα των τεχνών, ο Osborne στην πορεία στρέφεται στον τρόπο με τον οποίο οι αυτοκτονίες συγγραφέων και καλλιτεχνών διαμόρφωσαν τη μεταθανάτια δημόσια εικόνα τους, αλλά και την πρόσληψη του ίδιου του έργου τους, φέρνοντας τα παραδείγματα του Primo Levi και της Sylvia Plath. Όσο και αν ο συσχετισμός της αυτοχειρίας τους με το έργο τους αλλά και η ταύτιση μεταξύ έργου και δημιουργού έχουν σχολιαστεί ως προβληματικές και παραπλανητικές μεθοδολογίες από σχετικούς μελετητές, ο Osborne επιμένει πως, με βάση τα λεγόμενα των ίδιων των εν λόγω μελετητών αλλά και τον μεταθανάτιο απόηχο του έργου ενός αυτόχειρα, γνωστό ως «φαινόμενο της αυτοκτονίας», είναι αδύνατη οποιαδήποτε πλήρης διάκριση ανάμεσα στην πράξη της αυτοχειρίας και την πρόσληψη του έργου του αυτόχειρα. Αναφέρεται αρχικά στον Foucault, ο οποίος σε σχετικό δοκίμιό του για την ιδιότητα του συγγραφέα, χαρακτηρίζει την έννοια του συγγραφέα ως μια «ιδεολογική φιγούρα [...] με την οποία κανείς σηματοδοτεί τον τρόπο με τον οποίο φοβόμαστε τον πολλαπλασιασμό του νοήματος», μια ιδιότητα που σύμφωνα με τον Osborne έχει «μια κατά βάση συντηρητική, παθητική λειτουργία»¹¹⁷.

¹¹⁶ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 248.

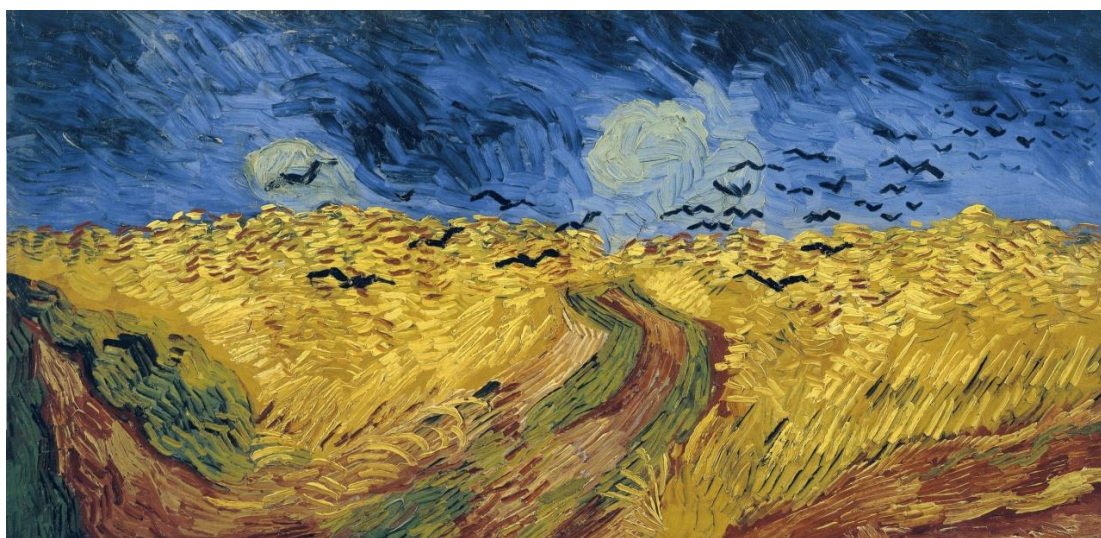
¹¹⁷ Ο. π., σελ. 257.

Η Lilia Hachiya περιγράφει πως «υπάρχει ένας διάλογος ανάμεσα στο πτώμα [corpse] και στο σώμα του έργου [corpus]». Εδώ μπορούμε να αναγνώσουμε μία διαδικασία παθητικοποίησης του δρώντος υποκειμένου, καθώς το αποτύπωμα της ζωής του δεν έχει πια καμία δυνητικότητα παρά να καταστεί ένα τετελεσμένο αντικείμενο παρατήρησης, μελέτης, αλλά και λατρείας, που όχι μόνο αντλεί μια ασύγκριτη αισθητική αξία από το έργο του, αλλά και προσδίδει μεγαλύτερη αισθητική αξία σε αυτό, χάρη στο γεγονός και στον τρόπο του θανάτου του. Το παράδειγμα της Plath παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς σύμφωνα με τη Jacqueline Rose, «επικεντρώνοντας στα πολύ τελευταία ποιήματά της πριν από την αυτοκτονία της, ένας πολύ περιορισμένος χώρος υψηλού πολιτισμού ιδιοποιήθηκε την Πλαθ, τη μετέτρεψε σε «έμβλημα για τη φυγή της ποίησης», επισκιάζοντας έτσι το γεγονός πως η ίδια η Πλαθ -ως, θα λέγαμε, γράφουσα μάλλον παρά ως συγγραφέας- «έγραψε μυθοπλασία για περιοδικά, ειδικά γυναικεία περιοδικά», υπερβαίνοντας στην πραγματικότητα την ίδια την πολιτιστική διάκριση μεταξύ «υψηλού» και «ταπεινού»». Όπως συμπληρώνει ο Osborne: «στον θάνατο η εμπειρική γράφουσα ευθυγραμμίστηκε, θα λέγαμε, με τρόπο άκαμπτο, με μια [...] φωνή των τελευταίων ποιημάτων». Ουσιαστικά, δεν θα ήταν υπερβολικό να πει κανείς πως η αυτοκτονία της Plath αποτέλεσε το εισιτήριο για την ένταξή της στην υψηλή κουλτούρα. Ο Osborne σχολιάζει αυτή τη μετατροπή της «γράφουσας» σε «συγγραφέα» ως μια απόπειρα καθαγίασης, λέγοντας μάλιστα πως «η ιδιότητα του συγγραφέα και η καθαγίαση είναι όροι λίγο πολύ συνώνυμοι». Ταυτόχρονα, τονίζει πως αυτή η διαδικασία καθαγίασης πραγματοποιείται στο επίπεδο μιας «ακραίας παθητικότητας»¹¹⁸. Αυτή η σχέση ανάμεσα στην αυτοκτονία του δημιουργού και το έργο είναι μεν μια διαδικασία επικύρωσης της σοβαρότητας του έργου, δεν παύει όμως να πρόκειται για μια διαδικασία που πραγματοποιείται από εξωτερικούς παράγοντες, καθώς θα ήταν μάλλον ειρωνικό να αυτοκτονεί κανείς με σκοπό να προωθήσει το έργο του ή να αυξήσει τις πωλήσεις του. Σε αυτό το σημείο δεν μας αφορά απλώς το κατά πόσο ο καλλιτέχνης μπορεί να είναι φορέας και πομπός της ενόρμησης του θανάτου, αλλά το πώς ακριβώς το αυτοκτονημένο κουφάρι του -σε συνάρτηση με το *corpus* του έργου του- αποτελεί μια πηγή για την μετουσιωτική εκδήλωση της ενόρμησης του θανάτου σε όσους έλκονται από αυτό.

¹¹⁸ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυγιάννη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 258.

3. 9) Ο καθαγιασμός του αυτόχειρα

Έχοντας εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο η αυτοκτονία δύναται να καθαγιάσει την τέχνη, δεν έχουμε παρά να αναφερθούμε στον καλλιτέχνη που καθαγιάστηκε από την αυτοκτονία του όσο κανείς άλλος, όχι μόνο στους κύκλους της *υψηλής κουλτούρας* αλλά πρωτίστως στις μεταγενέστερες λαϊκές μάζες, ακόμα και σε όσους με ευκολία θα απέρριπταν την μοντέρνα τέχνη ως προϊόν «απάτης» ή «τρέλας». Είναι μάλλον δύσκολο κανείς να συναντήσει κάποιο σχολιασμό στο έργο *Σιταροχώραφο με κοράκια* (1890) που να μη συνοδεύεται από κάποια αναφορά στο γεγονός ότι πρόκειται για τον τελευταίο πίνακα που φιλοτέχνησε ο Vincent van Gogh πριν την αυτοκτονία του. Η αμφισβητούμενη από μερικούς αυτοκτονία του Ολλανδού ζωγράφου έχει αναμφίβολα αφήσει όχι μόνο στον συγκεκριμένο πίνακα, αλλά και σε ολόκληρη την πρόσληψη του έργου και της ίδιας της ζωής του, ένα ανεξίτηλο στίγμα, στο οποίο οφείλονται πολλές από τις συμβολικές ερμηνείες του αλλά και μέρος της γοητείας που αποπνέει, καθώς και της σχεδόν θρησκευτικής ευσέβειας που εμπνέει.



Vincent van Gogh, *Σιταροχώραφο με κοράκια*, 1890, λάδι σε μουσαμά, 50.2 εκ x 103εκ, Μουσείο Βαν Γκογκ, Άμστερνταμ.

Η Nathalie Heinich περιγράφει τον van Gogh ως τον πρώτο «μεγάλο μάρτυρα» της σύγχρονης τέχνης, ο οποίος κέρδισε τον θαυμασμό και τη λατρεία των μεταγενέστερων μέσα από την «αγία αθωότητά» του, αυτή του μάρτυρα που δεν υποβάλλει σκόπιμα τον εαυτό του στο μαρτύριο, αλλά υποφέρει και πεθαίνει για ένα σκοπό που ο ίδιος δεν έχει καν καταλάβει¹¹⁹. Δεν μπορεί να είναι τυχαίο ότι ο Osborne

¹¹⁹ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 260

επιλέγει να παραθέσει τα συγκεκριμένα λόγια από την Heinich, καθώς συμπίπτουν απόλυτα με αυτό που νωρίτερα περιγράφει ως «άγνοια» (παραφράζοντας τον Stanley Cavell) του καλλιτέχνη απέναντι στη γνησιότητα του έργου του και στον τρόπο που αυτή μπορεί να επικυρωθεί από τον τρόπο θανάτου του¹²⁰. Παρακάτω, ο Osborne, παραφράζοντας την Heinich, χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Van Gogh για να περιγράψει «το διαμεσολαβητή ανάμεσα στο έργο και τον καλλιτέχνη», που δεν είναι άλλο παρά αυτό που κοινώς ονομάζουμε «τρέλα». Έτσι, χρησιμοποιώντας τον Foucault, πραγματοποιεί μια διάκριση ανάμεσα στην «τρέλα» της καλλιτεχνικής έμπνευσης και στην νεωτερική εμπειρία της τρέλας, την κλινική. Όπως πολύ σωστά συνοψίζει, «όπου ξεκινάει η τρέλα σταματάει το έργο»¹²¹. Δεν χρειάζεται να επεκταθώ σε κάποια ανάλυση της ορθότητας της παραπάνω δήλωσης. Οποιοσδήποτε μετέχει της κοινής εμπειρίας πρέπει να δύναται να κατανοήσει πως ανεξάρτητα από την υπαρκτή δυνατότητα του ανθρώπου να μετουσιώνει τα τραύματά και τις ενορμήσεις του σε δημιουργία, οι καταθλιπτικές και αυτοκαταστροφικές κρίσεις λειτουργούν -κατά την άμεση επίδρασή τους στο υποκείμενο- κατασταλτικά ως προς τη δυνατότητά του να παράγει καλλιτεχνικό έργο¹²². Αυτό, όμως, που χρίζει περαιτέρω ανάλυσης, είναι το γεγονός ότι η νεωτερική κοινωνία ουδέποτε έπαψε να αρέσκεται στο να θεωρεί την τρέλα ως πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως και το έργο τέχνης ως αιτία της καλλιτεχνικής αυτοκτονίας. Εδώ είναι που η Heinich πραγματοποιεί μια εξαιρετική διάκριση, εξηγώντας πως «στην πραγματικότητα η τελική θυσία της αυτοκτονίας ουσιαστικά χρησιμεύει για να αποφευχθεί ό,τι σε διαφορετική περίπτωση θα μπορούσε να είναι η απαξίωση του έργου μέσω της τρέλας». Όπως συμπληρώνει, «αν η τρέλα εξόρισε τον Βαν Γκογκ από την κοινότητα, η αυτοκτονία του τον επανενσωμάτωσε σε αυτήν»¹²³. Ο καλλιτέχνης δεν αυτοκτονεί για να καθαγιάσει την τρέλα του, αλλά για να προστατεύσει το έργο του από αυτήν.

Όπως προσεγγίσαμε παραπάνω τον ρόλο της ενόρμησης του θανάτου στον *προς θάνατον* ερωτισμό, εύκολα μπορούμε να παρατηρήσουμε μια παρόμοια συνάφεια στο

¹²⁰ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 259.

¹²¹ *Ο. π.*, σελ. 260.

¹²² Σε αυτό το σημείο οφείλω να διευκρινίσω ότι γνωρίζω για την περίπτωση της art brut. Δεν είναι τυχαίο όμως ότι η art brut, όσο και να μας προκαλεί την ανάγκη να την καθαγιάσουμε, ποτέ δεν εντάχθηκε στην υψηλή κουλτούρα με τους ίδιους όρους που αυτό συνέβη με περιπτώσεις ολοκληρωμένων, επαγγελματιών καλλιτεχνών με διαταραγμένο ψυχισμό.

¹²³ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 261.

πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτό η ίδια η Heinrich το παρατηρεί ως στοιχείο του θρησκευτικού πεδίου που έχει περάσει στη σφαίρα της αισθητικής. Όπως οι συνειδητοί μάρτυρες του έρωτα και του Χριστού θυσιάζονται καθοδηγούμενοι όχι από την τρέλα τους, αλλά από την ανάγκη τους να διαφυλάξουν στην αιωνιότητα αυτό που πρόκειται αναπόφευκτα να κατασπαραχθεί από την ίδια τους την επιβίωση, έτσι και ο καλλιτέχνης σφραγίζει την επιβίωση του έργου του βάζοντας τέλος στην χαοτική σκέψη και την καταστροφική συμπεριφορά του. Εδώ βέβαια οφείλουμε να επανέλθουμε στον παράγοντα της παθητικότητας. Το ζήτημα, όπως έχουμε ήδη διευκρινίσει, δεν είναι να καθαγιάσουμε την προθεσιακότητα του αυτόχειρα-δημιουργού. Εκείνος έχει πάρει τις απαντήσεις μαζί του. Αυτό που μένει είναι να παρατηρήσουμε πώς οι καλλιτέχνες, οι Άγιοι και οι ερωτευμένοι μέσα από τη θυσία τους γίνονται το άλλοθι για τα αμαρτήματα μιας ολόκληρης κοινωνίας που τους εκθειάζει. Υπό αυτήν την έννοια, επιστρέφοντας στον Osborne και την Heinrich, «τον συγγραφέα δεν τον έχει σκοτώσει τόσο το έργο όσο η ίδια η κοινότητα»: «ο Βαν Γκογκ μετατρέπεται σε ένα είδος θρησκευτικού μάρτυρα που η κοινότητα θυσιάζει και στη μνήμη του οποίου πρέπει να επιδεικνύει τη μετάνοια της». Το τελευταίο απόσπασμα ο Osborne το στηρίζει με ελαφρώς παράδοξο τρόπο σε ένα παράθεμα του Artaud: «Ο Βαν Γκογκ {...} δεν αυτοκτόνησε σε μια κρίση τρέλας, τρομοκρατημένος μήπως αποτύχει {...} αντίθετα, είχε μόλις πετύχει, και ανακάλυψε τι ήταν και ποιος ήταν, όταν η συλλογική συνείδηση της κοινωνίας, για να τον τιμωρήσει που ξέφυγε από την αρπαγή της, {...} τον αυτοκτόνησε»¹²⁴. Δεν είναι απολύτως σαφές κατά πόσο ο Artaud μιλάει αμιγώς συμβολικά ή αν αναφέρεται στο ενδεχόμενο ο Van Gogh να δολοφονήθηκε. Απλώς έχει ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Osborne ουσιαστικά ταυτίζει την τιμωρία με τον καθαγιασμό. Άλλωστε αυτός δεν είναι και ο σκοπός της τιμωρίας;

Σε κάθε περίπτωση, η αμφισβήτηση της αυτοκτονίας του Van Ghogh (όπως συμβαίνει και με την πρόσφατη βιογραφία των Steven Naifeh και Gregory White Smith) μπορεί να μας κάνει να αμφιβάλουμε για το κατά πόσο η κοινωνία πραγματικά επιθυμεί στο σύνολό της να «αυτοκτονεί» τους καλλιτέχνες που λατρεύει. Σε περιπτώσεις καλλιτεχνών με τεράστια λαϊκή απήχηση, ενίοτε το ακραίο πένθος και η απροθυμία για την αποδοχή του θανάτου, πόσο μάλλον της φρικτής συναισθηματικής

¹²⁴ *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυγιάννη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008, σελ. 261.

κατάστασης που πρέπει να βρίσκεται ένας αυτόχειρας στις τελευταίες στιγμές του, η κοινωνία αρνείται να αισθητικοποιήσει την αυτοκτονία και έτσι αναζητά κάποιον ένοχο, κάποιον εξωτερικό παράγοντα δίχως τον οποίο το ίνδαλμά τους θα ζούσε. Ένα σύγχρονο παράδειγμα είναι αυτό του περίφημου Curt Cobain, του εξαιρετικά δημοφιλούς frontman του rock συγκροτήματος Nirvana, ο οποίος έφυγε ξαφνικά από τη ζωή στην «καταραμένη» ηλικία των 27, βυθίζοντας εκατομμύρια οπαδούς του στο πένθος, αλλά και οδηγώντας άμεσα στην εξάπλωση θεωριών συνωμοσίας σχετικά με το ενδεχόμενο ο θάνατος του να μην ήταν αυτοκτονία, αλλά να δολοφονήθηκε. Το 2014, είκοσι χρόνια ακριβώς μετά το θάνατό του το 1994, η ασταμάτητη πίεση εκ μέρους των θαυμαστών του οδήγησε τις αρχές να επανεξετάσουν το γεγονός αξιοποιώντας νεότερα τεχνολογικά μέσα. Δε θα σταθώ φυσικά στην πραγματογνωμοσύνη σχετικά με τις δύο περιπτώσεις. Όσο βάσιμες και αν είναι οι ενδείξεις για μια διαφορετική αιτία θανάτου (που πράγματι είναι), αυτό που μας απασχολεί είναι η ανάγκη μέρους της βιοπολιτικής κοινωνίας να μην αποδεχτεί την αυτοκτονία του αγαπημένου τους προσώπου ως γεγονός, σαν ουσιαστικά να αρνείται την ίδια την ύπαρξη και την επίδραση της ενόρμησης του θανάτου.

Εδώ θα επιχειρήσω να επιστρέψω στην οπτική της Jaqueline Rose στην αυτοκτονία της Plath, σχετικά με το πώς η Αμερικανίδα συγγραφέας μέσα από την αυτοκτονία της (και τα σχετικά τελευταία της ποιήματα) έγινε αντικείμενο οικειοποίησης από «έναν περιορισμένο χώρο υψηλού πολιτισμού», δίνοντας ουσιαστικά έναν ταξικό χαρακτήρα στην ανάγκη μέρους της κοινωνίας να καθαγιάσει τον καλλιτέχνη μέσω της αυτοκτονίας του. Επομένως, δεν πρέπει να ξεχνάμε την όλο και αυξανόμενη δημοφιλία του Van Gogh σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες που δεν θα δίσταζαν να απορρίψουν τις συνήθεις αξιώσεις περί «υψηλής τέχνης», πράγμα που ενδέχεται να επηρεάσει όλο και περισσότερο στο μέλλον την αποτίμηση του θανάτου του. Αντίστοιχα, ο Curt Cobain μπορεί αναμφίβολα να έχει αναγνωριστεί παγκοσμίως ως ένας θρύλος της σύγχρονης μουσικής, ουδέποτε όμως εντάχθηκε σε μια παράδοση «υψηλής» μουσικής, αυτής, δηλαδή, που παραδοσιακά εκφράζει την αισθητική της άρχουσας τάξης.

Σε αυτό το σημείο, βέβαια, πρέπει να ξεκαθαριστεί πως δεν θεωρώ την «χαμηλή ποπ κουλτούρα» ως ξένη προς την ενόρμηση του θανάτου. Εξάλλου, κρίνοντας από το παράδειγμα του Cobain, μεταξύ αμέτρητων άλλων, τίποτα ως προς την αισθητική και τον τρόπο ζωής του δεν καθιστά παράδοξο ή απρόσμενο το ενδεχόμενο της

αυτοκτονίας του. Δεν υπάρχει καμία αντίφαση. Το ότι ο Cobain δεν έγινε όμως ακόμα από «μουσικός», «συνθέτης», δεν οφείλεται στο κατά πόσο συναφής ήταν η αυτοκτονία του με το έργο του, αλλά στη θέση που είχε η μουσική του σε ένα περιβάλλον σαφούς πολιτιστικής διάσπασης, όπου οι λαοφιλείς μουσικοί των τελευταίων δεκαετιών άργησαν να ξεφύγουν (αν το κατόρθωσαν ποτέ, ακόμα και μετά θάνατον) από τον ρόλο του ψυχαγωγού, κάποιου που κύριο μέλημά του είναι να διασκεδάζει τη νεολαία και να ηγείται μιας πρόσκαιρης «μόδας» και όχι το να αφήσει ένα στίγμα στην ιστορία ενός «καθολικού πολιτισμού», αυτό που κοινώς αποκαλούμε «υψηλή κουλτούρα».

Επομένως, το κατά πόσο η ενόρμηση του θανάτου αποτελεί το εισιτήριο για το πάνθεον της υψηλής κουλτούρας, δεν θα έπρεπε να μας ξεγελάσει ως ένα καθολικό φαινόμενο που να διαπερνά την ιστορία αλλά και τις κοινωνικο-ταξικές παραμέτρους υπό τις οποίες γεννήθηκαν οι ίδιες οι έννοιες «ενόρμηση του θανάτου» και «υψηλή κουλτούρα». Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην πρόσληψη της αυτοκτονίας ενός ιστορικού ζωγράφου και ενός διάπτοντα αστέρα της rock βρίσκεται στο κατά πόσο συνειδητά είναι εξοικειωμένο το κοινό που τους εκθειάζει είτε με έννοιες συναφείς με την ενόρμηση του θανάτου, είτε με τη βαθύτερη γενεαλογία της ρομαντικής τέχνης.

Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη την σαφή στάση του Osborne απέναντι στην αυτοκτονία όχι ως μια πανάκεια που επισφραγίζει την ελευθερία του δρώντος υποκειμένου, αλλά σαν ένα γεγονός που δεν παύει να υπάγεται παθητικά στις επιπλοκές της βιοπολιτικής συνθήκης, οφείλουμε να κρατήσουμε μια στοιχειώδη απόσταση προς μια θρησκευτικού τύπου λατρεία αυτής της δράσης, όπως και προς οποιαδήποτε υπερνοηματοδότηση της τέχνης υπό το πρίσμα της αυτοκτονίας και αντιστρόφως. Τι συμβαίνει όμως, όταν η ίδια η φύση του έργου τέχνης, δεν μπορεί πια παρά να ερμηνευτεί ως εικόνισμα μιας πορείας προς θάνατον; Μπορούμε εν τέλει να υποστηρίξουμε πως σε ορισμένες περιπτώσεις, η αυτοκτονία του καλλιτέχνη δεν αποτελεί μια παθητική μετερμηνεία του έργου, αλλά την ολοκλήρωσή του;

3. 10) Το αρνητικό μεγαλειώδες

Η περίπτωση του Mark Rothko είναι, αν όχι η μοναδική, ίσως η κυριότερη που έχει εκφραστεί και ερμηνευτεί κατά τον τρόπο που ανέφερα προηγουμένως. Παρόλο που κοινώς κατατάσσεται και ομαδοποιείται από μελετητές σε ένα πλαίσιο μεταπολεμικών καλλιτεχνών που ενδιαφέρονταν για τις οπτικές ιδιότητες των χρωμάτων και τις δυνατότητες της αφηρημένης φόρμας να λαμβάνει τη θέση του περιεχομένου, ο Peter Fuller εντοπίζει στον συγκεκριμένο ζωγράφο την ιδιαίτερα ξεχωριστή δυνατότητα να χρησιμοποιεί την αφαίρεση για να αναμετρηθεί με ορισμένα ανθρώπινα συναισθήματα, πράγμα στο οποίο οφείλεται και η δυνατότητα των έργων του να προξενούν ακραίες συγκινήσεις. Πρόκειται για συναισθήματα που δεν θα μπορούσαν να οριστούν ούτε να εκφραστούν μέσα από οποιαδήποτε μορφή, ακριβώς επειδή αφορούν στην αναμέτρηση του ανθρώπου με το άπειρο, το άμορφο, το απύθμενο σκοτάδι.



Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958, λάδι, τέμπερα και ακρυλικό σε καμβά, 2.2 x 2 μ., Tate Modern, Λονδίνο.



Mark Rothko, *Red on Maroon*, 1959, λάδι, ακρυλικό και τέμπερα σε καμβά, 266 εκ. x 238 εκ., Tate Modern, Λονδίνο.

Όπως φαίνεται μέσα από την εκπληκτική σειρά έργων της δεκαετίας του 1950 γνωστών ως *Seagram Murals*, αρκετά εκ των οποίων εκτίθενται σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο της Tate Gallery στο Λονδίνο, αυτό που αποδίδεται είναι η ζοφερή σύγκρουση ανάμεσα στην ελάχιστη εναπομείνασα γεωμετρική μορφή (μια γεωμετρία τεθλασμένη, που τείνει να αφανιστεί μέσα στο άμορφο φόντο) απέναντι στο χάος του απύθμενου σκότους, ή όπως περιγράφει ο Peter Fuller: «βαθιά μαύρα κομμάτια ενός τίποτα που σου γνέφει, κομμάτια που μοιάζουν να προσκαλούν εσένα, το θεατή, να εκμηδενίσεις τον εαυτό σου μέσα τους»¹²⁵. Έπειτα, αναφέρεται στη σειρά μονοχρωματικών και διχρωματικών συνθέσεων που φιλοτέχνησε ο Rothko το 1969, λίγους μήνες πριν βάλει τέλος στη ζωή του. Αυτό το «τίποτα» που προσπαθεί να αποδώσει ο ζωγράφος λίγο πριν επιστρέψει ο ίδιος σε αυτό, είναι, σύμφωνα με τον Fuller, «το αρνητικό μεγαλειώδες στην απόλυτη έκφρασή του»¹²⁶.

¹²⁵ Peter Fuller, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σελ. 267.

¹²⁶ Ο. π., σελ. 267.



Mark Rothko, *Άτιτλο (Μαύρο σε Γκρι)*, 1969-70, ακρυλικό σε καμβά, 203.3 εκ. x 175.5 εκ., Μουσείο Guggenheim, Νέα Υόρκη.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να ανατρέξουμε σε προηγούμενο μέρος του βιβλίου *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, όπου ο Fuller αναλύει την έννοια του *μεγαλειώδους*, δηλαδή τη δυσερμήνευτη κατηγορία της αισθητικής που «σχετίζεται με αισθήματα δέους, αγριότητας, μεγαλείου, απεραντοσύνης, καταποντισμού κι ενός άγνωστου που εμπνέει». Αυτή την ανάλυση στηρίζει πρωτίστως στον Edmund Burke, που θεωρεί ότι το *μεγαλειώδες* «χαρακτηρίζεται από το Κενό, το Σκότος, τη Μοναξιά, τη Σιωπή και το Άπειρο»¹²⁷. Φυσικά, το *μεγαλειώδες* στο οποίο αναφέρομαι δεν είναι παρά μια ίσως παράδοξη μετάφραση της λέξης *sublime*, η οποία στα ελληνικά συνήθως εκφράζεται

¹²⁷ Peter Fuller, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σελ. 225.

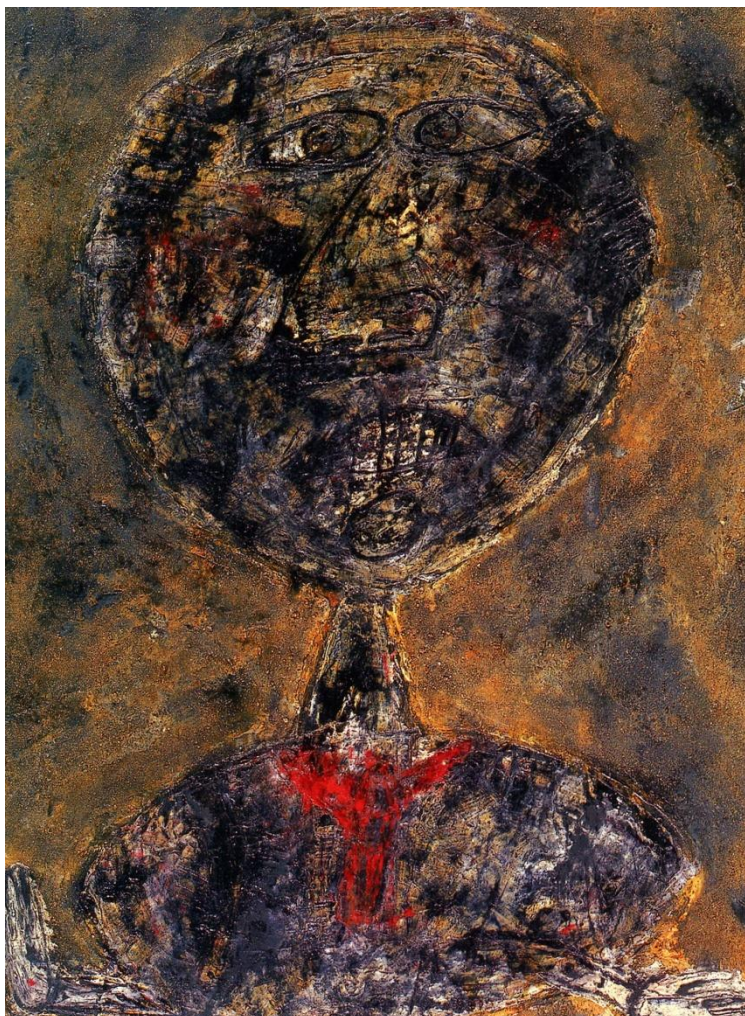
ως *υψηλό*, καθώς κατάγεται εννοιολογικά από το αρχαίο κείμενο *Περί Ύψους* του «Λογγίνου». Παρ' ότι αρχικά μας ξενίζει το γεγονός ότι η μεταφράστρια (Ηρώ Κανακάκη) επιλέγει τη λέξη *μεγαλειώδες* αντί του *υψηλού* (είτε γιατί δεν είχε καθιερωθεί ακόμα έτσι στην ελληνική γραμματεία, είτε από συνειδητή απόφαση), στην πραγματικότητα η συγκεκριμένη μετάφραση μοιάζει εξίσου αν όχι περισσότερο κατάλληλη, ιδίως στο πλαίσιο στο οποίο την εξετάζω στην παρούσα μελέτη.

Όπως παραθέτει ο Fuller τον Burke: «οι σκοτεινές, ασαφείς, αόριστες εικόνες διεγείρουν τη φαντασία για μεγάλα πάθη περισσότερο από τις σαφείς και καθορισμένες»¹²⁸. Αυτό φυσικά μας βοηθάει να καταλάβουμε την άμεση σύνδεση των έργων του ύστερου Rothko αλλά και γενικότερα της αφαίρεσης, με το *μεγαλειώδες*. Ο Burke προσθέτει όμως το εξής πολύ ενδιαφέρον: «το πολύ φως εξαφανίζει όλα τα αντικείμενα έτσι που το αποτέλεσμα είναι ακριβώς το ίδιο με το σκοτάδι». Η συγκεκριμένη παρατήρηση όχι απλώς μας επιτρέπει να διευρύνουμε την αντίληψή μας για το *μεγαλειώδες* πέρα από τις σκοτεινές συνθέσεις, αλλά μας οδηγεί και πάλι στη μεταφυσική του Bataille. Η σύνδεση που κάνω με τον Bataille δεν έγκειται απλώς σε αυτή την ταύτιση του φωτός και του σκότους, αλλά υπό το πρίσμα της έννοιας του «μεγαλειώδους», κατανοούμε ότι αυτό που κοινώς ορίζουμε ως *υψηλό*, μπορεί να εμπεριέχει ή να εντοπισθεί στις πιο *χαμηλές* εκφάνσεις της αισθητικής.

Ο Bataille μέσα από το σχήμα του *Ηλιακού Πρωκτού* ανακαλύπτει το *υψηλό* μέσα στο *χαμηλό*, το άμορφο και το κοπρώδες. Καθώς οι περιττωματικές υφές λειτουργούν οργανικά ως αγγελιοφόροι του θανάτου, ο αποτροπιασμός που προκαλούν στον άνθρωπο, αν ειδωθεί με γενναιότητα και έπειτα αισθητικοποιηθεί, μας υποδεικνύει πως δεν υπάρχει πιο ακραία αναγνώριση της αισθητικής του θνήσκουν από τον ερωτισμό του κοπρώδους, εκεί όπου δεν χωράει τίποτα το ωραίο, καθώς απουσιάζει κάθε σχηματικότητα, κάθε οριοθέτηση, κάθε διάκριση της μορφής από το περιβάλλον της. Αν η έννοια του *υψηλού* συχνά μας δυσκολεύει να την αποσυνδέσουμε από τις καθιερωμένες έννοιες και εκφάνσεις της *υψηλής κουλτούρας*, η λέξη *μεγαλειώδες* ίσως διευρύνει το πρίσμα της εφαρμογής της καθώς δεν έχει χαρακτήρα τόσο ιεραρχικό όσο περιγραφικό. Βέβαια, ο ορισμός δεν έχει εν τέλει ιδιαίτερα μεγάλη σημασία, καθώς ο Bataille έχει ούτως ή άλλως ξεπεράσει τη διάκριση μεταξύ *υψηλού* και *χαμηλού* χωρίς να χρειαστεί να αλλάξει τους όρους.

¹²⁸ Peter Fuller, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σελ. 225.

Σε αυτό το σημείο αντιλαμβανόμαστε ότι η τέχνη του Rothko και μεν προσεγγίζει το «αρνητικό μεγαλειώδες» (δηλαδή την αρνητική ηδονή που εκπορεύεται από αυτό, αν δεν δεχτούμε ότι το μεγαλειώδες έχει ούτως ή άλλως αρνητικό χαρακτήρα), δεν αποστασιοποιείται όμως από τον καθαρό, σοβαρό και *απολλώνιο* χαρακτήρα που συνήθως συναντάμε στην *υψηλή τέχνη*. Αν αντιπαραβάλλουμε τις ύστερες συνθέσεις του Rothko με τα συγκλονιστικά σκατολογικά πορträίτα του Jean Dubuffet της δεκαετίας του 1940 και σειρές πορträίτων όπως η *Corps de Dames* της δεκαετίας του 1950, μπορούμε να εντοπίσουμε -μέσω της μπαταϊγικής αντίληψης περί *ύψους*- ότι η ολοκληρωτική αφαίρεση του Rothko διαθέτει μάλλον κατευναστικές ιδιότητες συγκριτικά με τις φρικιαστικές μορφές του Dubuffet που, αρνούμενες να αφανιστούν πλήρως μέσα στο σκατολογικό τους περιβάλλον, κοιτάζουν κατάματα τον θεατή, σαν να αποτελούν τον πιο τρομακτικό και συγκλονιστικό αντικατοπτρισμό της ύπαρξής του.

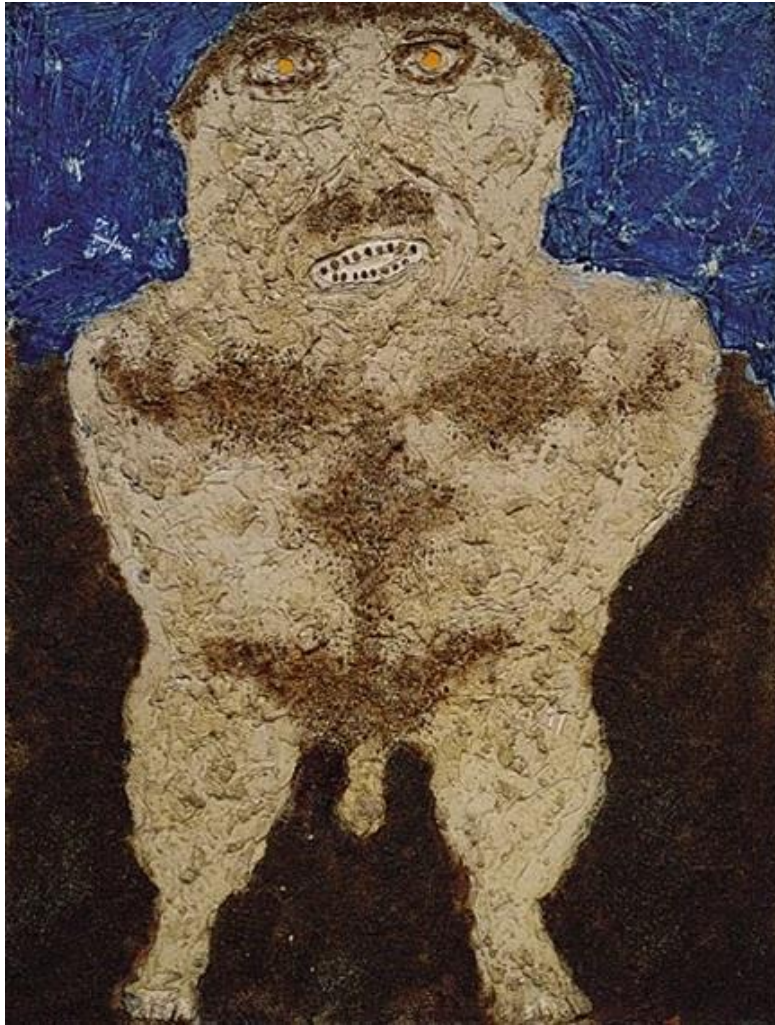


Jean Dubuffet, *Pierre Matisse portrait obscure*, 1947,
λάδι, άμμος και χαλίκι σε καμβά, 130εκ. x 97,3 εκ.,
Centre Georges, Pompidou, Παρίσι.

Αν ο Rothko αφαιρώντας κάθε ένδειξη μορφής επιτέλεσε μια ασκητική πορεία προς θάνατον, ο Dubuffet, μέσα από τη διατήρηση της μορφής, μας υπενθυμίζει την αναγκαιότητα αυτής της πορείας. Σε αυτό το σημείο η εμπειρία του μεγαλειώδους, άρα και η αισθητική εφαρμογή της ενόρμησης του θανάτου δεν εντοπίζεται μόνο στην άρνηση της μορφής αλλά και στην ίδια την αναγνώρισή της, όταν αυτή έχει απογυμνωθεί από τους διανοητικούς σχηματισμούς που της επιτρέπουν να επιβιώνει τον ασφυκτικό εγκλωβισμό της στις φαρμαλιστικές επιταγές του πολιτισμού. Ο εξπρεσιονισμός του Dubuffet είναι μια εκπληκτική απόπειρα αναμέτρησης όχι με το τίποτα, αλλά με την σωματική *τρέλα* του καλλιτέχνη, που αν δεν αφανιστεί δια του θανάτου του, απειλεί εκείνη να αφανίσει την τέχνη.



Jean Dubuffet, *Michel Tapié soleil*, 1946, λινάρι, χαλίκια και άμμος ινδοσαλίδα, 110εκ. x 87,8 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.



Θέληση για Δύναμη, 1946, λάδι, χαλίκια, άμμος και γυαλί σε καμβά, 116 εκ. x 88εκ.

Η ομάδα του *October* -στο σύνθηες κοινωνιολογικό τους ύφος- δεν αναγνωρίζουν στον Dubuffet κάτι πολύ παραπάνω από μια μεταπολεμική διαμαρτυρία, ενώ μάλιστα θεωρούν ότι η αναζήτηση της *κάθαρσης* και η αποκατάσταση της *τάξης* που υποτίθεται ότι επιχειρεί έρχεται σε αντίθεση με τη *βασική υλικότητα* του Bataille.¹²⁹ Ωστόσο, την ίδια αντίφαση μπορούμε να εντοπίσουμε στον ίδιο τον Bataille, ο οποίος απαρνιέται κάθε λογικά οργανωμένο σημειολογικό σύστημα, και παρόλα αυτά η θεωρητική και λογοτεχνική του παραγωγή διατηρεί την άρρηκτη συνοχή της. Αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι να εντοπίσουμε την ενόρμηση του θανάτου στην αναίρεση του πολιτισμού και κάθε κώδικα που τον συνιστά, αλλά να αντιληφθούμε πώς ο πολιτισμός, προκειμένου να αυτοσυντηρηθεί, οικειοποιείται την καταστροφή του μέσα από την εικαστική απόδοση του άμορφου, του κενού και του θανάτου, σε μια προσπάθεια να

¹²⁹ H. Foster, R. Krauss, Y. Alain-Bois, B. Buchloch, D. Joselit, *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2013, σελ. 371.

καταστήσει το ασυνείδητο σε συνειδητό, μέσα στην ατέρμονη αγωνία του ανθρώπου να μην υποκύψει οριστικά σε αυτό. Όσο και αν πρόκειται για μια παθητική διαδικασία, η τάση του μοντέρνου πολιτισμού να ηρωοποιεί (εκτός του να δαιμονοποιεί) τους αυτόχειρες καλλιτέχνες αποτελεί ακριβώς μια ένδειξη για την ανάγκη του ανθρώπου να συντηρήσει την ιδεατή μορφή του ενάντια στη φθορά της υλικής ζωής, ακόμα και όταν ο καταλληλότερος τρόπος να διατηρηθεί αυτή η μορφή είναι μέσω της χυδαίας στρέβλωσης ή του εικαστικού αφανισμού της.



Jean Dubuffet, *Le Métafisix*, 1950, λάδι σε μουσαμά, 116εκ. x 89,5εκ.,
Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

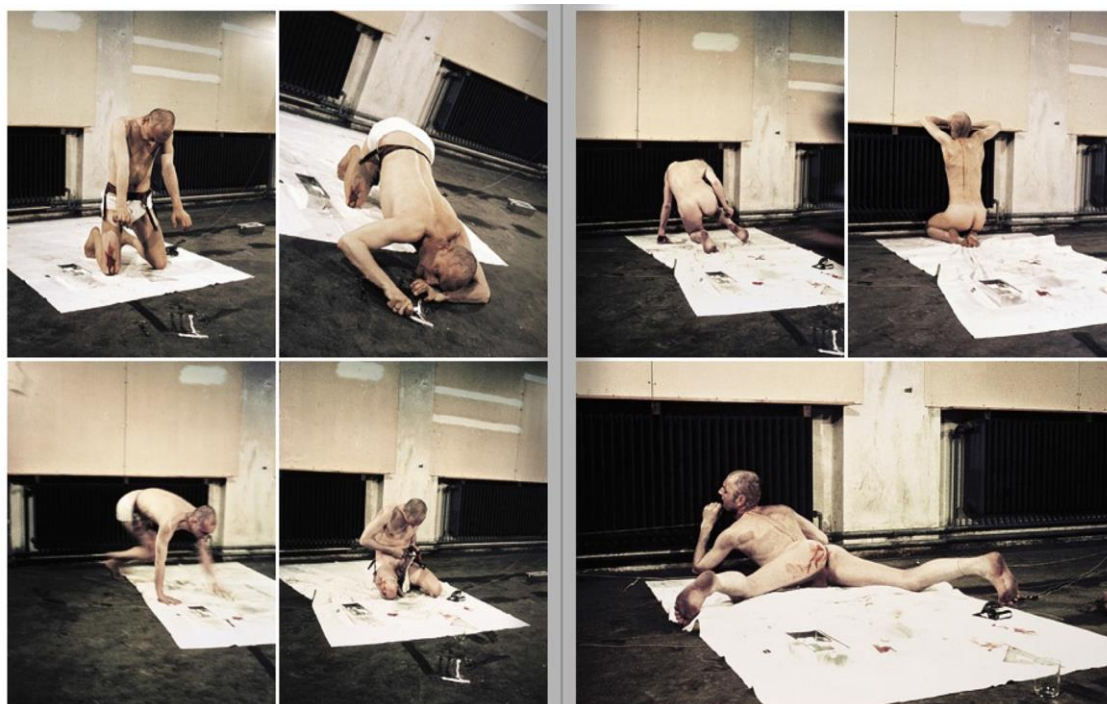
Αν ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός του Rothko συχνά παρεξηγείται και υποτιμάται ως διακοσμητικός, αντίστοιχη είναι η υπερβολική ταύτιση της τέχνης του Dubuffet με την *art brut*, από την οποία εμπνέεται. Παρ' όλο που η σύγχρονη μουσειακή διαχείριση του έργου τους αποδεικνύει αναμφίβολα την θέση και των δύο καλλιτεχνών στην *υψηλή κουλτούρα*, δεν παύουμε να μπορούμε να διακρίνουμε μια εξιδανίκευση ως προς τον ρόλο της αφαίρεσης να αποδίδει το άμορφο, σε αντίθεση με τη δυσκολία που ακόμα αντιμετωπίζει ο αισθητικός μας πολιτισμός στο να εντάξει το σκατολογικό σε ένα πλαίσιο που να μην υπερβαίνει τα όρια ούτε της ακραίας ψυχολογικοποίησης, αλλά ούτε και μιας εύκολης ιστορικοποίησης που μετά βίας αναγνωρίζει στα έργα τέχνης ιδιότητες πέραν αυτής της «πρόκλησης», υπό την οποία συνήθως ομαδοποιούνται τα έργα της μεταπολεμικής περιόδου.

Αν ο Rothko δεν κατέστη ποτέ ο «Van Gogh του 20^{ου} αιώνα», τι να πει κανείς για τον Rudolf Schwarzkogler, που η αυτοκτονία του τον Ιούνιο του 1969 σχολιάζεται σήμερα ως η τελευταία και σπουδαιότερη *δράση* του, σαν όλο του το έργο να υπήρξε ένα προοίμιο για αυτήν; Ακόμα και ο πιο «απολλώνιος» (κατά τα λεγόμενα του Hermann Nitsch)¹³⁰ από τη Βιεννέζικη Ομάδα Δράσης, δεν κέρδισε ποτέ απήχηση πολύ ευρύτερη από το ενδιαφέρον ορισμένων εξειδικευμένων ερευνητών που ανάλογα με το πεδίο τους σπανίως θα τολμούσαν να αποτιμήσουν το έργο του πέρα από μια ιστοριοκεντρική ή ψυχαναλυτική ερμηνεία. Τι να πει κανείς για την τελευταία δράση του Gunther Brus το 1970, με τίτλο *Άσκηση Αντοχής*, όπου φέρνοντας το ίδιο του το σώμα στα όρια του, δοκίμασε -μαζί με αυτό- τα όρια ανάμεσα στην τέχνη ως μετουσίωση της ενόρμησης θανάτου και την καθεαυτή αυτοκαταστροφή;

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναρωτηθούμε ξανά αν η παθητικοποίηση του αυτόχειρα καλλιτέχνη από το κοινό δεν αποτελεί από τη φύση της μια αναγκαιότητα, αλλά μια προϋπόθεση για την αποδοχή του αυτόχειρα από την κοινωνία. Φαίνεται πως οι καλλιτέχνες που συγκρούστηκαν με το κοινωνικό κατεστημένο θυματοποιώντας τον εαυτό τους στο σημείο της αφαίρεσης της ίδιας τους της ζωής, ως κορύφωση μιας τέχνης που δεν τείνει παρά στην αναίρεση της ίδιας της ύπαρξης, δεν κέρδισαν ποτέ την εύνοια των ευρύτερων μαζών και του συνόλου του τεχνοκριτικού κατεστημένου, παρά μόνο όταν η τέχνη τους λειτούργησε κατευναστικά, εντασσόμενη σε έναν «ιστορικό κανόνα» κοινής αποδοχής, καθιστώντας το τέλος τους όχι ως ολοκλήρωση

¹³⁰ Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: *Writings of the Vienna Actionists*, επιμ. Malcolm Green, Atlas Press, Λονδίνο, 1999, σελ. 181.

της τέχνης τους, αλλά ως μια τραγωδία της μοίρας ή ως το αποτέλεσμα μιας σκοτεινής συνομοσίας που να έρχεται σε μια παράδοξη ειρωνική αντίθεση με την αναμφίβολη ποιότητα του έργου τους.



Günter Brus, *Άσκηση Αντοχής*, 1970.

Αυτή η διαδικασία παθητικοποίησης για την οποία μιλάει ο Osborne τελικά φαίνεται στην τάση της κοινωνίας να καθαγιάζει τους αυτόχειρες, παρά μόνο όταν οι ίδιοι κατέστησαν την αυτοκτονία τους φορέα ιδεολογίας και αισθητικής. Τότε η κοινωνία τους τιμωρεί, δεσμεύοντάς τους στην αμφισβήτηση και την αφάνεια, καθώς, μην μπορώντας η ίδια να τους θυματοποιήσει, αδυνατεί να ταυτιστεί αισθητικά με το έργο τους και ηθικά με την πράξη της αυτοχειρίας ως επισφράγιση της ελευθερίας του ατόμου ανάμεσα στην αιματηρή σύγκρουσή του με τη φρίκη της ιστορίας και την εκκωφαντική σιωπή του απείρου. Ανάμεσα στην εμμονή προς το τραύμα και τον φόβο προς την αθανασία, ο αυτόχειρας καλλιτέχνης αυτομολεί στο κενό και στον θάνατο, εκεί όπου δεν υπάρχει καταφύγιο ούτε για αυτόν αλλά ούτε και για το κοινό του, αναζητώντας την ολοκλήρωση στη διακοπή της πορείας του προς αυτήν. Εκεί, η ίδια η ζωή του αποκαλύπτεται ως *ασθένεια προς θάνατον*, με τον θάνατο να αποτελεί το *σημείο φυγής* στο οποίο επανέρχεται επαναληπτικά για να συντηρήσει τον κατακερματισμένο συσχετισμό που συνιστά τον *εαυτό* του.

4. Τέχνη και Ψυχανάλυση

Έχοντας εξετάσει μέσα από μερικά παραδείγματα τον ρόλο της τέχνης στην ανάδυση του αρνητικού μεγαλειώδους, αναρωτιέται κανείς πόσο αναγκαία και επαρκής είναι η σύνδεση αυτής της αισθητικής αντίληψης της ενόρμησης του θανάτου με την ψυχαναλυτική της βάση. Για αυτό θα ήταν μάλλον απαραίτητο να ανατρέξω στη φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία για να ολοκληρώσω με συνέπεια το συλλογισμό μου.

Θα περίμενε κανείς ότι το σύντομο βιβλίο του ύστερου Freud *Τέχνη και Ψυχανάλυση*¹³¹ (1930) θα μας έδινε τις απαραίτητες απαντήσεις σε σχέση με την αισθητική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου. Ωστόσο, παρ' ότι εκδίδεται μόλις έναν χρόνο έπειτα από το *Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, δεν υπάρχει ουδεμία αναφορά στην ενόρμηση του θανάτου ως έννοια-εργαλείο για την κατανόηση των αισθητικών φαινομένων του πολιτισμού. Παρ' όλα αυτά, ενώ όλες οι αναφορές του περιορίζονται σε λογοτεχνικά παραδείγματα, το τελευταίο από τα τρία δοκίμια που το απαρτίζουν, με τίτλο «Ψυχανάλυση, Ποίηση και Μυθολογία» αποτελεί ένα εξαιρετικά καίριο παράδειγμα για την κατανόηση της περίπλοκης και παράδοξης για τον Freud σχέσης μεταξύ έρωτα και θανάτου.

Στο συγκεκριμένο δοκίμιο, ο Freud πραγματοποιεί έναν παραλληλισμό ανάμεσα σε δύο Σαιξπηρικές σκηνές, μία από τον «Έμπορο της Βενετίας» και μία από τον «Βασιλιά Ληρ», τις οποίες αναλύει με βάση τις μυθολογικές τους καταβολές και τις ψυχαναλυτικές τους ερμηνείες. Η πρώτη σκηνή, αντλούμενη από έναν μεσαιωνικό μύθο, περιγράφει την εκλογή που πρέπει να κάνουν τρεις μνηστήρες ανάμεσα σε τρία κουτιά (ένα από χρυσό, ένα από ασήμι και ένα από μόλυβδο) ώστε να κερδίσουν το χέρι μιας κοπέλας, ενώ η δεύτερη αφορά στην εκλογή που ο ετοιμοθάνατος βασιλιάς Ληρ πρέπει να κάνει ανάμεσα στις τρεις του κόρες, ως προς το ποιά θα διαδεχθεί το μεγαλύτερο μέρος του βασιλείου του.

Εν συντομία, μέσα από έναν λαβύρινθο παραλληλισμών με ιστορίες από την ελληνορωμαϊκή αλλά και γερμανική μυθολογική παράδοση, ο Freud ανακαλύπτει ανάμεσα στις δύο ιστορίες μια μυστική ψυχαναλυτική σχέση, που δεν περιορίζεται στην κοινή θεματική της εκλογής ανάμεσα σε τρεις δυνατότητες, όπου πάντα υπερισχύει η τρίτη. Εντοπίζει σε αυτή την τρίτη, που στην τραγική περίπτωση του *Βασιλιά Ληρ* δεν επιλέγεται, χαρακτηρίζεται όμως ως η πιο όμορφη και ενάρετη από

¹³¹ Η συνωνυμία με το βιβλίο του Peter Fuller στο οποίο παρέπεμψε προηγουμένως είναι συμπτωματική.

τις τρεις, μια κοινή ιδιότητα που αναδεικνύει τη μεταξύ τους σχέση αλλά και τη νοσηματοδοτεί ψυχαναλυτικά. Καθώς το υλικό του μολύβδου χαρακτηρίζεται ως το πιο «σιωπηλό» από τα τρία στη Σαιξπηρική σκηνή, έτσι αντίστοιχα και η Κορντέλια, η τρίτη κόρη, σε αντίθεση με τις αδερφές της μένει σιωπηλή αντί να δηλώσει την αγάπη για τον πατέρα της. Με βάση την ερμηνεία των ονείρων, ο Freud αντιλαμβάνεται την αφωνία ως μια συνηθισμένη παράσταση του θανάτου¹³². Έπειτα, μέσα από συσχετισμούς ανάμεσα στις αρχαιοελληνικές Μοίρες και τις γερμανικές Νόρνες, ο Freud παρατηρεί την τριαδική φύση τους, αλλά και το γεγονός ότι η τρίτη, η Άτροπος, είναι αυτή που κόβει το νήμα της ζωής, άρα και αντιπροσωπεύει τη μοίρα του θανάτου, όπως αντίστοιχα η Skuld, εμφανίζεται ως μια Βαλκυρία που παίρνει τον νεκρό ήρωα από το πεδίο της μάχης.

Αναλύοντας τη γενεαλογία αυτών των μυθικών μορφών, ο Freud αναγνωρίζει πως είναι ιδιαίτερα συχνό, ιδίως στις ανατολικές παραδόσεις, οι μεγάλες θεές να παρουσιάζονται συνάμα ως ζωογόνες μητέρες αλλά και ως καταστροφικές «θέαινες του θανάτου». Έτσι, για τον Freud οι Μοίρες/Νόρνες δεν είναι παρά «οι τρεις μορφές με τις οποίες παρουσιάζεται κατά τη διάρκεια της ζωής, η εικόνα της μητέρας: η ίδια η μητέρα, η ερωμένη που ο άντρας διαλέγει σύμφωνα με την εικόνα της μητέρας του και τελικά, η Μητέρα-Γη που τον ξανακλείνει στα σπλάχνα της». Όπως μάλιστα καταλήγει: «Μάταια όμως ο γέροντας ζητάει να ξαναβρεί την αγάπη της γυναίκας, όπως ακριβώς του την έδωσε η μάνα του· μοναχά η Τρίτη απ' τις κόρες του πεπρωμένου, η σιωπηλή θεά του Θανάτου, θα τον δεχτεί στην αγκαλιά της»¹³³.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να προσέξουμε την επανάληψη της πρόθεσης «ξανά», καθώς σε αυτή την πορεία του ανθρώπου προς την *ειμαρμένη*, μαρτυράται ένας σαφής καταναγκασμός για επανάληψη. Αν δεχτούμε την απόφαση του Freud να ερμηνεύσει, βάσει του παραπάνω σχήματος, την ερωτική επιθυμία με γνώμονα την αρχέγονη ανάγκη της επιστροφής στη μήτρα, η μοιραία επιλογή της τρίτης κοπέλας μας αποκαλύπτεται ως ένας καταναγκασμός, μέσω του οποίου το ερώμενο ον καλείται να αντιμετωπίσει τον επικείμενο θάνατό του.

Ωστόσο, όχι μόνο ο Freud δεν πραγματοποιεί κάποια ευθεία αναφορά στην ενόρμηση του θανάτου, αλλά επιμένει στην αντίληψη του αντιθετικού ζεύγους έρωτα-θανάτου ως μια προσπάθεια αντικατάστασης της τραγικής και αναπόφευκτης μοίρας

¹³² Σίγμουντ Φροΐντ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Κοροτζής, Αθήνα, 2005, σελ. 62.

¹³³ Ο. π., σελ. 77.

του ανθρώπου, μέσα από μια διαδικασία εκλογής, κατά την οποία στη θέση του θανάτου μπαίνει το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας. Έτσι, φαίνεται πως ο άνθρωπος προσπαθεί να απαρνηθεί και να ξεγελάσει τον θάνατο, ο ίδιος ο Freud όμως, αναφερόμενος στην κατάληξη του *Βασιλιά Αηρ*, υποστηρίζει πως: «η αιώνια σοφία κάτω απ' το ένδυμα του αρχαίου μύθου συμβουλεύει τον γέροντα ν' αφήσει τον έρωτα και να διαλέξει τον θάνατο, να συνηθίσει με την ιδέα της αναγκαιότητας του Θανάτου»¹³⁴.

Η υπέρβαση αυτού του αντιθετικού ζεύγους είναι λοιπόν το σημαντικότερο βήμα στην αναζήτηση μιας πιο ουσιαστικής κατανόησης ως προς τη λειτουργία της τέχνης ως δορυφόρο της ενόρμησης του θανάτου. Αντιστρέφοντας τον ρόλο της λειτουργίας του βιβλίου *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, αλλά εμμένοντας στην ίδια θεματική, δεν έχουμε παρά να δούμε πώς η τέχνη, μέσα από τις ξεχωριστές της μεθοδολογίες, αναφέρεται στην ψυχανάλυση και προσπαθεί να την ερμηνεύσει. Αυτή τη φορά, θα χρησιμοποιήσω ένα παράδειγμα του οποίου η σύνδεση με τα ζητήματα που μας απασχολούν είναι ήδη σαφώς τεκμηριωμένη. Είναι όμως πράγματι η πλέον ενδεικτική;

Ο Γιώργος Βαμβαλής, ξεκινάει το σημείωμά του ως εκδότης της ελληνικής έκδοσης του *Πέραν της αρχής της ηδονής* αναφερόμενος στην ταινία *La Luna* (1979) του Bernardo Bertolucci. Συγκεκριμένα, αναφέρεται σε «μια σκηνή με ένα μικρό παιδί που παίζει με ένα καρούλι», την οποία περιγράφει ως «μια αθώα σκηνή» που αφορά ευθέως στο εν λόγω φροϋδικό δοκίμιο. Πράγματι, η αναφορά είναι παραπάνω από εμφανής για τον υποψιασμένο θεατή. Για την ακρίβεια όμως, η σύντομη περιγραφή του εκδότη δεν είναι παρά μια υπεραπλούστευση. Ο Bertolucci δεν κινηματογραφεί απλώς, αυτό που ο Freud «ελλείπει βιντεοκάμερας» δεν μπορούσε να περισώσει¹³⁵. Η συγκεκριμένη σκηνή, η οποία μάλιστα ανήκει στην πρώτη σεκάνς της ταινίας, έχει έναν ιδιαίτερα κομβικό ρόλο πάνω σε ολόκληρη τη νοηματική δομή της ταινίας και ο χαρακτήρας της είναι αμιγώς αλληγορικός, όχι μόνο ως προς το φροϋδικό δοκίμιο αλλά συγκεκριμένα στην ιδιαίτερη οπτική του σκηνοθέτη σε αυτό.

Καταρχάς, ουδέποτε το παιδί εμφανίζεται να παίζει με το καρούλι. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι το παιδί μπλέκεται ακουσίως στο σχοινί καθώς το καρούλι είναι ήδη κρυμμένο σε ένα καλάθι, δηλαδή εκτός του οπτικού του πεδίου, ενώ περιφέρεται

¹³⁴ Σίγκμουντ Φροϋντ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Κοροτζής, Αθήνα, 2005, σελ. 76.

¹³⁵ Σίγκμουντ Φροϋντ, *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001, σελ.7.

πανικόβλητο αμέσως μετά την απώλεια της αποκλειστικής προσοχής της μητέρας, καταλήγοντας στην αγκαλιά-υποκατάστατο της γιαγιάς του. Ο πανικός και το κλάμα του παιδιού οφείλονται εμφανώς στην εμφάνιση του πατέρα, ο οποίος παίρνει από κοντά του τη μητέρα του για να χορέψουν τούιστ, παραμελώντας το. Η θέα του πατέρα μοιάζει απειλητική στο παιδί, όχι μόνο όταν τον βλέπει να ξεκοιλιάζει ένα ψάρι, αλλά και καθώς διασκεδάζει χορεύοντας με τη μητέρα. Μάλιστα, οι χορευτικές κινήσεις που εκτελεί κρατώντας ένα μαχαίρι στο ένα χέρι και ένα ψάρι στο άλλο, κατευθύνοντας τις δύο αυτές αιχμές προς τη μητέρα του παιδιού, μοιάζουν μάλλον απειλητικές στα μάτια του παιδιού (και του υποψιασμένου θεατή), το οποίο δυσανασχετεί εμφανώς απέναντι στο θέαμα. Έχουν προηγηθεί τα πρώτα πλάνα της ταινίας, κατά τα οποία απεικονίζεται με αλληγορικό αλλά και οργανικό τρόπο η ερωτική επαφή ανάμεσα στη μητέρα και στο παιδί. Το παιδί εξαρχής βιώνει μια εμφανή δυσφορία μέσα από αυτή την επαφή, ακόμα και αν ταυτόχρονα απολαμβάνει τη μοναδική προσοχή που του δείχνει η μητέρα. Ο ερχομός του πατέρα αποτελεί μια εισβολή που διακόπτει βιαίως τη μοναδική αυτή σχέση.

Ο συμβολισμός σε σχέση με το σύμπλεγμα “fort-da” είναι σαφής όχι μόνο ως προς τη διαχείριση του πένθους για την απώλεια της μητέρας αλλά και στην απέχθεια του παιδιού προς τον πατέρα. Η διαφορά όμως βρίσκεται στο ότι ο πρωταγωνιστής της ταινίας (που εμφανίζεται αρχικά ως νήπιο) δεν είναι σε θέση να ελέγξει το αντικείμενο-σύμβολο της απώλειας, δεν παίζει, ούτε αντλεί ευχαρίστηση από αυτό. Περιπλέκεται στο νήμα ξετυλίγοντας σιγά-σιγά ένα κουβάρι που φαίνεται πως αντιπροσωπεύει τη μετέπειτα μοίρα του, καθώς ολόκληρη η ταινία είναι «γραμμένη» πάνω στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, και συγκεκριμένα, σε μια οπτική αυτού ως πηγής της ενόρμησης του θανάτου. Η χαρούμενη μουσική (που όμως προηγείται από ένα μέρος αργής, μελαγχολικής μουσικής που παίζει η γιαγιά στο πιάνο) που ακούγεται έπειτα από τον ερχομό του πατέρα παραπλανεί τον θεατή στο να νομίσει ότι πρόκειται για μια «αθώα» (όπως πέφτει στον πειρασμό να δηλώσει ο ίδιος ο εκδότης) σκηνή οικογενειακής καθημερινότητας, ενώ πρόκειται για ένα ξεκάθαρο παράδειγμα διαχείρισης της πρώτης σεκάνς ως εισαγωγή στο θέμα της ταινίας, που δεν είναι άλλο από το οιδιπόδειο σύμπλεγμα ως πηγή της ενόρμησης του θανάτου.



Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).
Το ερωτικό κάλεσμα προς τον Οιδίποδα.



Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).
Η πρώτη ηδονή.



Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).
Η βία εισβολή.



Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).

Το κλάμα του Οιδίποδα.



Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).

Η απώλεια της μητέρας.



- I love you, Joe!
- No, you don't.

Bernardo Bertolucci, *La Luna*, (1979).

Η επιστροφή στη μητέρα.

Συγκεκριμένα, η ταινία πραγματεύεται την προσπάθεια της μάνας να αναπτύξει μια οιδιπόδεια σχέση για να σώσει το παιδί της, το οποίο ως απόρροια του πένθους για τον χαμό του πατέρα¹³⁶ εκπίπτει στον αυτοκαταστροφικό εθισμό του στην ηρωίνη. Ο Bertolucci, παρότι αρχικά παρουσιάζει την πατρική φιγούρα ως ελαφρώς ψυχρή και απόμακρη προς το παιδί, σε αντίθεση με την υστερική λαγνεία της μητέρας, φαίνεται να θεωρεί τον επανερχομό του πατέρα¹³⁷ ως μοναδική λύση για την αποκατάσταση της σχέσης του παιδιού με τη μάνα, η οποία καταδικάζει και τους δύο στην αυτοκαταστροφή και αλληλοκαταστροφή μέσω της οιδιπόδειας φύσης της.

Σε αυτό το σημείο μάλλον μπορούμε να συμπεράνουμε πως ο Bertolucci είναι υπό μία έννοια πιο φροϋδικός και από τον Freud, καθώς ανατρέχει στην κλασική ψυχανάλυση για να ερμηνεύσει και να «επιλύσει» ένα φαινόμενο (αυτό της ενόρμησης του θανάτου) που για τον Freud αποτελεί την πιο ριζική αναθεώρηση της ψυχαναλυτικής του εργασίας. Πρόκειται για ένα ακόμα παράδειγμα κατά το οποίο το ζήτημα της ενόρμησης του θανάτου θίγεται μέσα στα ασφαλή πλαίσια της ψυχανάλυσης από τα οποία ο ίδιος ο Freud προσπαθεί (ή μάλλον αναγκάζεται) να απεμπλακεί. Αυτό περιορίζει τη δυνατότητα της ταινίας να εκφέρει, πέρα από ορισμένες ψυχαναλυτικές αλληγορίες και ηθογραφικές σκηνές, την αισθητική διάσταση της ενόρμησης του θανάτου.

Ας μην ξεχνάμε την απαισιοδοξία του Freud ως προς το πεπρωμένο του ανθρώπινου πολιτισμού έπειτα από την ανακάλυψη της ενόρμησης του θανάτου. Ας θυμηθούμε επίσης πως η έννοια της ενόρμησης του θανάτου έχει επικρατήσει σε μεγαλύτερο βαθμό ως προς την κοινωνική της διάσταση, παρά την αμιγώς κλινική. Πρόκειται εξάλλου για μια ανακάλυψη που λειτούργησε περισσότερο υπονομευτικά προς τα παραδοσιακά ψυχαναλυτικά συμπεράσματα, όσο και προς την ελπίδα για μια θεραπευτική παντοδυναμία της ψυχανάλυσης, ικανή να καθορίσει την ίδια τη ροή της ιστορίας του ανθρώπινου πολιτισμού. Αν ο Marcuse αντιλήφθηκε την *ενόρμηση του έρωτα* ως μια αυτόνομη δύναμη που να μπορεί να αποτελέσει την πηγή μιας πολιτιστικής επανάστασης, ξεπερνώντας τους περιορισμούς της κλινικής θεωρίας των ορμών, τότε ίσως τίποτα δεν μπορεί να μας εμποδίσει από μια απόπειρα να αντιληφθούμε την ενόρμηση του θανάτου ως το ψυχικό πεδίο της δυνατότητας για την ανατροπή της βιοπολιτικής συνθήκης, με γνώμονα την αισθητική της διάσταση.

¹³⁶ Για την ακρίβεια, εκείνου που νόμιζε για πατέρα.

¹³⁷ Ο οποίος ουσιαστικά εισέρχεται ξανά στη ζωή του παιδιού με τη βία, μέσα από ένα χαστούκι.

5. 1) Η αισθητική της αυτοκτονίας

Στην απαισιοδοξία του Freud ως προς την επίδραση της ενόρμησης του θανάτου στον πολιτισμό και στην υπερβολική πίστη του Marcuse στον έρωτα ως το πεδίο της ολικής αναδιοργάνωσης της εργασίας αντιπροτείνω μια οπτική που να αναγνωρίζει την δυνατότητα της ενόρμησης του θανάτου όχι απλώς να πραγματώνει την τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας, αλλά να επιτρέπει στον άνθρωπο, ως μοναδικό φορέα της, ως μοναδικώς όντας φορέας της, να ανατρέψει οποιαδήποτε έξωθεν υπαγωγή του σε οποιαδήποτε μοίρα, σε οποιοδήποτε καθεστώς. Αν λάβουμε υπόψη την αναγκαιότητα της ενόρμησης του θανάτου για οποιαδήποτε μορφή αντίστασης στο ένστικτο της αυτοσυντήρησης, έτσι η εν λόγω ενόρμηση δραπετεύει από τα στενά πλαίσια των καταστροφικών ορμών του *εγώ* και μπορούμε να εντοπίσουμε τη δυνατότητά της να τεθεί στην υπηρεσία της συνειδητής δράσης, όπως συμβαίνει πρωτίστως μέσα από το φαινόμενο της φιλοσοφικής αυτοκτονίας, αλλά και οποιασδήποτε πράξης αυτοθυσίας.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να επανέλθουμε στον Camus, ο οποίος ξεκινάει τον *Μύθο του Σισύφου* με τον εξής αφορισμό:

«Δεν υπάρχει παρά ένα μονάχα φιλοσοφικό πρόβλημα πραγματικά σοβαρό: το πρόβλημα της αυτοκτονίας. Τη στιγμή που αποφασίζεις πως η ζωή αξίζει ή δεν αξίζει τον κόπο να τη ζήσεις, απαντάς στο βασικό πρόβλημα της φιλοσοφίας. Τα υπόλοιπα, εάν ο κόσμος έχει τρεις διαστάσεις, εάν το πνεύμα διαιρείται σε εννιά ή δώδεκα κατηγορίες, ακολουθούν»¹³⁸.

Έχοντας εισαγάγει το πρόβλημα της αυτοκτονίας ως το κατεξοχήν φιλοσοφικό ζήτημα με όρους αμιγώς φιλοσοφικούς, σύντομα δηλώνει το εξής πολύ ενδιαφέρον:

«Κάθε υγιής άνθρωπος όταν σκέφτεται την αυτοκτονία, πρέπει να παραδεχτεί, χωρίς περισσότερες εξηγήσεις, πως αισθάνεται να υπάρχει ένας σταθερός σύνδεσμος ανάμεσα σ' αυτό το συναίσθημα και την έλξη προς το μηδέν»¹³⁹.

Τα δύο σημεία στα οποία αναμφίβολα αξίζει να σταθούμε είναι η λέξη «υγιής», με την οποία χαρακτηρίζει τον εν δυνάμει αυτόχειρα άνθρωπο, αλλά και η «έλξη προς το

¹³⁸ Albert Camus, *Ο μύθος του Σισύφου*, Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1973, σελ. 11.

¹³⁹ Ο. π., σελ. 14.

μηδέν», την οποία φαίνεται να αντιλαμβάνεται ως μία ιδιότητα εγγενή στη φύση του ανθρώπινου υποκειμένου.

Το γεγονός ότι ο Camus αποφεύγει να αναλύσει αυτή την «έλξη προς το μηδέν» δικαιώνει περισσότερο την θεώρησή της ως μια εγγενή ιδιότητα του ανθρώπινου ψυχισμού, η οποία αν και δεν περιορίζεται σε αυτήν, ταυτίζεται με την ψυχαναλυτική έννοια της ενόρμησης του θανάτου. Ελλείπει ενός σαφούς εννοιολογικού πλαισίου αντλούμενου ευθέως από την φιλοσοφία, υιοθέτησα αυτήν την έννοια, αποσκοπώντας στην ανάδειξη των ευρύτερων ιδιοτήτων της στο πλαίσιο ενός διεπιστημονικού διαλόγου, με κύριο γνώμονα την αισθητική της διάσταση και την έκφραση αυτής μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία.

Το παράδειγμα της τέχνης αποτελεί το κατεξοχήν πεδίο μετουσίωσης της ενόρμησης θανάτου σε παραγωγική δραστηριότητα. Η εγκαθίδρυση της ιδιαίτερης σχέσης της τέχνης με τον θάνατο δεν είναι καινούριο εγχείρημα, έχουμε όμως ήδη συγκεντρώσει τα εργαλεία για να αποκρυπτογραφήσουμε αυτή τη σχέση όχι ως μια «ενόρμηση τρέλας», αλλά ακριβώς ως μια συνειδητή δραστηριότητα που οδηγεί το καλλιτεχνικό υποκείμενο έναντι πάσης άλλης ορμής να ολοκληρωθεί αισθητικά και να μείνει στην αιωνιότητα θυσιάζοντας ενδεχομένως τη βιολογική αυτοσυντήρησή του. Αν η τέχνη θεοποίησε τον θάνατο, αυτό δεν έγινε απαραίτητα επειδή δεν τον αντίκρισε ποτέ, αλλά ακριβώς γιατί συνάντησε σε αυτόν το καταλληλότερο πεδίο για να επιβιώσει. Έλκεται κανείς προς τα μακάβρια έργα όχι από άγνοια της μακάβριας φύσης τους, αλλά μέσα από τη συνειδητή παράδοσή του σε μία ενόρμηση που καλείται να προστατέψει το υποκείμενο από οποιαδήποτε άλλη ενόρμηση το απειλεί με την αλλοτρίωση του.

Ωστόσο, η τέχνη δεν αποτελεί τη μοναδική πηγή της αισθητικής, ούτε η αισθητική αποτελεί ένα ευπροσδιόριστο προϊόν που παράγεται αποκλειστικά μέσα από μία διαδικασία μετουσίωσης. Αν και αποδεχόμαστε την *απόσταση* ως τη συνηθέστερη προϋπόθεση για το βίωμα του *αρνητικού μεγαλειώδους*, αυτό δεν θα έπρεπε να μας παραπλανήσει προς μια ενδεχόμενη εξάρτηση της αισθητικής από τον παράγοντα της *μίμησης*. Η γεγονотικότητα μιας πεπραγμένης αυτοκτονίας καθόλου δεν κινδυνεύει να της στερήσει την αισθητική της αίγλη. Τουναντίον, η επίγνωσή της δύναται να αυξήσει τον παράγοντα της συγκίνησης στο ορών υποκείμενο.

5. 2) Η αυτοκτονία μέσα από τον σκοτεινό θάλαμο

Αν υπάρχει μια μορφή τέχνης που να μπορεί ταυτόχρονα να αποδώσει αυτή τη γεγονотικότητα ως καταγραφή, αναδεικνύοντας παράλληλα αισθητικές ποιότητες όχι μόνο εγγενείς στο μέσο αλλά και στο ίδιο το αντικείμενο της καταγραφής, αυτή δεν είναι άλλη από την τέχνη της φωτογραφίας. Αν αποφασίζω να ονομάζω τη φωτογραφία *τέχνη*, αυτό δεν είναι από ανάγκη να αναφερθώ σε κάποια κατηγορία καλλιτεχνικών αντικειμένων, ούτε για να υποστηρίξω τη φωτογραφία ως μέσο καλλιτεχνικής παραγωγής έναντι κάποιας άλλης λειτουργίας της. Αυτό που μας απασχολεί, εν προκειμένω, δεν είναι άλλο από τη δυνατότητα της φωτογραφίας να παράγει συγκεκριμένα αισθητικά βιώματα ακόμα και όταν λειτουργεί ως μέσο καταγραφής και τεκμηρίωσης, απαθανατίζοντας την τυχαιότητα μιας στιγμής.

Το μηχανικό μάτι του φωτογράφου αποτελεί ένα μνημονικό (και μνημειακό) βλέμμα που αναδεικνύει τη ζωή ως τέχνη, στρέφοντας την προσοχή στο γεγονός, δίχως να δεσμεύεται αναγκαία από κάποια συνθήκη καλλιτεχνικής προθεσιακότητας ή απόπειρας εικαστικού ελέγχου κάποιας σύνθεσης. Υπό αυτήν την έννοια, η φωτογραφία είναι το μόνο μέσο (ακόμα περισσότερο από τον κινηματογράφο, που χαρακτηρίζεται από τον έλεγχο του μοντάζ) που μπορεί να αναδείξει τον θάνατο ως τέχνη, δίχως να στερείται τίποτα από τις αισθητικές της ιδιότητες, πέραν της μηχανικής αναπαραγωγής αυτού που αποκαλούμε «πραγματικότητα». Πρόκειται μάλλον περισσότερο για μια διαδικασία *μετάφρασης* της βιωμένης εμπειρίας σε στατική εικόνα, της οποίας η ομορφιά ενίοτε οφείλεται ακριβώς στην απουσία τεχνικής επεξεργασίας και ελέγχου.

Η Susan Sontag, στο βιβλίο της *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, τονίζει μεταξύ άλλων πως η δύναμη της φωτογραφίας στηρίζεται στην υπόσχεση της απουσίας αυτού του ελέγχου, στην απουσία της σκηνοθεσίας που, όταν αποκαλύπτεται ως τέτοια, συνήθως οδηγεί σε μεγάλη απογοήτευση του κοινού¹⁴⁰. Κάτι που επίσης τονίζεται είναι ο *δημοκρατικός* χαρακτήρας της φωτογραφίας, που επιτρέπει σε οποιονδήποτε *περαστικό* να δημιουργήσει ένα οπτικό αριστούργημα ακόμα και μέσα από μία τυχαία λήψη, χωρίς να υστερεί σημαντικά έναντι ενός *επαγγελματία* ή *καλλιτέχνη*¹⁴¹. Σε αυτό το ζήτημα αναφέρεται και ο Robin Kelsey στην εισαγωγή του βιβλίου του *Photography*

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, SCRIPTA, Αθήνα, 2003, σελ. 60-62.

¹⁴¹ Ο. π., σελ. 34-35.

and the Art of Chance, τονίζοντας μάλιστα ότι ο κόσμος της τέχνης τείνει να το αγνοεί αλλά και να το αποσιωπά¹⁴². Το ερώτημα για το αν ένα αριστούργημα μπορεί να προκύψει στην τύχη, από το χέρι ενός ερασιτέχνη ή ενός ατάλαντου παρατηρητή, αναδεικνύει την αισθητική ως κάτι που ξεπερνά κατά πολύ τις παραδοσιακές προσδοκίες του καλλιτεχνικού κόσμου αλλά και τις σύγχρονες πρακτικές εμπορευματοποίησης της φωτογραφίας ως έργο τέχνης.



Robert Wiles, «η φωτογραφία της εβδομάδας», *Life*, 12 Μαΐου 1947.

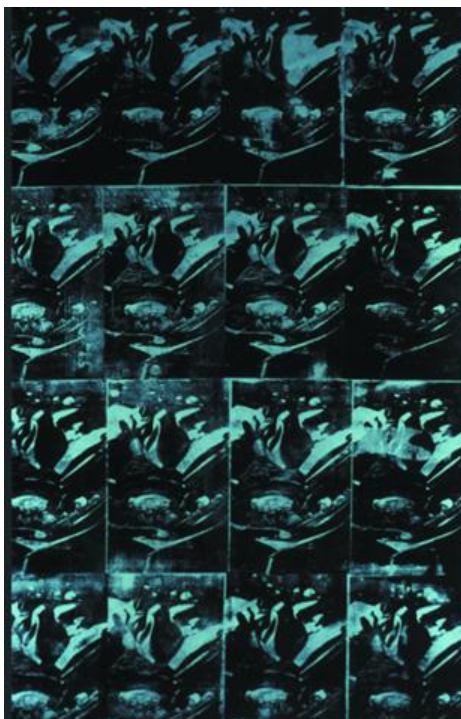
Μία τέτοια περίπτωση προέκυψε τον Μάιο του 1947, όταν ο μαθητευόμενος φωτογράφος Robert Wiles φωτογράφησε το πτώμα της Evelyn McHale, μιας εικοσιτριάχρονης βιβλιοθηκονόμου, μόλις τέσσερα λεπτά αφού εκείνη είχε πηδήξει από τον ογδοηκοστό έκτο όροφο του Empire State Building και έχοντας προσγειωθεί ανάσκελα πάνω σε ένα αυτοκίνητο. Παρόλο που η φωτογραφία του Wiles δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Life* (μα τι ειρωνεία!), το οποίο τη χαρακτήρισε ως «την πιο όμορφη αυτοκτονία»¹⁴³, αποτελώντας ένα από τα πιο διαχρονικά πορτραίτα

¹⁴² Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης, ΗΠΑ, 2015, σελ. 2.

¹⁴³ Teresa Lousa, “Death Aestheticization in Contemporary Artistic Practices”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 2016, τεύχος 28, σελ. 376.

αυτοκτονίας, ο ίδιος δεν έγινε ποτέ περαιτέρω διάσημος μέσα από κάποιο επόμενο φωτογραφικό του έργο. Αντιθέτως, η εν λόγω φωτογραφία μοιάζει περισσότερο να ανήκει στη νεαρή αυτόχειρα, η οποία έμεινε στην ιστορία για τη συγκλονιστική ομορφιά της, η οποία αναδείχθηκε μόνο ως αποτέλεσμα της αυτοκτονίας της.

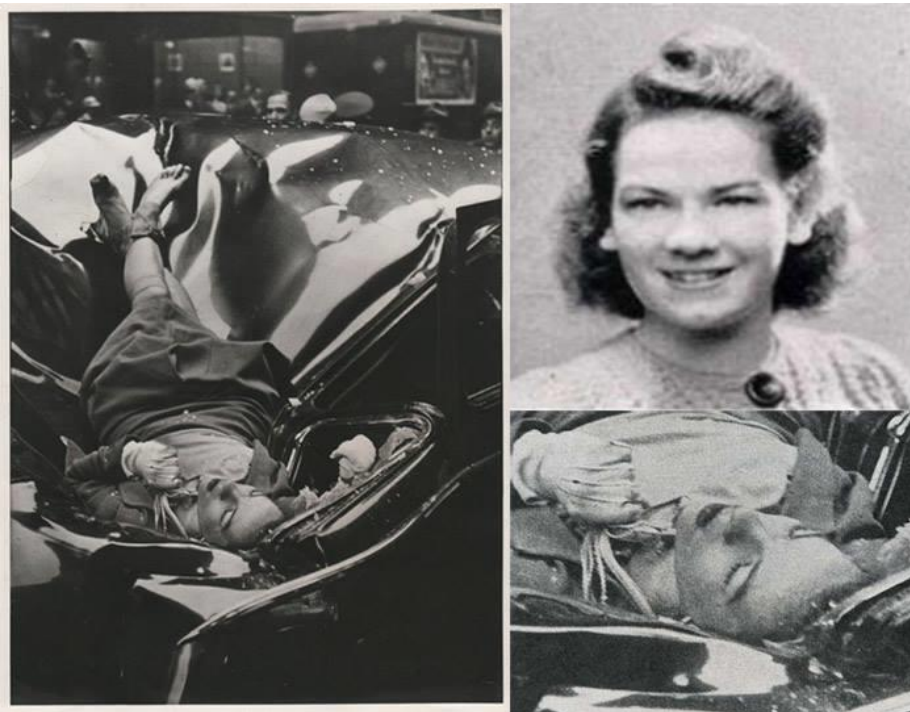
Σε αντίθεση με την επιθυμία της να μη δει κανείς το νεκρό σώμα της, σε μια χαρακτηριστική διαδικασία παθητικοποίησης της αυτεξούσιας επιλογής της, η αυτοκτονία της αισθητικοποιήθηκε όσο καμία άλλη από την κουλτούρα του lifestyle και των περιοδικών, μια διαδικασία που επαναναδύεται στο χώρο της τέχνης το 1962, όταν ο Andy Warhol επανατυπώνει τη φωτογραφία στο έργο του *Suicide (Fallen Body)*, ως μέρος της σειράς έργων *Death and Disaster*. Σε αυτό το σημείο, όμως, ελάχιστα θα μας απασχολήσει το ενδιαφέρον του Warhol για τον θάνατο ως σύμβολο της τραγικής αποτυχίας του *αμερικανικού ονείρου*, και την ειρωνική αναπαραγωγή του ως μέρος της κουλτούρας του εμπορίου.



Andy Warhol, *Suicide (Fallen Body)*, 1962, Warhol Foundation for the Visual Arts.

Αυτό που μας απασχολεί περισσότερο είναι ότι η αισθητική αξία της συγκεκριμένης φωτογραφίας καθόλου δεν εξαρτήθηκε από κάποια μετέπειτα παρέμβαση ή μετερμηνεία της από τον καλλιτεχνικό χώρο. Παρατηρώντας την αντίθεση ανάμεσα στην αγγελική ηρεμία του προσώπου της McHale και στην επώδυνη κύρτωση των ποδιών της καθώς εκείνη βουλιάζει στο υπέροχα φωτισμένο σασί ενός αυτοκινήτου, ένα απαστράπτον μηχανικό νεκροκρέβατο για μια *ωραία κοιμωμένη*,

καταλαβαίνει κανείς πως τα στοιχεία της αρχικής εικόνας είναι αρκετά για να μας αφηγηθούν μια ιστορία που ξεπερνάει κάθε διαδικασία *συμβολισμού*, παραμένοντας ωστόσο ανοιχτή στην παθητικοποίηση και την ερμηνεία. Πρόκειται όμως για μια ερμηνεία της ζωής περισσότερο παρά ενός καλλιτεχνικού έργου, που με την υπερνοηματοδοτούμενη τυχαιότητά της υπερβαίνει κάθε καλλιτεχνικό ταλέντο. Αυτή «η ανοίκεια σύγκρουση ανάμεσα στην αυτο-νομία και τον αυτο-ματισμό, την αυτοκινητικότητα και την αυτο-καταστροφή»¹⁴⁴ που αποδίδει στο έργο του Warhol ο Christian Hite στο άρθρο του “The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol” πολύ περισσότερο οφείλεται στον παράγοντα της *πραγματικότητας* αυτής της φωτογραφίας παρά σε κάποια μετέπειτα καλλιτεχνική επαναδιαχείριση του συμβάντος. Τέτοια είναι η καθαρκτική λάμψη και η μεταμορφωτική γοητεία που αποκτά το φωτογραφημένο κουφάρι της βιβλιοθηκονόμου κατά την ολοκλήρωση του *τέλους* της, που ο Hite εξαπατείται μάλιστα στο να αναφερθεί σε αυτήν ως μοντέλο, μια ιδιότητα που ούτως ή άλλως έμελλε να αποκτήσει μέσα από την παθητικοποίηση της αυτοκτονίας της από ένα εικαστικό κατεστημένο που μετέτρεψε μια μετά βίας εμφανίσιμη κοπέλα σε μια από τις πιο διαχρονικές σταρ ενός περιοδικού συνώνυμου όσο κανένα άλλο με το *αμερικάνικο όνειρο*.



Αριστερά: η φωτογραφία του Wiles, πάνω δεξιά: παλαιότερο πορτραίτο της McHale, κάτω δεξιά: κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της νεαρής αυτόχειρα.

¹⁴⁴ Christian Hite, “The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol”, *October*, MIT Press, τόμος 153, καλοκαίρι 2015, σελ. 72.

Επομένως, σε αυτό το σημείο αξίζει να αναρωτηθούμε κατά πόσο αυτή η μεταμορφωτική ιδιότητα του φωτογραφικού μέσου είναι εγγενώς συνδεδεμένη με την ενόρμηση του θανάτου. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την Sontag:

«Από τότε που εφευρέθηκε η φωτογραφική μηχανή το 1839, η φωτογραφία έχει συντροφιά τον θάνατο. Επειδή η εικόνα που παράγεται με τη μηχανή είναι κυριολεκτικά ίχνος αυτού που βρίσκεται μπροστά στον φακό, οι φωτογραφίες, σαν ενθύμιο του χαμένου παρελθόντος και του προσφιλούς εκλιπόντος, είναι ανώτερες από κάθε ζωγραφικό έργο»¹⁴⁵.

Δεν θα σχολιάσω την έλλειψη αναφοράς στον Roland Barthes και το κομβικό του έργο *Σκοτεινός Θάλαμος*, θα σταθώ ωστόσο στον τρόπο με τον οποίο η Sontag αναπτύσσει αυτή τη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και τον θάνατο πέρα από τον παράγοντα της μνήμης:

«Το να συλλάβει κανείς τον θάνατο εν τω γίνεσθαι ήταν άλλο ζήτημα· [...] Μόλις όμως χειραφετήθηκε η μηχανή από τον τρίποδα, [...] η φωτογράφιση απέκτησε μεγαλύτερη αμεσότητα και κύρος από οποιαδήποτε λεκτική περιγραφή στην έκφραση της φρίκης του μαζικού θανάτου»¹⁴⁶.

Εν προκειμένω, δεν ασχολούμαστε με τον μαζικό θάνατο που ενδιαφέρει την Sontag, αλλά με έναν θάνατο ολότελα ατομικό και ολωσδιόλου συλλογικό, μέσω της μνημειακής δυνατότητάς του να ενσαρκώνει το συλλογικό όραμα του προς θάνατον ναρκισσισμού μιας ολόκληρης κοινωνίας η οποία -αδιαφορώντας για τις επιθυμίες ή το προσωπικό δράμα της McHale, έσπευσε να καθρεφτίσει στο πρόσωπό της τη φρενήρη αναζήτηση μιας ομορφιάς για την οποία δύναται να θυσιάσει τα πάντα, καθιστώντας το κορμί της αυτόχειρα ένα θυσίασμα, βορά για το μετουσιωμένο βίωμα της συλλογικής ενόρμησης του θανάτου. Δεν μπορεί να είναι τυχαίο εξάλλου, το ότι ο Warhol, δηλώνοντας αδιάφορος για το νόημα μιας αυτοκτονίας όπως και κάθε σημαίνοντος, βλέπει στην McHale μίαν άλλη Marilyn Monroe, αποτυπώνοντας και τις δύο με τον ίδιο βιομηχανικό καταναγκασμό για επανάληψη¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, SCRIPTA, Αθήνα, 2003, σελ. 30-31.

¹⁴⁶ Ο. π., σελ. 31.

¹⁴⁷ Christian Hite, "The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol", *October*, MIT Press, τόμος 153, καλοκαίρι 2015, σελ. 72-75.

Όπως λέει η Sontag: «Οι προθέσεις του φωτογράφου δεν καθορίζουν το νόημα της φωτογραφίας, η οποία θα έχει τη δική της σταδιοδρομία, αναλόγως προς τα πού κινούνται οι διαθέσεις και τα συμφέροντα των πολλών και διαφόρων κοινοτήτων που έχουν λόγο να τη χρησιμοποιήσουν»¹⁴⁸. Αυτή είναι μια παράμετρος του ρόλου της τυχαιότητας σε μια εικόνα που δύναται να αποκτήσει πολύ σαφέστερη νοηματοδότηση από αυτήν που είναι εγγενής στο αντικείμενο που φωτογραφείται. Ακόμα σημαντικότερα, οι προθέσεις του φωτογράφου δεν καθορίζουν τις προθέσεις του αυτόχειρα. Το νόημα της αυτοκτονίας ωστόσο, βιωμένο ως αισθητική στο πεδίο μιας οπτικής μαρτυρίας, δεν μπορεί παρά να εκπορεύεται μέσα από μια τέτοια διαμεσολάβηση, καθώς ο εκλιπών έχει πια απωλέσει το δικαίωμά του να τοποθετείται ως μάρτυρας της αυτοκτονίας του.

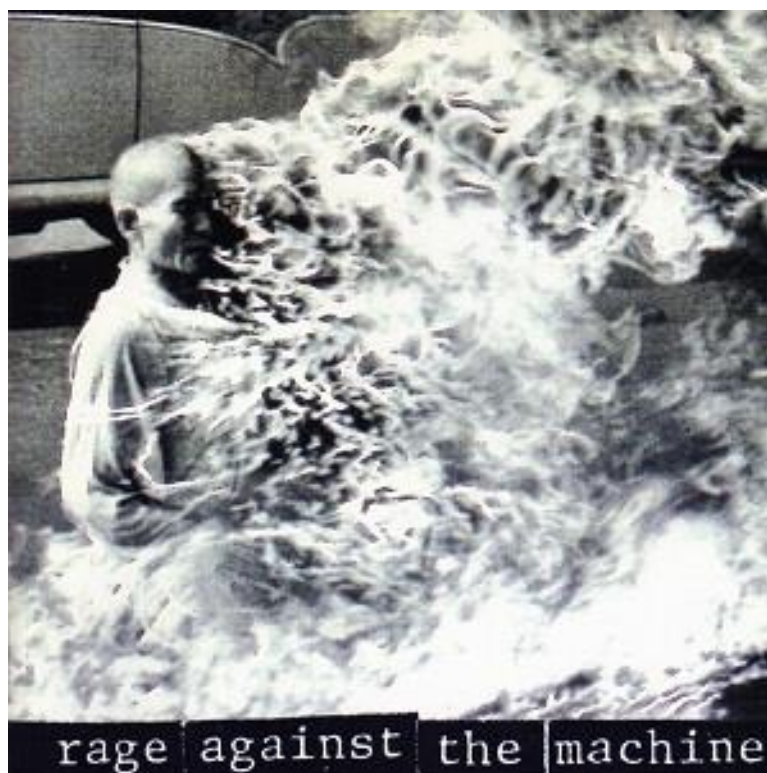
Έτσι, η φωτογραφία διατηρεί τη δύναμή της να ξεπερνά κάθε είδους προθεσιακότητα και να επιβάλλει τους δικούς της όρους ως προς τη νοηματοδότησή της. Υποστηρίζω ότι η πλήρης παθητικοποίηση της φωτογραφίας μέσα από την ακραία πίστη στη δύναμη του λόγου να επιβάλλει μιαν έξωθεν νοηματοδότηση στην εικόνα μέσα από μία λεζάντα ή κάποιο σχόλιο ενέχει τον κίνδυνο να σχετικοποιηθεί έως και να εκμηδενιστεί η δύναμη της εικόνας. Αντίστοιχα, η πίστη πως η αυτοκτονία είναι ένα φιλοσοφικά ουδέτερο γεγονός που περιμένει να πλαισιωθεί από κάποια «αιτία» ή περαιτέρω νοηματοδότηση είναι εσφαλμένη για λόγους που εξήγησα εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια.

Τον Ιούνιο του 1963, ο Βουδιστής μοναχός Thích Quảng Đức, με τη βοήθεια άλλων δύο μοναχών *αδελφών* του, περιλούστηκε με βενζίνη και αυτοπυρπολήθηκε δημόσια στη Saigon, σε μικρή απόσταση από το προεδρικό μέγαρο της πόλης, στα πλαίσια των μαζικών αντιδράσεων της βουδιστικής κοινότητας του Βιετνάμ έναντι στις μισαλλόδοξες πολιτικές του φιλοαμερικανού καθολικού πρωθυπουργού Ngô Đình Diêm. Η είδηση πως «κάτι σημαντικό θα συνέβαινε εκεί» είχε επικοινωνηθεί εγκαίρως στους Αμερικανούς ανταποκριτές, με αποτέλεσμα ο φωτογράφος Malcom Browne να κατορθώσει να απαθανάτισει τη στιγμή της αυτοπυρπόλησης του μοναχού, σε μια από τις πιο συγκλονιστικές φωτογραφίες στην ιστορία, για την οποία κέρδισε μεταξύ άλλων και Βραβείο Pulitzer, ενώ ο τότε Αμερικανός πρόεδρος John F. Kennedy (ο κύριος μέχρι τότε υποστηρικτής της κυβέρνησης Diêm, η οποία και ανετράπη την ίδια χρονιά

¹⁴⁸ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, SCRIPTA, Αθήνα, 2003, σελ. 45.

με πραξικόπημα υποβοηθούμενο από τις ΗΠΑ) ισχυρίστηκε πως «καμία άλλη ειδησεογραφική εικόνα δεν έχει προκαλέσει τόσο συναίσθημα παγκοσμίως».

Η ολόενα και αυξανόμενη φήμη της φωτογραφίας ως γενικότερο σύμβολο αντίστασης απέναντι στην πολιτική καταπίεση επιβεβαίωσε τα λεγόμενά του. Το 1992, το Αμερικανικό rap metal συγκρότημα Rage Against the Machine χρησιμοποιούν αυτή τη φωτογραφία ως εξώφυλλο του πρώτου τους ομώνυμου δίσκου. Έτσι, μια φωτογραφία που αφορούσε το αίτημα της ανεξιθρησκίας στο Βιετνάμ αναδείχθηκε ως το έμβλημα ενός αντιεξουσιαστικού κινήματος με πολύ λιγότερο συμπαγή ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Δεν θα επεκταθώ στην αμφισβητούμενη βαρύτητα του καλλιτεχνικού ακτιβισμού προερχόμενου από ένα συγκρότημα που χρησιμοποίησε μια εν πολλοίς συμπεριληπτική αντιεξουσιαστική ρητορική ως όχημα για την κατάκτηση μιας τεράστιας εμπορικής επιτυχίας. Αυτό που με απασχολεί είναι η δύναμη της σημειολογίας μιας εικόνας ως μαρτυρίας της πραγματικότητας μιας αυτοκτονίας που μεταμορφώνει το αυτεξούσιο του ανθρώπου απέναντι στη ζωή σε ένα πολιτικό και κοινωνικό αυτεξούσιο που του επιτρέπει να ανθίσταται *πάση θυσία* ενάντια σε κάθε μορφή καταπίεσης.



Εξώφυλλο του ομώνυμου ντεμπούτου του συγκροτήματος Rage Against the Machine.

Ως ένας *άλλος Σεβαστιανός*, ο Βουδιστής μοναχός είναι κατά το ήμισυ παραδομένος στις φλόγες, ενώ η μορφή του προβάλλει ακλόνητη μέσα από τον

αρμαγεδδόνα. Το πρόσωπό του παλεύει να διατηρήσει την ηρεμία του κατά τη διάρκεια του διαλογισμού του, ενώ οι ήπιες συσπάσεις του μαρτυρούν την ευάλωτη ανθρώπινη φύση του που αγωνίζεται μέχρις ότου να παραδοθεί ολοκληρωτικά στην καθαγιαστική απόγνωση του θανάτου. Πίσω του, το πλήθος Βουδιστών μοναχών που εκπροσωπούνται από την δράση του φαίνονται προβληματισμένοι, σχεδόν πανικόβλητοι, ενώ ένας μοναχός ετοιμάζεται να απαθανάτισει κι εκείνος τη στιγμή με μια κάμερα, αλλά διστάζει. Αυτή η σύγκρουση ανάμεσα στην εκθαμβωτική επικράτηση του αυτοθυσιαζόμενου αυτεξουσίου και την κυριαρχία της βιοπολιτικής στη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη συνθήκη χαρακτηρίζει ολόκληρη την αντιθετική σημειολογία της φωτογραφίας, εκφερόμενη μεταξύ άλλων μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στην εύθραυστη σάρκα του μοναχού που παραδίδεται στις φλόγες και στη λεία, ατσαλάκωτη, μηχανική μορφή του αυτοκινήτου στο οποίο μόλις διέβαινε. Το ίδιο ισχύει και για τη γενικότερη θέση των Βουδιστών μοναχών ως φορέων του αρχέγονου μέσα στο αστικό-βιομηχανικό περιβάλλον.



Malcom Browne, Η αυτοπυρπόληση του Thích Quảng Đức, 11 Ιουνίου, 1963, Associated Press.

Για την ακρίβεια, η φωτογραφία που χάρισε στον Browne το Διεθνές Βραβείο Δημοσιογραφικής Φωτογραφίας απεικονίζει τον μοναχό αφού η σάρκα του έχει τυλιχτεί ολότελα στις φλόγες. Στην εν λόγω φωτογραφία, το μόνο που έχει μείνει अपαράλλαχτο από την καιόμενη σάρκα του μοναχού είναι η στάση του λωτού στην οποία κάθεται αγέρωχος. Είναι πλέον ασαφές αν παρατηρούμε κάποια στάση προς θάνατον ή κάποιο τετελεσμένο ίχνος της ενόρμησης του θανάτου. Καμία έκφραση του προσώπου του δεν μπορεί να διακριθεί, άρα και καμία μαρτυρία για το βαθμό και τον

ρόλο της απόγνωσης στη συνείδηση του καιόμενου άνδρα. Το μόνο σαφές είναι πως η φωτογραφία αυτή αποτελεί ακριβώς το πεδίο της σύγκλισης ανάμεσα στην απόγνωση απέναντι σε μια ζωή που έχει ήδη παραδοθεί στην καταστροφή και στην ελπίδα για μια πνευματική αναγέννηση που καλείται να αναδυθεί μέσα από τις απαρηγόρητες στάχτες της ύλης.



Malcom Browne, Η αυτοπυρπόληση του Thích Quảng Đức, 1963,
Ετήσιο Διεθνές Βραβείο Δημοσιογραφικής Φωτογραφίας.

Ωστόσο, υποστηρίζω ότι το γεγονός ότι το διεθνές ενδιαφέρον στράφηκε περισσότερο στη φωτογραφία που σχολίασα προηγουμένως οφείλεται ακριβώς στο ότι και η απόγνωση και η ελπίδα είναι πιο ευδιάκριτες τη στιγμή που η απόφαση του μάρτυρα να παραδοθεί στη φωτιά -άρα και του περιβάλλοντος πλήθους να τον «σώσει» ή να τον θυσιάσει- μοιάζει ακόμα να είναι αναστρέψιμη. Αποτελεί μια κορυφαία στιγμή της φωτογραφικής τέχνης ακριβώς επειδή απεικονίζει ένα στιγμιότυπο σε μία σύντομη πορεία από τη ζωή στον θάνατο, από τη μορφή στη ρευστότητα, από την ύλη στο πνεύμα. Ο θεατής αισθάνεται τον ελάχιστο χρόνο που του απομένει για να αποφασίσει τη θέση του σε αυτή τη συγκρουσιακή αντίθεση ανάμεσα στη μονάδα ως φορέα του αρχέγονου και στην ολόενα και πιο ομογενοποιούμενη παγκοσμιοποιημένη νεωτερική συλλογικότητα. Έτσι, η τέχνη της φωτογραφίας γίνεται ο κατεξοχήν φορέας έκφρασης της φιλοσοφικής μας θεώρησης για την ενόρμηση του θανάτου.

Επίλογος

Εξετάσαμε διαφορετικές δυνατότητες της τέχνης να οπτικοποιεί τις πολύπλοκες και πολύπλευρες διαστάσεις της ενόρμησης του θανάτου, υπό τις διαφορετικές φιλοσοφικές και αισθητικές σκοπιές υπό της οποίες επιχείρησα να την εκθέσω. Αποφεύγοντας να αρκεστούμε σε μια μεθοδολογία που να προϋποθέτει την ενασχόλησή μας με ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό πεδίο, ανακαλύψαμε στη φωτογραφία τη δυνατότητα ενός εικαστικού μέσου να αναδεικνύει στο πεδίο της εικόνας αισθητικές ιδιότητες που φαίνονται να ενυπάρχουν στις βιωμένες εκφάνσεις της ενόρμησης του θανάτου, ανεξάρτητα από το πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, ολοκληρώνεται μια πολύπλευρη μελέτη με γνώμονα την ανάδυση της αισθητικής μέσα από μία εικαστικώς συνοδευόμενη συζήτηση γύρω από την ψυχανάλυση και την φιλοσοφία.

Αν το πέρασμα από τα εικαστικά και τον κινηματογράφο στη φωτογραφία υπηρετεί κάποιο σκοπό, είναι γιατί πρόκειται για το μέσο που προϋποθέτει τις λιγότερες δυνατές παρεμβάσεις στη διαδικασία της μεταφοράς μιας βιωμένης εμπειρίας στο εικαστικό της αποτύπωμα. Εδώ δεν υποστηρίζω πως η τέχνη δεν είναι παρά μία διαδικασία *μίμησης* ή *μεταφοράς* του *πραγματικού* σε ένα εικαστικό πεδίο σαφώς διακριτό από την βιωμένη πραγματικότητα. Ούτως ή άλλως είδαμε πως η ίδια η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί μία βιοματική συνθήκη που αφήνει στο καλλιτεχνικό έργο τα στίγματα της ενόρμησης που το έφερε στον κόσμο, μιας ενόρμησης δημιουργίας και συνάμα καταστροφής.

Παραφράζοντας την Sontag: «Η τέχνη της φωτογραφίας έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει την οδύνη, καθιστώντας ωραίο αυτό που στην πραγματική ζωή είναι ανυπόφορο»¹⁴⁹. Όσο και να επιχειρεί η Sontag να τονίσει την επίγνωσή της ως προς την διάκριση ανάμεσα στην «πραγματική ζωή» και την τέχνη, είναι η ίδια που παρατηρεί την επίμονη απογοήτευση του κοινού όταν χάνεται ο παράγοντας της αλήθειας στη φωτογραφία. Μάλιστα, η απομάγευση της σκηνοθεσίας οδηγεί σε μεγαλύτερη απογοήτευση όταν πρόκειται για φωτογραφίες που «φαίνονται να καταγράφουν προσωπικές κορυφώσεις, προπάντων έρωτα και θανάτου»¹⁵⁰. Η τέχνη καθίσταται λοιπόν το πεδίο όπου ο έρωτας και ο θάνατος υποφέρεται να συνυφανθούν ως οι πιο επικίνδυνα όμορφες κορυφώσεις στη ζωή ενός ανθρώπου.

¹⁴⁹ Susan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, SCRIPTA, Αθήνα, 2003, σελ. 82.

¹⁵⁰ Ο. π., σελ. 60.

Στην ταινία *Ατυχές Πήδημα ή Παλαβό Πορνό* (2021), ο Ρουμάνος σκηνοθέτης Radu Jude επιχειρεί μια παρομοίωση ανάμεσα στην τέχνη και την ασπίδα του Περσέα. Σύμφωνα με τον μύθο, η Αθηνά εξόπλισε τον Περσέα με μια ασπίδα πάνω στην οποία μπορούσε να δει την αντανάκλαση της Μέδουσας, ώστε να τη σκοτώσει χωρίς να πετρωθεί από το βλέμμα της. Η τέχνη, σύμφωνα με τον Jude έχει την ιδιότητα της ασπίδας του Περσέα στο να αποτελεί ένα πρίσμα μέσα από το οποίο η ανείπωτη φρίκη της πραγματικότητας καθίσταται αντιμετωπίσιμη.

Δεν χρειάζεται κανείς να μείνει σε μια διδακτική ερμηνεία της παραπάνω αλληγορίας. Ας μην ξεχνάμε την ψυχαναλυτική ερμηνεία του γοργονείου ως ανάκλαση του αποτρόπαιου, ασυνείδητου *εαυτού* μας. Το ζητούμενο είναι ότι ο καταναγκασμός για επανάληψη υποβάλλει το ορόν υποκείμενο σε μία μετουσιωτική αντανάκλαση ενός οράματος που ειδάλλως θα ήθελε να ξεχάσει. Μέσω της τέχνης, ο άνθρωπος αναμετριέται με τις ενορμήσεις του όχι γιατί επιθυμεί να τις κατευνάσει, αλλά γιατί σε αυτή τη διαδικασία μετουσίωσης αναζητά μέσα του τις ιδιότητες που συνιστούν το αυθύπαρκτο της ατομικής και κοινωνικής οντότητάς του.

Η αναμέτρηση με τη διάσταση της ενδότερης φύσης μας που τάσσεται ηθελημένα προς θάνατον αποτελεί την μοναδική διέξοδο ανασυγκρότησης του ανθρώπινου υποκειμένου σε μια πολιτιστική συγκυρία όπου η απομαγευτική λατρεία της ζωής απειλεί να καταπνίξει την ίδια τη συνείδηση της ιστορικής μας εξέλιξης. Ο παράγοντας του ψυχικού καταναγκασμού θεμελιώνει την αξία της αυτοθυσίας δίχως την οποία η σύμπτυξη των φαινομενικά αντιφατικών ψυχικών ενορμήσεων θα ήταν ακατόρθωτη. Μέσω της λειτουργίας της αισθητικής, ο καταναγκασμός αυτός γίνεται πια αντιληπτός ως ιδιότητα και όχι ως σύμπτωμα, καθώς τίθεται πια στην υπηρεσία της ελευθερίας του ανθρώπου να ορίζει την μοίρα του. Εν κατακλείδι, δεν θα μπορούσαμε παρά να συναντήσουμε στην τέχνη εκείνο το ωραιότατο θυσιαστήριο, το σημείο-βωμό όπου συγχέονται η Beth με την Maria, η Evelyn με την Elvira και ο Thích Quảng Đức με τον Άγιο Σεβαστιανό. Σε αυτή τη σύνθεση της ψυχανάλυσης με τη φιλοσοφία, το ανθρώπινο υποκείμενο, έχοντας αφομοιώσει και αισθητικώς βιώσει την πεποίθηση του Ηράκλειτου πως «*Ἄδης καὶ Διόνυσος ἓν καὶ αὐτό*», δύναται να επαληθεύσει το φροϋδικό γνωμικό «*si vis vitam para mortem*»¹⁵¹, βρίσκοντας στην ενόρμησή του προς θάνατον την ύστατη επιδοκιμασία της ζωής του.

¹⁵¹ Παράφραση του Ρωμαϊκού γνωμικού “*si vis pacem para bellum*” (αν θες ειρήνη, έσο έτοιμος για πόλεμο) σε «αν θες ζωή, έσο έτοιμος για θάνατο».

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Agamben, G., *Πού Βρισκόμαστε; Η επιδημία ως πολιτική*, Αλήστου Μνήμης, Β' έκδοση, Αθήνα, Δεκέμβριος 2021.

Allen, G., *Roland Barthes*, σειρά Routledge *Critical Thinkers*, Routledge, Νέα Υόρκη, 2003.

Bataille, G., *Ο Ερωτισμός*, Ίνδικτος, Αθήνα, 2001.

Bataille, G., *Η ιστορία του ματιού*, εισ. & μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Άγρα, Αθήνα 1980 & 2009.

Bataille, G., *Η μητέρα μου*, Άγρα, Αθήνα 2001.

Bataille, G., *Ο νεκρός*, Άγρα, Αθήνα, 1981.

Bataille, G., *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, επιμ. Allan Stoekl, *Theory and History of Literature*, τόμος 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

Bois, Y., Kraus, R., *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Νέα Υόρκη, 1997.

Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: *Writings of the Vienna Actionists*, επιμ. Malcolm Green, Atlas Press, Λονδίνο, 1999.

Camus, A., *Ο μύθος του Σισύφου*, Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1973.

Chance, επιμ. Margaret Iversen, σειρά Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, Λονδίνο, 2010.

Duchamp, M., *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: συνεντεύξεις με τον Pierre Cabanne*, Άγρα, Αθήνα, 1989.

Duchamp, M., 1960, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even*, Λονδίνο, Edition Hansjorg Mayer.

Freud, S., *Το ανοίκειο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2009.

Freud, S., *Ναρκισσισμός, μαζοχισμός, φетиχισμός*, Επίκουρος, Αθήνα, 1991.

Freud, S., *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*, Επίκουρος, Αθήνα, 2001.

Freud, S., *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Επίκουρος, Αθήνα, 1994.

- Freud, S., *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Κοροτζής, Αθήνα, 2005.
- Freud, S., *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, Επίκουρος, Αθήνα, 1974.
- H. Foster, R. Krauss, Y. Alain-Bois, B. Buchloch, D. Joselit, *Η τέχνη από το 1900*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2013.
- Fuller, P., *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Ιωαννίδης, Κ. *Μια «υπερρόχως νόθος» τέχνη: ποιητικές της φωτογραφίας, futura*, Αθήνα, 2019.
- Jeffrey, I., *Φωτογραφία: Συνοπτική ιστορία*, ΦΩΤΟγράφος, Αθήνα, 1997.
- Kelsey, R., *Photography and the Art of Chance*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ Μασαχουσέτης, ΗΠΑ, 2015.
- Kierkegaard, S. *The Sickness Unto Death: A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980.
- Marcuse, H., *Πέραν της Αρχής της Πραγματικότητας*, 1^{ος} τόμος, Επέκεινα, Τρίκαλα, 2017.
- Minois, G., *Ιστορία της Αυτοκτονίας: Η δυτική κοινωνία αντιμέτωπη με τον εκούσιο θάνατο*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2006.
- Mulvey, L., *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2006.
- Nietzsche, F., *The Gay Science: with a prelude in rhymes and an appendix of songs*, Vintage Books, Νέα Υόρκη, 1974.
- Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*, επιμ. Δήμητρα Μακρυνιώτη, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, νήσος, Αθήνα, 2008.
- Rosenblum, R., *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1975.
- Σέργης, Ν., *Ο πολιτικός ανθρωπισμός σε κίνδυνο: η διαχείριση μιας επιδημίας*, Ισνάφι, Ιωάννινα, 2001.
- Schopenhauer, A., *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1974.
- Sontag, S., *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, SCRIPTA, Αθήνα, 2003.

Άρθρα

- Bataille, G., “L’Art, exercice de la cruauté”, *Médecine de France*, Ιούνιος 1968.
- Bimer, B. S. T., “Edvard Munch’s fatal women: A critical approach”, North Texas State University, Denton, Texas, 1985.
- Boatto, A., “On the Guillotine as Bachelor Machine, *Differentia: Review of Italian Thought*, τρίτος τόμος, άρθρο 35, 1989.
- Caldwell, R. C., «Tristram Shandy”, Bachelor Machine, *The Eighteenth Century*, 1993, τόμος 34, University of Pennsylvania Press.
- Campbell, C. J., “A Digital Death Drive? Hubris and Learning in Psychoanalysis and Cybernetics”, *CM: Communication and Media*, 2016, CDI.
- Conley, T., “Cinema and Its Discontents: Jacques Rancière and Film Theory, *Substance*, τόμος 34, French Cinema Studies 1920s to the Present, The John Hopkins University press.
- Cholbi, M. J., “Kant and the Irrationality of Suicide”, *History of Philosophy Quarterly*, Απρίλιος 2000, τόμος 17, University of Illinois Press, Northern American Philosophical Publications.
- Christiansen, P., ”Thanatogaming: Death, Videogames, and the Biopolitical State”, *DiGRA*, 2014.
- Crimp, D., “Fassbinder, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others”, *October*, καλοκαίρι 1982, τόμος 21: Rainer Werner Fassbinder.
- Farber, L., “Despair and The Life of Suicide”, *Salmagundi*, καλοκαίρι 1999, Skidmore College.
- Freud, S., “On Love and The Death-Drive”, επιμ. Fabian X. Schupper, *American Imago*, 1964, τόμος 21: Eros and Thanatos.
- Gottlieb, R. S., “*Dread, the Demonic and our Current Situation*”, *Academia Letters*, Απρίλιος 2021.
- Hite, C., “The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol”, *October*, MIT Press, τόμος 153, καλοκαίρι 2015.
- Holly, M. A., “The Melancholy Art, *The Art Bulletin*, τόμος 89, 2007, CAA.

L. Hutcheon & M. Hutcheon, «Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"», *Cambridge Opera Journal*, Νοέμβριος 1999, τόμος 11, Cambridge University Press.

Ιωαννίδης, Α., *Η «μηχανή εργένης», ένα σύμβολο του μοντέρνου ερωτισμού*, *Αρχαιολογία*, τεύχος 10, Φεβρουάριος 1984.

Lousa, T., "Death Aesthetization in Contemporary Artistic Practices", *Arte, Individuo y Sociedad*, 2016, τεύχος 28.

McLaughlan, R., "The Trauma of Form: Death Drive as Affect in *À la recherche du temps perdu* », *Modernism and Affect*, επιμ. Julie Taylor, Edimburg University Press, Εδιμβούργο, 2015.

Merrill, K. R., "Hume on Suicide", *History of Philosophy Quarterly*, Οκτώβριος 1999, τόμος 16, University of Illinois Press, Northern American Philosophical Publications.

Mieszkowski, J., "Beyond the Death Principle", *Cultural Critique*, τόμος 93, 2016, University of Minnesota Press.

Moya Arriagada, I., "Arthur Schopenhauer on Suicide", University of Lethbridge, Οκτώβριος 2019.

Mulvey, L., "The Death Drive", *Afterwall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 2004, The University of Chicago Press, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London.

Murphy, K. "TOTEMS AND TABOOS: Civilization and Its Discontents According to Lee Tamahori", *Film Comment*, τόμος 33, 1997, Film Society of Lincoln Center.

Murray, S. J., "Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life", *Polygraph*, τόμος 18, 2006.

Nechvatal, J., "Before and Beyond the Bachelor Machine", Βασιλεία, MDPI, 2018.

Παπαδόπουλος, Χ., «Η αγιότητα ως έκφραση της ηθικής αυτονομίας», Πεκππουσία, Θεσσαλονίκη, 2017.

Rooney, D., "Diabolus in lux: Black Metal Theory and Cinema", Dublin Institute of Technology, School of Creative Arts, Colledge of Art & Tourism, Δουβλίνο, Απρίλιος 2015.

Sewell, L., “Civilization and Its Discontents”, *Prairie Schooner*, 2015, τόμος 89, University of Nebraska Press.

Spierlein, S., “Destruction as the cause of coming into being”, *Journal of Analytical Psychology*, 1994, τεύχος 39.

Sutton-Manders, F., “Catholicism, Eroticism and the Transcendent: How the works of Georges Bataille and Antonin Artaud create a new philosophy of transcendence”, Amsterdam, 2017.

Διαδίκτυογραφία

<https://www.youtube.com/watch?v=FtOdw4oDhTA&t=2s>

<https://www.youtube.com/watch?v=uBd2r4YeQxs&t=4809s>

<https://www.youtube.com/watch?v=viYtgC5cL0E>

<https://www.youtube.com/watch?v=64tsAc2ncJQ>

<https://www.archaeology.wiki/blog/issue/the-bachelor-machine-a-symbol-of-modern-eroticism/>

<https://conservationmachines.wordpress.com/2012/05/11/michel-carrouges-et-son-mythe-les-machines-celibataires/>

<http://www.roomeast.com/exhibitions/bachelor-machines/>

<https://www.rogerebert.com/reviews/amour-fou-2015>

<https://lisathatcher.com.au/2011/04/09/in-a-year-with-13-moons-fassbinder-and-the-desperation-of-love/>

<https://artuk.org/discover/stories/saint-sebastian-as-a-gay-icon>

<https://news.artnet.com/art-world/saint-sebastian-gay-icon-art-history-2137555>

<https://www.dailyartmagazine.com/st-sebastian-gay-icon>

<https://qspirit.net/saint-sebastian-gay-icon/>

<https://www.rogerebert.com/reviews/stations-of-the-cross-2015>

<http://decentfilms.com/reviews/stationsofthecross>

<https://www.nytimes.com/2015/07/10/movies/review-stations-of-the-cross-a-portrait-of-religious-fervor.html>

<https://allthatsinteresting.com/evelyn-mchale-most-beautiful-suicide>

<https://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo/>

<https://allthatsinteresting.com/thich-quang-duc-burning-monk>

<https://veteransbreakfastclub.org/thich-quang-duc-the-buddhist-monk-who-lit-a-match-and-sparked-a-revolt-in-1963/>

<https://www.ot.gr/2022/01/08/epikairothta/koinonia/lockdown-oi-10-000-psyxiatikoi-egkleismoι-kai-to-profil-tou-egklimatos/>

<https://www.athens.indymedia.org/post/1603744/>

<https://athens.indymedia.org/post/1617323/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ujyGR6jeuWg>

<https://www.youtube.com/watch?v=H16bavAATlY&t=26s>

[«Εμβόλια και Γενετική Μηχανική: Μερικές Αναγκαίες Διευκρινίσεις»](#)

[«Γενετικές θεραπείες και νανοσυσκευές mRNA: πώς η πανδημία έβγαλε τις δύο περισσότερο υποσχόμενες τεχνολογίες της γενετικής μηχανικής από το τέλμα»](#)

Φιλμογραφία

Bernardo Bertolucci, *La Luna*, 1979, Ιταλία, ΗΠΑ.

Dietrich Brüggemann, *Οι Σταθμοί του Σταυρού (Kreuzweg)*, 2014, Γερμανία.

Marcel Camus, *Μαύρος Ορφέας (Orfeu Negro)*, 1959, Βραζιλία, Γαλλία, Ιταλία.

Jean Cocteau, *Το Αίμα του Ποιητή (Le sang d'un poète)*, 1930, Γαλλία.

Jean Cocteau, *Ορφέας (Orphée)*, 1950, DisCina, Γαλλία.

Jean Cocteau, *Η Διαθήκη του Ορφέα (Le testament d'Orphée)*, 1960, Γαλλία.

Rainer Werner Fassbinder, *Η Χρονιά με τα 13 Φεγγάρια (In einem Jahr mit 13 Monden)*, 1978, Δυτική Γερμανία.

Jessica Hausner, *Τρελή Αγάπη (Amour Fou)*, 2014, Αυστρία, Γερμανία, Λουξεμβούργο.

Radu Jude, *Ατυχές Πήδημα ή Παλαβό Πορνό (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc)*, 2021, Ρουμανία.

Γιώργος Λάνθιμος, *Ο Αστακός (The Lobster)*, 2015, διεθνής παραγωγή, Ιρλανδία.

Lars von Trier, *Δαμάζοντας τα Κύματα (Breaking the Waves)*, 1996, Zentropa, Δανία, Ηνωμένο Βασίλειο.

Lars von Trier, *Nymphomaniac*, 2013, Zentropa, Δανία.

