

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ- ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

**«Τέχνη και πολιτιστικές βιομηχανίες
υπό το πρίσμα της Κριτικής Θεωρίας»**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

Επόπτης: **Νίκος Φωτόπουλος**
Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ- ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

**«Τέχνη και πολιτιστικές βιομηχανίες
υπό το πρίσμα της Κριτικής Θεωρίας»**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

Επόπτης καθηγητής:
Νίκος Φωτόπουλος,
Επίκουρος Καθηγητής Κοινωνιολογίας
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Επιβλέποντες καθηγητές:
Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος,
Αναπληρωτής Καθηγητής Δημιουργικής Γραφής και Νεοελληνικής Λογοτεχνίας
Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας

Βακάλη Άννα,
ΕΔΙΠ Δημιουργικής Γραφής
Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Εισαγωγή.....	7
1. <u>Η Σχολής της Φρανκφούρτης: σύντομη ιστορική επισκόπηση</u>	
Το Ινστιτούτο.....	10
Η διαδρομή προς την <i>Κριτική</i> σκέψη.....	13
Η αναγνώριση και η διάχυση της επιρροής της.....	16
Η επιστροφή στις ...ρίζες.....	17
2. <u>Κριτική Θεωρία και Σχολή της Φρανκφούρτης</u>	
Το πλαίσιο.....	20
Οι Διαφοροποιήσεις.....	23
3. <u>Νεωτερικότητα και Σχολή της Φρανκφούρτης</u>	
Η Νεωτερικότητα.....	28
Οι προάγγελοι: Μακιαβέλλι και Χομπς.....	34
Ο Μύθος.....	38
4. <u>Μαζικός Πολιτισμός και Σχολή της Φρανκφούρτης</u>	
Ο Εργαλειακός Λόγος.....	42
Η Τέχνη.....	48
Κουλτούρα και Πολιτισμός.....	56
Η Μαζική Κουλτούρα.....	64
Προτάσεις για μια ρεαλιστική προοπτική.....	88
5. <u>Η κριτική της Κριτικής Θεωρίας</u>	
Σύντομη Παρουσίαση.....	97
Συμπέρασμα.....	110
Βιβλιογραφία.....	113
Παράρτημα: <i>Γραφή Καθαρή</i>	118

Περίληψη

Η Σχολή της Φρανκφούρτης έδωσε κορυφαίους στοχαστές στην παγκόσμια διανόηση, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν οι Μ. Χορκχάιμερ, Τ. Αντόρνο, Χ. Μαρκούζε, Β. Μπένγιαμιν και Γ. Χάμπερμας. Οι στοχαστές αυτοί επεξεργάστηκαν μια θεωρία για τη σύγχρονη κοινωνία και την πολυπλοκότητά της, η οποία πήρε το όνομα *Κριτική Θεωρία*. Ιδιαίτερη θέση στη θεωρία αυτή κατέχει ο σύγχρονος άνθρωπος ως υποκείμενο της ιστορικής πραγμάτωσης του Διαφωτισμού και η βιομηχανική μαζική κοινωνία στην οποία ζει. Στην παρούσα εργασία εξετάζονται τα προτάγματα της *Κριτικής Θεωρίας*, για την τέχνη, τη μαζική κουλτούρα και τον βιομηχανικό πολιτισμό της νεωτερικής εποχής. Αρχικά περιγράφεται η ιστορική πορεία της Σχολής της Φρανκφούρτης. Έπειτα παρουσιάζεται γενικά η *Κριτική Θεωρία* και σχολιάζονται οι διαφοροποιήσεις της. Στη συνέχεια εστιάζουμε στην κριτική που άσκησε η Σχολή της Φρανκφούρτης στη νεωτερικότητα και στον Διαφωτισμό, θεωρώντας ότι αποτελούν, με τα προτάγματά τους, το εφαλτήριο της σημερινής κοινωνίας. Ακολούθως πραγματευόμαστε την έννοια του εργαλειακού Λόγου, οριοθετούμε την τέχνη, όπως την είδαν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης, και δίνουμε μια σύντομη ιστορική επισκόπηση των εννοιών *κουλτούρα* και *πολιτισμός*, για να αποπειραθούμε κατόπιν να περιγράψουμε πιο διεξοδικά τα τυποποιημένα *μοτίβα /ιδέες* των πρακτικών που εφαρμόζει η μαζική κουλτούρα, με σκοπό την αλλοτρίωση του ατόμου και την πολιτική συναίνεση της κοινωνίας στα καπιταλιστικά προτάγματα. Τέλος, παρουσιάζουμε τις προτάσεις που η Σχολή της Φρανκφούρτης διατύπωσε για τα προβλήματα που η ίδια εντόπισε, καθώς και την κριτική η οποία της ασκήθηκε από άλλες σχολές σκέψης και μεμονωμένους στοχαστές.

Abstract : Art and Cultural Industries in light of the Critical Theory

A group of great philosophers emerged from the Frankfurt School, the most important being Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin and Jurgen Habermas. These thinkers, worked on a theory about modern society and its complexity which later on was named *Critical Theory*. A significant place in this theory has the modern man as a subject of the historical actualization of the Enlightenment and the massive industrial society that he lives in. This essay examines the Critical Theory's view on the arts, massive culture and the industrial civilization of the modern age. Firstly, the historical progression of the Frankfurt School is described. Afterwards, the Critical Theory is generally explained and commented on its differentiations. Then, the essay focuses on the fact that the Frankfurt school rebuked modernity and the Enlightenment for being the beginning of today's society. Moreover, the essay negotiates the meaning of '*Instrumental Rationality*', defining art based on the great thinkers' point of view, and gives a brief historical progression of the words '*civilization*' and '*culture*', so people are then able to describe more elaborately the standard motives/ideas of the practices, which the massive culture applies, with the ulterior purpose of alienating the individual and fixating society on the capitalistic opinions. Last but not least, it presents the solutions the Frankfurt School came up with, for the problems that the same School pointed out, as well as all the criticism that this School received from other Schools and thinkers.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Σχολή της Φρανκφούρτης αποτελεί ένα ιδιότυπο φιλοσοφικό ρεύμα που ξεκίνησε στη Γερμανία την εποχή του μεσοπολέμου και μετά την άνοδο του Χίτλερ πέρασε στην Αμερική. Στην συνέχεια διαχύθηκε σε ολόκληρο τον δυτικό κόσμο επηρεάζοντας την φιλοσοφική σκέψη και γονιμοποιώντας την με τρόπο καταλυτικό και καίριο. Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με την Πολιτιστική βιομηχανία και την Τέχνη, έτσι όπως την ανέγνωσαν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης. Κάτω από αυτό το πρίσμα θα μιλήσουμε για τις κεντρικές έννοιες της Σχολής: τον *εργαλειακό Λόγο* και τη *μαζική κουλτούρα*, οι οποίες αναφέρονται στο πλαίσιο της *Κριτικής Θεωρίας*. Η εργασία επιχειρεί μια πιο ευρεία εξέταση των παραπάνω εννοιών, για να δώσει πιο εμπεριστατωμένα το φάσμα της επιρροής που πραγμάτωσαν οι φιλόσοφοι της Φρανκφούρτης και την καταλυτική παρουσία τους στις ανθρωπιστικές επιστήμες.

Η εργασία αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Στο **πρώτο** κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική διαδρομή της Σχολής, η οποία εκκινεί από την έναρξη του «Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης», θα περιπλανηθούμε χρονικά και ιστορικά στη δημιουργία της, τη μετανάστευσή της στην Αμερική και την επιστροφή της στη γενέθλια χώρα, μετά την αναγνώρισή της. Θα επιμείνουμε, στο κεφάλαιο αυτό, σε λίγα βιογραφικά στοιχεία δύο επιφανών μελών της, του Χάμπερμας και του Μπένγιαμιν, οι οποίοι με την ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία τους πλούτισαν το εύρος σκέψης της Σχολής και διαμόρφωσαν το πολυποίκιλο τοπίο των στοχασμών της.

Στο **δεύτερο** κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τη διαλεκτική σύλληψη της Σχολής που είναι γνωστή ως *Κριτική Θεωρία*. Θα αναφερθούμε στο πλαίσιο της, καθώς και στις κατά καιρούς ιστορικές ή εννοιολογικές διαφοροποιήσεις της.

Στο **τρίτο** κεφάλαιο θα αναφερθούμε στην κριτική που άσκησε η Σχολή στη νεωτερικότητα και στον Διαφωτισμό, θεωρώντας τα εφαλτήρια της σημερινής διαμόρφωσης της κοινωνίας στην οποία ζούμε. Θα μιλήσουμε για τους προάγγελους που επαγγέλλονταν αυτή την κοινωνία, συγκεκριμένα τους Μακιαβέλλι και Χομπς, στοχαστές οι οποίοι με τα κείμενά τους προπαγάνδισαν και υποστήριξαν σθεναρά την ανάγκη κυριαρχίας της κοινωνίας κάτω από ισχυρές ηγεμονίες. Τέλος, θα δούμε πώς η νεωτερικότητα ενδόθηκε τον μύθο, για να γίνει με την σειρά της ο «νέος μύθος» της αστικής κοινωνίας.

Στο **τέταρτο** κεφάλαιο θα μιλήσουμε για τη μαζική βιομηχανία και τα καθοριστικά της στοιχεία. Αφού αναφερθούμε αρχικά στον *εργαλειακό Λόγο*, κεντρικό συστατικό της *Κριτικής Θεωρίας*, θα την εντάξουμε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, για να δούμε τη γενική εικόνα της τέχνης, όπως την αντιλαμβάνονταν η Σχολή της Φρανκφούρτης, καθώς και την ιστορική εννοιολογική πραγμάτωση των εννοιών της *κουλτούρας* και του *πολιτισμού*. Ακολουθεί μια διεξοδική αναφορά στην έννοια της *μαζικής κουλτούρας*, όπως την εννόησαν και την περιέγραψαν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης. Στην ενότητα αυτή (της *μαζικής κουλτούρας*) θα γίνει προσπάθεια παρουσίασης των κεντρικών μοτίβων της εσαεί τυποποίησης των πρακτικών της μαζικής βιομηχανίας. Η παρουσίαση αυτή θα λάβει την εικόνα της παράθεσης των μοτίβων και ιδεών χωρίς αξιολογική ή οντολογική σειρά, αλλά οπωσδήποτε με εννοιακή σύνδεση. Το τέταρτο κεφάλαιο τελειώνει με μια ενότητα στην οποία θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τις τυχόν λύσεις που πρότεινε η Σχολή στα προβλήματα που η ίδια επεσήμανε.

Το **πέμπτο** κεφάλαιο ανήκει στον αντίλογο που προξένησε η *Κριτική Θεωρία*. Θα μελετήσουμε άλλους στοχαστές που προέβησαν τις αντιρρήσεις τους και θεμελίωσαν δικό τους λόγο απέναντι στα προτάγματα της Σχολής της Φρανκφούρτης, κάνοντας την κριτική τους και βγάζοντας τα δικά τους συμπεράσματα.

Δέον να υπενθυμίσουμε ότι η οπτική της παρούσας εργασίας αφορά την κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας από τη Σχολή της Φρανκφούρτης και οι απόψεις που θα αναφερθούν, καθώς και οι ιδέες που θα αναλυθούν, είναι παρεμφερείς του θέματος. Συνεπώς θα παραμερίσουμε το συνολικό έργο της Σχολής –την *Κριτική Θεωρία* στο σύνολό της- και θα επικεντρωθούμε στα σχετικά με το θέμα μας πράγματα, αλλά πάντοτε έχοντας κατά νου πως οι στοχαστές της Φρανκφούρτης έχουν πολυσήμαντο και πολύπλευρο έργο στην κοινωνική επιστήμη, κατά πολύ ευρύτερο των στοχεύσεων της παρούσας εργασίας. Επίσης, επειδή ο Λόγος της *Κριτικής Θεωρίας* είναι αποσπασματικός και κατακερματισμένος (λογικό με την ευρύτητα των στοχαστών που συντάσσονται υπό την σκέπη της), πρέπει να έχουμε κατά νου πως η εργασία αυτή αποτελεί τη δική μας πραγμάτευση του θέματος, με συγκεκριμένες επιλογές και συγκεκριμένη ερμηνεία, επιλεγμένες από τα καθορισμένα επιστημονικά κριτήρια. Κάθε έκθεση όμως προϋποθέτει κατανόηση και ερμηνεία, δηλαδή επέμβαση και επιλογή του συγγραφέα μέσα από τις στοιχειοθετημένες πηγές για την συγκρότηση ενός corpus. Το αν η ερμηνεία μας είναι δίκαιη, αυτό θα το κρίνει ο αναγνώστης. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν κινηθήκαμε με στόχο τη

συνειδητή διασάλευση των προταγμάτων της Σχολής της Φρανκφούρτης. Απεναντίας βασική μας στρατηγική παραμένει η κριτική ερμηνευτική κατανόηση της συμβολής της *Κριτικής Θεωρίας* στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτισμική θεωρία.

1. Η Σχολή της Φρανκφούρτης: σύντομη ιστορική επισκόπηση

Το Ινστιτούτο

Τον 20^ο αιώνα η Σχολή της Φρανκφούρτης (Τ. Αντόρνο, Μ. Χορκχάιμερ, Φρ. Πόλλοκ, Ε. Φρομ, Χ. Μαρκούζε, Λ. Λόβενταλ, Φρ. Νόυμαν, Β. Μπένγιαμιν, Ο. Κιρχάιμερ, Γ. Χάμπερμας κ.ά.) επεξεργάστηκε μια θεωρία για τη σύγχρονη κοινωνία και την πολυπλοκότητά της, την οποία ο Χορκχάιμερ την πολιτογράφησε με τον όρο *Κριτική Θεωρία*. Ο πυρήνας συσπείρωσης της Σχολής της Φρανκφούρτης ήταν το «Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης» που ιδρύθηκε το 1923, εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Το Ινστιτούτο ιδρύεται ως θεσμός ανεξάρτητος, στο πλαίσιο ωστόσο του Πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης. Έχει διοικητική και πνευματική ανεξαρτησία, και τους δικούς του οικονομικούς πόρους, κυρίως ιδιωτικούς. Αυτή η ανεξαρτησία και η ιδιαίτερη σχέση ως προς τους κρατικούς και ακαδημαϊκούς θεσμούς είναι κατεξοχήν στοιχείο το οποίο παίζει ρόλο στη διαμόρφωση της προβληματικής και του ιδιαίτερου λεξιλογίου της Σχολής της Φρανκφούρτης. Γύρω από το Ινστιτούτο δημιουργήθηκε μια άτυπη δέσμευση για την επεξεργασία της *Κριτικής Θεωρίας*, με πολλά πισωγυρίσματα και όχι κάτω από ένα συγκεκριμένο και καθορισμένο πλαίσιο (Φωτόπουλος, 2009). Δεν υπήρξε δηλαδή η πρόθεση δημιουργίας μιας ορθοδοξίας, ούτε κάποια ιδρυτική φυσιογνωμία. Μάλλον πρόκειται για ένα ρεύμα σκέψης στενά δεμένο με τις κοινωνικές και θεωρητικές επιδράσεις της εποχής και του τόπου στον οποίο δημιουργήθηκε (Κάλφας, 1978:70). Το Ινστιτούτο λειτουργούσε βέβαια ως συλλογικός οργανισμός, πάντα ωστόσο αναγνωριζόταν η προτεραιότητα του Διευθυντή του στον καθορισμό των στόχων, για τις εκάστοτε έρευνες και κατευθύνσεις (Κάλφας, 1978: 74).

Αφετηρία του δεν υπήρξε μόνο η αστική σκέψη του 20^{ου} αιώνα, ούτε ο ρεφορμισμός της Δεύτερης Διεθνούς, αλλά ήταν και οι πολιτικές συζητήσεις της Τρίτης Διεθνούς, οι συγκρούσεις ανάμεσα στην «ορθόδοξη» μαρξιστική θεωρία και τον Λούκατς ή τον Κορς, όπως επίσης οι διαμάχες στη Γερμανία στο κομμουνιστικό κόμμα, ανάμεσα στους αιρετικούς και στους ρεβιζιονιστές. Η επανάσταση του 1917 κλόνισε βαθιά τον κόσμο μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, αφήνοντας ανεξίτηλα ίχνη, αλλά από τις αρχές της δεκαετίας του '20 άρχισε να διαμελίζεται και να στρέφεται ενάντια στον ίδιο της τον εαυτό. Η Σοβιετική Ένωση, η οποία αποτέλεσε για πολλούς την ελπίδα μιας λύσης στη χειραφέτηση των ατόμων, γρήγορα με τις

ολοκληρωτικές λογικές της, διέψευσε τις προσδοκίες και διέλυσε τις αυταπάτες. Το Ινστιτούτο προσπάθησε να φωτίσει αυτές τις κοινωνικές πρακτικές και να επιδείξει νέους θεωρητικούς δρόμους σε μια περίοδο που ο μαρξισμός βυθιζόταν μέσα στον σταλινικό ολοκληρωτισμό. Προσπάθησε να φανερώσει τα αδιέξοδα και να διερευνήσει τους τρόπους που ανοίγονται μπροστά σε όσους δεν έχουν μαρξιστικές παρωπίδες, προωθώντας μια νέα πρακτική της σκέψης, μια διαφορετική ανάγνωση του μαρξισμού, ένα νέο καταστατικό της κοινωνίας. Ήθελε έναν μαρξισμό χωρίς δογματισμούς, μια κριτική χωρίς βία και πολεμική, μια καταγγελία των αντίπαλων ταξικών θέσεων χωρίς στείρους σχολαστικισμούς, βασισμένη στη γόνιμη σύγκριση και τη διευκρίνιση συναφειών και αντιθέσεων (Βενσάν, 1977: 56-64).

Αρχικός διευθυντής του Ινστιτούτου υπήρξε ο Karl Grünberg και το Ινστιτούτο λειτουργούσε κυρίως ως κέντρο συγκέντρωσης των αρχείων του ευρωπαϊκού εργατικού κινήματος (μια συλλογή δίχως προηγούμενο που δυστυχώς έπεσε στα χέρια των Ναζί και καταστράφηκε) καθώς και έρευνας στα χειρόγραφα του Μαρξ, για την έκδοση και επεξεργασία των οποίων είχε εντατική επικοινωνία με το Ινστιτούτο Μαρξ-Ένγκελς της Μόσχας. Ο Grünberg επέβαλε ένα απολιθωμένο, μηχανιστικό, μαρξιστικό μοντέλο στους φιλοσοφικο-κοινωνιολογικούς προσανατολισμούς του Ινστιτούτου, που δεν ενθουσίαζε καθόλου την ομάδα των νεαρών μελών γύρω από τον Χορκχάιμερ. Η γόνιμη ιστορία του Ινστιτούτου αρχίζει το 1930, μετά τον θάνατο του Grünberg και την ανάληψη της διεύθυνσής του από τον Χορκχάιμερ. Είναι η εποχή που το Ινστιτούτο πλαισιώνεται από τους Αντόρνο, Μαρκούζε, Φρομ και Λόβενταλ (Πλανόδιον, 1996: 430).

Το Ινστιτούτο από το 1932 εξέδιδε το *Zeitschrift*,¹ ένα «Περιοδικό για την Κοινωνική Έρευνα», το οποίο αποτέλεσε όργανο της Σχολής και σφράγισε τη σκέψη της Ευρώπης και αργότερα της Αμερικής, στα κοινωνικά και φιλοσοφικά ζητήματα, επηρεάζοντας ποικιλότροπα την προοδευτική σκέψη και τον πολιτισμό. Χαρακτηριστικά όλες οι τάσεις που αναπτύχθηκαν στη Γερμανία καθώς και οι αλλαγές στην πολιτική, πολιτιστική και φιλοσοφική σκέψη είχαν βρει στο περιοδικό μια γόνιμη και φιλόξενη στέγη. Φυσικά αυτές οι δημοσιεύσεις δεν έγιναν χωρίς αντίδραση. Η εποχή ευνοούσε μορφές σκέψης μέσα στο πλαίσιο του συντηρητισμού και ήταν φυσικό η αναζήτηση μιας αδογματίστης πρακτικής να δημιουργήσει

¹Ο πλήρης τίτλος ήταν: *Zeitschrift für Sozialforschung*, ήτοι «Περιοδικό για την Κοινωνική Έρευνα». Βλ. Κάλφας, 1978: 73.

²Οι λόγοι αυτής της επιτυχίας, σύμφωνα με τον Κάλφα, είναι ότι ο Μαρκούζε αρχίζει μεταπολεμικά να γράφει στα Αγγλικά ενώ οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ συνεχίζουν στα Γερμανικά. Η γλώσσα του

φανατικούς εχθρούς. Αυτή όμως η αδογμάτιστη σκέψη έχει επίβλεψη της μερικότητάς της και για αυτό δεν διεκδικεί τον τίτλο της ουδέτερης ή αντικειμενικής θεωρίας, προσδοκώντας μόνο την αναζήτηση της αλήθειας, την κατάργηση των σχέσεων εκμετάλλευσης και την τοποθέτηση του ανθρώπου πάνω από τις ιδεολογίες. Για τον λόγο αυτό η σκέψη της Φρανκφούρτης καταδίκασε και την εξέταση των προβλημάτων σε έναν ορίζοντα στενά επιστημολογικό αλλά και τις μεταφυσικές πρακτικές. Έτσι, η Σχολή άσκησε κριτική στα μοντέρνα ρεύματα, του νεοθετικισμού και στην αγγλο –αυστριακή παράδοση του λογικού εμπειρισμού (δηλαδή στον Κύκλο της Βιέννης), αλλά και στη Φαινομενολογία που ήταν της μόδας τότε. Και τα δύο αυτά ρεύματα σκέψης πρέσβευαν πως ο κόσμος των εξωτερικών όψεων συνιστά και τη μόνη αλήθεια, τη μόνη δομή της πραγματικότητας, την οποία ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει από τις αισθήσεις και την εμπειρία του. Αυτή όμως την κριτική η Σχολή την εξάσκησε χωρίς να πέσει στην απέναντι πρακτική της μεταφυσικής θεώρησης, χωρίς να ταυτιστεί με μια πραγματικότητα που κείται έξω από την ανθρώπινη ιστορία, σε υπερβατικές, αφηρημένες αρχές, όπως ο Θεός ή η απόλυτη Ιδέα (Βενσάν, 1977: 66-96). Οι στοχαστές της Σχολής ήταν οι πρώτοι, από κοινωνιολογικής θέασης, που ασχολήθηκαν με την ηθική, τον λόγο και τη λογικότητα, μέσα από διαφορετικές οπτικές και γνωστικά πεδία σε μια εποχή που αυτό δεν ήταν η κυρίαρχη τάση των καιρών. Αποτελούσαν έτσι μια ελάχιστη μειοψηφία διανοητών που αντιτίθονταν στην κυρίαρχη Ευρωπαϊκή Παράδοση του νέο-Καντιανισμού (Finlayson, 2006: 2-3).

Να σημειώσουμε όμως και ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα πολλών κειμένων του Ινστιτούτου σύμφωνα με τον Martin Jay (2009). Πολλά κείμενα είναι «στριφνά», ιδιαίτερα του Αντόρνο. Αυτό γιατί αναλύσκονται συχνά, άλλοτε σε μια «εκθαμβωτική και άλλοτε σε μια αποπροσανατολιστική αντιπαράθεση» εξαιρετικά αφηρημένων προτάσεων με φαινομενικά τετριμμένες παρατηρήσεις. Σύμφωνα με τον Jay, αυτό εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι αντίθετα από την παραδοσιακή θεωρία, η οποία εξίσωνε το «συγκεκριμένο» με το «μερικό» και το «αφηρημένο» με το «καθολικό», η *Κριτική Θεωρία* ακολουθούσε τον Χέγκελ, για τον οποίο συγκεκριμένο σημαίνει «πολύπλευρο, επαρκώς συσχετισμένο, πολύπλοκα διαμεσολαβημένο», ενώ «αφηρημένο» σημαίνει «μονόπλευρο, ανεπαρκώς συσχετισμένο, σχετικά αδιαμεσολάβητο» (Σελ. 82). Προφανώς και ο Jay προσπαθεί να κάνει τα πράγματα απλούστερα, αλλά είναι γεγονός πως και η δική του *Διαλεκτική Φαντασία*-και το γράφω προς υπεράσπιση του Αντόρνο- δεν είναι βιβλίο που διαβάζεται για αναψυχή. Ίσως είναι αλήθεια πως οι λεπτές φιλοσοφικές έννοιες δεν έχουν αντιστοιχία σε

κάποια «χονδρή» γλώσσα. Οι εμβριθείς ιδέες θέλουν να βουτήξεις σε μια γλώσσα που είναι επίδεκτη λεπτών ερμηνειών και δύσκολων μεταφορών, άρα εξ ορισμού στριφνή. Η επιφανειακή πραγμάτευση, η «χονδρή» γλώσσα φαίνεται να δυσκολεύει την ακριβή οριοθέτηση και είναι επιτελεστική μόνο για γενικότητες και περιλήψεις, όχι για εργασίες που σκοπεύουν στην ακρίβεια και ανάλυση πολύπλοκων φιλοσοφικών θεωρήσεων. Ο Ήγκλετον (2003) γράφει πως υπάρχουν κάποιες ιδέες «και κυρίως στην επιστήμη, που δεν μπορούν να απλοποιηθούν επαρκώς. Δεν είναι όλη η σοφία απλή και αυθόρμητη» (σελ. 111). Ο ισχυρισμός ότι «όλα μπορούν να ειπωθούν απλά» είναι μια απλοϊκή ανοησία.

Η διαδρομή προς την κριτική σκέψη...

Ο βίος της Σχολής της Φρανκφούρτης δεν ήταν αδιατάραχος και ομοιογενής. Τα μέλη της, όταν ο Χίτλερ ανέβηκε στην εξουσία, εγκατέλειψαν τη Γερμανία, λόγω της εβραϊκής καταγωγής των περισσότερων και αυτοεξορίστηκαν (μετά από σύντομη περιπλάνηση στην Ευρώπη) στις ΗΠΑ. Εκεί βρήκαν στέγη στο πανεπιστήμιο Κολούμπια όπου συνέχισαν τις έρευνές τους, εστιάζοντας σε πιο πολύπλευρη γκάμα που συμπεριλάμβανε θέματα αυταρχισμού, εξτρεμιστικών κινημάτων, εργατικών κινημάτων, λαϊκού και μαζικού πολιτισμού, μικρών ομάδων κ.ά., φροντίζοντας να αξιοποιήσουν μεταξύ άλλων και τις εμπειρικές μεθόδους της αμερικανικής κοινωνιολογίας, η οποία την εποχή εκείνη ήταν πολύ διαδεδομένη. Το Ινστιτούτο, σύμφωνα με αρκετούς μελετητές του, δεν ενσωματώθηκε ποτέ στην αμερικανική νοοτροπία και κουλτούρα. Είναι χαρακτηριστικό το ότι συνέχισε για αρκετά χρόνια να εκδίδει το περιοδικό του στα Γερμανικά, πράγμα που έκανε τον Χορκχάιμερ να πει πως το *Zeitschrift* ήταν η μόνη συνέχιση της γόνιμης Γερμανικής κουλτούρας στα σκοτεινά χρόνια του Ναζισμού. Τα χρόνια της Αμερικής το Ινστιτούτο υποστήριξε πολλούς άλλους ευρωπαίους πρόσφυγες και χάρη στην οικονομική ευρωστία του, μπόρεσε αρκετούς από αυτούς να τους εγγράψει στους καταλόγους των έμμισθων ερευνητών του, χωρίς να έχουν προσφέρει ποτέ την παραμικρή εργασία σε αυτό (Πλανόδιον, 1996: 431).

Ο Αντόρνο θεωρεί πως αν η Αμερική του έκανε κάποιο καλό αυτό ήταν να μη θεωρεί φυσικές τις συνθήκες που αναπτύχθηκαν ιστορικά στην Ευρώπη, «να μη θεωρώ τα πράγματα δεδομένα [...] να βλέπω την κουλτούρα απ' έξω», πράγμα που

άμβλυνη την κριτική του σκέψη και οδήγησε τον ίδιο να γίνει πιο βαθύς στις κρίσεις του (Adorno, 1987: 41).

Ξεχωριστή μνεία πρέπει να γίνει εδώ σε δύο επιφανείς στοχαστές της Σχολής της Φρανκφούρτης, που άσκησαν με τον τρόπο τους κριτική στη Σχολή και δεν κατέφυγαν στην Αμερική τη ναζιστική περίοδο, έχοντας διακριτούς δρόμους, και μεταξύ τους (πνευματικούς και βιογραφικούς) αλλά και με τα άλλα μέλη της Σχολής. Πρόκειται για τον Γ. Χάμπερμας και τον Β. Μπένγιαμιν. Ο πρώτος γεννήθηκε το 1929 στο Ντίσελντορφ και μεγάλωσε σε αστική οικογένεια η οποία προσχώρησε στον Ναζισμό, χωρίς ωστόσο να τον υποστηρίξει ενεργά. Ο ίδιος ο Χάμπερμας, προς το τέλος του πολέμου, εντάχθηκε στη χιτλερική νεολαία και μεταπολεμικά συγκλονίστηκε και αφυπνίστηκε παρακολουθώντας τα ντοκιμαντέρ για το Ολοκαύτωμα και την εξέλιξη της Δίκης της Νυρεμβέργης. Συνειδητοποίησε τότε τη «φρικτή πραγματικότητα του Άουσβιτς και την πλήρη απαξίωση του ανθρώπου και των ηθικών αξιών, που χαρακτήρισε την περίοδο των Ναζί» (Finlayson, 2006:xi).

Ο Μπένγιαμιν γεννήθηκε το 1892 στο Βερολίνο από εύπορη αστική εβραϊκή οικογένεια και πέρασε τα παιδικά του χρόνια μέσα στις ανέσεις, θεωρώντας πως φτωχοί είναι μόνο οι ζητιάνοι (Benjamin, 2005:132-33). Η γνωριμία του και η φιλία του με την άλλη εμβληματική μορφή της Φρανκφούρτιας Σχολής, τον Αντόρνο, έγινε το 1923, εποχή που ο Μπένγιαμιν άρχιζε τη μελέτη για την *Καταγωγή της Γερμανικής Τραγωδίας*. Πρόκειται για εργασία που αποσκοπούσε στην απόκτηση υφηγεσίας, την οποία οι καθηγητές στους οποίους υποβλήθηκε, ασυνήθιστοι σε ό,τι ξεπερνούσε την ακαδημαϊκή νοοτροπία, δεν την κατάλαβαν και την απέρριψαν. Έτσι έκλεισε η προοπτική μιας ακαδημαϊκής καριέρας στη Γερμανία για τον Μπένγιαμιν. Αυτό κατά κοινή ομολογία έκανε μάλλον καλό στη μετέπειτα γραφή του, αφού την απάλλαξε από τη στείρα ακαδημαϊκότητα μιας στριφνής διατύπωσης. Στις περιπλανήσεις του ο Μπένγιαμιν έγινε φίλος του Μ. Μπρεχτ και επικρίθηκε από τον Αντόρνο για αυτή τη φιλία. Ο Αντόρνο εκκινούσε από μια γενικότερη δυσaréσκεια που είχε η Σχολή της Φρανκφούρτης απέναντι στον Μπρεχτ, καθώς δεν συμφωνούσαν σε πολιτικά ζητήματα (είχαν όμως σεβασμό στα λογοτεχνικά του επιτεύγματα) και θεωρούσε τον Μπρεχτ ως εκφραστή ενός χυδαίου χονδροειδούς υλισμού, επιζήμιου για την εξέλιξη του Μπένγιαμιν. Από την άλλη, και ο Μπρεχτ δεν είχε καλά λόγια για το Ινστιτούτο. Θεωρούσε πως αποτελούνταν από διανοούμενους οι οποίοι εκπορνεύονταν με αντίτιμο την υποστήριξη των αμερικανικών ιδρυμάτων (μετά την εγκατάσταση του Ιδρύματος στις Η.Π.Α.). Ωστόσο ο Μπρεχτ ξεχώριζε και εκτιμούσε τον Μπένγιαμιν

θεωρώντας τον έναν συγγραφέα προφητικό. Έμεινε έτσι αφοσιωμένος στη σχέση τους μέχρι τον θάνατο του τελευταίου (Jay, 2009: 200-202). Τα χρόνια της ναζιστικής ανόδου βρίσκουν τον Μπένγιαμιν χωρίς χρήματα αφού κανείς δεν ήθελε τη συνεργασία του λόγω της εβραϊκής καταγωγής του. Ο ίδιος γράφει: «Η ύπαρξή μου χωρίς εισοδήματα έχει καταντήσει ένα παράδοξο που το ατενίζω ώρες –ώρες με τη χαύνωση της απορίας» (Benjamin, 2006:23). Είναι τα χρόνια της εξάρτησής του από το Ινστιτούτο της Φρανκφούρτης, το οποίο έχει εγκρίνει μια μικρή οικονομική αρωγή για τον Μπένγιαμιν, αλλά και χρόνια αφοσίωσης πάνω στη συγγραφή έργων που αργότερα θεωρήθηκαν εμβληματικά της φιλοσοφίας του. Δυστυχώς το προσχέδιο του *Passagen-Werk* (για τη γένεση του 19^{ου} αιώνα με επίκεντρο το Μπωντλαιρικό έργο), μελέτη ζωής για την οποία ο Μπένγιαμιν είχε μαζέψει σημειώσεις από τουλάχιστον 850 βιβλία, απορρίπτεται από τον μεταναστεύσαντα στην Αμερική Αντόρνο. Ο τελευταίος έκρινε τη θεωρητική του δομή ανεπαρκή και αξίωσε μια ανάπλαση του κειμένου, εμποδίζοντας τη δημοσίευση του. Το σοκ ήταν μεγάλο για τον Μπένγιαμιν. Φτωχός και ευάλωτος προσπάθησε, κυνηγημένος από το χιτλερικό καθεστώς, να διαβεί τα Ισπανικά σύνορα με στόχο να φτάσει στην Αμερική. Καθυστερώντας όμως, χωρίς τα κατάλληλα χαρτιά, αυτοκτόνησε τον Σεπτέμβριο του 1940 για να μην πέσει στα χέρια της Γκεστάπο.

Τα αυτοεξορισμένα μέλη της Σχολής απογοητεύτηκαν βαθύτατα από τον θάνατό του, γεγονός που μαρτυρείται από τις εντατικές προσπάθειες που κατέβαλλαν στη συνέχεια οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ, προκειμένου να του εξασφαλίσουν την αναγνώριση και επιδοκιμασία που στερήθηκε όσο ήταν εν ζωή. Πολλά λοιπόν δοκίμιά του δημοσιεύτηκαν στην Αμερική στο περιοδικό *Zeitschrift*, το οποίο συνέχισε να αποτελεί το κατεξοχήν μέσο της προβολής των ιδεών των στοχαστών της Φρανκφούρτης με ένα ευρύτατο φάσμα συνεργασιών και μια πολυποίκιλη θεματολογία.

Προκειμένου να συνειδητοποιήσουμε την ευρύτητα της θεματολογίας που παρουσιαζόταν στο *Zeitschrift* είναι πρόσφορο να παραθέσουμε μια μικρή σταχυολόγηση των δημοσιεύσεών του: Ο Χορκχάιμερ γράφει για τη δυσκολία της μετάβασης των κοινωνικών γεγονότων από τη θεωρία στην πράξη. Ο Φρομ γράφει για την αποστολή μιας αναλυτικής κοινωνικής ψυχολογίας. Ο Αντόρνο και ο Λόβενταλ σχολιάζουν τα κοινωνικά θέματα της λογοτεχνίας. Οι οικονομολόγοι του Περιοδικού Γκρόσμαν και Πόλλοκ γράφουν για την κοινωνική κρίση και τον καπιταλισμό, καθώς και τη «νέα τάξη» των κοινωνικοοικονομικών παραμέτρων. Στον

χώρο της αισθητικής οι εργασίες των Αντόρνο, Μπένγιαμιν και Λόβενταλ είναι χαρακτηριστικές, ενώ στον χώρο της θεωρίας του δικαίου και της πολιτικής επιστήμης είναι χαρακτηριστικές οι εργασίες του Φ. Νόμαν και του Ο. Κιρχάϊμερ. Το περιοδικό κάνει γνωστές τις νέες τάσεις της αμερικάνικης σκέψης: τη λειτουργική σχολή της αμερικάνικης πολιτιστικής ανθρωπολογίας (Μαλινόβσκι, Μιντ, Μπένεντικτ), τις κοινωνιολογικές εξελίξεις με τη Σχολή του Σικάγου και τις νέες ερμηνευτικές τάσεις της σχολής του Ντυρκέμ. Επίσης συζητά με τη «Νέα οικονομία», με τον πραγματισμό του Ντιούι, με τις μεγάλες ιστορικές εργασίες του Πιρέν και του Τούνμπερ. Μέσα λοιπόν από το περιοδικό εμφανίζεται η εικόνα της εποχής, με τις πολυσημίες, τις αντινομίες, τις συζητήσεις και τις συνεργασίες (Πάνου 2004: 17-25).

Η αναγνώριση και η διάγνωση της επιρροής της

Μεταπολεμικά η έκρηξη της αμφισβήτησης της βιομηχανικής κοινωνίας με τις εξεγέρσεις των μαύρων, τον πόλεμο του Βιετνάμ, και το αντιπολεμικό ρεύμα, το φοιτητικό ρεύμα και τον Μάη του '68 κάνει πασίγνωστο και της μόδας αρχικά το έργο του Μαρκούζε.² Ο Μαρκούζε, ο οποίος μέσα από τα γραπτά του περιέγραφε αυτή τη διάλυση, προβάλλεται ως προφήτης της καπιταλιστικής κοινωνίας. Θεωρείται ο κατεξοχήν φιλόσοφος των φοιτητικών εξεγέρσεων κάνοντας «της μόδας» αυτόν τον πανεπιστημιακό τύπο, που δυστυχώς παραχάραξε την προσωπικότητά του και τη σκέψη του και τον κατάντησε «σχεδόν καρικατούρα» (Κάζνεβ & Βικτόρωφ, 1988:316). Ωστόσο, το έργο του κακοποιημένο και υπεραπλουστευμένο, αλλά ιστορικά καινοτόμο και εμπνευσμένο, υπήρξε το προνομιακό πεδίο για την αναζήτηση της κακοδαιμονίας του τεχνολογικού κόσμου. Υπήρξε δηλαδή μια πραγματική σύμπτωση της «Μονοδιάστατης κοινωνίας» που περιέγραφε ο Μαρκούζε και των υπαρκτών προβλημάτων κυρίως στις Η.Π.Α. Τα έργα του Μαρκούζε διαβάστηκαν από όλους εκείνη την περίοδο και εάν δεχτούμε ότι

²Οι λόγοι αυτής της επιτυχίας, σύμφωνα με τον Κάλφα, είναι ότι ο Μαρκούζε αρχίζει μεταπολεμικά να γράφει στα Αγγλικά ενώ οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ συνεχίζουν στα Γερμανικά. Η γλώσσα του Μαρκούζε είναι λιγότερο φιλοσοφική από τους έτερους Αντόρνο-Χορκχάιμερ, και το έργο του πρώτου είναι απλούστερο σε βάθος και πρωτοτυπία από το έργο των δεύτερων. Τέλος το έργο των Αντόρνο – Χορκχάιμερ είναι πρόωρο σε σχέση με την εποχή τους, αντίθετα με τη σκέψη του Μαρκούζε η οποία βρίσκει άμεση αντανάκλαση στα κινήματα της Νέας Αριστεράς στην Ευρώπη και στην Αμερική. Βλ. Κάλφας, 1978b: 59.

συγκεκριμένες εποχές χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένα βιβλία, τα έργα του Μαρκούζε χαρακτηρίζουν τη μεταπολεμική αμερικανική κουλτούρα. Ιδιαίτερα ευπώλητα βιβλία ήταν τα δύο δοκίμιά του, ο «Μονοδιάστατος Άνθρωπος» και το «Έρωσ και πολιτισμός». Μέσα από τα έργα αυτά και τις συχνές τους παραπομπές γίνεται αναγνώριση και διάδοση των παλαιότερων έργων του Χορκχάιμερ και του Αντόρνο αφενός, και αφετέρου της διαδρομής και εξέλιξης της Σχολής της Φρανκφούρτης. Αρχίζει έκτοτε να μεταφράζεται παντού το έργο της Σχολής και να γίνεται γνωστή η κριτική της για τον Διαφωτισμό και τον αποξενωμένο άνθρωπο. Είναι χαρακτηριστικό πως το εμβληματικό έργο των Χορκχάιμερ και Αντόρνο, η «Διαλεκτική του Διαφωτισμού», ενώ είναι γραμμένη το 1947, μεταφράζεται στα Αγγλικά το 1973 και στα Γαλλικά το 1974, ενώ η «Έκλειψη του Λόγου» του Χορκχάιμερ, γραμμένη το 1947, μεταφράζεται στα Γαλλικά το 1974. Επίσης, συλλογές κριτικών άρθρων του Χορκχάιμερ της προπολεμικής περιόδου βγαίνουν στην Γαλλία το 1974 και στην Αγγλία το 1972. (Κάλφας, 1978: 71).

Τα μέλη της Σχολής χαίρουν έκτοτε μιας αναγνώρισης και εκτίμησης και η προβληματική τους γίνεται κοινός τόπος και σημείο αναφοράς της μεταπολεμικής διανόησης. Το 1949 έγινε και η επανεγκατάσταση της Σχολής στη Φρανκφούρτη, με μεγάλες τιμές από το επίσημο τότε κράτος της Δ. Γερμανίας. Ήταν η εποχή όπου τα μέλη της Σχολής τόνιζαν εμφατικά τη συμβολή της κουλτούρας και όχι των οικονομικών παραγόντων στην κοινωνική ζωή, και συνέπεια αυτού, όσον αφορά την πιθανότητα επαναστατικής ανατροπής του καπιταλισμού, ότι αυτή η ανατροπή, δεν θα προερχόταν με αγώνα της εργατικής τάξης, αλλά από άλλες κοινωνικές δυνάμεις (Abercrombie et al., 1991: 342).

Η επιστροφή στις ...ρίζες

Η επιστροφή του κεντρικού πυρήνα της Σχολής μεθοδεύτηκε από την άνοιξη του 1946, όταν ο Λόβενταλ έθεσε στα υπόλοιπα ξενιτεμένα μέλη την επιστροφή τους στην Φρανκφούρτη. Αν και στην αρχή ο Χορκχάιμερ ήταν διστακτικός, λόγω και των πολλών υποχρεώσεών του στην Αμερική, γρήγορα άλλαξε γνώμη. Πίστευε πως το Ινστιτούτο θα μπορούσε να προσφέρει στους Γερμανούς φοιτητές αμερικανικές μεθόδους των κοινωνικών επιστημών, καταπολεμώντας έτσι την υπερβολικά θεωρητική έμφαση των παραδοσιακών Γερμανών ακαδημαϊκών (Jay, 2009: 281).

Έτσι από την επόμενη χρονιά τα κεντρικά μέλη της Σχολής (Χορκχάιμερ, Αντόρνο, Πόλλοκ) επανήλθαν στην Φρανκφούρτη (ο Λόβενταλ και ο Μαρκούζε παρέμειναν ωστόσο στην Αμερική) και το Ινστιτούτο πανηγυρικά επαναδραστηριοποιήθηκε σε νέα κτήρια, το 1949 όπως αναφέραμε, υπό τη διεύθυνση αρχικά του Χορκχάιμερ, έως το 1955 που αποσύρθηκε, και μετέπειτα του Αντόρνο. Λίγο αργότερα ο Χάμπερμας έχοντας ολοκληρώσει το διδακτορικό του το 1954, με έρευνα πάνω στο έργο του Νίτσε, του Μαρκούζε και του Μαρξ, γίνεται πρώτος βοηθός του Αντόρνο στο Ινστιτούτο. Συνδέεται έτσι με μια γόνιμη προβληματική που τον επηρεάζει στη σκέψη του. Ο ίδιος θεωρεί δασκάλους του τον Αντόρνο και τον Χορκχάιμερ, από τους οποίους έμαθε πώς να αποστασιοποιείται από την ίδια την κουλτούρα και πώς να στέκει κριτικά απέναντι από αυτήν. Με τα δικά του λόγια πώς «να προσεγγίζει την παράδοσή του με πνεύμα αυτοκριτικής και σκεπτικισμού, καθώς και με την καθαρή ματιά του ανθρώπου που έχει ήδη εξαπατηθεί μία φορά» (Finlayson, 2006: xiii).

Μετά το 1960 η γλώσσα του Αντόρνο στις πολιτικές εξελίξεις της Γερμανίας ήταν πιο καυστική και επεμβατική. Ήξερε να πείθει με την ευλωτία του αλλά γινόταν πολλές φορές δυσνόητος με τις διατυπώσεις του, δεν δεχόταν αντίρρηση και διέκοπτε τους φοιτητές του με την αυταρχική συμπεριφορά του, «κάνοντάς τους αφόρητη τη ζωή». Ήταν, όπως αναφέρει ο Σ. Σημίτης (μαθητής του Αντόρνο), μαζί με τον Χορκχάιμερ, «καθηγητές παλιάς εποχής, με την έννοια ότι αυτοί μιλάνε και οι άλλοι ακούνε» (Το Βήμα, 2003). Με τη δημοσίευση των ημερολογίων του Αντόρνο, τα τελευταία χρόνια, βλέπουμε πως είναι συχνός επισκέπτης των οίκων ανοχής και παρουσιάζεται να υποβάλλει σε μια συνεχή ταπείνωση τη γυναίκα του, «την οποία όχι μόνο απατούσε κατά συρροήν και εξακολούθησιν, αλλά και της υπαγόρευε αναλυτικά, για να τις καταγράψει, τις λεπτομέρειες των εξωσυζυγικών «αταξιών» του, καθώς και των ερωτικών του φαντασιώσεων» (Το Βήμα, 2003). Το 1961 στο Τύμπινγκεν της Δ. Γερμανίας θα συγκληθεί συνέδριο των γερμανών κοινωνιολόγων, το οποίο θα πάρει τη μορφή αντιπαράθεσης των δύο μεγάλων τάσεων που δίχαζαν τη Γερμανική κοινωνιολογία: μια διαλεκτική ριζοσπαστική τάση, από την μια μεριά, την οποία εκπροσωπούσε ο Αντόρνο με τον νεαρό Χάμπερμας και μια περισσότερο ακαδημαϊκή, εμπειριστική και θετικιστική προσέγγιση, από την άλλη, την οποία εκπροσωπούσε ο Καρλ Πόππερ (Πλανόδιον, 1996: 432). Στα μέσα του 1960 σε ταραχές που ξέσπασαν στη Φρανκφούρτη, οι οποίες εκκινούσαν από τα πολιτικά πεπραγμένα της Δ. Γερμανίας, σε μια ανήσυχη περίοδο για όλο τον κόσμο, με φοιτητικές διεκδικήσεις για μια καλύτερη κοινωνία, οι φοιτητές του Αντόρνο

ερμήνευαν την *Κριτική Θεωρία* ως μια προτροπή για επαναστατικές πράξεις. Τότε μια ομάδα φοιτητών της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς κατέλαβε το Ίδρυμα, όπου βρισκόταν και το γραφείο του Αντόρνο. Υπό τον φόβο βανδαλισμών ο Αντόρνο κάλεσε την αστυνομία. Ανάμεσα στους ριζοσπάστες και ακροαριστερούς φοιτητές προκλήθηκε σάλος. Πώς ήταν δυνατόν ένας διανοούμενος που έγραψε τόσα και τόσα εναντίον του φασισμού να συντάσσεται με τις Αρχές; Για τον λόγο αυτό έγινε στόχος της δράσης των φοιτητών. Αυτός άσκησε σκληρή κριτική στην αριστερή «αντι-θεωρητική» στάση την οποία αποκαλούσε «ψευδο-δράση». Επιχειρηματολόγισε υπέρ μιας «ανοιχτής σκέψης» και θεωρούσε πως «πάνω από κάθε ειδικό και μερικό περιεχόμενο, η σκέψη είναι στην πραγματικότητα [...] η δύναμη της αντίστασης». Επίσης κραύγαζε πως η ακαδημαϊκή ελευθερία και η ελευθερία της έκφρασης παύουν να υφίστανται όταν καταρρακώνονται οι θεσμοί που τις διασφαλίζουν (Βιστωνίτης, 2019). Στην άλλη πλευρά του φάσματος, η Δεξιά τον κατηγορούσε ότι παρείχε τη θεωρητική βάση για τη βία των αριστερών. Τον Απρίλιο του 1969 έγιναν ταραχές μέσα στην αίθουσα διδασκαλίας του. Νεαρές φοιτήτριες κατέλαβαν τότε την έδρα του επιδεικνύοντας γυμνά τα στήθη τους, υποδηλώνοντας, σύμφωνα με τον Σημίτη την ερωτική του εκμετάλλευση προς στις γυναίκες (το Βήμα, 2003), άλλοι φοιτητές απαίτησαν να κάνει δημοσίως αυτοκριτική. Ο Αντόρνο αποχώρησε αμέσως και οι φοιτητές πέταξαν φέιγ βολάν που έγραφαν: «Ο Αντόρνο ως θεσμός έχει πεθάνει». Σε ένα γράμμα προς τον Σάμιουελ Μπέκετ έγραψε: «Το αίσθημα του να δέχεσαι ξαφνικά επίθεση ως αντιδραστικός, τουλάχιστον περιέχει μια νότα έκπληξης». Πέθανε τον ίδιο χρόνο στην Ελβετία, σε ένα ταξίδι με τη γυναίκα του, από καρδιακή ανακοπή (Βιστωνίτης, 2019). Με τον θάνατο του Χορκχάιμερ τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1973, έκλεισε ο πρώτος κύκλος των διανοητών της Φρανκφούρτης αφήνοντας ένα γόνιμο έδαφος στους επιγόνους και μελετητές της.

Οι εκπρόσωποι της Σχολής αποτελούν ως σήμερα, με έσχατο τον Γιούργκεν Χάμπερμας, τη σημαντικότερη ομάδα στοχαστών που συνδέθηκαν με ιδεολογικούς και πνευματικούς προσανατολισμούς ριζοσπαστικών κοινωνικών κινημάτων, όπως η «Νέα Αριστερά», οι φοιτητικές εξεγέρσεις στα μεγάλα πανεπιστήμια της Αμερικής, της Γαλλίας και της Γερμανίας, το εργατικό κίνημα κ.ά. Σε όλη αυτή την ιστορική της πορεία η Σχολή δεν σταμάτησε να επεξεργάζεται και να αναπτύσσει την *Κριτική Θεωρία* της, προκαλώντας σημαντικές επιρροές και διευρύνοντας την κοινωνιολογική και φιλοσοφική σκέψη (Φιλοσοφικό & Κοινωνιολογικό Λεξικό, τόμος Ε, 1995:226).

2. Κριτική Θεωρία & Σχολή της Φρανκφούρτης

Το πλαίσιο

Το απόσταγμα της Σχολής της Φρανκφούρτης αποτελεί η επονομαζόμενη *Κριτική Θεωρία*. Η θεωρία αυτή αποτελεί συγκερασμό φιλοσοφικών, κοινωνικών, οικονομικών, ιστορικών και ψυχολογικών επιστημών, συνιστά δηλαδή ένα διεπιστημονικό πεδίο συνομιλιών και εφαρμογών. Ο Χορκχάιμερ αναφέρει πως αντικείμενο της *Κριτικής Θεωρίας* είναι η «η κοινωνία ως αντίφαση» και επίσης ότι η *Κριτική Θεωρία* αναγνωρίζει εκ των προτέρων την κοινωνική προδιαμόρφωση των προσλαμβανομένων γεγονότων και έτσι παύει να τα αντιμετωπίζει ως καθαρά εξωτερικά δεδομένα. Το ενδιαφέρον της αποτελεί ο ριζικός μετασχηματισμός της κοινωνίας προς την κατεύθυνση μιας «συνένωσης ελεύθερων ανθρώπων» (Ιακώβου 2008: 6). Μπορούμε να μιλήσουμε για μια θεωρία της ιστορικής και κοινωνικής εξέλιξης του ανθρώπινου λόγου, η οποία αρχικά λειδορήθηκε και κατακρίθηκε. Αυτή η κατάκριση ήταν αποτέλεσμα, όπως αναφέραμε, της κριτικής της μαρξιστικής παράδοσης από τα καινούρια νάματα της νεωτεριστικής παράδοσης (Φιλοσοφικό και Κοινωνιολογικό Λεξικό, τόμος Ε, 1995:226).

Ο Κάλφας (1978) θεωρεί πως αυτές οι επικρίσεις βασίζονται στο ότι δεν υπάρχει ένα αυστηρά κατασκευασμένο οικοδόμημα και αυτή η «αδιαφορία» για την αυστηρότητα της θεμελιακής υπόστασης της *Κριτικής Θεωρίας* έχει τεκμηριωθεί και με επιχειρήματα από τους εκπροσώπους της Σχολής (Σελ. 71). «Πολλά έργα παίρνουν τη μορφή αφορισμών, σκόρπιων σκέψεων. Δεν επιζητούν ούτε την απολυτότητα της γνώσης, ούτε την πλήρη ακρίβεια των εννοιών» (Σελ. 74). Ο Βαλλιάνος (2008) συμπληρώνει πως δεν ενδιαφέρεται επίσης για τη διατύπωση ουτοπικών προβλέψεων σχετικά με την ιδεώδη κοινωνία του μέλλοντος που υποτίθεται πως είναι ιστορικά αναγκαία, ούτε καν διατυπώνει συγκεκριμένες πολιτικές διεξόδου από το κυρίαρχο σύστημα (σελ. 335).

Ο όρος *Κριτική Θεωρία* χρησιμοποιήθηκε αρχικά, όπως αναφέρθηκε, από τον Χορκχάιμερ, με σκοπό την αποφυγή του όρου «μαρξισμός» (Κάλφας, 1978: 72). Πράγματι ο Γερμανός διανοητής στο κείμενο του 1937 το οποίο δημοσίευσε στο *Zeitschrift*, με τίτλο: «Παραδοσιακή και Κριτική Θεωρία», θέλοντας να διαφοροποιηθεί από τη μαρξιστική φιλοσοφία και να αποφύγει λέξεις φορτισμένες με

ένα κανονιστικό νόημα, εισήγαγε τον όρο «κριτική» σε αντιδιαστολή με τον όρο «Παραδοσιακή», διευρύνοντας τη μαρξιστική προβληματική σε καινούριους ορίζοντες. Ο Χορκχάμερ γράφει στο «Φιλοσοφικό Σημειωματάριο» (1988b) πως η *Κριτική Θεωρία* «πρέπει να ασχοληθεί με αυτό που δίκαια ονομάζεται πρόοδος, δηλαδή με την τεχνική πρόοδο και την επίδραση της στον άνθρωπο και την κοινωνία». Να καταγγείλει τη διάλυση του πνεύματος και τη νίκη της ορθολογικότητας (σελ 111).

Στο ίδιο τεύχος του *Zeitschrift*, το 1937 και ο Χ. Μαρκούζε υιοθέτησε τον όρο *Κριτική Θεωρία*, με το κείμενό του «Η φιλοσοφία και η Κριτική Θεωρία», προεκτείνοντας έτσι μια γόνιμη έναρξη που έμελλε να γίνει φιλοσοφικό πρόταγμα (Ιακώβου, 2008:30). Η *Κριτική Θεωρία* προσπάθησε να υπερνικήσει τον διαμελισμό των κοινωνικών επιστημών αλλά ταυτόχρονα φαίνεται να είχε συνείδηση πως είναι αδύνατον ένας άνθρωπος μόνος του να αναλάβει την έρευνα σε όλα τα σχετικά πεδία. Βασίστηκε πολύ σε εμπειρικές έρευνες και μεθόδους προσπαθώντας να αποφύγει ιδεολογικούς περιορισμούς που προτάσσουν τον διαχωρισμό των επιστημών. Ο Χορκχάμερ επέμενε πως «η *Κριτική Θεωρία* όφειλε να είναι πάνω από όλα κριτική». Έπρεπε δηλαδή να είναι σκόπιμη και πρακτική και όχι μόνο θεωρητική. Δηλαδή να μην έχει ως αντικείμενο μόνο την ορθή γνώση και κατανόηση του κόσμου και των φαινομένων του, αλλά και τη δημιουργία ολοένα και περισσότερο ωφέλιμων και πρακτικών για τον άνθρωπο κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών. Κάτω από το πλαίσιο αυτό, σύμφωνα με τον Χορκχάμερ η θεωρία θα έπρεπε να εκκινούνταν από δύο στόχους: τον *διαγνωστικό* και τον *επιδιορθωτικό*. Δηλαδή ο στόχος της δεν θα ήταν μόνο να επισημάνει τα κοινωνικά λάθη, αλλά και να αναδείξει πώς θα ξεπεραστούν αυτά, επισημαίνοντας τρόπους και τάσεις που θα μπορούσαν να ωθήσουν την εξέλιξη της κοινωνίας προς το καλύτερο (Finlayson, 2006: 5). Με τα λόγια του Αντόρνο:

Ποτέ δεν βλέπαμε την θεωρία απλώς σαν ένα σύνολο υποθέσεων αλλά, κατά μια έννοια, σαν κάτι που στηρίζεται στα δικά του πόδια, άρα δεν σκοπεύαμε να υποδείξουμε ή να ανασκευάσουμε την θεωρία μέσω των ευρημάτων μας αλλά να αντλήσουμε απ' αυτήν συγκριμένα ερωτήματα για έρευνα, τα οποία έπρεπε μετά να κριθούν με βάση τη δική τους αξία και ν' αποκαλύψουν ορισμένες κυρίαρχες κοινωνικό-ψυχολογικές δομές (Adorno, 1987:37).

Αυτή την πολυσχιδή προβληματική της *Κριτικής Θεωρίας* επιχείρησε να πραγματώσει ο Χορκχάιμερ ήδη κατά την ανάληψη των καθηκόντων της Διεύθυνσης του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας προπολεμικά το 1930, έπειτα δηλαδή από δύο χρόνια αφότου είχε πρωτοαναφερθεί σε αυτόν τον όρο. Στην εναρκτήρια διάλεξή του πάνω στην «Παρούσα κατάσταση της κοινωνικής φιλοσοφίας και τα καθήκοντα του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας» έδωσε τρεις κατευθύνσεις που διαβάστηκαν από τους επιγόνους ως μια σύνοψη των προσανατολισμών που έλαβε η *Κριτική Θεωρία* (Ιακώβου 2008: 3). Μίλησε:

α) για ένα αίτημα συγκερασμού των ναμάτων της θεωρίας και έρευνας του συνόλου των κοινωνικών επιστημών (κοινωνιολογίας, οικονομικών, ιστορίας, ψυχολογίας, φιλοσοφίας κτλ), ο οποίος κρίνεται αναγκαίος γιατί ελλείπει ενός τέτοιου συγκερασμού οι κοινωνικές επιστήμες αδυνατούν να παράγουν ουσιαστική γνώση και αναλώνονται είτε σε αφηρημένες κατασκευές, είτε σε εξειδικευμένη καταγραφή επιμέρους ασύνδετων γεγονότων.

β) για ένα αίτημα εμπλουτισμού της μαρξιστικής θεωρίας, μια καινούρια εννόηση του σχήματος βάση-εποικοδόμημα, κάτω από τον συνδυασμό κυρίως του ιστορικού υλισμού με την φροϋδική ψυχανάλυση.

γ) για την ανάγκη ενός ερευνητικού προγράμματος γύρω από ερωτήματα που αφορούν τη σχέση ανάμεσα στην οικονομική ζωή, την ψυχική ανάπτυξη των ατόμων και τις μεταβολές της πολιτισμικής σφαίρας. Τέτοιο ερευνητικό πρόγραμμα, το οποίο υπήρξε και η αφορμή της πιο εξειδικευμένης έρευνας που δημοσιεύτηκε το 1936, είναι το «Μελέτες για την Αυθεντία και την Οικογένεια» (Horkheimer et al., 1996, όπ. αναφ. στο Ιακώβου 2008:3-4).

Ο Κάλφας θεωρεί πως η *Κριτική Θεωρία* ενδιαφέρεται για α) μια θεώρηση της τεχνολογίας «σαν δύναμης καταπίεσης και κυριαρχίας στον σύγχρονο κόσμο»: Το τεχνολογικό σύνολο γενικά ως νέα κατάσταση που ενσωματώνει μέσα του τις παραδοσιακές δυνάμεις αλλαγής και β) για την επιστήμη και την ορθολογικότητα ως κατασκευές που κρύβουν μέσα τους αυτούσια τα σπέρματα της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο, την αποπροσωποποίηση των κοινωνικών σχέσεων (Κάλφας, 1978: 71).

Μεταπολεμικά ο Χορκχάιμερ περισσότερο ώριμος, θα κάνει λόγο για την εξάρτηση της *Κριτικής Θεωρίας* από την ιστορία και θα διακρίνει γενικότερα δύο εκφάνσεις της κριτικής (του χθες και του σήμερα): η **πρώτη** αναφέρεται υπέρ μιας επαναστατικής αλλαγής του κόσμου και βρίσκεται πιο κοντά στο μαρξιστικό μοντέλο

θέασης, ενώ η **δεύτερη** παλεύει για τη διατήρηση της αυτονομίας του ατόμου σε έναν κόσμο εξ ολοκλήρου κατευθυνόμενο.

Οι Διαφοροποιήσεις

Με τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι η *Κριτική Θεωρία* δεν είναι απόλυτα οριοθετημένη και ακριβέστατα ορισμένη, για τον λόγο αυτόν οι επικριτές της την εγκαλούσαν για τη γενικότητα και τον κερματισμό των στοχαστικών της ζητημάτων. Πράγματι, η αποσπασματικότητα και το πλήθος των στοχαστών της *Κριτικής Θεωρίας* δημιούργησε κατά καιρούς διαφοροποιήσεις, οι οποίες έχουν προσεγγιστεί από τους σχολιαστές με δύο τρόπους: Ορισμένοι θεωρούν πως υπάρχει ένας σταθερός «θεωρητικός πυρήνας», ενώ άλλοι βλέπουν, συν τω χρόνω, μια «ριζική διαφοροποίηση». Οι πρώτοι προτάσσουν την ενιαία αντιμετώπιση της *Θεωρίας* και εξηγούν πως παρά τις διακυμάνσεις της, υπάρχει ένα κέντρο, γύρω από το οποίο μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει τις εκφάνσεις της *Κριτικής Θεωρίας* ως μικρές εσωτερικές μετατοπίσεις, εκατέρωθεν αυτού του σταθερού κέντρου. Αυτό το κέντρο θα μπορούσε να οριοθετηθεί ιδανικά γύρω από κάποιες προτάσεις, όπως «η φιλοσοφία δεν είναι ένας γνωστικός κλάδος όπως οι άλλοι», «η επιστήμη στερείται αναστοχασμού» και «δεν μπορεί να καθορίσει κανείς τη δίκαιη κοινωνία εκ των προτέρων» (Assoun, Raulet 1978 στο Ιακώβου, 2008:2). Οι οπαδοί του «σταθερού θεωρητικού πυρήνα» της *Κριτικής Θεωρίας* εξηγούν τη διαφοροποίηση που παρατηρείται στη θεωρία, πως, για τους προσεκτικούς μελετητές, αυτή είναι φαινομενική, λόγω του κατακερματισμού της και όχι ουσιαστική και επικαλούνται το γεγονός ότι για την ολοκληρωμένη συγκρότηση της *Κριτικής Θεωρίας* είναι ανάγκη να λάβουμε υπόψιν πως οι στοχαστές της αλληλοσυμπληρώνονται. Για την κατανόηση δηλαδή μιας έκφανσης της *Κριτικής Θεωρίας*, που επιχειρεί κάποιος εκπρόσωπος της Σχολής της Φρανκφούρτης, είναι αναγκαίο να ληφθούν υπόψη όσα κάποιος άλλος έχει διατυπώσει σε προγενέστερο ή μεταγενέστερο χρόνο. Για παράδειγμα, όπως αναφέρει η Ιακώβου (2008), οι αναλύσεις του Αντόρνο για την «Αυταρχική Προσωπικότητα», οι οποίες πραγματώθηκαν το 1982, κατανοούνται επαρκώς μόνο αν ληφθούν υπόψη οι προγενέστερες έρευνες της δεκαετίας του 1930 για την «Αυθεντία και την Οικογένεια», στις οποίες ο ίδιος δεν είχε καν λάβει μέρος.

Έχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό, να παραθέσουμε κάποιες σκέψεις του Β. Κάλφα (1978), ο οποίος όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, βλέπει την *Κριτική Θεωρία* ως εξελισσόμενη στον χρόνο, έχοντας ενιαίο κέντρο. Θέλοντας να οριοθετήσει τους άξονες αυτής της εξελικτικής στοχαστικής διαδικασίας αναφέρει τέσσερα «σκαλοπάτια» που αντιπροσωπεύονται από συγκεκριμένα έργα, στα οποία εμπεριέχονται και οι διάφορες διακυμάνσεις γύρω από το σταθερό κέντρο της *Κριτικής Θεωρίας*. Συγκεκριμένα, θεωρεί πως ο οδηγητικός μίτος των έργων της Σχολής της Φρανκφούρτης είναι, με άξονα τη χρονολογική τους σειρά: 1) Οι Πρώτες κριτικές θεωρήσεις του Ινστιτούτου. Κυρίως του Χορκχάιμερ «Παράδοση και Κριτική Θεωρία» και του Μαρκούζε «Φιλοσοφία και Κριτική Θεωρία». 2) Η «Διαλεκτική του Διαφωτισμού» και λιγότερο η «Έλλειψη του Λόγου». 3) Ο «Μονοδιάστατος άνθρωπος», με τη συμβολή του «Έρως και πολιτισμός». 4) Τα γραπτά του Χάμπερμας «Τεχνική και επιστήμη σαν ιδεολογία» και «Γνώση και συμφέρον» (σελ. 71-72).

Από την άλλη μεριά, υπάρχουν μελετητές της Φρανκφούρτιας Σχολής που προτάσσουν τη ριζική εξέλιξη της *Κριτικής Θεωρίας* και άρα τη σημαντική διαφοροποίησή της μέσα στην ιστορική της πορεία. Πιο συγκεκριμένα θεωρούν πως, αν μπορούμε να μιλήσουμε για *Κριτική Θεωρία*, ουσιαστικά αυτό πρέπει να γίνει μόνο για τα φιλοσοφικά προτάγματα των Αντόρνο και Χορκχάιμερ. Οι μελετητές αυτοί έχουν κατά νου περιπτώσεις διαφοροποίησης όπως του Ε. Φρομ μετά το 1940 (Ferry, Renaut, 1978 στο Ιακώβου, 2008:2) ή ακόμη και του Μαρκούζε, που υποστήριξε πως η «αληθινή απελευθέρωση του ανθρώπου» συμβαδίζει με τον περιορισμό των ιχνών του προπατορικού αμαρτήματος» συνδιαλέγοντας τη σεξουαλική πλήρωση με την αντικοφορμιστική επαναστατική συμπεριφορά (Marcuse, 1971: 12). Επίσης συν-λογίζουν τη διαφορετικότητα της περίπτωσης του Μπένγιαμιν και την κατάληξη των φιλοσοφικών στοχασμών του Χάμπερμας. Για τον τελευταίο έχουν επικριτικά διατυπώσει μάλιστα πως διαφημίστηκε αρχικά ως επίγονος της Σχολής της Φρανκφούρτης, για την αναγνώρισή του και μόνο, ενώ στην πραγματικότητα δεν έχει κοινές φιλοσοφικές συνισταμένες. Η φιλοσοφία του, όπως αναπτύσσεται, περιέχει «ένα ιδίωμα επηρεασμένο από την αμερικανική φιλοσοφία της γλώσσας με πραγματιστικές και θετικιστικές αποχρώσεις τις οποίες απεχθάνονταν οι κλασικοί θεωρητικοί της Σχολής, ενώ ο σοσιαλδημοκρατικός του ρεφορμισμός μοιάζει να βρίσκεται στον αντίποδα ακριβώς του ρομαντικού και ουτοπικού ριζοσπαστικού εκείνων» (Πλανόδιον, 1996: 432-433).

Ο Τέρυ Ήγκλετον (2015) θα μπορούσε να εντοπίσει τις διαφοροποιήσεις της «κριτικής εξέλιξης» στις συνδηλώσεις της λέξης *νόημα*. Διακρίνοντας δύο διαφορετικές έννοιες του «νοήματος» ως πράξη και ως δομή στη συγκρότηση κάποιας «λογικής» αποφαινεται, μεταξύ άλλων, πως το *νόημα*, παίρνοντας ως δεδομένο κάποιο πράγμα, θέλει να εκπροσωπήσει ή να αντικαταστήσει καταχρηστικά αυτό το δεδομένο, με τη δική του οντότητα. Επίσης, επειδή η γραφή καλείται να «ενσαρκώσει» αυτό το νόημα με λέξεις, παίρνει διαφορετική νοηματοδότηση η πρόταση κάθε φορά, ανάλογα με τη δομική θέση της εκάστοτε λέξης και τις εκατέρωθεν συν-φράσεις που ορίζουν τα συμφοραζόμενα. Με τις θεωρήσεις αυτές ο Ήγκλετον μεταφέρει στο πεδίο της «γραφής»-με την ευρύτερη φιλοσοφική έννοια-τις αντιφάσεις της *θεωρίας*, φωτίζοντας καινούριες προοπτικές στους προβληματισμούς της σκέψης. Αυτή η λογική αποτελεί προσέγγιση μιας νέας τάσης της φιλοσοφίας η οποία ονομάζεται «γλωσσολογική καμπή» ή «στροφή στη γλωσσολογία». Είναι η τάση διαφόρων φιλοσόφων του 20^{ου} αιώνα να δώσουν λύση σε φιλοσοφικά προτάγματα, προκρίνοντας και διερευνώντας την ύπαρξη μιας εγγενούς αλήθειας στη γλωσσική χρήση. Χαρακτηριστικά, και τον έσχατο, για αρκετούς, εκπρόσωπο της *Κριτικής Θεωρίας*, τον Χάμπερμας, τον εντάσσουν οι μελετητές σε αυτό το ρεύμα (Finlayson, 2006: 37).

Ο Χάμπερμας κατά τη δεκαετία του '80 αναπτύσσει μια νέα θεωρητική πρόταση κανονιστικής θεμελίωσης της *Κριτικής Θεωρίας* πάνω στην «επικοινωνιακή ηθική». Χωρίς κατά την άποψή του να ακυρώσει τα προτάγματα των προκατόχων του διακρίνει μια «αντικειμενοποιημένη εξωτερική» και μια «καταπιεσμένη εσωτερική» φύση του υποκειμένου. Οι δομές της κοινωνικής κυριαρχίας ερμηνεύονται τώρα «ως αποτέλεσμα διαδικασιών επικοινωνιακής συμφωνίας που προβάλλουν ένα αίτημα υλοποίησης της διυποκειμενικής ελευθερίας- είναι το αίτημα αυτό που συνιστά πλέον το μέτρο ύπαρξης μίας αναστοχαστικής κριτικής της εξουσίας». Αυτή η στροφή Παραδείγματος που εγκαινίασε παραμένει εντυπωσιακή ως προς την ευρηματικότητα, το θεματικό εύρος και τον πλούτο των αναφορών, προσφέροντας νέες οπτικές και ερμηνευτικά εργαλεία, έχοντας βέβαια μετακινήσει το κέντρο βάρους από την παραγωγή (εργασία) στο υποκείμενο και στην επικοινωνία (Κόντου, 2012: 19-21).

Χωρίς να αναφερθούμε εκτενέστερα -γιατί είναι έξω από το πλαίσιο αυτής της εργασίας- στις περαιτέρω εκφάνσεις και αντιρρήσεις της *Κριτικής Θεωρίας* από τους διάφορους διανοητές της, θα πρέπει να τονίσουμε ότι σε αυτή την εργασία, θα

επικεντρωθούμε κυρίως στην κατά Χορκχάιμερ «δεύτερη Κριτική Θεωρία», όπως διαμορφώθηκε κυρίως μετά το 1947, που εγείρει αξιώσεις για κάθε μορφή κοινωνίας, και όχι όπως περιγραφόταν σε προγενέστερα χρόνια, που ήταν σαφώς προσανατολισμένη προς την καπιταλιστική κοινωνία. Θα παραβλέψουμε έτσι, ως επί το πλείστον τις, κατά καιρούς, ιστορικές της διαβαθμίσεις, όπως και τις μικροδιαφορές εστίασης που συναντάμε ακόμη και στους Έλληνες μελετητές της Σχολής της Φρανκφούρτης,³ τονίζοντας κατά βάση τα στοιχεία όπου υπάρχει συμφωνία και ταύτιση. Θα θεωρήσουμε την *Κριτική Θεωρία* ως ένα συμπαγές corpus χωρίς εξονυχιστική παράθεση του ποιος έχει πει τι, όπου αυτό δεν είναι απαραίτητο. Γι' αυτό και στην εργασία μας θα αποφύγουμε όσο γίνεται την αναφορά και σε συγκεκριμένα κοινωνικά συστήματα.

Σε αυτή, την δεύτερη κατά Χορκχάιμερ, έκφανση της *Κριτικής Θεωρίας* έχουν ειδικό βάρος οι έννοιες του *εργαλειακού Λόγου*, της *πολιτιστικής βιομηχανίας* και της *μαζικής κουλτούρας*, έννοιες παρεμφερείς, που αναπτύχθηκαν από τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Οι φράσεις αυτές, οι οποίες σήμερα έχουν γίνει κοινός τόπος σε κάθε στοχαζόμενο άνθρωπο και σε κάθε άτομο της προοδευτικής διανόησης, είναι έννοιες που εισηγήθηκε και επεξεργάστηκε με πληρότητα και επιμονή η *Κριτική Θεωρία*. Το παράδοξο είναι πως πολλοί χρησιμοποιούν αυτές τις έννοιες σήμερα, αγνοώντας τις πηγές τους, όπως και τους στοχαστές που πρωτομίλησαν για αυτές, σχεδόν έναν αιώνα πριν. Ωστόσο η σημερινή διασπορά και εξοικείωση με αυτές δείχνει, αν μη τι άλλο, την επήρεια που είχε η *κριτική σκέψη* της Φρανκφούρτης στην καθημερινότητά μας, ταυτόχρονα όμως και τη διαπίστωση ότι, δυστυχώς ακόμη, μετά από τόσα χρόνια, οι δυνάμεις που φροντίζουν για την πνευματική μας οκνηρία είναι περισσότερο από ποτέ παρούσες και απόλυτα καθοριστικές για τις ζωές μας.

Εν κατακλείδι, η *Κριτική Θεωρία*, σε σχέση με την πολιτιστική βιομηχανία, ενδιαφέρεται για τις επιπτώσεις της *μαζικής κουλτούρας* στο άτομο, ενδιαφέρεται για την αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο μεταβιβάζει η *μαζική κουλτούρα* ιδέες και πεποιθήσεις στα υποκείμενα, του τρόπου με τον οποίο αλώνει τον ελεύθερο χρόνο

³Μέσα στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, δεν είναι οι συγγραφείς/ερμηνευτές της θεωρίας ομοούσιοι στις «λεπτές» γραμμές της. Ο καθένας έχει τη δική του «ανάγνωση» και όσο βαθύτερα προχωρούμε τόσο τα «βλέμματα» αυτά απομακρύνονται. Είναι λογικό για την ανάπτυξη της παρούσας εργασίας να επιλεγεί η ντετερμινιστική πρακτική, να βλέπουμε δηλαδή ότι οι συνδηλώσεις της ίδιας λέξης, μπορεί σε όλους τους στοχαστές να μην έχουν το ίδιο νόημα, ωστόσο σε επίπεδο αποφάνσεων /συμπερασμάτων θεωρούμε ότι υπάρχει μια βαθύτερη προσλαμβάνουσα σχετικά ίδια σε όλους. Αυτή την «αύρα» αναζητούμε (φανταζόμαστε όπως όλες οι εργασίες), για να είμαστε συνεπείς και όχι αποσπασματικοί και αντιφατικοί.

τους και ελέγχει την ιδιωτική τους ζωή, χειραγωγώντας την προσωπική σφαίρα της ύπαρξής τους. Κάτω από το πλαίσιο αυτό η *Κριτική Θεωρία* επεξεργάζεται μια φιλοσοφία για τη σύγχρονη κοινωνία και αναζητεί τρόπους «για τη μέριμνα και την απελευθέρωση του ατόμου», μελετώντας τις διαδικασίες με τις οποίες η *μαζική κουλτούρα* παράγεται και διαχέεται στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία (Αντόρνο κ. συν., 1984:11).

Πριν εστιάσουμε όμως στην κοινωνική κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας, έτσι όπως εκφράστηκε από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, θα πρέπει να δώσουμε λίγη έκταση στα ιστορικά νάματα και στα αποτελέσματα της νεωτερικότητας. Αυτό γιατί από τα επακόλουθα των προταγμάτων του Διαφωτισμού εκκινεί η *Κριτική Θεωρία* και οι αποφάνσεις της για τη μαζική βιομηχανική κουλτούρα.

3. Νεωτερικότητα και Σχολή της Φρανκφούρτης

Η Νεωτερικότητα

Η προβληματική της *πολιτιστικής βιομηχανίας* και του *εργαλειακού Λόγου* υπήρξε απότοκο της επαφής των μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης με το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας, κατά την άφιξή τους στην Αμερική. Στη χώρα αυτή κατά το χρονικό διάστημα 1930-40 είχε ωριμάσει μια βιομηχανία της ψυχαγωγίας, η οποία βέβαια συμβάδιζε με την τεχνολογική εξέλιξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Ολιγάριθμα μεγάλα τραστ κατείχαν τότε,⁴ με εξαγορές και συγχωνεύσεις το σύνολο των κινηματογραφικών, τηλεοπτικών και έντυπων μέσων, χαράσσοντας τη γενική τους κατεύθυνση και ευνοώντας την πολιτική που επιθυμούσαν. Αυτή η διαπίστωση, με την προγενέστερη εμπειρία των μελών της Σχολής, της χειραγώγησης της Γερμανικής κουλτούρας από τους ναζί, θα τους οδηγήσει στην αποκρυστάλλωση της θεωρίας τους και των επιπτώσεων που έχουν στο άτομο λογικές χειραφέτησης μέσω της γοητείας που εξασκούν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Αυτός ο σκεπτικισμός απέναντι στο φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας εκκινεί από μια αρνητική τοποθέτηση της *Κριτικής Θεωρίας* απέναντι στις διαφωτιστικές αξίες, τη νεωτερικότητα και την εγκυρότητα του Λόγου. Αναφέρεται δηλαδή σε μια ενδελεχή ανάλυση της σύγχρονης κοινωνίας, όπως προέκυψε, ώστε να επισημανθούν οι ύπουλοι μηχανισμοί της εκμετάλλευσης, τους οποίους μεταχειρίζεται η κοινωνία αυτή για να καταστήσει τον άνθρωπο υποχείριο της (Πελεγρίνης, 2005:562). Στο δοκίμιό του «Περί της Ιστορίας της Διαλεκτικής» ο Μαρκούζε θεωρεί ότι «η άρνηση του θεωρούμενου ως αληθινού περιεχομένου της άμεσης εμπειρίας μέσω του εννοιολογικού σκέπτεσθαι» έχει δειχθεί άριστα με τα παράδοξα του Ζήνωνα, τα οποία περιέχουν την ουσία της διαλεκτικής του Λόγου και της αιτιολογικής πρακτικής του νεωτεριστικού οικοδομήματος (Μαραγκός, n.d.).

⁴Γράφει συγκεκριμένα ο Φρομ: «Από τις 573 ανεξάρτητες αμερικανικές εταιρίες που κάλυπταν τα περισσότερα εμπορεύματα για τα οποία γίνονται πράξεις στο χρηματιστήριο της Ν. Υόρκης το 1930, 130 εταιρίες είχαν υπό τον έλεγχό τους το 80% και πλέον όλων των κεφαλαίων του συνόλου των εταιριών. Οι 200 μεγαλύτερες μη τραπεζικές εταιρίες είχαν υπό τον έλεγχό τους το ήμισυ σχεδόν όλου του μη τραπεζικού πλούτου, ενώ το υπόλοιπο ήμισυ ανήκε σε περισσότερες από 300.000 μικρότερες εταιρίες [...] και 2.000 περίπου άτομα από έναν πληθυσμό 125.000.000 εκατομμυρίων είναι σε θέση να ελέγχουν άμεσα τη μισή βιομηχανία» (Βλ. Φρομ, 1973:136-137). Γενικότερα για μια εικόνα του μετασχηματισμού της κοινωνίας, από τις φεουδαρχικές δομές στις καπιταλιστικές, το εν λόγω βιβλίο είναι αρκετά κατατοπιστικό.

Με τον όρο νεωτερικότητα εννοούμε το πνευματικό και πολιτικό –κοινωνικό ρεύμα που αρχίζει από τον 15^ο αιώνα με τη δημιουργία του έθνους –κράτους. Το ρεύμα αυτό συνυφαίνεται με τον Διαφωτισμό (1688-1789) και «αναπτύσσεται με την βιομηχανική επανάσταση και την άνοδο του καπιταλισμού». Κύριο πρόταγμα της νεωτερικότητας ήταν η συνεχής πρόοδος του ατόμου έως την κατάκτηση της απόλυτης γνώσης και ελευθερίας του, με κύριο όχημα, σε αυτήν τη διαδρομή, την τεχνολογική πρόοδο. Μιλάμε δηλαδή για την υποχώρηση των φεουδαρχικών κατάλοιπων και τη δημιουργία «νέων θεσμών, νέου πνεύματος και νέων διανοητικών πειθαρχιών προκειμένου να εδραιωθεί το Λογοτεχνικό πρόταγμα, το οποίο δεσπόζει στη δόμηση της νέας εποχής» (Φωτόπουλος, 2010: 325).

Ο Βέμπερ επιχείρησε να ερμηνεύσει αυτή την κοσμοϊστορική διαδικασία του εκσυγχρονισμού, από τον Διαφωτισμό και ύστερα, ως μια διαδικασία προοδευτικού «εξορθολογισμού», μια «απο-μάγευση», αλλά με έναν διαφορούμενο τρόπο, κατά τον οποίο ο εξορθολογισμός αυτός έχει εντός του και τη χειραφέτηση του ανθρώπου, αλλά και την «πραγματοποίησή» του (τον εγκλεισμό του σε ένα απάνθρωπο σύστημα, ως συνέπεια της νεωτερικής του πορείας). Την αντίφαση αυτή φαίνεται να επιχειρούν να ξεδιαλύνουν ο Αντόρνο, ο Χορκχάμερ και ο Μαρκούζε. Πυξίδα τους σε αυτό στάθηκε το ερώτημα: «γιατί η ανθρωπότητα, αντί να περάσει σε μια αληθινά ανθρώπινη κατάσταση βουλιάζει σε ένα νέο είδος βαρβαρότητας;» (Ιακώβου, 2008:12). Η απάντηση που έδωσαν τους έκανε να υιοθετήσουν μια αρνητική κριτική της προόδου του Διαφωτισμού και της στείρας ορθολογικότητας.

Αυτό που κατάφερε η νεωτερικότητα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν, είναι να μετατρέψει τον Διαφωτισμό σε λογικό Θετικισμό. Να αναλωθεί σε ένα στείο κυνήγι πληροφορίας και άσκοπα επίπονης καταγραφής. Να μετατοπίσει την επιστημονική έρευνα από το *γιατί* στο *πώς*. Να μεταφράσει την ποιότητα σε ποσότητα και κάθε μη ποσοτικοποιήσιμη έκφραση να την εκδιώξει από την επιστημονική εγκυρότητα. Να οικοδομήσει εν τέλει μια «κολοβωμένη ορθολογικότητα» (Αντόρνο κ. συν.,1984:42). Χαρακτηρίζοντάς την «κολοβωμένη» αντίληψη ορθολογικότητας, την όρισαν ως «ορθολογικότητα που επιδεικνύεται κατά την εκλογή των αποτελεσματικότερων μέσων για την πραγματοποίηση προκαθορισμένων σκοπών». Κάτω από αυτό το πλαίσιο ο εξορθολογισμός συνδέεται με τη διατύπωση και τη γενίκευση του νόμου στη νεώτερη αστική κοινωνία, με την επέκταση γραφειοκρατικών μορφών οργάνωσης και συστηματικής τάξης (μορφές καταπίεσης), την επέκταση της μετρησιμότητας, του ελέγχου και του συστηματικού

σχεδιασμού (θετικισμός) και την απρόσωπη συνεργατική κοινότητα με τις εργαλειακές και στρατηγικές σκοπιμότητες. Αυτή η ορθολογικότητα δεν εξέφραζε τίποτε άλλο παρά μόνο την αλλοίωση της συνείδησης και την αλλοτρίωση που είχε επέλθει με την ανάπτυξη του καπιταλισμού, αλλά επίσης και τη γραφειοκρατική αντίληψη που απηχούσε ο σοσιαλισμός. Κάπως έτσι οι στοχαστές της Φρανκφούρτης συμφωνούσαν με τον Βέμπερ, εναντίον του Μαρξ, ότι η εσώτερη λογική της διαδικασίας του κεφαλαιοκρατικού εκσυγχρονισμού δεν οδηγούσε στην εμφάνιση μιας αταξικής κοινωνίας, αλλά στην εμφάνιση μάλλον ενός κλειστού συστήματος εργασιακής και διοικητικής ορθολογικότητας (Wellmer, 1989: 13-19).

Αυτό το σύστημα είχε δύο προκείμενες, οι οποίες συνδιαλλάσσονται με διαλεκτικό τρόπο. Οι προκείμενες αυτές, τις οποίες όρισε ο Βάκωνας, βρετανός φιλόσοφος και σύμφωνα με τον Χέγκελ εισηγητής της «νεωτερικής ορθολογικότητας», είναι η *γνώση* και η *δύναμη*. Η πρώτη, θεωρεί ο Βάκωνας, είναι το εργαλείο για τον πρακτικό κατεξουσιασμό της φύσης και για την επιβίωση του ανθρώπινου είδους, και η δεύτερη, που είναι συνέπεια της πρώτης, καθορίζει την ορθολογική γνωστική διαδικασία, υπάγοντάς την στην τεχνική (Ιακώβου 2008: 14).

Το θεωρητικό -φιλοσοφικό αυτό υπόστρωμα της νεωτερικότητας ήταν για τον Χορκχάιμερ το κατεξοχήν πρόταγμα της «Παραδοσιακής Θεωρίας». Πιο συγκεκριμένα ο Γερμανός στοχαστής θεωρεί ότι το μοντέλο της παραδοσιακής θεωρίας συγκροτείται στη βάση της νεωτερικής επιστημονικής γνώσης, όπως διαμορφώθηκε από τον Βάκωνα και τον Καρτέσιο, συμπεριλαμβάνοντας το σύνολο της γνώσης, από τα μαθηματικά και την τυπική λογική ως τις φυσικές επιστήμες (Finlayson, 2006: 4). Έτσι «θεωρία σημαίνει το σύνολο των προτάσεων, που αναφέρονται σ' ένα αντικείμενο και συνδέονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, ώστε από μερικές απ' αυτές να προκύπτουν οι υπόλοιπες». Αυτό θα πρέπει να διαθέτει ιδανικά το σχήμα μερικών αρχικών θεωρημάτων, ίσως και δογματικών, και στη συνέχεια πάνω σε αυτό να οικοδομείται ένα ορθολογικό και χωρίς αντιφάσεις αρχιτεκτόνημα, το οποίο θα πρέπει να επιβεβαιώνεται από την εμπειρία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χορκχάιμερ (1989: 12-13) «η αξία των φυσικών νόμων, για την οποία νοιάζεται αδιάκοπα η καινούργια επιστήμη που ιδρύθηκε στην Αναγέννηση, εξαρτιέται από τη μελλοντική επανάληψη περιπτώσεων, όπου οφείλουν να ισχύουν οι νόμοι». Ο Κόσμος έτσι οδηγήθηκε, μέσω του Διαφωτισμού, να θεωρείται σαν κάτι παγιωμένο, σταθερό, νεκρό, ενώ η επιστήμη, όπως διαμορφώθηκε στη νεώτερη εποχή, είναι στενά συνδεδεμένη με τη «μαθηματική – μηχανική φυσική

επιστήμη», και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε ο άνθρωπος της επιστήμης να «γνωρίζει τα πράγματα στο βαθμό που μπορεί να τα κατασκευάζει». Με τα λόγια του Μαρκούζε:

καθώς ο δεδομένος κόσμος ήταν συνδεδεμένος με την έλλογη σκέψη, και μάλιστα εξαρτημένος ως προς το είναι του από αυτήν, ό,τι αντέφασκε προς τον λόγο, ό,τι δεν ήταν έλλογο, ετίθετο ως κάτι που έπρεπε να ξεπεραστεί. Ο λόγος θεσπίστηκε ως κριτική αρχή (Jay, 2009: 60).

Συγκροτείται έτσι, από τη μια μεριά μια διανοητικά διατυπωμένη Γνώση και από την άλλη μια κατάσταση πραγμάτων η οποία βέβαια οφείλει να συλληφθεί από την Γνώση. Το μοντέλο αυτό έχει όμως εξ ορισμού δύο «αντικειμενικότητες»: την πραγματικότητα και τον τρόπο που αυτή κατανοείται (θεωρία). Έτσι η παραδοσιακή θεωρία κατανοείται ως ανεξάρτητη από την κοινωνία στην οποία αναφέρεται, ενώ στην πραγματικότητα θα πρέπει να υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο «πραγματικοτήτων». Η δυϊστική αυτή απεικόνιση: Θεωρία – Ανεξάρτητο βασίλειο των φυσικών γεγονότων, ενίσχυε την πεποίθηση ότι τα γεγονότα ήταν απέναντι σε όποια ερμηνευτική θεωρία ανεξάρτητα δεδομένα μιας παγιωμένης φυσικής πραγματικότητας. Αυτή την εικόνα απέρριπταν οι θεωρητικοί της Σχολής προκρίνοντας μια πιο Εγγελιανή διαλεκτική αντίληψη της γνώσης, σύμφωνα με την οποία «τα γεγονότα και οι θεωρίες συνιστούν μέρος μιας συνεχιζόμενης και δυναμικά εξελισσόμενης ιστορικής διαδικασίας» (Finlayson, 2006: 4). Η *Κριτική Θεωρία* δηλαδή, προσπάθησε να συγκεράσει τη θεωρία με την αναφορά στην πραγματικότητα και να μην είναι μόνο μια εξωτερική, προς το αντικείμενό της, κατάσταση, αλλά να αναστοχάζεται πάνω στο πλαίσιο συγκρότησης της έλλογης γνώσης (Ιακώβου, 2008:4-6). Ο αναστοχασμός αυτός, μαζί με το διεπιστημονικό πνεύμα της *Κριτικής Θεωρίας*,

φιλοδοξούσε να διαλευκάνει αυτό που οι θεωρητικοί της Σχολής αποκαλούσαν θετικιστική ψευδαίσθηση και θεωρούσαν πως έχει μολύνει τις παραδοσιακές θεωρίες (όπως για παράδειγμα τις φυσικές επιστήμες). Η ψευδαίσθηση αυτή δεν ήταν παρά η πεποίθηση ότι η θεωρία αποτελεί τον ορθό αντικατοπτρισμό του ανεξάρτητου βασιλείου των φυσικών γεγονότων (Finlayson, 2006: 4).

Ο Χορκχάμερ στην «Έκλειψη του Λόγου» (1987: 96-97) ψέγει τους θετικιστές σχετικοποιώντας τη μέθοδό τους: την παρατήρηση. Συγκεκριμένα θεωρεί πως δεν μπορεί να είναι τόσο δογματικοί ως προς την επιστημονικότητα της μεθόδου τους αφού, «όταν κάποιος ρωτά γιατί η παρατήρηση είναι η σωστή εγγύηση της αλήθειας, οι θετικιστές απλώς προσφεύγουν ξανά στην παρατήρηση». Με τον τρόπο αυτόν, αρνούμενοι να επαληθεύσουν την αρχή τους –ότι καμιά πρόταση δεν έχει νόημα αν δεν επαληθευτεί «διαπράττουν το σφάλμα του *petition principii*, προϋποθέτοντας ως αληθές το προς απόδειξιν».⁵ Όλη αυτή η τυποποίηση που επιθυμεί η θετικιστική επιστήμη να θέσει στα πράγματα θυμίζει την ιστορία του παιδιού που κοίταξε τον ουρανό και ρώτησε: «Μπαμπά τι υποτίθεται ότι συμβολίζει το φεγγάρι;».

Για τη συγκρότηση της *Κριτικής Θεωρίας* απέναντι στον Διαφωτισμό, τομή υπήρξε το έργο των Αντόρνο και Χορκχάμερ *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, το οποίο αποτελεί κείμενο αναφοράς. Είναι χαρακτηριστικό ότι η εποχή που γράφτηκε το κείμενο αυτό, το 1940, είναι καθοριστική: με την άνοδο του φασισμού και του ναζισμού, τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τον αμερικανικό καπιταλισμό και τον σταλινισμό. Ήταν λογικό ότι με αυτές τις εξελίξεις οι συγγραφείς θα έβλεπαν με σκεπτικισμό την εποχή της Νεωτερικότητας και αυτό ακριβώς έκαναν. Με τον όρο «Διαφωτισμός» η Σχολή της Φρανκφούρτης εννοεί την ουσία της Δυτικής σκέψης, «την πραγματική κίνηση του Δυτικού πολιτισμού, που αρχίζει απ' την αρχαιότητα με την πάλη κατά του μύθου, ενσαρκώνει την επιστήμη, και στη σημερινή εποχή βρίσκει την αντιπροσωπευτικότερη έκφρασή της στην τεχνολογία» (Κάλφας, 1978b: 58). Έτσι οι Αντόρνο και Χορκχάμερ επιχείρησαν μια ανακατασκευή του δυτικού πολιτισμού και μια εκ νέου κριτική θέαση, αντλώντας υλικό από προηγούμενους φιλόσοφους αλλά και διανοητές, όπως ο Όμηρος, ο Καντ και ο Σαντ,⁶ ο Νίτσε, ο Βέμπερ, και ο Φρόυντ. Με το έργο αυτό οι δύο διανοητές δεν άφηναν μόνο τελειωτικά πίσω τους τα υπολείμματα της ορθόδοξης μαρξιστικής

⁵Το ίδιο σφάλμα κάνει βέβαια, κατά τη γνώμη μας και ο Χορκχάμερ σε επιχειρήματά του, στο εν λόγω βιβλίο. Βλ. κεφάλαιο: «Η κριτική της *Κριτικής Θεωρίας*» στην παρούσα εργασία. Επίσης και ο Μαρκούζε σε πολλά σημεία του βιβλίου του (1971). Χαρακτηριστικά π.χ. εκεί που αναφέρει: «Περισσότερο θα πρέπει να μας απασχολήσουν οι πιθανότητες που υπάρχουν να διατηρήσουμε και να προστατέψουμε το δικαίωμα, την ανάγκη να σκεφτόμαστε και να μιλάμε με όρους διαφορετικούς απ' τους όρους της τρέχουσας γλώσσας, με όρους δηλαδή που είναι σημαντικοί, ηθολογικοί και χρήσιμοι, ακριβώς γιατί είναι διαφορετικοί (!)». (Σελ. 185).

⁶Επιχειρήθηκε μια καινοφανής για την εποχή ερμηνεία της ηθικής φιλοσοφίας του Καντ σε συνάρτηση με το έργο του μαρκήσιου ντε Σαντ, ότι: το έργο του δεύτερου αναδεικνύεται ως συνέπεια της ηθικής φιλοσοφίας του πρώτου, ή με άλλα λόγια «όταν ο πρακτικός Λόγος αποκαθαίρεται ολωσδιόλου από περιεχόμενα αδυνατεί να διακρίνει το καλό από το κακό». Βλ. σχετικά (Ιακώβου 2008: 12).

θεωρίας, αλλά επίσης τοποθετούσαν υπόρρητα και τον Μαρξ στην παράδοση του Διαφωτισμού (Jay, 2009: 259).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέραμε παραπάνω, οι δύο φιλόσοφοι στην *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (1996) εύλογα αναρωτιούνταν γιατί η ανθρωπότητα αντί με τον Διαφωτισμό να περάσει σε μια «αληθινά ανθρώπινη κατάσταση, βουλιάζει σε ένα νέο είδος βαρβαρότητας;» (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1996: 19). Διαπίστωναν πως η πραγματικότητα του πολιτισμού είναι γεμάτη φρίκη. Μια φρίκη η οποία, την μεταπολεμική εποχή που εκδόθηκε το βιβλίο, έτεινε ακόμη και προς την ολοκληρωτική καταστροφή. Ο ψυχρός πόλεμος, τα υπερμεγέθη μπλοκ, οι συνεχείς συγκρούσεις στον Τρίτο Κόσμο, η νέα άνοδος του Ολοκληρωτισμού, όλα οδηγούσαν σε μια διαδρομή που όχι μόνο δεν δικαίωνε τους στόχους του Διαφωτισμού αλλά οδηγούσε σε μια αυξημένη παθητικότητα των ανθρώπων, απέναντι στον πανταχού παρόντα οικονομικό και πολιτικό εξτρεμισμό. Με τα λόγια του Μπένγιαμιν: «Δεν υπάρχει κανένα τεκμήριο πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα και τεκμήριο βαρβαρότητας» (Jay, 2009: 173).

Βρισκόμαστε σε έναν καινούριο κύκλο, αφού περάσαμε μέσα από την κοινωνία της πρόνοιας του Δυτικού πολιτισμού και της καπιταλιστικής αφθονίας. Όπως το έθεσε ο Χορκχάιμερ «μετά από μια περίοδο ανόδου, ανάπτυξης των ανθρωπίνων δυνάμεων και χειραφέτησης του ατόμου, μετά από μια τεράστια επέκταση της ανθρώπινης κυριαρχίας στη φύση», οδηγούμαστε τελικά στην αναστολή της παραπέρα εξέλιξης και σε πορεία ολίσθησης της κοινωνίας προς μια νέα βαρβαρότητα και δυστυχώς η μνήμη των ατόμων που είχαν βιώσει την προηγούμενη βαρβαρότητα μέσω των πολέμων και της εξαθλίωσης τείνει να απαλειφθεί, αφού οι περισσότεροι δεν υπάρχουν ως φυσική παρουσία στη ζωή πλέον, και οι «νέοι άνθρωποι» έχουν αποδείξει δυστυχώς ότι δεν διδάσκονται από την εμπειρία των παλαιότερων. Υπήρξε δηλαδή μια αντιστροφή του ορθού λόγου, μια παράλογη και ολοκληρωτική σκοτεινή όψη του Διαφωτισμού, τα προτάγματα του οποίου, αντί να οδηγήσουν σε χειραφετημένα και χωρίς προκαταλήψεις υποκείμενα, όπως πρέσβευαν, οδήγησαν στην εξαφάνιση ανθρώπινων πλασμάτων –συνεχείς πόλεμοι - και σε δεσποτικές αμείλικτες και στιβαρές πολιτικές με σκοπό τη «μαζική απάτη», όπως χαρακτηριστικά είπαν οι Χορκχάιμερ και Αντόρνο.

Ο Χάμπερμας, λιγότερο επαναστατικός, υποστηρίζει πως η εξέλιξη της νεωτερικότητας δεν υπήρξε η πρέπουσα, αφού πήρε εξαρχής λάθος «κατεύθυνση», και για «τον λόγο αυτό δεν θα μπορούσε να μιλάει κάποιος για διάψευση και

αποτυχία». Ο μεγάλος αυτός φιλόσοφος βλέπει τη νεωτερικότητα ακολουθώντας την προβληματική και τη μέθοδο του Πάρσον, δηλαδή ως διαφοροποίηση τεσσάρων βασικών θεσμικών χώρων (οικονομικού, πολιτικού, κοινωνικού, πολιτισμικού). Διακρίνει έτσι την εξέλιξη και επιβολή μιας πολιτικοοικονομικής κυριαρχίας σε βάρος των άλλων δύο θεσμικών χώρων με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται η αυτόνομη λειτουργία τους και να δημιουργούνται προβλήματα και στρεβλώσεις. Με τα λόγια του Χάμπερμας η αγορά και το κράτος διεισδύουν και «αποικιοποιούν» τον κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο, τον «βιόκοσμο», εμποδίζοντας την ανάπτυξη σημαντικών «θεσμικών περιοχών» της κοινωνικής πραγματικότητας (Φωτόπουλος, 2010: 326). Αυτό ήρθε ως αποτέλεσμα της στρεβλής Διαφωτιστικής ανάπτυξης, καθώς μέσα στον *βιόκοσμο* (κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο), με τη δημιουργία εξειδικευμένων θεσμών όπως το κράτος, η αγορά, η γραφειοκρατία, αντικαταστάθηκαν οι παλιοί τρόποι και πλέον οι νέοι αναλαμβάνουν τη διεκπεραίωση σημαντικών λειτουργιών υποσκάπτοντας τους παραδοσιακούς κανόνες. Ειδικότερα τα μέσα συντονισμού του συστήματος (χρήμα, εξουσία, εργαλειακός Λόγος) υπερτερούν έναντι των μέσων του *βιόκοσμου* (οικογένεια, θρησκεία, επικοινωνιακός Λόγος). Συνεπώς για τον Χάμπερμας χρήμα και εξουσία καταλαμβάνουν συνεχώς ζωτικές περιοχές του κοινωνικού και πολιτισμικού χώρου με αποτέλεσμα τη βαθμιαία υποβάθμιση και τεχνικοποίησή του (Φωτόπουλος, 2010: 339).

Οι προάγγελοι: Μακιαβέλλι και Χομπς

Αυτές οι πρακτικές επιδείχθηκαν με την αυγή της Αναγέννησης από τον Μακιαβέλλι, ο οποίος διέγινε τη δυνατότητα για χειραγώγηση μιας επιστήμης, της πολιτικής, και διατύπωσε απλά και σίγουρα τα στοιχεία πάνω στη βάση της απόκτησης και διατήρησης της κυριαρχίας ανθρώπου σε άνθρωπο. Ο Μακιαβέλλι είναι ο κατεξοχήν στοχαστής που πιστεύει στην αμετάβλητη φύση του ανθρώπου, τη μη δυνάμενη να αλλάξει, γιατί υπόκειται κι αυτή σε φυσικούς νόμους. Ο άνθρωπος είναι ένα «κομμάτι φύσης και με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να απαλλαχτεί από τους φυσικούς νόμους». Κι όπως δεν «άλλαξε από την αρχαιότητα η κίνηση, η διάταξη και η δύναμη του ουρανού, του ήλιου, των στοιχείων», έτσι και η συμπεριφορά του ανθρώπου δεν αλλάζει. Έχοντας τα ίδια αναγκαία πάθη ο άνθρωπος, καταλήγει και στο ίδιο

αποτελεσμα. Η δε ροπή του ανθρώπου στο Καλό εξετάζεται με πολλή δυσπιστία, καθώς όπως χαρακτηριστικά λέει ο Μακιαβέλλι οι άνθρωποι δεν κάνουν το καλό, παρά μόνο εάν τους «σφίξει η ανάγκη». Αν κάνεις το λάθος και τους αφήσεις ελεύθερους να διαλέξουν, τότε κάνουν ό,τι παραλυσία θελήσουν, «σπέρνουν παντού την ανακατωσούρα και την αταξία». Έτσι, αποφαίνεται ο στοχαστής, ο τρόπος για να είναι ευτυχισμένοι στη διελκυστίνδα των πολιτικών αλλαγών είναι να διατηρηθεί το μόνο πράγμα που έχει τελικά σημασία: η ασφάλεια του αστικού κράτους, η ανεμπόδιστη επέκταση της «αστικής αξιολύπης στο εμπόριο και στις επιχειρήσεις». Θεωρεί, υπό το πρίσμα αυτό, πως η άνοδος της αστικής τάξης την Αναγέννηση στάθηκε ο όρος της μεγάλης κοινωνικής προόδου και για αυτή την ευημερία είναι απαραίτητη και με κάθε μέσο υποχρεωτική, η ριζική έλλειψη πολιτικών ενδοιασμών και η επιβολή ενός «ηθικά αδέσμευτου» πράττειν. Ο Μακιαβέλλι ζητά την υποταγή «όλων των απόψεων στον σκοπό που του φαίνεται ύψιστος: στη δημιουργία και στη διατήρηση ενός ισχυρού συγκεντρωτικού κράτους σαν όρου ζωτικής ευπραγίας». Μέσα από τον «Ηγεμόνα», τις «Διατριβές πάνω στην πρώτη Δεκάδα του Τίτου Λιβίου» και την «Φλωρεντινή Ιστορία» συνοψίζει αυτήν την πρακτική που θα μείνει στην ιστορία ως «Μακιαβελλισμός», δηλαδή πως «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» και πως για την επίτευξη αυτού του σκοπού είναι θεμιτά τα ψέματα, ο δόλος, η υποκρισία, η ωμότητα και η δολοφονία. Η Μακιαβέλλια φιλοσοφία δικαίωσε και για το «παρελθόν αλλά και για το μέλλον τα μέσα κυριαρχίας που ήσαν απαραίτητοι όροι για την άνοδο της αστικής τάξης» και την εσαεί κυριαρχία της (Χορκχάμερ, 1989: 14-22).

Ένας άλλος φιλόσοφος, ο Χομπς, συνεισέφερε όσο κανείς στην ανάδειξη των αισθησιοκρατικών αντιλήψεων. Αυτές τις πλαισίωσε με μια άκρως πεσιμιστική αντίληψη για την ανθρώπινη φύση που οδηγούσε στην απεικόνιση της φυσικής κατάστασης των ανθρώπων ως «μιας κατάστασης καθολικού πολέμου εγωιστικών ατόμων». Στο εγωιστικό αυτό σύστημα του Χομπς ο ωφελισμός αντιτάσσει την γενική ωφελιμότητα αθροίζοντας τις ατομικές ωφελιμότητες. Ο άνθρωπος δηλαδή ως εσαεί «αυτόματο» είναι υποκείμενο των παρορμήσεων και συναισθημάτων του. Τα ζωτικά όργανα του σώματός του δεν είναι παρά εξαρτήματα της μηχανής.

Η καρδιά είναι ένα ελατήριο, τα νεύρα κορδόνια και οι αρθρώσεις μοχλοί που μεταδίδουν την κίνηση. Η κίνηση ισοδυναμεί με την επιθυμία και η ύψιστη επιθυμία είναι η συνέχιση της κίνησης, δηλαδή η ζωή ή ακριβέστερα ο ύψιστος

φόβος είναι η παύση της κίνησης, που σημαίνει το θάνατο. Δεν υπάρχουν άλλες αξίες. Κάθε αυτόματο αναγνωρίζει ως καλό ό,τι συνεισφέρει στην δική του συντήρηση (Μολύβας, 2000: 109).

Ο Άγγλος στοχαστής πίστευε στην αναγκαία αιτία: μία αιτία που ήταν υπεύθυνη για το αποτέλεσμα άσχετα εάν μπορεί τα φαινόμενα να δείχνουν περισσότερες. Πιστός σε αυτό το πνεύμα θεωρούσε ότι ο άνθρωπος έχει τρία κίνητρα: τον ανταγωνισμό, τη δυσπιστία, και την επιθυμία για δόξα. Η πρώτη αιτία «ωθεί τους ανθρώπους να επιτίθενται ο ένας στον άλλο για να αποκομίσουν όφελος, η δεύτερη [τους ωθεί] για την επίτευξη ασφάλειας και η Τρίτη για να κερδίσουν φήμη». Το συμπέρασμά του απλό: ο άνθρωπος χωρίς καμία χειραγώγηση των ενστίκτων του είναι για τον συνάνθρωπό του λύκος (Χομπς: *Λεβιάθαν* όπ. αναφ. στο Blanco, 2020:74). Στο πλαίσιο αυτό κάθε άνθρωπος βρίσκεται σε μια κοινωνία ελευθερίας και ισότητας με τον άλλον, αλλά ταυτόχρονα σε μια αέναη προσπάθεια ικανοποίησης διαδοχικών επιθυμιών με σκοπό την απόκτηση δύναμης, για να μην βρεθεί στο έλεος κάποιου άλλου. Έτσι η απόκτηση δύναμης καταλήγει αυτοσκοπός γιατί κανένας δεν μπορεί να εμπιστευτεί κανέναν. Για να εξέλθουν από αυτήν την κατάσταση και την μόνιμη απειλή ενός βίαιου θανάτου, όπως θεωρεί ο Χομπς, τα άτομα εγκαθιδρύουν πολιτική κοινωνία αμοιβαίας συμφωνίας-«κοινωνικό συμβόλαιο»- να εκχωρήσουν τα φυσικά τους δικαιώματα σε τρίτο πρόσωπο. Έτσι δημιουργείται ο κυρίαρχος, η προσωποποίηση της ακαταμάχητης εξουσίας, που δεν υπόκειται σε περιορισμούς αλλά έχει ως καθήκον την εγγύηση της ειρήνης και την προστασία των συμβαλλόμενων μερών που γίνονται πλέον οι υπήκοοί του. Αυτή είναι μια αναγκαιότητα, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, που πρέπει να τηρηθεί γιατί διαφορετικά η βία θα κυριαρχήσει. Βέβαια, η αναγκαιότητα αυτή δεν συμπεριλαμβάνει τον κυρίαρχο. Αυτός είναι εγγυητής του συμβολαίου, αλλά όχι συμβαλλόμενο μέρος του. Αυτό σημαίνει ότι δεν έχει υποσχεθεί σε κανέναν τίποτα και δεν αναγνωρίζει καμία δέσμευση και εδώ έγκειται ο απολυταρχικός χαρακτήρας της εξουσίας του. Το συμβόλαιο, κατά τον Χομπς, συγκροτείται από αμοιβαίες συμφωνίες, στις οποίες κάθε συμβαλλόμενο μέρος παραιτείται των φυσικών του δικαιωμάτων υπέρ ενός κυρίαρχου, υπό τον όρο ότι κάθε άλλο μέρος θα κάνει το ίδιο. Ο κυρίαρχος, αν και έχει απεριόριστες εξουσίες, δεν έχει ένα όραμα με βάση το οποίο θέλει να μεταμορφώσει την κοινωνία ή να βελτιώσει τους υπηκόους του. Από εδώ προκύπτει το παράδοξο «ο θεμελιωτής του πολιτικού αυταρχισμού να θεωρείται και ο

πρόδρομος του σύγχρονου φιλελευθερισμού» (Μολύβας, 2000: 112). Στο βιβλίο του *Λεβιάθαν* ο Χομπς βλέπει μεν το κράτος ως ένα τρομακτικό και καταπιεστικό σύστημα, αλλά άκρως απαραίτητο για την ειρήνη και την ανθρωπότητα. Μέσα στο κράτος το άτομο επιλέγει έναν ρυθμισμένο και συλλογικό φόβο, σε αντίθεση με την κατάσταση έξω από αυτό, όπου ο φόβος είναι γενικός, σταθερός και χαοτικός. Άρα το άτομο υποτάσσεται και πειθαρχεί για «ένα υγιές κακό ελάχιστο σημασίας» (Blanco, 2020:17).

Ο Χομπς μπορεί να εκπροσωπεί έναν «εκπολιτισμένο» φιλοσοφικά Μακιαβέλλι, ο οποίος έβαλε τις μακιαβέλλιες πρακτικές σε ένα πιο συγκροτημένο πλαίσιο, ωστόσο και οι δύο, σύμφωνα με τους στοχαστές της Φρανκφούρτης, διαμόρφωσαν το πλαίσιο του Διαφωτιστικού ανθρώπου και τον εξουσιών χειραγώγησης. Ο Χορκχάιμερ έχει μάλιστα γράψει δοκίμιο με το οποίο τους θεωρεί γενάρχες της αστικής ιστορίας και των προταγμάτων της (Χορκχάιμερ, 1989). Έχουν δεχτεί και οι δύο πλήθος αποστροφών, ωστόσο η διόλου κολακευτική εικόνα του ανθρώπου που έχουν σκιαγραφήσει φαίνεται να επιβεβαιώνεται ως σήμερα σε κάθε κρίσιμη ή όχι περίπτωση. Και για αυτούς που έχουν αμφιβολία για αυτήν την εικόνα και την εγωκεντρική ανθρώπινη φύση, ο Χομπς είχε να αντιπαραβάλει το ότι η «ίδια η πρακτική των κοινωνικών ανθρώπων να κλειδώνουν τα συρτάρια τους ή να σπλοφορούν αποτελεί περίτρανη μαρτυρία για το πόσο κολακευτική άποψη έχουν οι ίδιοι για τους συνανθρώπους τους» (Μολύβας, 2000: 112).

Εδώ υπάρχει η εξής αντινομία: τα φιλοσοφικά νάματα των δύο στοχαστών τα οποία εκκινούν από την ιστορική εγκυρότητα ιδεών της διαφωτιστικής φιλοσοφίας, όπως π.χ. η ελευθερία, η ισότητα και η δικαιοσύνη του ατόμου, οδηγούν στην πραγματικότητα σε ένα αποτέλεσμα που ουσιαστικά καταργεί αυτά τα προτάγματα. Οδηγούν σε μια αποξένωση του ατόμου, το οποίο μέσα σε απολιθωμένους θεσμούς, κάνοντας τις περισσότερες φορές μια αλλοτριωτική εργασία, είναι βουτηγμένο στην ηδονιστική ιδεολογία της μαζικής κατανάλωσης άχρηστων προϊόντων και περιττών αντικειμένων, τα οποία φορτώνουν τη ζωή του με περίσσιο άγχος και διαμορφώνουν μια, συνεχώς περισσότερο, εγκλωβισμένη προσωπικότητα. Αυτές οι συνθήκες αποτελούν συστατικό μέρος της καπιταλιστικής εξέλιξης των ιδεών και της κατεστημένης τάξης των πραγμάτων (Αντόρνο κ. συν., 1984:10).

Ο Μύθος

Ενώπιον αυτών των εξελίξεων ο Αντόρνο και ο Χορκχάιμερ επιχειρούν επίσης και έναν επαναπροσδιορισμό της εξέλιξης του δυτικού πολιτισμού, αντλώντας υλικό από τη διανοητική ιστορία. Επιχειρήθηκε συγκεκριμένα μια κριτική της Νεωτερικότητας σε σχέση με τη συνάφειά της με τους μύθους, υπό το πρίσμα ότι κι αυτή διέπεται από κοινές αφαιρετικές διαδρομές και μυθολογικές κατασκευές που εμποδίζουν την εξέλιξη, εγκιβωτίζουν στερεότυπα και στερούν την κοινωνική ιστορία από εναλλακτικές διαδρομές.

Η κατάδυση στον μύθο και η συσχέτιση μύθου και φιλοσοφικού προτάγματος δεν είναι πρωτοφανέρωτη πρακτική, την έχουν ακολουθήσει πολλοί στοχαστές. Ο Νίτσε, στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (2010), θεωρεί πως το πραγματικό νόημα της ζωής παραείναι τρομερό για το αντέξουμε, και για αυτό χρειαζόμαστε τις παραμυθητικές μας ψευδαισθήσεις προκειμένου να συνεχίσουμε. Προσθέτει πως «η ενθάδε ύπαρξη και ο κόσμος δικαιολογούνται εσαεί μόνον ως αισθητικό φαινόμενο» (σελ. 80). Υπό το πρίσμα αυτό, η *Γέννηση της Τραγωδίας* δεν είναι τίποτε άλλο παρά η οντολογική ερμηνεία του Νίτσε στη θεώρηση της ζωής. Πολύ παλαιότερα ο Αριστοτέλης υπονοεί την αναγκαιότητα της Τέχνης έναντι της φιλοσοφίας προτάσσοντας μάλιστα την Τέχνη σε σημαντικότερη θέση από ό,τι τη φιλοσοφία (Zemb 1979: 198). Οι Στωικοί υπερασπίστηκαν τον μύθο απέναντι στον Πλάτωνα και πρόταξαν τη σημαντικότητα της αλληγορικής του ερμηνείας (Segal, 2007: 14). Ο Πρωταγόρας στον ομώνυμο διάλογό του αφήνει τους ακροατές να διαλέξουν εάν θα εκθέσει την άποψή του με τη μορφή μύθου ή λόγου (Πρωτ. 320c). Ο Λεβί- Στρος, υπό το πρίσμα της δομικής γλωσσολογίας, θεωρεί τους μύθους ως «συστήματα σημάτων» (Abercrombie, et al.,1991:258). Για τον Μπαρτ ο μύθος εμπεριέχει «μια ψευδαίσθηση που πρέπει να αποκαλυφθεί» (Culler, 2006:27). Ο Φρόντ έχει διαμορφώσει τις θεωρίες του με βάση τους μύθους, υπονοώντας ότι οι μύθοι αποτελούν «αιώνια όνειρα» παραμορφωμένων λειψάνων της ανθρωπότητας (Φρόντ, 2006: 25). Ο Γιούνγκ πίστευε πως οι μύθοι κρύβουν τα «αρχέτυπα», μοτίβα επαναλαμβανόμενα που παρουσιάζονται διαρκώς στις φαντασιώσεις, στα όνειρα, στις παραισθήσεις, στις σκέψεις, στους συνειρμούς, στα λογοτεχνήματα και είναι η «δομή της ψυχής» (Jung, 1991: 231). Ο Ήγκλετον θεωρεί πως οι μύθοι στην Τραγωδία είναι «θαρραλέες αντανάκλασεις της θεμελιακής φύσης της ανθρώπινης ύπαρξης» (Ήγκλετον, 2015: 26), ενώ η πιο διαδεδομένη θέση των Αντόρνο και Χορκχάιμερ

είναι πως «ο μύθος ήδη είναι διαφωτισμός και ο διαφωτισμός ξαναγίνεται μυθολογία»(1996: 26). Τέλος, ο Μπένγιαμιν (1996: 243) γράφει πως «ο Μύθος οδηγεί τον κόσμο των φαινομένων στα όριά του, όπου αρνείται τον εαυτό του και ζητάει να καταφύγει και πάλι στη μήτρα της αληθινής και μόνης πραγματικότητας».

Δεν είναι παράξενη, λοιπόν, και η συσχέτιση που πρόβαλαν οι Αντόρνο και Χορκχάμερ (1996) μεταξύ διαφωτισμού και μύθου, δίνοντας έμφαση στην *Οδύσσεια* του Ομήρου. Βλέπουν, επηρεασμένοι καταλυτικά από τον Φρόυντ, την περιπλάνηση από την Τροία στην Ιθάκη ως ταξίδι του επιζώντος *εγώ* μέσα από τις φυσικές δυνάμεις ενός προϊστορικού κόσμου, με παλαιούς δαίμονες, που κατοικούν στις μακρινές παρυφές και τα νησιά της Μεσογείου. Το *εγώ*, που εκφράζει ο Οδυσσέας, περνά με επιτυχία τους επικίνδυνους δελεασμούς, που αποσπών τον εαυτό του ουσιαστικά από την τροχιά της λογικής και οδηγείται με ασφάλεια από τη νομαδική ζωή στην πατρίδα και στη «σταθερή ιδιοκτησία». Έτσι όλες οι περιπέτειες του Οδυσσέα, τις οποίες ξεπερνάει με επιτυχία, είναι επικίνδυνοι δελεασμοί που αποσπών τον εαυτό από την τροχιά της λογικής, ενώ το όργανο που χρησιμοποιεί ο εαυτός για να περάσει με επιτυχία τις περιπέτειες είναι η πανουργία, κατεξοχήν όργανο των ανθρώπων της αστικής κοινωνίας. Βλέπουμε έτσι, στον αρχετυπικό αυτόν ήρωα (τον Οδυσσέα), τη θέληση να κυριαρχήσει στην έξω-ανθρώπινη φύση του και πάνω στους άλλους ανθρώπους, και να επιβληθεί στις αρχαϊκές δυνάμεις, οι οποίες συνιστούν πειρασμούς που αγγίζουν βαθύτερες τάσεις του. Αυτές οι επιθυμίες του είναι, με φροϋδικούς όρους, η άρνηση να παραδοθεί στις προερχόμενες από το *Αυτό* ενορμητικές του απαιτήσεις και μέσω αυτής της άρνησης κάθε επιτυχημένη υπέρβαση ενός εμποδίου αποτελεί «βήμα προς την παγίωση της ταυτότητας και την ολοκλήρωση του *εγώ*» (Whitebook, 2000 στο Ιακώβου, 2008:18). Αυτό όμως αποτελεί μια αποξένωση από την εσωτερική φύση και μια παραδοχή πως απέναντι στη λογικότητα, την κοινωνική άνοδο και την ανάπτυξη των υλικών και πνευματικών δυνάμεων, η ίδια η συνείδηση εκμηδενίζεται. «Δεδομένης, δηλαδή, της συνύφανσης μεταξύ υποδούλωσης της εξωτερικής και υποδούλωσης της εσωτερικής φύσης, η πρόοδος της πρώτης δεν επιφέρει χειραφέτηση, διότι η δεύτερη σημαίνει πραγματοποίηση του ίδιου του εαυτού» (Ιακώβου, 2008: 18).

Ένα από τα πλέον σχολιασμένα επεισόδια της Οδύσσειας είναι αυτό με τις Σειρήνες. Η ερμηνεία του άπτεται όχι μόνο του ζητήματος της υποδούλωσης της εσωτερικής φύσης, αλλά και του ζητήματος της κοινωνικής κυριαρχίας. Στο επεισόδιο αυτό έχει διατηρηθεί η συνύφανση μύθου, κυριαρχίας και εργασίας. Οι

Σειρήνες αντιπροσωπεύουν το παρελθόν, τον μύθο ή την προϊστορία, τον παλιό χαοτικό κόσμο, όπου κυριαρχεί ο φόβος, η μοίρα και η δεισιδαιμονία. Με το τραγούδι τους καλούν αυτόν που το ακούει στην κυριαρχία τους, σε μια υπόσχεση γνώσης και ευτυχίας, σε μια μυθική απάτη που σαγηνευτικά αποκρύπτει την πραγματικότητα στον βωμό μιας προσωρινής απόλαυσης. Ο Αντόρνο και ο Χορκχάμερ αναγνωρίζουν στο τραγούδι των Σειρήνων μια ιδιαίτερη ποιότητα. Ένα ουτοπικό μήνυμα του παρελθόντος, το οποίο υπερβαίνει τους περιορισμούς των άμεσων πλαισίων γέννησης και αναφοράς του. Το μήνυμα αυτό υποδεικνύει τη συνύφανση γνώσης και απόλαυσης ως συνθήκη για την ανθρώπινη ελευθερία και αυτοπραγμάτωση. Η διάσωσή του θα εξέφραζε τη συνειδητά δημιουργική πρόσληψη του παρελθόντος από το παρόν, έναντι της αδιαφοροποίητης πλήρους άρνησής του. Η ιδανική αυτή επιλογή δεν είναι όμως αυτή που υλοποιεί το νεωτερικό υποκείμενο, το οποίο κατά τους συγγραφείς είπαμε ότι εκφράζεται στο πρόσωπο του Οδυσσέα. Ο τελευταίος αναζητά την απόλαυση χωρίς το κόστος. Και εδώ οι συγγραφείς προτάσσουν μια σειρά ρητών αλλά και υπόρρητων νοημάτων. Κυρίως πως η κυριαρχία πάνω σε μία υπερβαίνουσα δύναμη προϋποθέτει έναν βαθμό προσαρμογής στη δύναμη αυτή (Κόντου, 2012: 25-27). Η λύση στην οποία καταφεύγει ο Οδυσσέας στην επιθυμία του να ακούσει το τραγούδι των Σειρήνων δείχνει πως η επιβίωση και αναπαραγωγή της κοινωνίας, μέσω της εργασίας, απαιτεί τον περιορισμό της απόλαυσης· βουλώνοντας τα αυτιά των συντρόφων του, τους στερεί τη δυνατότητα να απολαύσουν το τραγούδι των σειρήνων. Φρέσκοι και συγκεντρωμένοι οι εργαζόμενοι πρέπει να κοιτάζουν μπροστά και να αφήνουν κατά μέρος ό,τι βρίσκεται δίπλα τους. Είναι απλά οι εκτελεστές ενός σχεδίου που μηχανικά και επαναληπτικά διεκπεραιώνουν, δίχως να έχουν συνδιαμορφώσει το πλαίσιο του. Λειτουργούν ως αντίτυπα, όμοια μεταξύ τους, ζευγμένα στον ίδιο ρυθμό, όπως ο σύγχρονος εργάτης στο εργοστάσιο, στον κινηματογράφο και στη συλλογικότητα. Ο Οδυσσέας, από την άλλη, δεμένος στο κατάρτι –έχοντας δηλαδή καταστείλει τις ενορμήσεις του- ακούει μεν το τραγούδι αλλά δεν παραδίδεται –έτσι το τραγούδι εξουδετερώνεται σε απλό αντικείμενο θεώρησης εν απραξία», μετουσιώνεται δηλαδή σε Τέχνη (Αντόρνο, Χορκχάμερ, 1996: 75). Έτσι παρατηρούμε πως η κοινωνική θέση του κυρίου επιτρέπει την προνομιακή πρόσβαση στην απόλαυση της τέχνης και των αισθήσεων, ωστόσο η τέχνη αυτή έχει ουδετεροποιηθεί και αποδυναμωθεί. Ο Οδυσσέας ακούει αλλά δεν υλοποιεί το μήνυμα των Σειρήνων, δεν μεταφράζει την εμπειρία του σε πράξη (Κόντου, 2012: 28).

Να γιατί ο Οδυσσέας εκφράζει το καινούριο πνεύμα, το πνεύμα του αστικού διαφωτισμού, το οποίο δεν επιτρέπει να σκέφτεται κανείς με βάση τις επιθυμίες και τις εννομήσεις του. Διότι η κατάπνιξη αυτών των επιθυμιών και η απόθησή τους είναι το μέλημα κάθε εξουσίας από την αυγή της νεωτερικότητας. Αυτό συμβαίνει γιατί η κάθε εξουσία στην ταξική κοινωνία «είναι συνδεδεμένη με τη βασανιστική συνείδηση της δικής της αδυναμίας απέναντι στη σωματική φύση» και τους κοινωνικούς εκφραστές αυτής της φύσης: τους πολλούς. Μόνο ο συνειδητός χειρισμός και η πονηρίστικη προσαρμογή εξασφαλίζει στους σωματικά πιο αδύνατους τον έλεγχο πάνω στους πολλούς (Αντόρνο, Χορκχάϊμερ, 1996:94-109).

Τέτοια «διαβάσματα»/ερμηνείες των μύθων ή της λογοτεχνίας από την Σχολή της Φρανκφούρτης και άλλους στοχαστές του μαρξισμού είναι πολλά και σύμφυτα των θεωρήσεών τους. Ακόμη κι ο Μαρξ χρησιμοποιούσε τέτοιες πρακτικές, για την σύνδεση των λογισμών του με τις παγιωμένες μυθιστορίες. Βλέπουμε π.χ. πως αποκαλούσε ειρωνικά «Ροβινσονιάδες» τους εκπροσώπους κάθε οικονομικής θεωρίας που πραγματεύονταν τον άνθρωπο ως μοναχικό παραγωγό –καταναλωτή έξω από τις κοινωνικές συνθήκες (Μαρξ 1989: 53). Ο Μπένγιαμιν (1996: 257) επίσης, στην απορριφθείσα διατριβή του επ' υφηγεσία, αναφέρει πως οι αλληγορικές αυτές ερμηνείες δεν θα είχαν ποτέ γεννηθεί εάν η εκκλησία είχε κατορθώσει να απωθήσει γρήγορα τους «παλιούς θεούς» από τη μνήμη των πιστών της.

4. Μαζικός Πολιτισμός και Σχολή της Φρανκφούρτης

Ο Εργαλειακός Λόγος

Ο αρνητικός αυτός Διαφωτισμός της Σχολής της Φρανκφούρτης αποβλέπει τελικά στην καταστροφή παρά στην πραγματοποίηση του Λόγου. Ο άνθρωπος είναι τόσο ολοκληρωτικά ενσωματωμένος σε συλλόγους, ομάδες και οργανώσεις, ώστε η μοναδικότητά του, «το στοιχείο του μερικού από την πλευρά του Λόγου», είναι εντελώς αφομοιωμένη και καταπνιγμένη. Αυτό σημαίνει πως ο Διαφωτισμός, όπως είπαμε, αντί να οδηγήσει στην απαλοιφή του φόβου, αντίθετα οδηγεί σε μια νέα βαρβαρότητα και υποδούλωση, η οποία είναι εγγενής στον Διαφωτισμό και δεν οφείλεται σε μια εξωτερική ως προς αυτόν δύναμη (Horkheimer, 1988: 15-17). Ο Λόγος έτσι αντί να είναι απελευθερωτικός, όπως ορίστηκε από διανοητές σαν τον Καρτέσιο, τον Καντ, τον Βάκωνα, τον Βολταίρο, είναι αντίθετα *εργαλειακός*: «προσλαμβάνει μία υλικότητα και τύφλωση, γίνεται φετίχ, μία μαγική οντότητα, η οποία μάλλον γίνεται αποδεκτή παρά βιώνεται διανοητικά» (Horkheimer, 1987: 36). Δεν συνεπάγεται το διαφωτιστικό αίτημα για γνώση και απαλοιφή του φόβου, αλλά συνιστά ένα αίτημα για χειραγώγηση, αξιώνει την υπαγωγή του επιμέρους στο καθολικό, διαμορφώνει συστήματα που επιδιώκουν την εξουσία και ταυτίζει τη σκέψη με τον Λόγο. Έτσι αποκαθαίρει τον επιμέρους Λόγο, ο οποίος επικεντρώνεται πλέον «αποκλειστικά στο ζήτημα της επάρκειας των μέσων ως προς τους επιδιωκόμενους σκοπούς δίχως να θεματοποιεί την ορθολογικότητα των τελευταίων» (Ιακώβου 2008: 15). Έτσι παρατηρείται η αντινομία ότι ενώ οι εκλεγόμενοι αρχηγοί κρυμμένοι έντεχνα πίσω από την «τεχνολογική ορθολογικότητα» εξαρτώνται όλο και περισσότερο από τους εκλογείς τους, που συγκροτούν τη λεγόμενη «κοινή γνώμη», η τελευταία, κάτω από τη μορφή των ελευθεριών και των ανέσεων που προσφέρονται από την «κοινωνία της αφθονίας», ζει σε κατάσταση πλήρους αφασίας και βρίσκεται να υπερασπίζεται τα συμφέροντα της παραγωγικής και τεχνολογικής ελίτ σαν να ήταν δική της υπόθεση. Η κοινωνία λοιπόν αντί να είναι ενεργή και πολιτικά παρούσα αποσύρεται και απομονώνεται συνειδητά και αποδέχεται τον σχηματισμό μιας «πνευματικής ελίτ» -μιας ολιγαρχίας ξανά - που θα χειραγωγεί την πληροφορία, τη σκέψη, τη μάθηση και τους στόχους. Με τον τρόπο αυτόν δημιουργείται ένας φράχτης ανάμεσα στα άτομα και στις πηγές της δύναμης και της πληροφόρησης που μετατρέπει τους δέκτες σε αντικείμενα διοίκησης (Αντόρνο κ. συν., 1984:38-40).

Η νεωτερική επιστημονική γνώση, όπως περιγράφηκε στην προηγούμενη παράγραφο, είναι *εργαλειακή*: μια απεμπόληση της φύσης και της αμεσότητας και μια μονόδρομη αντικατάσταση του φυσικού από σύμβολα και έννοιες, δηλαδή διαδοχικές αφαιρέσεις που επιφέρουν απομάκρυνση από το «γεγονός» και ενσωμάτωση μέσα σε μια ενδεή σκοπιμοτήτων, τυπική λογική. Ο *εργαλειακός* αυτός Λόγος, όπως κατέδειξαν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης, ως εγγενής του Διαφωτισμού, όπως αναφέραμε, είναι συνεπώς και εγγενής της αιτιότητας, της ψυχής του διαφωτιστικού στοχασμού. Αφού μια αιτία παράγει ένα αποτέλεσμα και ένα αποτέλεσμα δεν μπορεί παρά να έχει κάποια αιτία, έτσι και το υποκείμενο συνηθίζει στην ιδέα ότι κάθε συμβάν θα επιφέρει και το αντι-συμβάν, κάθε ποινή το αντί-ποινο, και όλα εξισώνονται σε αυτήν την λογική. Αυτή η λογική «της ωμής πραγματικότητας» είναι εξάλλου και η αιτιακή λογική των μύθων: «του μοιραίου και των αντιποίνων». Είναι η ιδέα περί συνάφειας, γνώσης και εξουσίας και η πεποίθηση ότι προκειμένου να αφομοιωθούν οι ηθικές, κανονιστικές αρχές από τους ανθρώπους, αυτοί περνούν από μια διαδικασία εσωτερικών «μαρτυριών» και «ακρωτηριασμών», προκειμένου να εξαλείψουν τις διαφορές τους και να γίνουν υπολογίσιμοι, κανονικοί, ομοίομορφοι, «σωστοί», υπάκουοι (Ιακώβου, 2008: 22). Έτσι ο Διαφωτισμός (όπως κι ο μύθος) αποκηρύττοντας το διαφορετικό αποκηρύττει την ελπίδα, αφού βάσει της αιτιακής νομοτέλειας δεν απομένει περιθώριο «για την ανάδυση του νέου, διότι αυτό θεωρείται προκαθορισμένο από την αιτία του, οπότε στην πραγματικότητα είναι το παλαιό» (Ιακώβου 2008: 16). Με το σκεπτικό αυτό καταντάει προδιαμορφωμένος άρα *εργαλειακός* και ο Λόγος, ακυρώνοντας ουσιαστικά τον Διαφωτισμό. Διακρίνουμε εδώ την αναλογία της διαφωτιστικής λογικής με αυτή των μύθων, που επεσήμαναν οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ και παρατέθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Βλέπουμε πως εάν η κυριαρχία, αντεστραμμένη μέσω της οδυσσειακής πονηρίας, κατέστη ιστορικά αναγκαία ως μέσο επιδίωξης της ελευθερίας, η σύγχρονη αναπαραγωγή της εξυπηρετεί πλέον όχι τον αρχικό της σκοπό, αλλά τις ανάγκες διαίωσης της κυριαρχίας. Στο πλαίσιο αυτό, η διαίωση της (αυτο)θυσίας που είναι πάντα συνυφασμένη με τη σχέση κυριαρχίας, αφενός στερείται ορθολογικής αναγκαιότητας και αφετέρου υπηρετεί μια περιοριστική και καθοδηγητική *εργαλειακή* πρακτική, η οποία επιδιώκει τη συγκάλυψη της ανορθολογικής λειτουργικότητας ή αλλιώς την έλλειψη ορθολογικότητας. Έτσι ο *εργαλειακός* Λόγος συμβάλλει στην πρόσδεση του Λόγου στον Μύθο. Έναν μύθο που συμφέρει την εξουσία γιατί παρουσιάζει τα κελεύσματά της ως τα μόνα δυνατά, αποκρύπτοντας τη μερικότητα των συμφερόντων

της. Εξάλλου πρέπει να θυμόμαστε ότι στην αρχαϊκή μυθική αρχή του αίματος και της θυσίας υπάρχει η γραμμή που ενώνει τη βία με τον εθνικισμό, η οποία χρησιμοποιεί αυτή την παρελθούσα βία για τη φυλετική νομιμοποίησή του, ενώ από το σημείο αυτό ως τον φασισμό είναι μικρή η απόσταση (Κόντου, 2012: 32).

Εργαλειοποιημένη είναι και η **εργασία**, καθώς ο κάθε εργαζόμενος αδυνατεί να συλλάβει τη διαδικασία της παραγωγής στην επιχείρηση στην οποία εργάζεται. Στο προϊόν που παράγει συμμετέχει μόνο με μερικές κινήσεις των χεριών, χωρίς φαντασία. Η εργασία πλέον, στο πλαίσιο του φορντισμού,⁷ δεν ικανοποιεί, αντίθετα προκαλεί δυσαρέσκεια. Σε αυτό πρέπει να προστεθεί πως στις μεγάλες εταιρίες απρόσωποι παράγοντες λαμβάνουν αποφάσεις εξαιρετικά επιζήμιες για το άτομο. Οι κοινωνιολόγοι Χ. Κέρν και Μ. Σούμαν, στο βιβλίο τους «Βιομηχανική Εργασία», αναφέρουν πως η βιομηχανική εξέλιξη έχει συμβάλλει μέχρι σήμερα στη μεγαλύτερη κάλυψη των πραγματικών συνθηκών εξουσίας στην κοινωνία.

Ο εργάτης γνωρίζει την κατώτερη θέση του, το σχετικά μικρό εισόδημά του που δεν του προσφέρει μεγαλύτερες δυνατότητες και ξέρει πολύ καλά πως δεν του απομένει τίποτε άλλο από το να υποτάσσεται σε αποφάσεις στις οποίες δεν συμμετέχει. Μερικές φορές βλέπει πολύ καθαρά πίσω από το πέπλο της αστικής ιδεολογίας που προσπαθεί να τον πείσει ότι όποιος δεν πετυχαίνει φταίει ο ίδιος (Γκούα, 1972: 145).

Το γεγονός ότι η *κοινωνία* τον αφήνει με το αίσθημα ότι είναι ατομικά αντικαταστάσιμος του δημιουργεί υπαρξιακό φόβο, και αγωνιστική αδιαφορία και τον οδηγεί στην αφαίρεση των σταθερών συνθηκών στη ζωή. Ο αμερικανός ψυχαναλυτής Κουρτ Άισλερ βλέπει τον πολίτη στις σημερινές κοινωνίες στην ίδια θέση με τον στρατιώτη στην πολεμική μηχανή (Γκούα, 1972: 146).

Ο Χάμπερμας στάθηκε λιγότερο πεσιμιστής στην ερμηνεία του *εργαλειακού Λόγου*, η οποία υπήρξε και η πρώτη θεμελιακή συμβολή του στη σύγχρονη κοινωνική θεωρία (Φωτόπουλος, 2010: 333). Δέχεται την κριτική που άσκησαν τα μέλη της Φρανκφούρτης αλλά συνεχίζει την προβληματική τους από άλλη βάση. Ξεκινώντας από το γεγονός πως η γλώσσα είναι αναγκαία συνθήκη για την εργασία και επικοινωνία, υποστηρίζει πως η γνώση αφορά και την τεχνική της γλώσσας. Βλέπει δηλαδή ότι ο εργαλειακός (θετικιστικός) Λόγος, όπως αναφέρεται από τη Σχολή της

⁷Θα μιλήσουμε παρακάτω για τον «φορντισμό» στην ενότητα: «Μαζική Κουλτούρα».

Φρανκφούρτης, παρά την αρνητική επιβολή του πάνω στους ανθρώπους, αποτελεί «αναγκαίο προαπαιτούμενο της γνώσης και του κοινού οφέλους». Αυτό συμβαίνει γιατί μέσω της γλώσσας και των ερμηνειών που δίνουν σε αυτήν τα κοινωνικά υποκείμενα, αναπτύσσεται μια δημιουργική διαδικασία ανταλλαγής μηνυμάτων. Με άλλα λόγια και αυτή η κριτική θέση που η παρούσα εργασία υποστηρίζει, ως προς τον *εργαλειακό* Λόγο, έστω επισημαίνοντάς τον, δεν παύει να δημιουργείται με έναν *εργαλειακό* τρόπο, ωστόσο αυτό δεν μειώνει την όποια αξία της, καθώς και την όποια συμβολή της στην ανταλλαγή απόψεων. Ο *εργαλειακός* Λόγος για τον Χάμπερμας παίρνει αρνητικό πρόσημο στο σημείο που επιβάλλει την ηγεμονία του σε άλλους θεσμικούς χώρους, σε άλλες μορφές γνώσης που είναι εξίσου αναγκαίες και χρήσιμες για την αρμονική ανάπτυξη μιας κοινωνίας. Για να γίνει πιο κατανοητό αυτό είναι σκόπιμο να υπενθυμίσουμε τον χωρισμό της κοινωνίας, κατά Χάμπερμας, σε τέσσερις θεσμικούς χώρους (οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό, πολιτισμικό). Ο Χάμπερμας με το να προτάσσει τη γλωσσική παράμετρο του *εργαλειακού Λόγου*, προσπαθεί να προβάλλει την ορθολογική, στρατηγική και ωφελμιστική δράση, η οποία υπάρχει μέσα στην επικοινωνία και εδράζεται στην κατανόηση και όχι στην κυριαρχία. Μια τέτοια μορφή δράσης βασίζεται στην ερμηνεία των αληθινών κινήτρων μιας συμπεριφοράς και όχι στην εξουσία που παράγεται από την τεχνική και τον ορθολογισμό. Σύμφωνα με τον Φωτόπουλο (2010: 333) προσπαθεί να αναδείξει τη συμβολή της «δι-αντιδραστικής λειτουργίας της γλώσσας μεταξύ των ανθρώπων προκειμένου να κατανοηθεί σε βάθος ο ρόλος και η δυναμική της ανθρώπινης επικοινωνίας στη διαμόρφωση των κοινωνικών δομών».

Νωρίτερα από τον Χάμπερμας, ο Μπένγιαμιν είχε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις θεολογικές διαστάσεις του λόγου. Αναζητούσε το αδιάρρηκτο συνεχές της ύπαρξης μέσα από το οποίο αναδύονται όλα τα όντα, το οποίο εντόπισε στην γλωσσική μεταφορά. Στη θεωρία του για τη γλώσσα ο στοχαστής είχε την πεποίθηση «ότι ο κόσμος είχε δημιουργηθεί από τον Λόγο του Θεού». Για τον Μπένγιαμιν, «εν αρχή ην ο Λόγος» σήμαινε ότι η θεία πράξη της δημιουργίας συνίστατο εν μέρει στην απόδοση ονομάτων. «Αυτά τα ονόματα βέβαια εξέφραζαν τέλεια τα αντικείμενά τους». Ωστόσο ο άνθρωπος,

[...]δημιουργημένος όπως ήταν κατ' εικόνα του Θεού, είχε επίσης το μοναδικό χάρισμα να ονομάζει τα πράγματα. Μόνο που τα ονόματά του δεν ήταν ίδια μ' εκείνα του Θεού. Το αποτέλεσμα ήταν να προκύψει ένα χάσμα μεταξύ ονόματος

και πράγματος και να απολεσθεί η απόλυτη επάρκεια του θείου λόγου (Jay, 2009: 261-262).

Έτσι για τον Μπένγιαμιν, η *εργαλειακή* τυπική λογική είναι ο Λόγος του ανθρώπου που τείνει να χαρακτηρίζει τα πράγματα με υπεραπλουστεύσεις και γενικεύσεις. Οπότε η λειτουργία του κριτικού της κουλτούρας είναι παρόμοια με του μεταφραστή. Όπως ο τελευταίος πασχίζει να ελευθερώσει στη δική του γλώσσα την αλήθεια της γλώσσας που μεταφράζει, έτσι και ο κριτικός πρέπει να αναζητά και «να ανακτά τη χαμένη διάσταση του Λόγου του Θεού, αποκωδικοποιώντας ερμηνευτικά τις διαφορές υποδεέστερες προσεγγίσεις του ανθρώπου» (Jay, 2009:262). Είναι προφανές ότι ο Μπένγιαμιν ήταν βαθιά επηρεασμένος από τον Ιουδαϊκό μυστικισμό.⁸

Ο *εργαλειακός* Λόγος βρίσκει πολλές εφαρμογές κι έχει πολλές εκφάνσεις που απλώνονται σε όλα τα πεδία της σύγχρονης ζωής. Για να υποδείξουμε την πολυπραγμοσύνη του θα αναφέρουμε ένα χαρακτηριστικό και επίκαιρο πάντοτε παράδειγμα, επίτηδες επιλεγμένο, για να φανεί η μεγάλη γκάμα της αξιοποίησης των εργαλειακών πρακτικών. Πρόκειται για μια εργαλειοποίηση που δημιουργεί προκείμενα, τα οποία ενώ θα έπρεπε να συζητηθούν για να γίνουν δεκτά, αντιθέτως γίνονται δεκτά από μια εγγενή προφάνεια, την όποια επικαλούνται, αλλά δεν έχουν. Πρέπει καταρχάς να δεχτούμε ως αυτονόητο το δικαίωμα του ανθρώπου να κατέχει κάποιον χώρο, στον οποίο θα είναι κυρίαρχος και στον οποίο χώρο, δεν θα έχει η εξουσία πρόσβαση, παρά μόνο κάτω από ειδικές συνθήκες (παραβατικότητα). Αυτός είναι ο χώρος **κατοικίας** του: Αυτή η ζωτική ανάγκη προστασίας και ιδιοκτησίας που πρέπει να νιώθει το άτομο. Η οικοδομική αυτή δραστηριότητα τείνει όλο και περισσότερο να απεμποληθεί, από μια μεσολαβημένη πραγματικότητα, η οποία παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα ατομικής απόδοσης και ικανότητας. Μια αξιοπρεπής κατοικία προπαγανδίζεται ως καταναλωτικό αγαθό, που μπορεί ή δεν μπορεί κανείς να αγοράσει. Η εργαλειοποίηση αποδέχεται εγγενώς πως η οικοδόμηση και η πολεοδομία υπόκεινται στους νόμους του κέρδους. Ό,τι δεν αποδίδει κέρδος παραμελείται, παρόλο που η ανάγκη του άνθρωπου για ασφάλεια γίνεται δεκτή στη θεωρία της.

⁸Κάτι που ο Αντόρνο επέκρινε στον Μπένγιαμιν (Jay, 2009: 263). Δεν είναι το μόνο ζήτημα όμως της διαφοράς Αντόρνο-Μπένγιαμιν. Η συγχώτιση των δύο στοχαστών ενέκυψε πολλά ζητήματα που συνεχίστηκαν επί μακρόν και μετά τον θάνατο του Μπένγιαμιν (Βλ. Σαγκριώτης, 1996).

Η οικοδόμηση με σκοπό το κέρδος οδηγεί σε μικρές απομονωμένες, αν και στριμωγμένες η μία δίπλα στην άλλη, κατοικίες σε τεράστια οικοδομήματα που υποβιβάζουν το άτομο σε ανθρώπινο μυρμήγκι. Οι συνέπειες είναι αυξανόμενη επιθετικότητα, ερεθιστικότητα, ελλιπής ικανότητα συγκέντρωσης, άγχος και κάθε είδος ψυχικής διαταραχής (Γκούα, 1972: 143).

Οι τεράστιοι, αστραφτεροί πύργοι που ξεπετιούνται παντού είναι εξωτερικά σημάδια σχεδιασμού των διεθνών συμφερόντων, μέσα στο οποίο κινείται το διεθνές απελευθερωμένο επιχειρησιακό σύστημα, με τις μάζες των θλιβερών του σπιτιών και τα ρυπαρά εμπορικά του κέντρα να υψώνονται μέσα σε άψυχες πόλεις (Αντόρνο κ. συν., 1984:69). Οι ζημιές αυτής της εγκληματικής κερδοσκοπίας έχουν καταστεί «νόμιμες» και σήμερα είναι αυτονόητη η *εργαλειακή* λογική, η οποία θεωρεί ότι πρέπει να είσαι υπόδουλος μια ζωή για την απόκτηση αυτού του τόσο σημαντικού για την ατομική ανάπτυξη αγαθού. Δεν πρέπει να ξεχνάμε επίσης ότι η αστικοποίηση και η συσσώρευση ανθρώπινου δυναμικού στα αστικά κέντρα, κατεξοχήν συνέπεια της εμπορευματοποίησης της κατοικίας, έφερε τη σύγχρονη εποχή στην παραγωγή όλο και περισσότερων μαζικών προϊόντων κατανάλωσης. Η οικοδομική δραστηριότητα έγινε ο όρος της *μαζικής κουλτούρας* και του *μαζικού πολιτισμού* (Γκούα, 1972: 143).

Ο *εργαλειακός* Λόγος προβάλλεται, διαφημίζεται και υποστηρίζεται από τα Μ.Μ.Ε. που έχουν πρωτεύοντα λόγο στη διαμόρφωση των σύγχρονων επιθυμιών και τη χειραγώγηση των ατόμων. Μέσω αυτής της χειραγώγησης, υπάρχει κατευθυνόμενος προσανατολισμός σε συγκεκριμένα πρότυπα και ως εκ τούτου η ταυτότητα του εαυτού μας και της προσωπικότητάς μας, δεν είναι μια διαδικασία που εκκινεί από μέσα μας, όπως θέλουμε να πιστεύουμε, αλλά δυστυχώς διαμορφώνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από εξωτερικά στοιχεία που δρουν υπόρρητα και κατ' εξακολούθηση. Με τα λόγια του Χορκχάιμερ: «Η δημοτικότητα δεν είναι παρά η αδίστακτη προσαρμογή του λαού σε αυτό που, κατά την άποψη της βιομηχανίας της διασκέδασης, αρέσει στον λαό» (Αντόρνο κ. συν., 1984:67) ή με τα λόγια του Αλ Πατσίνο στην ταινία *Insider*: «Υπάρχει άπλετη δημοκρατία στα μεγάλα κανάλια αλλά μέχρι εκεί που αρχίζουν να ενοχλούνται τα συμφέροντα των ιδιοκτητών»⁹ (Φωτόπουλος, Κωτόπουλος 2017: 158).

⁹Προσέξτε την παραδοξότητα της αποστροφής, τον πομπό από τον οποίο μεταδίδεται το μήνυμα και τις πολλαπλές συναγωγές του νοήματός του.

Τελειώνοντας αυτή την ενότητα με κάτι περισσότερο θετικό, πρέπει να αναφέρουμε πως ο Χορκχάιμερ σε αντιδιαστολή με τον *εργαλειακό* «υποκειμενικό λόγο» εισήγαγε και την έννοια του «αντικειμενικού λόγου». Οι δύο έννοιες του Λόγου, όπως έγραφε ο γερμανός στοχαστής, δεν αντιπροσωπεύουν δύο χωριστούς και ανεξάρτητους δρόμους του πνεύματος,

[...] μολονότι η αντίθεσή τους εκφράζει μια πραγματική αντινομία. Το έργο της φιλοσοφίας δεν είναι να χρησιμοποιεί πεισματικά την μία εναντίον της άλλης, αλλά να υποθάλλει μια αμοιβαία κριτική κι έτσι, στο μέτρο του δυνατού, να προετοιμάζει στο πνευματικό πεδίο τη συμφιλίωση των δύο στην πραγματικότητα (Jay, 2009: 260).

Η Τέχνη

«Τα έργα τέχνης είναι ομοιώματα της εμπειρικής ζωής καθόσον της παρέχουν αυτά που της αρνείται η εξωτερική πραγματικότητα και έτσι την απελευθερώνουν από τις διαστρεβλώσεις». Η τέχνη επιθυμεί να κάνει σύμμετρο «το θυμίζόμενο ρίγος που στους μαγικούς προϊστορικούς χρόνους ήταν ασύμμετρο» (Adorno, 2000: 19& 143). Είναι δηλαδή η τέχνη, μια «μαγεία απαλλαγμένη από το ψέμα ότι είναι αλήθεια» (Βιστωνίτης, 2019).

Η τέχνη, η οποία κατάγεται από τη λατρευτική τελετουργία, προβάλλει από παλαιά ως απομίμηση της πραγματικότητας, δηλαδή κάτι εξ ορισμού ψεύτικο και κίβδηλο, από τη στιγμή που θα θεωρήσουμε αληθινή την πραγματικότητα και την ύπαρξη. Για τον λόγο αυτόν πολλοί στοχαστές με κορυφαίο τον Πλάτωνα, την έχουν αρνηθεί ως καταστροφική και επιζήμια για την «αλήθεια». Η άποψη της Σχολής της Φρανκφούρτης είναι και πάλι πολυσήμαντη. Σε γενικές γραμμές η Σχολή υιοθετούσε την ρήση του Χέγκελ ο οποίος έλεγε πως η αλήθεια της τέχνης και της φιλοσοφίας συγκλίνουν, διαφέροντας μεταξύ τους μόνο στη μέθοδο (Adorno, 1975:22). Θεωρούσε πως στην αυτόνομη τέχνη, όπως και στην υποκειμενική εμπειρία-πρόσληψη του σπουδαίου έργου τέχνης υπάρχουν χειραφετικές λειτουργίες (Κόντου, 2012: 37). Η τέχνη, γράφει ο Αντόρνο, είναι «ιδανικό πεδίο άρνησης του αυταρχικού» (Κάλφας, 1978b: 57), ενώ ο Χορκχάιμερ προσθέτει πως το αληθινό έργο τέχνης είναι «το τελευταίο καταφύγιο των ανθρώπινων πόθων για αυτή την

«άλλη» κοινωνία, γι' αυτή την «άλλη» ζωή, πέρα από την παρούσα. Η τέχνη αφότου απέκτησε την αυτονομία της, έχει διαφυλάξει την ουτοπία που εξαφανίστηκε από την θρησκεία» (Τερζάκης, 1996:310).

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως, για την Σχολή, ο άλλος κόσμος που οραματίζεται επιζητεί στην υψηλή αυτόνομη τέχνη. Τι γίνεται όμως αν η τέχνη δεν είναι υψηλή;¹⁰ Για αυτήν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης είχαν πολλά να αποκαλύψουν σχετικά με τις αποπροσανατολιστικές της τάσεις. Ο Αντόρνο παραδέχεται πως στη μοντέρνα εποχή «η εξέγερση της τέχνης [...] μετατράπηκε σε εξέγερση της τέχνης κατά της τέχνης». Και στην περίπτωση αυτή «δεν είναι καν δεδομένο το δικαίωμά της να υπάρχει» (Jappe, 2007:39). Όταν η τέχνη χάνει την αυτονομία και τον κριτικό της λόγο επιβιώνουν χειραγωγικά στοιχεία, τα οποία την προσανατολίζουν, τη διατηρούν και την κατευθύνουν. Με τον τρόπο αυτό η τέχνη, κατά τον Μαρξ, γίνεται ιδεολογία, άρα αυταπάτη χάνοντας τον ουσιαστικό της ρόλο (Storey, 2015: 18). Έτσι παρατηρείται η εξής αντινομία: Ενώ η τέχνη, μέσω της προβολής της ουτοπίας, φαίνεται να αρνείται την υπάρχουσα κοινωνική δομή, ωστόσο ουσιαστικά την επικυρώνει και την καθαγιάζει.

Ο ρόλος μιας γνήσιας τέχνης θα ήταν να προάγει την αλήθεια, επειδή έχει την ικανότητα να διατυπώνει τις σχέσεις που έχει αναπτύξει ο άνθρωπος με τους όμοιούς του ή με τη φύση, γνωστοποιώντας τις αντιφάσεις και τις αντινομίες. Η τέχνη εμπεριέχει μια εγγενή, σιωπηλή κριτική και σύμφωνα με τον Αντόρνο, όταν είναι γνήσια, δεν υπάγεται στην αρχή της ανταλλαγής και τότε βρίσκει τον αληθινό της σκοπό, ο οποίος είναι η απελευθέρωση από την κυριαρχία (Jappe, 2007:40). Στη γνήσια μορφή της, η τέχνη επεμβαίνει ενεργητικά στη συνείδηση μέσω των δικών της μορφών, χωρίς την καθηγεσία δυναστικών θεσμών, ιδεολογιών ή ταξικών συμφερόντων και απόψεων, συμπεριλαμβανομένου και του προλεταριάτου. Κοινωνεί την άρνηση και ξεσκεπάζει τις *εργαλειακές* νόρμες, αποκρυπτογραφώντας τις κοινωνικές πρακτικές της εξουσίας. Μόνο έτσι βρίσκει την πραγματάωσή της και αποτελεί έκφραση του θεμιτού ενδιαφέροντος του ανθρώπου για μελλοντική ευτυχία και το τελευταίο καταφύγιο της λαχτάρας του για μια άλλη κοινωνία, πιο δίκαιη, πέρα από την παρούσα (Αντόρνο κ. συν., 1984:10-25). Ο Ήγκλετον το λέει πιο απλά πως

¹⁰Αναγκαστικά εμείς θα την αναφέρουμε ως «τέχνη» και πάλι, χωρίς εισαγωγικά, διότι η φιλοσοφία δεν έχει καταλήξει σε ορισμό περί της «αληθινής Τέχνης». Πρέπει λοιπόν να έχουμε κατά νου πως σε αυτήν την ενότητα η «τέχνη» έχει δύο νοήματα, την *υψηλή* της έκφανση και την *εργαλειακή* της, την οποία κριτκήρει η Σχολή της Φρανκφούρτης. Είναι εύκολο να εννοήσουμε τότε μιλάμε για την μια και τότε για την άλλη, συνεπώς δεν χρειάζεται κάτι άλλο να προσθέσουμε περί αυτού.

«η τέχνη ενθαρρύνει τις φαντασιώσεις και τις επιθυμίες». Για τους λόγους αυτούς είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί είναι πιο πιθανό να στήσουν «οδοφράγματα οι φοιτητές των καλών τεχνών ή της αγγλικής φιλολογίας παρά εκείνοι της σχολής των χημικών μηχανικών» (Ηγκλετον, 2003:57).

Αυτό όμως σπάνια γίνεται μέσα στη βιομηχανική κοινωνία του 20^{ου} αιώνα. Αντίθετα μάλιστα παρατηρούμε πρακτικές «στρατευμένης τέχνης» στην επίτευξη αλλότριων στόχων. Για τους στοχαστές της Σχολής η τέχνη χάνει τη σημασία της όταν προσπαθεί να διαβιβάσει «μηνύματα» ή «διδάγματα», και αυτό βλέπουν να γίνεται κατά κόρον στη μαζική τέχνη (Jappe, 2007:35). Εκεί κρύβονται λογικές και στοιχεία της κατεστημένης τάξης και των οικονομικών σχέσεων. Αυτές οι μαζικές πρακτικές ως εσαεί επαναλαμβανόμενες επιβεβαιώνουν την κίβδηλη πραγματικότητα και συντηρούν την ηγεμονία των ισχυρών, που κατέχουν τα μέσα επικοινωνίας. Ακόμη περισσότερο η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως καταφύγιο, ως «απόσπαση από τον ωμό και ψεύτικο πραγματικό κόσμο» και να γίνει έτσι και αυταπάτη (Αντόρνο κ. συν., 1984:14). Να δημιουργεί ωραίες αρμονικές εικόνες που θα προβάλλουν την πραγμάτωση μιας ουτοπίας, της ουτοπίας της ιδανικής ζωής. Οι εικόνες αυτές, που έρχονται σε αντίθεση με την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, έχουν ως αποτέλεσμα οι καταναλωτές τους να αποφεύγουν τη δεδομένη κοινωνία και σε κάποιο μέτρο να πραγματώνουν την ουτοπία της ιδανικής ζωής, όχι στην πραγματικότητα, αλλά στην αισθητική σφαίρα. Με τα λόγια του Μαρκούζε, το άτομο το οποίο αιχμαλωτίζεται από ένα έργο τέχνης,

πιστεύει ότι έχουν πραγματοποιηθεί τα ιδανικά εκείνα που απλώς έχουν μορφοποιηθεί από το έργο αυτό. Ιδανικά όπως η ελευθερία και η ευτυχία γίνονται εσωτερικές πραγματικότητες. Αλλά μια εσωτερική πραγμάτωση της ελευθερίας μπορεί να συνυπάρχει με την πιο ανελεύθερη εξωτερική πραγματικότητα (Αντόρνο κ. συν., 1984:15-16).

Ο Μαρκούζε αποσκοπεί στην πολιτικοποίηση της τέχνης. Αυτό το πραγματώνει δίνοντας εξέχοντα ρόλο στην αποστολή της, ως μεταμορφωτικής και αναπλαστικής διαδικασίας. Θεωρεί ότι η τέχνη μπορεί να φέρει την αλλαγή προς έναν ποιοτικό μετασχηματισμό της ανθρώπινης κατάστασης. Για τον Γερμανό στοχαστή, «η αναζήτηση του αισθητικού λαμβάνει τις διαστάσεις ενός απελευθερωτικού προτάγματος» και μπορεί να οδηγήσει την ανθρώπινη εμπειρία ένα βήμα παραπέρα.

Αντίθετος προς τις δογματικές μαρξιστικές θέσεις του επαναστατικού ρεαλισμού, που ορίζουν την τέχνη ως ακόλουθο της κοινωνίας, θεωρεί πως η τέχνη, εξαιτίας της αισθητικότητάς της, πρέπει να αυτονομείται από τις δεδομένες κοινωνικές σχέσεις και να γίνεται δύναμη αμφισβήτησης, ανατρέποντας την κυρίαρχη συνείδηση και την καθεστηκυία κοινωνική εμπειρία. Τότε θα κάνει την υπέρβαση, δημιουργώντας έναν μη απωθητικό πολιτισμό, όπου η «αρχή της πραγματικότητας» θα συμπορεύεται με την «αρχή της ηδονής». Πρέπει λοιπόν να γίνει η *απο-εξύψωση του Λόγου* ταυτόχρονα με την *αυτο-εξύψωση της αισθητικότητας*, προκειμένου να εγκαθιδρυθεί έτσι μια «καινούρια Διαλεκτική ενότητα ανάμεσα στον Λόγο και το βιοψυχικό υπόβαθρο του ανθρώπου, το φαντασιακό να μετουσιωθεί σε πολιτικό και το αίτημα της ανθρώπινης χειραφέτησης να έρθει πάλι στο προσκήνιο της ιστορίας». Με την έννοια της νέας αισθητικότητας (*new sensibility*) που εισήγαγε ο Μαρκούζε ερμηνεύει τη δύναμη και την ορμή της τέχνης ως πρωτοπορίας στη διαδικασία μετασχηματισμού της ανθρώπινης κοινωνίας. Έτσι η ίδια η ζωή θα αποτελεί ένα έργο τέχνης και η ανθρώπινη δραστηριότητα για την επιβίωση θα μοιάζει με ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία. Μέσα από τη «νέα αισθητικότητα» η τέχνη γίνεται ωφέλιμη στο άτομο, καθώς παύει να είναι *εργαλειακή* και να τον χειραγωγεί. Παύει να μεταδίδει ψεύτικα μηνύματα, ικανοποιώντας ιδανικά που δεν έχουν πραγματωθεί. Παύει να θεωρεί τους ανθρώπους ως αντικείμενα πρόσληψης, παθητικούς δέκτες. Τότε μπορεί να υλοποιηθεί το μαρξικό πέρασμα από το «βασιλείο της αναγκαιότητας στο βασίλειο της ελευθερίας». Ο τρόπος για να πραγματωθεί αυτή η κατάσταση, σύμφωνα με τον Μαρκούζε, έχει σχέση με τη διανομή των κοινωνικών αγαθών. Μόνο μέσα από μια κατάσταση «αφθονίας» είναι εφικτό να δημιουργηθεί αυτή η «νέα κοινωνία». Και αυτό γιατί η εργασία για την επιβίωση, σε μια βιομηχανοποιημένη κοινωνία είναι επιβεβλημένη και εξοντωτική με ένα πλέγμα απάνθρωπων μηχανισμών. Μόνο σε ένα καθεστώς που τα άτομα θα απασχολούνταν ελάχιστα με το βιοποριστικό τους, που θα έχουν μια ελάχιστη κατανάλωση σωματικής ενέργειας, θα μπορούσε να οικοδομηθεί ένας μη καταπιεστικός πολιτισμός και μια χειραφετημένη κοινωνία. Έτσι, μόνο με την αναδιοργάνωση του τρόπου με τον οποίο η εργασία υλοποιείται και «τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης ανάμεσα στο παραγωγικό αποτέλεσμα και στο παιχνίδι, στην αποδοτικότητα και στην ευχαρίστηση, στην παραγωγικότητα και τον δημιουργικό αυτοσχεδιασμό», θα μπορέσει να εξοικονομηθεί χρόνος και χώρος για την ελεύθερη και ανεμπόδιστη ανάπτυξη της ανθρώπινης ύπαρξης, να υλοποιηθεί έτσι νομοτελειακά η πλέον

ρίζοσπαστική και αναγκαία επαναστατική επιταγή στην οποία προσιδιάζει και παραπέμπει η αισθητικότητα της Τέχνης (Φωτόπουλος, 2010: 328-31).

Όσον αφορά τη ναρκισσιστική **εγωπάθεια των καλλιτεχνών** σε σχέση με το έργο τους και την εποχή της δημιουργίας του, οι στοχαστές της Φρανκφούρτης θεωρούσαν πως το έργο τέχνης δεν είναι απλή έκφραση μιας ατομικής χαρισματικής δημιουργικότητας, αλλά μια συνύφανση του καλλιτεχνικού –βλέπε κοινωνικού- με το ατομικό. Ο Αντόρνο αναφέρει χαρακτηριστικά πως η «τέχνη μπορεί να ερμηνευτεί μόνο βάσει του νόμου κίνησής της» (Adorno, 2000: 16). Ο καλλιτέχνης δεν είναι η εγωιστική θεότητα μιας μοναδικά εμπνεόμενης σύλληψης, αλλά μάλλον η τέχνη εκφράζει κοινωνικές τάσεις ανεξάρτητες και υποδόριες σε σχέση με τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Με τα λόγια του Αντόρνο «οι κοινωνικοί αγώνες και οι ταξικές σχέσεις αποτυπώνονται στη δομή των έργων τέχνης» (Adorno, 2000: 393). Δεν επιτρέπεται λοιπόν να εξαλείφουμε τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ της τέχνης και του εμπειρικού κόσμου με «την ηρωοποίηση του καλλιτέχνη» (Adorno, 2000: 19). Έτσι η υποτιθέμενη εξύψωση του καλλιτέχνη πάνω από την εποχή του είναι απατηλή. Για παράδειγμα η αισθητική λογική του εξπρεσιονισμού, που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στη Γερμανία την εποχή του μεσοπολέμου, ήταν εν τέλει ψευδής. Την χαρακτηρίζουμε ως ψευδή, γιατί το κύριο πρόταγμα του εξπρεσιονισμού, βάσει του ορισμού που αποδίδει ο Τσέχος ιστορικός τέχνης και θεωρητικός δημιουργός του εξπρεσιονιστικού κινήματος Antonín Matějček, είναι πως «ένας *Εξπρεσιονιστής επιθυμεί πάνω από όλα να εκφράσει τον εαυτό του*» (iefimerida, 2015). Ο εξπρεσιονισμός προτάσσει δηλαδή την ατομική ιδιοφυία, ξεπερνώντας τις ιστορικές αναγκαιότητες της εκάστοτε εποχής. Αυτό δεν είναι σωστό σύμφωνα με τους στοχαστές της Φρανκφούρτης.

Υπάρχει μάλιστα και μια μελέτη του Z. Κρακάουερ¹¹ (Kracauer, 2004), ο οποίος υπήρξε μέντορας του Αντόρνο, που υποστηρίζει ότι ο γερμανικός εξπρεσιονισμός προβάλλει «το αναπόφευκτο της ναζιστικής επικράτησης». Η μελέτη εξετάζει τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες και την ψυχολογική ατμόσφαιρα που κατέληξαν στην άνοδο του Χίτλερ, όπως καθρεφτίζονται στον γερμανικό εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο του μεσοπολέμου. Θεωρεί πως ο εξπρεσιονιστικός

¹¹Ο Κρακάουερ συνδεόταν με τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Ο Αντόρνο τον θεωρούσε φίλο και δάσκαλό του, μάλιστα του αφιέρωσε τη διατριβή του για υφηγεσία που υπέβαλλε το 1931 (Jay, 2009: 66).

κινηματογράφος της μεσοπολεμικής εποχής είναι έκφραση του επερχόμενου δέους που συλλογικά ενυπήρχε στη Γερμανική κοινωνία, παρά έκφραση και μόνο μιας ατομικής ιδιοφυΐας. Εξάλλου αυτή η γερμανική εξπρεσιονιστική κινηματογραφική σχολή οδήγησε, λίγο αργότερα στην Αμερική, στη δημιουργία του «φιλμ νουάρ», αφού Γερμανοί καλλιτέχνες μετανάστευσαν μαζικά στην Αμερική, όταν οι ναζί κατέλαβαν την εξουσία, γονιμοποιώντας και την εκεί κοινωνία για την επίτευξη εκφραστικών καινοτομιών. Ο Κρακάουερ, αν μη τι άλλο, δείχνει πως η εποχή επηρεάζει την τέχνη αφού η ζοφερή μεσοπολεμική εποχή επέβαλε συγκεκριμένες αισθητικές προοπτικές στους Γερμανούς καλλιτέχνες, οι οποίες αποδείχτηκαν εντέλει προφητικές της επερχόμενης καταστροφής. Έτσι παρόλο που ο αυθορμητισμός της υποκειμενικής δημιουργικότητας είναι αναγκαίο στοιχείο στην αυθεντική τέχνη, αυτή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, παρά μόνο μέσα από τη γονιμοποίηση της υπάρχουσας κοινωνικής μήτρας. Με τα λόγια του Αντόρνο: «τα έργα είναι και τα δύο: αισθητικά μορφώματα και κοινωνικά γεγονότα» (Adorno, 2000: 429). Αυτό που φαίνεται να εξετάζεται σήμερα, όπως αναφέρουν οι Φωτόπουλος και Κωτόπουλος (2017) στο περιεκτικό βιβλίο τους, είναι η τυχόν δυνατότητα ύπαρξης, ως πνευματικού ανθρώπου «ενός έλλογου υποκειμένου, το οποίο διαθέτει συνείδηση με την οποία επιδρά μέσω του έργου του με καθοριστικό τρόπο στο *κοινωνικό γίνεσθαι*» και η ανάγκη να βρεθούν αυτές οι διαλεκτικές της αλληλεξάρτησης, πνευματικού υποκειμένου, καλλιτεχνικής δημιουργίας και ιστορικής πραγμάτωσης (σελ. 22). Μέσα από τη διαλογική συζήτηση με έναν εκ των επιφανέστερων δημιουργών της ελληνικής μουσικής (τον Θάνο Μικρούτσικο) καταλήγουν ότι υπάρχει «προθετικότητα του καλλιτέχνη», η οποία μπορεί να λειτουργήσει «αξιοματικά» και χωρίς τη συνειδητότητά του, αλλά οπωσδήποτε θα «παραπέμπει στην ιστορικότητα του δημιουργού». Οπότε, εάν το έργο γεννιέται από κάποιο υποκείμενο, γρήγορα αποκτά μια εγγενή αυτονομία και «το νόημα εδράζεται στα πολιτισμικά συμφραζόμενα του χρόνου της δημιουργίας και χωροθετείται εντός του έργου» και μάλιστα έτσι ώστε πολλές φορές η λειτουργία του να είναι ακριβώς ανάστροφη από τις προσωπικές επιλογές του δημιουργού (σελ. 29-30).

Αν η τέχνη, σύμφωνα πάντα με τους στοχαστές της Σχολής, συσχετίζεται με τους κοινωνικούς παράγοντες και είναι μύθος η αυτονομία του καλλιτέχνη, το ίδιο συμβαίνει και με την υποκειμενική εκτίμηση της τέχνης, δηλαδή τον συνοδευτικό μύθο της *αυτονομίας του καλλιτεχνικού γούστου*. Η φιλελεύθερη έννοια του

ατομικού γούστου έχει υπονομευτεί από τη βαθμιαία σύνθλιψη του αυτόνομου υποκειμένου στη σύγχρονη κοινωνία. Οι συνέπειες αυτής της πραγμάτωσης είναι κρίσιμες για την κατανόηση της μαζικής κουλτούρας και της χειραγώγησης των μαζών. Η σημερινή έννοια της «τεχνοκριτικής» ενός «διαπιστευμένου» κριτικού, από τη στιγμή της εκφοράς ενός απόλυτου Λόγου, δεν είναι παρά η υποταγή κατά κύριο λόγο σε καιροσκοπικά συμφέροντα. Οι τεχνοκριτικοί αυτοί διατυπώνουν σχολιασμούς και κρίσεις σε συγκεκριμένα έργα με σκοπό την αποτίμησή τους, βασιζόμενοι στην καλύτερη περίπτωση σε κάποια αισθητική θεωρία. Ο κύκλος που δημιουργείται περιέχει λοιπόν την παραγωγή του έργου τέχνης, τον σχολιασμό της μορφής και του περιεχομένου του, από τον κριτικό, και την πρόσληψη του έργου από το κοινό, που λαμβάνει υπόψιν του αυτούς τους σχολιασμούς για να αποφανθεί για την αξιολύπη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πρόκειται φυσικά για έναν ερμητικά κλειστό κύκλο που έχει μοιράσει τους ρόλους και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του πλαισίου κερδοφορίας στο οποίο ανήκει, ως οικονομική δραστηριότητα. Στις μέρες μας, αυτή η δραστηριότητα είναι σε υψηλό βαθμό χειραγωγημένη αφού είναι γνωστές οι πιέσεις που δέχονται οι τεχνοκριτικοί από τις εταιρίες διανομής οπτικοακουστικού υλικού, τους εκδοτικούς οίκους, τους πολιτιστικούς οργανισμούς. «Ακόμη και οι διαμάχες που διεξάγονται ανάμεσα στους ειδήμονες της τέχνης από τη μια και στους πάτρωνες και κριτικούς από την άλλη δεν μαρτυρούν μια διαφορά αισθητικών απόψεων, αλλά μια διάσταση συμφερόντων» (Αντόρνο κ. συν., 1984:79). Αν δούμε μόνο την αγορά της τέχνης όπως υλοποιείται, με αιχμή τους διεθνείς οίκους (Christies, Bonham's, Sotheby's, κ.ά.), συνειδητοποιούμε πως θεωρείται αυτονόητη η εξίσωση «τέχνη ίσον αγοραπωλησία». Τα έργα τέχνης γίνονται *εργαλειακά* μέσα μιας έλξης του παγκόσμιου κερδοσκοπικού κεφαλαίου και των μεγιστάνων του σύγχρονου καπιταλισμού, ως αυξανόμενης σημασίας και αξίας χαρτοφυλάκιο, το οποίο με τη σειρά του αυξάνει την περιουσία και το κύρος τους. Οι τεχνοκριτικοί, αν δεν είναι ανεξάρτητοι, υπόλογοι δηλαδή, κάποια στιγμή, στις υπηρεσίες κάποιου μέσου ή μεγιστάνα, είναι υπάλληλοι των διεθνών οίκων με ό,τι σημαίνει αυτή η μισθωτική εξάρτησή τους (Μουλέν, 2009 :34-37 & 44-53), και τελικά η χειραγώγηση είναι απόλυτη με τη βοήθεια επιτελικά σχεδιασμένων και μαζικά υλοποιημένων πρακτικών. Έτσι η κριτική στάση και ο σεβασμός που οφείλουν οι τεχνοκριτικοί, οι οποίοι επαγγέλλονται την Τέχνη, έχουν προ πολλού καταργηθεί. Η πρώτη γίνεται μια μηχανική εμπειρογνωμοσύνη, ο δεύτερος εφήμερη λατρεία των διασημοτήτων (Αντόρνο κ. συν., 1984:114).

Η σωστή εκτίμηση ενός έργου τέχνης εμπεριέχει ένα πλήθος μεταβλητών που καθιστά την απολυτότητα της κρίσης φενάκη. Πρόκειται για πέντε πολιτισμικές πρακτικές, τις οποίες θα αναφέρουμε, για να γίνει κατανοητή η πολυπλοκότητα της προσωπικής κρίσης. Είναι η ανάλυση και ερμηνεία των εξής παραμέτρων:

α) του ιστορικού χρόνου μέσα στον οποίο το έργο τέχνης παράγεται, β) του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο ο δημιουργός δραστηριοποιείται ως κοινωνικό υποκείμενο, γ) των οικονομικών συνθηκών και των όρων υλικής ύπαρξης που αυτές διαμορφώνουν, δ) του πολιτισμικού περιβάλλοντος που πλαισιώνει την καλλιτεχνική δράση και δημιουργία και ε) την παραδοχή του αναγνώστη ως συν-δημιουργού νοήματος (Φωτόπουλος, Κωτόπουλος 2017: 31).

Ο ορισμός του *μαζικού* -μέτριου έργου τέχνης στηρίζεται στην ομοιότητά του με τα άλλα σε μια ταύτιση –υποκατάσταση. Με αυτό κατά νου υποθέτουμε ότι το πραγματικό έργο τέχνης δεν επιβεβαιώνει την αρμονία του στη συνάφειά του με τα άλλα. Η επιβεβαίωσή του πρέπει να υποστηρίζεται «σε μια αμφίβολη ενότητα μορφής και περιεχομένου, ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, [...] εκεί όπου βασιλεύει η ασυμφωνία, στην απελπισμένη προσπάθεια για ταύτιση» (Αντόρνο κ. συν., 1984:81). Αυτό είναι και το μυστικό της αισθητικής εξιδανίκευσης: «η παράσταση της εκπλήρωσης ως ανεκπλήρωτης υπόσχεσης» (Αντόρνο κ. συν., 1984:91). Μόνο έτσι θα επιτευχθεί το ιδανικό και η τέχνη θα γίνει η φωνή της φύσης. Με τα λόγια του Αντόρνο: «ενώ η φύση είναι βουβή, η τέχνη προσπαθεί να κάνει αυτή τη βουβότητα να μιλήσει» (Ροζάνης, 1996: 404).

Τελικά, μπροστά στην καταγγελία της πραγματικής έλλειψης σκοπιμότητας ενός έργου τέχνης, τα έργα τέχνης είναι καταδικασμένα να σιωπούν. Εκείνος που επιτυγχάνει «μια έμμεση κατανόηση των έργων τέχνης είναι εκείνος ακριβώς που δεν τα καταλαβαίνει και όσο αυξάνεται η κατανόηση τόσο αυξάνεται και το αίσθημα της ανεπάρκειας» (Adorno, 1996: 187-188). Με αυτόν τον τρόπο η Τέχνη θα συνεχίσει να είναι αυτό που πάντα ήταν: Ένα αίνιγμα.

Κουλτούρα και Πολιτισμός

Αφού είδαμε πως για τη Σχολή της Φρανκφούρτης η τέχνη αποτελεί έκφραση της κάθε κοινωνίας αλλά και ατομικό βίωμα, αποτελεί δηλαδή αναμφισβήτητα *Κουλτούρα και Πολιτισμό*, είναι σκόπιμο να συνδιαλλαγούμε με τις έννοιες αυτές, μέσα στην ιστορική τους πραγμάτωση, για να δούμε πού τέμνονται, πού ταυτίζονται, πού αποκτούν η καθεμία το ιδιαίτερο νόημά της και κυρίως κάτω από ποιες προϋποθέσεις αυτό το νόημα έχει την επιτελεστική σημασία που εμπεριέχεται στον ορισμό αυτών των εννοιών.

Δυστυχώς, όπως παραδέχεται και ο Braudel (2010), είναι δύσκολο να ορίσουμε με διακριτό και απόλυτο τρόπο τις έννοιες του πολιτισμού και της κουλτούρας. Οι όροι αυτοί έχουν μεγάλη συνάφεια με τις ιστορικές συνθήκες και τις πολιτικές πεποιθήσεις του ερμηνευτή /αναλυτή. Μέχρι τον 18^ο αιώνα η έννοια *κουλτούρα* αναφερόταν στη γενικότερη καλλιέργεια, πνευματική ή πρακτική. Από τον 18^ο αιώνα, τον «αιώνα των Φώτων» όπως ονομάζεται, με τη μεγάλη άνοδο των φυσικών επιστημών η λέξη *κουλτούρα* έγινε συνώνυμη των ανθρώπων που ασχολούνταν με τις τέχνες, τις επιστήμες και τα γράμματα, και υποσύνολο του *πολιτισμού*, κάτω από τα φιλοσοφικά νάματα του εμπειρικού θετικισμού και των προταγμάτων του. Την εποχή αυτή η έννοια της *κουλτούρας* θα μπολιαστεί με τις ιδέες της προόδου, της εξέλιξης και του ορθολογισμού, κατεξοχήν Διαφωτιστικές αξίες, όπως είδαμε. Κατά τόπους όμως θα λάβει και διαφορετικές αποχρώσεις π.χ. στην Αγγλία και Γαλλία με τις φιλελεύθερες πρακτικές η έννοια θα λάβει ένα πνευματικό πρόταγμα των μορφωμένων αστών έναντι της αριστοκρατίας, αντίθετα στη Γερμανία, λόγω των διαφορετικών κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων, θα λάβει μια πολιτική διάσταση, καθώς το γερμανικό έθνος αρχίζει να γαλουχείται με την αρχή της άριας υπεροχής και του ξεχωριστού γένους. Από το σημείο αυτό και έπειτα οι όροι *κουλτούρα* και *πολιτισμός* χρήζουν ερμηνείας, για να γίνουν κατανοητοί στο πλαίσιο που αναφέρονται. Έτσι π.χ. μια πλειάδα όρων που μας κατακλύζουν με δεύτερο προσδιορισμό τη λέξη *κουλτούρα* έχουν διαφορετική ερμηνεία σε διαφορετικά πλαίσια αναφοράς. Άλλη π.χ. η «Μαρξιστική κουλτούρα», άλλη η «κουλτούρα της μικρο-ιστορίας», άλλη η «φιλελεύθερη ή καπιταλιστική κουλτούρα», άλλη η «ταξική κουλτούρα», άλλη η «πολιτισμική κουλτούρα»,¹² και άλλη εν τέλει η «μαζική κουλτούρα» της *κριτική* σκέψης. Επίσης καθώς η *κουλτούρα* δεν μπορεί π.χ.

¹²Έχει ενδιαφέρον εδώ το θέμα της ταυτότητας σε σχέση με την κουλτούρα. Βλ. (Cuche, 2001: κεφ. 6).

να οριστεί στη βάση οικονομικών ή ταξικών προταγμάτων παραμένει έννοια νεφελώδης, για την οποία υπάρχει το παράδοξο να βρίσκεται στο στόμα όλων, χωρίς να ξέρουν την ακρίβεια του ορισμού της.

Η *κουλτούρα* προέρχεται από τη λατινική λέξη *cultura*, η οποία σημαίνει τη φροντίδα για τους αγρούς ή τα ζώα. Πρώτος φαίνεται να τη χρησιμοποίησε ο φιλόσοφος και ρήτορας Κικέρωνας, ο οποίος στο έργο του *Tusculanae Disputationes* (αλλιώς *Tusculanae quaestiones*), έκανε λόγο για την *cultura animi*, υποδηλώνοντας την καλλιέργεια της ψυχής. Ο Κικέρων χρησιμοποίησε τη λέξη ως μεταφορά, ενώνοντας σε μία λέξη την καλλιέργεια της γης (*cultura*) με την ψυχή (*animi*). Ακολουθώντας τα χνάρια της λέξης, την ξαναβρίσκουμε στη Γαλλία στο τέλος του 13^{ου} αιώνα, υποδηλώνοντας ένα τμήμα καλλιεργημένης γης. Ας παρακολουθήσουμε έκτοτε τη σημασιολογική της πορεία αποκλειστικά στη Γαλλία: Στην αρχή του 16^{ου} αιώνα η λέξη *κουλτούρα*, χωρίς άλλους προσδιορισμούς, «δεν σημαίνει πλέον μια κατάσταση (αυτή του καλλιεργημένου πράγματος), αλλά μία πράξη, δηλαδή το καλλιεργείν τη γη». Το μεταφορικό νόημά της διαμορφώνεται ολοκληρωμένο στο μέσον του 16^{ου} αιώνα και υποδηλώνει την καλλιέργεια μιας ικανότητας, δηλαδή την προσπάθεια που κάνουμε για να την αναπτύξουμε. Ωστόσο η λέξη *κουλτούρα*, με το μεταφορικό της νόημα, δεν είναι συνηθισμένη μέχρι το τέλος του 17^{ου} αιώνα «και δεν έχει καμία ακαδημαϊκή αναγνώριση, εφόσον δεν απαντά στα περισσότερα λεξικά της εποχής». Μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα η σημασιολογική της έννοια, μέσω της φυσικής εξέλιξης της γλώσσας, αποκτάει την καθοριστική της σημασία. Το Λεξικό της Ακαδημίας (έκδοση 1789) στιγματίζει «ένα φυσικό και χωρίς καλλιέργεια πνεύμα» τονίζοντας με αυτή την έκφραση την εννοιολογική αντίθεση μεταξύ «φύσης» και «κουλτούρας». Αυτή η αντίθεση είναι θεμελιακή στους στοχαστές του Διαφωτισμού, «οι οποίοι συλλαμβάνουν την *κουλτούρα* ως ένα διακριτικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του ανθρώπινου είδους. Γι αυτούς, η *κουλτούρα* είναι το άθροισμα των γνώσεων που συσώρευσε και μετέδωσε η ανθρωπότητα, θεωρούμενη ως ολότητα, κατά τη διάρκεια της ιστορίας της». Η λέξη *κουλτούρα* εκείνη την εποχή χρησιμοποιούνταν πάντοτε στον ενικό, πράγμα που αντανακλά τον οικουμενισμό και τον ανθρωπισμό των φιλοσόφων:

[...] η *κουλτούρα* είναι το ίδιο του Ανθρώπου, πέρα από κάθε διάκριση λαών ή τάξεων. Έτσι, η έννοια της *κουλτούρας* εγγράφεται πλήρως στην ιδεολογία του Διαφωτισμού: συνδέεται με τις ιδέες της προόδου, της εξέλιξης, της εκπαίδευσης,

του λόγου, οι οποίες βρίσκονται στο κέντρο του στοχασμού (Cuche, 2001: 18-20).

Η λέξη «κουλτούρα» είναι παραπλήσια της λέξης «πολιτισμός». Η λέξη «πολιτισμός» προέρχεται από τη λέξη «πολίτης», δηλαδή ο κάτοικος μιας πόλης, σε αντιδιαστολή μάλλον με εκείνον της επαρχίας, που κατά κανόνα ήταν λιγότερο εκλεπτυσμένος. Τη συμβολική έννοια της λέξης «πολιτισμός» τη συναντάμε στον Δάντη στο «Περί μοναρχίας», αλλά και στο πρώιμο έργο του «Συμβίωση» (Il convivio), όπου γίνεται λόγος για ανθρώπινο πολιτισμό (humana civitas). «Συγκρινόμενη με το αρχαίο λατινικό νόημά της η έννοια «πολιτισμός» (civilis), εδώ έχει διευρυνθεί. Η πρώτη αναφερόταν στο πολιτικό εν γένει σε αντιδιαστολή με το στρατιωτικό. Τώρα ο πολιτισμός ανήκει στους ανθρώπους και υπηρετεί την ευδαιμονία τους» (Αντόρνο, Χορκχάϊμερ, 1988: 114). Η λέξη «πολιτισμός» θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στο Γαλλικό λεξιλόγιο του 18^{ου} αιώνα, θα χρησιμοποιηθεί ευρέως στην Αγγλία και θα υιοθετηθεί με την «πληρέστερή της σημασία» τον 19^ο αιώνα στην Γερμανία. Θα συνδεθεί με την ανάπτυξη του πληθυσμού τη βιομηχανική επανάσταση και την ανάπτυξη των πόλεων, «κατόπιν με τη διάλυση της παραδοσιακής τάξης της κοινωνίας από τον Λόγο» (Αντόρνο, Χορκχάϊμερ, 1988: 114). Έτσι ο «πολιτισμός» σημαίνει «τη διαδικασία που απομακρύνει την ανθρωπότητα από την άγνοια και την ανορθολογικότητα». Ο πολιτισμός ορίζεται έτσι ως μία διαδικασία συνεχούς βελτίωσης των θεσμών, της νομοθεσίας, της εκπαίδευσης. Συνδέεται δηλαδή με την προοδευτική σύλληψη της ιστορίας. Έτσι η χρήση των εννοιών «κουλτούρα» και «πολιτισμός», τον 18^ο αιώνα, «αποτυπώνει την εμφάνιση μιας νέας αποκαθλωμένης σύλληψης της ιστορίας». Ενώ φαίνεται πως η φιλοσοφία της ιστορίας αποδεσμεύεται από τη θεολογία της ιστορίας και η περίσσια θρησκευτικότητα εγγράφεται στις λέξεις «κουλτούρα» και «πολιτισμός», οι οποίες εφεξής υποκαθιστούν και μια θρησκευτική ελπίδα. «Έκτοτε ο άνθρωπος τοποθετείται στο κέντρο του στοχασμού και στο κέντρο του σύμπαντος» (Cuche, 2001: 21-22).

Το να ακολουθήσουμε όμως τις περιπλανήσεις και σημασιοδοτήσεις των δύο εννοιών στην ιστορία και κατά περιοχή, κράτος, περιφέρεια, είναι έξω από την προβληματική αυτής της εργασίας. Με τη μικρή αυτή αναφορά που έγινε νομίζουμε πως έχει καταστεί προφανής η πολυπλοκότητα και ευρύτητα της νοηματοδότησης των εννοιών αυτών μέσα στον χρόνο και η δυσκολία ακριβούς ιχνηλάτησής τους.

Όπως αναφέρει σωστά και ο Νίτσε, «ορίσιμο είναι μόνο εκείνο το οποίο δεν έχει καθόλου ιστορία» (Αντόρνο, Χορκχάϊμερ, 1988: 31).

Περνώντας σε διαφορετικό πλαίσιο ορισμού της λέξης «κουλτούρα», ο Νίκος Δεμερτζής (1989), σε ένα πυκνό βιβλίο, ως προς την έννοιά της, επιχείρησε τρεις νοηματοδοτήσεις. Ο πρώτος ορισμός, ο «ιδεώδης», έχει τελολογική χροιά και αφορά την τελείωση του ανθρώπου, το ιδεώδες υποκείμενο. Ο δεύτερος, ο «τεκμηριακός», αναφέρεται στην ανάπτυξη μιας κοινωνίας ή πολιτισμού, συνήθως σε συγκεκριμένη χρονική διάρκεια. Τέτοια εποχή ήταν ο 18^{ος} αιώνας, «ο αιώνας των Φώτων». Τέλος, ο τρίτος ορισμός είναι ο «κοινωνικός», ο οποίος συμπεριλαμβάνει και το «υποκειμενικό» και το «αντικειμενικό», δηλαδή «όχι μόνο νοήματα και αξίες αλλά τον τρόπο ζωής, τις πρακτικές και τους θεσμούς μιας κοινωνίας», με κέντρο όμως την ανθρωπινή δραστηριότητα (σελ. 22).

Ο Raymond Williams αποκαλεί την *κουλτούρα* μια από τις δύο-τρεις περίπλοκες λέξεις στην αγγλική γλώσσα. Για τον Άγγλο διανοητή η «κουλτούρα» είναι ιστορική κατασκευή, όπως επίσης και η «οικονομία» αλλά και η «κοινωνία». Στον δικό του χωρισμό διακρίνει κι αυτός τρεις κατηγορίες ορισμών που μοιάζουν αλλά δεν ταυτίζονται με τους ορισμούς του Δεμερτζή. Πρώτη κατηγορία η «εξιδανικευτική», η οποία είναι στάδιο ή διαδικασία της ανθρωπίνης τελειοποίησης, με κριτήριο απόλυτες ή καθολικές αξίες, οι οποίες συνθέτουν μια διαχρονική τάξη ή αναφέρονται σταθερά στην καθολική ανθρωπινή κατάσταση. Δεύτερη κατηγορία είναι η «περιγραφική» (ή «τεκμηριωμένη»), κατά την οποία *κουλτούρα* είναι ένα σύνολο προϊόντων του πνεύματος και της φαντασίας, στα οποία καταγράφονται ποικιλοτρόπως, με λεπτομερειακό τρόπο, η ανθρωπινή σκέψη και εμπειρία. Κορωνίδα αυτής της κατηγορίας είναι τα καλύτερα στοιχεία από όσα σκέφτηκε και έγραψε ο άνθρωπος. Τέλος, η τελευταία κατηγορία είναι η «κοινωνική», η οποία αποτελείται από τους ορισμούς εκείνους της «κουλτούρας», στους οποίους *κουλτούρα* είναι ένας ορισμένος τρόπος ζωής, ο οποίος εκφράζει συγκεκριμένα νοήματα και αξίες, όχι μόνο με την τέχνη και τη μάθηση αλλά, επίσης, με τους θεσμούς και την καθημερινή συμπεριφορά (Williams, 1994: 137-138). Σύμφωνα με την τρίτη θεώρηση, η *κουλτούρα* αναφέρεται σε κείμενα και πρακτικές, βασική λειτουργία των οποίων είναι να σημάνουν, να παράγουν ή να δημιουργήσουν τις κατάλληλες συνθήκες για την παραγωγή νοήματος. Εδώ «η *κουλτούρα* είναι συνώνυμη με αυτό

που οι στρουκτουραλιστές και οι μετα-στρουκτουραλιστές αποκαλούν *σημαίνουσες πρακτικές*» (Storey, 2015: 16).

Ο Ήγκλετον, με έναν μικρό αφορισμό, αναφέρει: «Ηδονή, επιθυμία, τέχνη, γλώσσα, μέσα μαζικής επικοινωνίας, σώμα, φύλο, εθνικότητα: μία και μόνο λέξη για να τα συνοψίσει όλα αυτά θα ήταν *κουλτούρα*». Μια λέξη που δεν είναι «λογικά συνεπής» για αυτό και όταν η κριτική πηγάζει έξω από αυτή, τότε είναι «άσχετη ή ακατανόητη», ενώ εάν πηγάζει από το εσωτερικό της, «δεν είναι πραγματικά ριζοσπαστική» (Ηγκλετον, 2003:55& 89).

Η «κουλτούρα» και ο «πολιτισμός» ανήκουν στο ίδιο σημασιολογικό πεδίο, αντανακλούν τις ίδιες βασικές αντιλήψεις, αλλά δεν είναι εντελώς ταυτόσημες, αν και μερικές φορές συνδυάζονται. Συνήθως, αλλά όχι πάντα, θεωρούμε την πρώτη υποσύνολο της δεύτερης με διακριτά πεδία. Το 1952 οι Alfred Kroeber και Clyde Kluckhohn κατέγραψαν 164 ορισμούς της *κουλτούρας*, έκτοτε έχουν γίνει πολύ περισσότεροι, πράμα που δείχνει, αν μη τι άλλο, την πολυπλοκότητα της λέξης *κουλτούρα* που διέκρινε και ο Raymond Williams (Art-Magazine, 2014). Αυτοί οι ορισμοί βέβαια, δίνονται σε στενό πλαίσιο, που εμπεριέχει κατά κανόνα ένα εννοιακό πεδίο και δεν αποτελούν αδιάψευστη γενικότητα που αφορά τα πάντα. Συνήθως, οι έννοιες αυτές συνοδεύονται και από ένα προσδιοριστικό επίθετο, όπως *λαϊκή κουλτούρα*, *παραδοσιακή κουλτούρα*, *υψηλή κουλτούρα*, *κυρίαρχη κουλτούρα*, *δημοφιλής κουλτούρα*, *ρομαντική κουλτούρα*, *εθνογραφική κουλτούρα*, *ηγεμονική κουλτούρα* (του A. Gramsci), ή ακόμα και από τον όρο που προέταξαν οι στοχαστές της Φρανκφούρτης: *μαζική κουλτούρα*.

Με τον όρο *μαζική* οι στοχαστές της Σχολής εννοούσαν τη *χαμηλή κουλτούρα* που αποτελεί χαρακτηριστικό της βιομηχανικής εποχής. Είναι κυρίως ένας διαχωρισμός με αισθητικά κριτήρια. Η Σχολή της Φρανκφούρτης θεωρεί πως οι δύο έννοιες «πολιτισμός» και «κουλτούρα» θα ταυτιστούν: «όταν κάποτε ο *πολιτισμός* θα εξαπλωθεί και θα απελευθερωθεί ο ίδιος σε βαθμό που να μην υπάρχει πια πείνα σ' αυτή τη γη, τότε αυτό που μάταια έχει υποσχεθεί όλη η *κουλτούρα*, θα εκπληρωθεί από τον *πολιτισμό*» (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1988: 120). Εδώ πρέπει να γίνει διευκρίνιση πως οι όροι *μαζική κουλτούρα*¹³ (mass culture) ή *δημοφιλής κουλτούρα*

¹³Σε πολλές μεταφράσεις αναφέρεται ως «λαϊκότερο» κουλτούρα, γεγονός που μπορεί να δημιουργήσει παρεξηγήσεις. Βλ. (Adorno, 1994: 92, υποσημείωση).

(popular culture) αντιδιαστέλλονται από τη *λαϊκή κουλτούρα* (folk art). Η *λαϊκή κουλτούρα*, με την έννοια της τέχνης που πηγάζει από τη λαϊκή παράδοση δεν αφορά την κριτική της Σχολής της Φρανκφούρτης, παρά μόνο στον βαθμό που αυτή κατασκευάζεται μαζικά για καταναλωτικούς και διαφημιστικούς λόγους, εντελώς διαφοροποιημένους από τους λόγους της πρόθεσης των δημιουργών της (Adorno, 1994: 91-93).

Ο Shils (1994) επίσης, αποπειράται έναν δικό του διαχωρισμό της *κουλτούρας*, διακρίνοντας τρία επίπεδα «κουλτούρας», τα οποία είναι μετρήσιμα με αισθητικά, πνευματικά και ηθικά κριτήρια. Είναι η «ανώτερη» ή «εκλεπτυσμένη κουλτούρα», η «μέτρια κουλτούρα» και η «βάνουση κουλτούρα». Η «ανώτερη» ή «εκλεπτυσμένη κουλτούρα» διακρίνεται από τη σοβαρότητα του θεματικού της περιεχομένου, το βάθος και τη συνοχή των αντιλήψεων, καθώς και τη λεπτότητα και τον πλούτο του εκφραζόμενου αισθήματός της. Η «μέτρια κουλτούρα» περιλαμβάνει τα έργα που κοπιάρουν και αναπαράγουν την «ανώτερη» και η «βάνουση κουλτούρα» ταυτίζεται με τα πιο χαμηλά και ευτελή αισθητικά κριτήρια, με ελάχιστο συμβολικό περιεχόμενο, τα οποία αναπαράγει και διαθέτει για την αποχώνωση η μαζική εποχή μας (Σελ. 137-174).

Ο Αντόρνο στην *Αισθητική Θεωρία* διακρίνει δύο ποιότητες στην *κουλτούρα*, την «όμορφη» (ή «αυτόνομη») και την «άσχημη» (ή «μαζική»). Η μεσαία κατηγορία σύμφωνα με τον στοχαστή «είναι ήδη κακή ποιότητα». Η «όμορφη» και «άσχημη» ποιότητα συνδιαλέγονται με διαλεκτικό τρόπο, καθώς καθεμιά από αυτές χρειάζεται την αντίθετή της για την πλήρωσή της. Δυστυχώς η διαλεκτική αυτή δεν είναι στον σημερινό κόσμο θετική. Ιστορικό χαρακτηριστικό της αρνητικότητάς της είναι και το παράδειγμα των οπαδών του Τρίτου Ράιχ, που «όσο περισσότερο βασάνιζαν τα θύματά τους στα υπόγεια, τόσο πιο αδυσώπητα επαγρυπνούσαν ώστε οι στέγες να στηρίζονται σε κιονοστοιχίες». Η «ομορφιά» έχει μέσα της την ισορροπία και την ένταση από την οποία προκύπτει το αποτέλεσμα. Ενώ η αντίστοιχη αρμονιστική αντίληψη που φέρει μέσα της η «ασχήμια» είναι μια «διαμαρτυρημένη συναλλαγματική στη νεωτερικότητα» ή αλλιώς είναι «η υποκειμενική ταύτιση με την αντικειμενικά παραγόμενη ταπείνωση» (Adorno, 2000: 87-94 & 320 & 407). Η «όμορφη κουλτούρα» εμπεριέχει μέσα της, σύμφωνα με τον Αντόρνο, την υπόσχεση μιας απελευθερωτικής τέχνης και σύμφωνα με τον Μαρκούζε αναφέρεται επίσης,

εκτός από την τέχνη, στις «ανώτερες αξίες» την «επιστήμη», τις «ανθρωπιστικές σπουδές» (Αντόρνο κ. συν., 1984:11-12).

Ο Μαρκούζε, επίσης, ορίζει την *κουλτούρα* ως μέρος του *εποικοδομήματος*. Την παρουσιάζει δηλαδή ως σύμπλεγμα ηθικών, πνευματικών και αισθητικών αξιών (Αντόρνο κ. συν., 1984:27-28). Για να γίνει πιο κατανοητό αυτό πρέπει εδώ να ανοίξουμε μια παρένθεση για να πούμε δυο λόγια για τη δομή της κοινωνίας (*βάση-εποικοδόμημα*), όπως την ανέλυσε ο Μαρξ. Ο Μαρξ παρακολούθησε την κίνηση της Ιστορίας, αναλύοντας τη δομή των κοινωνιών στις «παραγωγικές δυνάμεις»¹⁴ και στις «παραγωγικές σχέσεις».¹⁵ Θεωρεί ότι σε κάθε κοινωνία μπορούμε να διακρίνουμε την *κοινωνική βάση* ή *υποδομή* και το *εποικοδόμημα*. Η *βάση* συνίσταται στις «παραγωγικές δυνάμεις» και τις «παραγωγικές σχέσεις», ενώ στο *εποικοδόμημα* προβάλλουν οι νόμοι και πολιτικοί θεσμοί καθώς κι οι τρόποι σκέψης, οι ιδεολογίες, οι φιλοσοφίες (Αρόν, 2008:216). *Βάση* και *εποικοδόμημα* αλληλεπιδρούν σε κάθε εποχή. Αυτή η συνθήκη είναι ιστορική και συνεπώς αλλάζει με τον χρόνο, διαμορφώνοντας τις κοινωνίες (Jay, 2009: 53). Ο Μαρκούζε θεωρούσε την *κουλτούρα* ως «φόντο» του *εποικοδομήματος* που συνδιαλέγεται με τη *βάση* και αλλάζει φυσικά μέσα στην ιστορική της διαδρομή. Με άλλα λόγια πίστευε πως «η *κουλτούρα* είναι κάτι παραπάνω από ιδεολογία». Παρουσιάζοντας επίσης μερικές συσχετίσεις της *κουλτούρας* με τον *πολιτισμό* ταύτισε τον *πολιτισμό* με την υλική εργασία, το βασίλειο της αναγκαιότητας, τη φύση και την οπερασιοναλιστική σκέψη, ενώ αντίστοιχα την *κουλτούρα* με την πνευματική εργασία, το βασίλειο της ελευθερίας, το πνεύμα και την μη οπερασιοναλιστική σκέψη. Η ταύτιση της *κουλτούρας* με τον *πολιτισμό* θα επιτευχθεί σε έναν ειρηνικό κόσμο, έναν κόσμο χωρίς εκμετάλλευση, αθλιότητα ή φόβο. Τότε, όπως αναφέραμε και παραπάνω, «θα είχαμε έναν πολιτισμό που θα ήταν *κουλτούρα*» (Αντόρνο κ. συν., 1984:27-35).

Οι Χορκχάμερ και Αντόρνο αντικαθιστούν τη διαλεκτική «παραγωγικών σχέσεων» και «παραγωγικών δυνάμεων» με τη διαλεκτική *εργαλειακού* και *πρακτικού* Λόγου. Ο *Πρακτικός Λόγος* περιέχει την ιδανική καθολικότητα, αποτελώντας την ουτοπική συμφωνία μεταξύ των συμφερόντων όλων των ατόμων εξ ίσου. Θεμελιώνεται στην απελευθέρωση από εξωτερικά επιβαλλόμενους καταναγκασμούς

¹⁴Οι παραγωγικές δυνάμεις αφορούν την ικανότητα μιας κοινωνίας να παράγει. Ικανότητα που βασίζεται στις επιστημονικές γνώσεις, στον τεχνικό εξοπλισμό και στην ίδια την οργάνωση της συλλογικής εργασίας. Βλ. Αρόν, 2008:216.

¹⁵Οι παραγωγικές σχέσεις χαρακτηρίζονται κυρίως από τις σχέσεις ιδιοκτησίας αλλά και την κατανομή των εισοδημάτων. Βλ. Αρόν, 2008:210.

και συναθροίζει τη σωστή ιδιωτική και συλλογική ζωή των ατόμων. Ο *πρακτικός* Λόγος έχει *χεγκελιανή* προέλευση. «Ο Χέγκελ θεωρεί τον Λόγο (Vernunft) ως το ανώτερο επίπεδο του πνεύματος, όπου ξεπερνιούνται οι αντιθέσεις που θεωρούνται αξεπέραστες στο επίπεδο της απλής διάνοιας» (Κάλφας, 1978b: 58).

Αυτή είναι φυσικά η ιδανική καθολικότητα του Λόγου. Όμως στην πραγματικότητα ο Λόγος αυτός αποτελεί ουτοπία, η οποία δεν υφίσταται στην κοινωνία. Η κοινωνία είναι διαχωρισμένη σε ομάδες με συγκρουόμενα συμφέροντα και επιμέρους Λόγους. Κυρίαρχος Λόγος μέσα σε αυτήν την κοινωνία είναι ο *εργαλειακός* Λόγος (Horkheimer, 1988: 20-21). Για την επιβολή του διαφωτιστικού αυτού Λόγου πάνω στον νεωτερικό άνθρωπο πρέπει να υπάρξει μια «εκπολιτιστική» διαδικασία που θα καταπνίξει τις ενορμήσεις του. Το άτομο δηλαδή πρέπει, όπως επέδειξε ο Νίτσε, να ασκήσει βία στον εαυτό του, για να μάθει πως η ζωή του συνόλου αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της δικής του ζωής. Ο Λόγος δηλαδή πρέπει να κυριαρχήσει πάνω στα ένστικτα και αυτό είναι η επονομαζόμενη ουμανιστική πρόοδος. Με το «στόμα» του Φρόντ: «η ιστορία του ανθρώπου είναι η ιστορία της απόθησης των επιθυμιών και της καταστολής των κοινωνικών και βιολογικών ενστίκτων του ανθρώπινου είδους» (Marcuse, 1977: 21). Ο περιορισμός αυτός αποτελεί τη βασική και αναπόφευκτη προϋπόθεση προόδου και ευημερίας της ανθρώπινης κοινωνίας. Αυτό είναι και το πέρασμα από την αρχή της ηδονής στην αρχή της πραγματικότητας.

Και ο Μαρκούζε θεωρεί πως απαιτείται ένα μίνιμουμ καταπίεσης προκειμένου να δομηθεί ο πολιτισμός. Όμως πιστεύει ότι πέρα από τους αναγκαίους για τη συμβίωση περιορισμούς υπάρχουν και πλεονασματικοί (σύμφωνα με τον Γερμανό διανοητή *πλεονάζουσα απόθεση*). Αυτοί επιβάλλονται από τους κοινωνικά κυρίαρχους και από το πλέγμα των θεσμών, που διαμορφώνεται από την καπιταλιστική κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα, δηλαδή από τη βιομηχανική κοινωνία (Φωτόπουλος, 2009: 327). Ένα μέσο επιβολής τέτοιων χειραγωγικών περιορισμών αποτελεί και την συνέπεια της *εργαλειακής* πρακτικής. Είναι η επιβολή της *μαζικής κουλτούρας*.

Ο Μπένγιαμιν συγχρότισε την *κουλτούρα* με την έννοια της «*αύρας*»,¹⁶ ενός διαχωρισμού του αυθεντικού έργου από το πλαστό. Αυτός ο διαχωρισμός είναι καταφανής για ένα ευαίσθητο μάτι, αλλά είναι δύσκολο να εξηγήσει κανείς σε τι

¹⁶Για τον Τερζάκη η έννοια της «αύρας» είναι συναφής με την «έλλαμψη του είναι» του Χάιντεγκερ. Βλ. Τερζάκης, 1996:323.

συνίσταται. «Είναι αυτό που επιτρέπει στο πλέγμα των στοιχείων του έργου να παραπέμπει πέρα από αυτά και στο καθένα τους πέρα από τον εαυτό του». Είναι το στοιχείο που ξεφεύγει από την υλική υπόσταση και δημιουργεί τη διάθεσή μας, όντας πάντοτε φευγαλέο. Είναι η ατμόσφαιρα του έργου (Adorno, 2000: 465-6). Η «αύρα» είναι η εκφραστική πράξη του εκάστοτε αντικειμένου, μάλλον ένα είδος πνευματικής ακτινοβολίας, μια *άλως* η οποία περιβάλλει το αληθινό έργο και η οποία του προσφέρει την αυθεντικότητά του. Περιβάλλει όλα τα πράγματα και αναφέρεται σε αυτά ως «μια χαρακτηριστική ποιότητα του απροσέγγιστου». Στο έργο τέχνης αυτή είναι δηλωτική της μαγικο-θρησκευτικής του καταγωγής, η οποία στο βαθύτερο νόημά της θα πρέπει «να κατανοείται ως *μίμησης φύσεως*». Είναι εκείνη «η μοναδική υλική ποιότητα με τα πνευματικά [μαγικά και υπερχρονικά] χαρακτηριστικά της μοναδικότητάς της» (Τερζάκης, 1996: 321-322). Τελικά είναι η απάντηση του Μπένγιαμιν στο τι συνιστά την πραγματική κουλτούρα ενός πράγματος, το οποίο είναι κάτι απροσδιόριστο, αλλά εμφανές, δεν απευθύνεται μόνο στη νόηση, αλλά και στο εσωτερικό συναισθηματικό μας είναι, δεν έχει μέσα μόνο το παρόν, αλλά κουβαλάει και την ιστορική του πραγμάτωση, δεν αφορά τον εαυτό μας, αλλά είναι σαν να απευθύνεται σε αυτόν αποκλειστικά. Αυτή είναι η «αύρα», μαγική, ιερή και απροσπέλαστη όσο η *κουλτούρα* και ο *πολιτισμός*.

Η Μαζική Κουλτούρα

Η μάζα αποτελεί σύνθεση ατόμων που ανεξάρτητα από το επάγγελμα, τον χαρακτήρα, τη νοημοσύνη του καθενός, συμπεριφέρεται και ενεργεί με συγκεκριμένο και συγκροτημένο τρόπο, τελείως διαφορετικό απ' αυτόν με τον οποίο κάθε άτομο ξεχωριστά θα αισθανόταν, θα σκεφτόταν και θα έπραττε.¹⁷ Μέσα στη μάζα, μέσω της υποβολής, εξαφανίζεται η συνειδητή προσωπικότητα και δημιουργείται προσανατολισμός των αισθημάτων και των σκέψεων στην ίδια κατεύθυνση/ιδέα, με τάση για πραγματοποίηση αυτών των κατευθύνσεων /ιδεών. Έτσι, «το άτομο δεν είναι πια ο εαυτός του, έχει γίνει ένα άβουλο αυτόματο» (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1988: 98). Ο Φρόυντ προσπάθησε να δώσει μια εξήγηση αυτής της λογικής των μαζών, για το πώς συμπεριφέρονται τόσο διαφορετικά σε σχέση με το άτομο,

¹⁷Σχετικά με τη μάζα οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ αναφέρουν ως βιβλίο αναφοράς το «Ψυχολογία των μαζών» του Gustave Le Bon. Βλ. Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1988: 96.

θεωρώντας για αυτό υπεύθυνες τις συνθήκες που επιτρέπουν «το άτομο σε κατάσταση μάζας, να απαλλάσσεται από την καταπίεση των ασυνείδητων ορμέφυτών του». Κάτω από αυτή την απαλλαγή υποτάσσεται στην υποβολή και μεταθέτει τις λιμπιντικές του εξαρτήσεις σε πραγματικούς ή φανταστικούς ηγέτες, υπηρετώντας αρνητικές ή μαζικές ιδέες, μπροστά στις οποίες εξομοιώνεται. Αυτή η ταύτιση έχει αποτέλεσμα τη διαμόρφωση του *Εγώ* του εκάστοτε προσώπου σύμφωνα με τα πρότυπα εκείνου που θα θεωρηθεί ως ιδανικό μοντέλο. Η συμφωνία με το μοντέλο αυτό παρέχει στο άτομο ένα ψυχολογικό υποκατάστατο για όλα αυτά που του αποστερεί η πραγματικότητα, κλείνοντας έτσι τον κύκλο της αλληλεξάρτησής του (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1988: 101-106). Με τα λόγια του Φρόντ: στη μάζα «αίρονται όλες οι ατομικές αναστολές, ενώ αφυπνίζονται προς ελεύθερη ορμική ικανοποίηση όλα τα θηριώδη, ωμά και καταστροφικά ένστικτα, που υποβόσκουν στο άτομο ως κατάλοιπα της πρωταρχικής εποχής της ιστορίας». Η απορρόφηση του ατόμου από την ανεύθυνη μάζα τον εξαφανίζει ως ταυτότητα, του παρέχει ασυλία στις πιο μύχιες βιαιότητες και στην ικανοποίηση των ενστίκτων του, εξασφαλίζοντάς του την ατιμωρησία και μεταβάλλοντάς τον σε άβουλο αυτόματο. Για την πιο έγκυρη εικόνα της μάζας πρέπει να προσθέσουμε ότι αυτή είναι δυνατόν να εμφορεί τις πιο αντίθετες ιδέες, τη μία δίπλα στην άλλη, χωρίς να προκύπτει σύγκρουση για αυτές από τη λογική τους αντίφαση. Έτσι η μάζα είναι ικανή για τη μεγαλύτερη θηριωδία, αλλά επίσης και για την πιο υψηλή απόδοση παραίτησης, ανιδιοτέλειας και αφοσίωσης σε ένα ιδανικό (Φρόντ, 1994: 20-21).

Μαζική κουλτούρα δεν εννοείται η κουλτούρα που δημιουργείται από τις μάζες, αλλά αυτή που κατασκευάζεται με τρόπο βιομηχανικό για αυτές. Για την *Κριτική Θεωρία* η έννοια της *μαζικής κουλτούρας* περιλαμβάνει το σύνολο των προϊόντων που προσφέρονται σε όλους τους ανθρώπους, από τους αγρότες ως τους διανοούμενους, τα οποία με τα πρότυπα που προβάλλουν, συμβάλλουν και θεμελιώνουν μια καθορισμένη κατάσταση πραγμάτων, που εγκλωβίζει το ανθρώπινο αυτεξούσιο και συνθλίβει το ανθρώπινο υποκείμενο, στο πλαίσιο μιας μονοδιάστατης και κατευθυνόμενης πολιτισμικής αισθητικής. Τέτοια προϊόντα είναι τα μυθιστορήματα bestseller, οι δίσκοι ελαφράς μουσικής, οι τυποποιημένες κινηματογραφικές ταινίες, η τηλεόραση, τα φιλμ κινουμένων σχεδίων, η διαφήμιση, όπως και κάθε είδους αναγνώσματα ή προγράμματα που παρουσιάζονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Πρόκειται για φθηνά κατά βάσει προϊόντα, τα οποία

προωθούνται από την τεχνολογία που τα δημιουργεί κατά κόρον και σε μεγάλες ποσότητες, για την ικανοποίηση της αγοράς. Έτσι, τη *μαζική κουλτούρα* αποτελούν μηχανισμοί παραγωγής και διανομής ομοιόμορφων προϊόντων τα οποία απευθύνονται στη μάζα και έχουν σκοπό την ομογενοποίηση της κοινωνικής συμπεριφοράς. Λέγεται δε *μαζική* γιατί η *κουλτούρα*, μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, χάνει την αυτονομία της, παύει να λειτουργεί ως ένα ιδιαίτερο πεδίο αμφισβήτησης και ελεύθερης αναζήτησης. Για τον Μπένγιαμιν τα πράγματα σε αυτή την *κουλτούρα* έχουν καταστρέψει ολοκληρωτικά την «αύρα» τους και η ιερή τελετουργική τους αξία έχει μονοδιάστατα αντικατασταθεί από την αξία επίδειξής τους. «Η καταστροφή αυτή επιτελείται με τη μηχανική μαζική αναπαραγωγιμότητά τους» (Τερζάκης, 1996:322). Αυτός ο μονοδιάστατος μαζικός ορθολογισμός αποτελεί κι αυτός ένα *εργαλειικό* οικοδόμημα, που έχει και αυτός, ως σκοπό του, τη χειραγώγηση του νεωτερικού ανθρώπου, την αποξένωσή του από την ιδιαίτερη ουσία του, την ενσωμάτωσή του σε έναν «καλουπωμένο» κόσμο, και τελικά τη δημιουργία μιας βαθιάς ολοκληρωτικής κοινωνίας. Αυτό έρχεται ως κύριο πρόταγμα των ιδανικών που την προωθούν, που δεν είναι παρά τα νόματα του Διαφωτισμού. «Ο Διαφωτισμός είναι ολοκληρωτικός» σύμφωνα με τη ριζοσπαστική ρήση των Αντόρνο και Χορκχάιμερ (1996: 34).

Ο όρος «μαζική κουλτούρα» καθιερώνεται μετά το τέλος κυρίως του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου, στην Αμερική αλλά και στην κεντρική Ευρώπη. Στη μαζικοποίηση της ατομικότητας με τη χρήση μοντέρνων βιομηχανικών τεχνικών, οφείλεται η έκφραση *μαζική κουλτούρα*. Πιο συγκεκριμένα ο όρος *mass culture* (μαζική κουλτούρα) είναι συνένωση των όρων *popular culture* (δημοφιλής κουλτούρα) και *mass media* (M.M.E.) (Αντόρνο κ. συν., 1984: 139).

Άλλοι όροι που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς για να αποδώσουν το ίδιο νόημα στον όρο *μαζική* είναι *εμπορική*, *δημοφιλής*, *ψευδοκουλτούρα*, *βιομηχανική*, *λαϊκότροπη*. Τα χαρακτηριστικά της *μαζικής κουλτούρας* είναι η τυποποίηση, η στερεοτυπία, ο συντηρητισμός, η χειραγώγηση και η ψευδολογία (Αντόρνο κ. συν., 1984:18-19). Και για την επίτευξη των σκοπών της χρησιμοποιεί τις έννοιες που αναλύσαμε παραπάνω, δηλαδή την *τέχνη* και τον *εργαλειικό Λόγο*. Η *μαζική κουλτούρα* είναι μια επαναστατική δύναμη που γκρεμίζει τους φραγμούς της παράδοσης, διαλύει όλες τις πολιτιστικές διακρίσεις, αναμειγνύει και μπερδεύει τα πάντα. Χρησιμεύει έτσι ως εργαλείο απορρόφησης των δυνάμεων αντίστασης, με τα πολιτιστικά προϊόντα να είναι καθαρά μέσα χειραγώγησης που διαμορφώνουν,

σύμφωνα με τις επιταγές της καθεστηκυίας τάξης, τον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας. Για τον Μαρκούζε η μονοδιάστατη αυτή κουλτούρα διαμορφώνεται και διαχέεται «είτε μέσω της πολιτιστικής βιομηχανίας, είτε μέσω ενός θεσμικού Λόγου που εδράζεται στον τυπικό ορθολογισμό» (Φωτόπουλος, 2009: 329). Έτσι, η νέα εργατική τάξη όπως διαμορφώνεται στις ανεπτυγμένες βιομηχανικά κοινωνίες δεν ακολουθεί τις μαρξιστικές αντιλήψεις, αλλά διαθέτοντας καλύτερους υλικοτεχνικούς και πνευματικούς όρους ύπαρξης, κάτω από τον βομβαρδισμό της μαζικότητας, δεν λειτουργεί ως ένας ριζοσπαστικός παράγοντας κοινωνικού μετασχηματισμού, απεναντίας, εφησυχάζεται και εντάσσεται στο υφιστάμενο σύστημα της εκμετάλλευσης και της ψευδεπίγραφης ευημερίας, ματαιώνοντας και καταπιέζοντας τα βασικά ενδιαφέροντα και τις αξίες της. Δημιουργεί ταυτόχρονα έτσι, τάσεις αναπλήρωσης στην εκδήλωση επαναστατικών ιδεών. Οι τάσεις αυτές, τις οποίες θα αναλύσουμε παρακάτω, ελαχιστοποιούν και κατευνάζουν τα όνειρα της κοινωνίας, «κατευθύνοντάς τα σε μια ψεύτικη εκπλήρωση επιθυμιών–ονείρων, όπως ο πλούτος, η περιπέτεια, ο παθιασμένος έρωτας, η δύναμη και ο φτηνός εντυπωσιασμός εν γένει» (Storey, 2015: 106). Αυτές οι τάσεις αφήνουν ένα ορισμένο περιθώριο για να αναπτυχθούν παρεκκλίσεις. Οι παρεκκλίσεις αυτές έχουν σήμερα, «περιοριστεί σε ένα είδος πολλαπλής επιλογής (multiple choice), μεταξύ ελάχιστων εναλλακτικών λύσεων» (Adorno, 1994: 94).

Εικόνα αυτής της μαζικής συνθήκης έχει πραγματωθεί και μέσα στην βιομηχανική παραγωγή με τον **φορντισμό**. Ο Φ. Τέυλορ, που υπήρξε ο εισηγητής της μεθόδου, ζητούσε τον μεγαλύτερο καταμερισμό της εργασίας, ώστε να απλοποιηθεί η δουλειά του κάθε εργαζόμενου και, ει δυνατόν, να περιοριστεί σε ένα μοναδικό και απλό καθήκον. Η εξειδίκευση αυτή θα οδηγούσε βέβαια σε μεγαλύτερη αποδοτικότητα την βιομηχανία, ώστε να παράγει φτηνά και μαζικά προϊόντα, αλλά ταυτόχρονα, θα υποβίβαζε το άτομο σε μια εργατική καρικατούρα, όμοια με αυτή που παρουσιάζει τόσο εύστοχα ο Σαρλώ στους *Μοντέρνους καιρούς*. Επίσης, για πρώτη φορά θα εφαρμοζόταν ο πλήρης έλεγχος του χώρου εργασίας, από την πλευρά της διεύθυνσης, και τα διευθυντικά στελέχη θα ήταν υπεύθυνα για τον συντονισμό της παραγωγικής διαδικασίας. Η πρακτική αυτή, που εισήχθη γύρω στο 1910 από τον Φορντ στη βιομηχανία παραγωγής αυτοκινήτων του, και συγκεκριμένα στην κινούμενη γραμμή συναρμολόγησής τους, ονομάστηκε *φορντισμός*, όρος ο οποίος μαζί με τον *τεϋλορισμό*, περιγράφει τις μαζικές συνθήκες της βιομηχανικής

παραγωγής (Abercrombie et al., 1991: 127-128). Κάτω από τη μαζική παραγωγή, το εργατικό δυναμικό ήταν υπόλογο των συστηματικών μελετών του χρόνου και των κινήσεων, ώστε να έχουν τα διευθυντικά στελέχη τις απαραίτητες πληροφορίες, για τον νέο ρόλο τους ως ελεγκτών του χώρου εργασίας. Με αυτόν τον τρόπο, εάν δεν καταργούνταν, περιορίζονταν στο ελάχιστο οι χειρωνακτικές δεξιότητες. Έτσι πραγματώθηκε η εποχή της επανάστασης των στελεχών της διοίκησης (μάνατζμεντ), ξεχωριστών από την ιδιοκτησία ατόμων, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι των τεχνικών λειτουργιών και της οργάνωσης. Και από εδώ εκκινεί και η ιδεολογία πως οι εργάτες τρέφονται από τους διευθυντές, που όπως συμπληρώνουν εύστοχα και ολόσωστα οι Αντόρνο και Χορκχάμερ «...τρέφονται από τους εργάτες, τους μοναδικούς στυλοβάτες της κοινωνίας» (Αντόρνο κ. συν., 1984:103).

Αυτή η συνθήκη του μαζικού πολιτισμού τείνει να εξοβελίσει και τον όποιο **ελεύθερο χρόνο** του ανθρώπου, χρόνο που θεωρητικά θα έπρεπε να ήταν για τον αναστοχασμό και την αυτοσυνειδητοποίησή του. Αντί αυτού όμως, ο χρόνος αυτός λογίζεται ως *κενό* στην εγκιβωτισμένη ζωή του και κατά συνέπεια υπάρχει μια διάθεση άγχους και στρεσαρίσματος να καλυφθεί όπως –όπως με προϊόντα *μαζικής κουλτούρας*: ραδιόφωνο, τηλεόραση, κινηματογράφος, περιοδικά, κάθε λογής θέαμα, έτσι ώστε πουθενά τελικά ο άνθρωπος να μην έρχεται σε αντιπαράβολή με το βαθύτερο *είναι* του, πουθενά να μην βυθοσκοπεί με την σκέψη του τα άφατα θέλω του, τα μόνα που είναι ίσως ικανά να τον απελευθερώσουν από την καθημερινή του σκλαβιά. Η κατάσταση αυτή μάλιστα, αντιπαραβάλλεται και συγκρίνεται με παλαιότερες καταστάσεις, και για τη Σχολή της Φρανκφούρτης σε τίποτα ουσιαστικά δεν διαφέρουν οι καταναλωτές των μαζικών προϊόντων από τους σκλάβους της αρχαίας αιγυπτιακής κουλτούρας, που εξαναγκάζονταν να εργαστούν στο χτίσιμο των πυραμίδων, όπως και από τις άθλιες μάζες του μεσαίωνα, που χρησιμοποιούνταν για το χτίσιμο των γοθικών καθεδρικών ναών (Αντόρνο κ. συν., 1984:13).

Στον καπιταλισμό αυτό το σκόρπισμα του ελεύθερου χρόνου τείνει να το γεμίσει μια επίπλαστη **διασκέδαση**, επιβαλλόμενη από τα *μαζικά μέσα*, η οποία έχει γίνει τελικά μια «επέκταση της εργασίας». Αυτή τη «διασκέδαση» αναζητά εναγωνίως εκείνος «που θέλει να ξεφύγει από τη διαδικασία της εκμηχανισμένης εργασίας για να μπορέσει να την αντιμετωπίσει ξανά» (Αντόρνο κ. συν., 1984:88). Διασκεδάζω σημαίνει δεν σκέφτομαι τίποτα, «ξεχνώ τον πόνο ακόμα κι όταν δείχνεται». Άρα η διασκέδαση είναι η εικόνα της αδυναμίας των μαζών, η εικόνα του εφησυχασμού. «Είναι μια φυγή από την τελευταία θέληση για αντίσταση», την οποία

μπορεί να δώσει ακόμα στον καθένα, η βιωμένη του πραγματικότητα (Αντόρνο κ. συν., 1984:97).

Αυτή τη διαδικασία του εφησυχασμού, που επιβάλλεται μέσα από τη μαζικότητα της παραγωγής πολιτιστικών αγαθών, ο Αντόρνο την εντοπίζει ήδη, σε σπερματικό επίπεδο, στο παρελθόν. Συγκεκριμένα η ένδειξη μιας τέτοιας πρακτικής, αυτό το υποκατάστατο ικανοποίησης, περιγράφεται από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του ως «**κάθαρση**». Ο Αντόρνο θεωρεί πως το στοιχείο της «κάθαρσης» εκκολάπτει μέσα του, ανέκαθεν, τα καταπιεσμένα ένστικτα, καθώς «μπορεί να μην ευθυγραμμίζεται απροκάλυπτα με τα κυρίαρχα συμφέροντα», ωστόσο η *Ποιητική* τα υπερασπίζεται, γιατί «το ιδανικό που προβάλλει αναθέτει στην τέχνη την Αποστολή του εφησυχασμού αντί να προωθεί τη σωματική ικανοποίηση ενστίκτων και αναγκών του κοινού». Έτσι η «κάθαρση» καταντά «μια εκκαθαριστική κίνηση κατά των συναισθημάτων» η οποία «συμπράττει με την καταπίεση» (Adorno, 2000: 404-05).

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει και στην **νεότερη γενιά**. Η οικονομική άνοδος των δυτικών κοινωνιών επέτρεψε στους νέους όψιμη ελαστικότητα ως προς την ένταξή τους στον επαγγελματικό στίβο, ενώ ταυτόχρονα τους έδωσε την ευκαιρία να ξοδεύουν σημαντικά ατομικά εισοδήματα. Η αγοραστική αυτή δύναμη και ο ελεύθερος χρόνος που απολαμβάνει η νεολαία έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή της στο κατεξοχήν επικερδές κοινό, που προσελκύει την προσοχή των μαζικών μέσων. Έτσι ένα μεγάλο ποσοστό της μαζικότητας της τέχνης παράγεται για να καταναλωθεί από τους νέους, οι οποίοι φυσικά δεν χρησιμοποιούν τον ελεύθερο χρόνο για την ωφέλεια και την χειραφέτησή τους. Κάτι επίσης αξιομνημόνευτο είναι και η διαπαιδαγώγηση που λαμβάνει η νέα γενιά από τους μεγαλύτερους. Οι μικροί μαθαίνουν στην πειθαρχημένη εκπαίδευση και στην υποταγή, κάτω από τις αυστηρές παραινέσεις των «μεγάλων» του στενού τους περιβάλλοντος. Οι «μικροί», καθαρά σωματικά, αισθάνονται τους γονείς τους ως γίγαντες, ενώ αντίθετα τον εαυτό τους ως αδύνατο και αβοήθητο νάνο. Το πρώιμο βίωμα αυτής της απόλυτα ξένης δύναμης, που εξουσιάζει το άτομό τους, έρχεται ως αντιστάθμισμα της νεωτερικής παρεχόμενης ελευθερίας τους, για να περιορίσει το αυτεξούσιό τους και τον ελεύθερο χαρακτήρα της εκπαίδευσής τους. Το παιδί μαθαίνει από μικρό ότι η έκφραση των επιθυμιών και των αναγκών του¹⁸ και το ξεθύμασμα της φυσικής και εξερευνητικής

¹⁸Να μην παραβλέψουμε εδώ και τις καταπιεσμένες σεξουαλικές ανάγκες του, για τον Φρόντντ απόλυτα καθολικές και παρούσες στη διαμόρφωση της σύγχρονης πραγματικότητας. Βλ. Φρόντντ, π.δ.

κινητικής ορμής του δεν επιτρέπονται και συχνά τιμωρούνται. Έτσι, από πολύ μικρή ηλικία εξοικειώνεται απόλυτα με την εξουσία ανθρώπου σε άνθρωπο και διαμορφώνει έτσι τις παραστάσεις του, ώστε αυτό να μην τον οδηγεί στην αντίδραση. Μαθαίνει για τους ρόλους του φύλου και γνωρίζει πως η απόδοσή του αξιολογείται και κρίνεται. Οι κανόνες του κόσμου των ενηλίκων εσωτερικεύονται ήδη κατά την πρώιμη ηλικία, με τέτοιον τρόπο, που το παιδί δεν γνωρίζει πια τις δικές του ανάγκες. Μαθαίνει να είναι υποτακτικός απέναντι στη δύναμη και αυταρχικός απέναντι στους αδύνατους. Αδιαφορεί για τα κοινωνικά γεγονότα και τις αξίες και αναζητάει ασυνείδητα άλλες εξουσίες, τις οποίες βρίσκει στους ήρωες του ποδοσφαίρου και στους αστέρες του κινηματογράφου και της ποπ μουσικής. Οδηγείται έτσι σε έναν προδιαμορφωμένο *εργαλειακό* χαρακτήρα και μια συμπεριφορά που αναπαράγει συνεχώς το ίδιο μοτίβο. Αποκλείει έτσι την έκφραση της ατομικότητάς του και οδηγείται στον μαζικό χαρακτήρα του πολιτισμού μας. Αντί για αυτόνομη προσωπικότητα μένει θαυμαστής, οπαδός, κοινό (Γκούα, 1972: 96-97). Η νέα ηθική των νέων δείχνει καθαρά την αλλοτρίωσή τους. Δεν επιθυμούν καμιά επανάσταση, κανένα ριζοσπαστισμό από αριστερά και δεξιά, καμιά βίαιη ανατροπή της κοινωνίας. Αγαπούν τις καλοπληρωμένες δουλειές τους, θέλουν να αποκτήσουν σπίτι, οικογένεια, αυτοκίνητο, ακριβά ρούχα και καλλυντικά, αυξανόμενη ευημερία, και επιδιώκουν την παραπέρα εξέλιξη της καταναλωτικής κουλτούρας. «Τις στερεότυπες σκέψεις και προκαταλήψεις που διδάχθηκαν δεν θα τις αποβάλουν ποτέ» (Γκούα, 1972: 157). Από το μέλλον δεν περιμένουν ένα βασίλειο, αλλά ένα εισόδημα σε δολάρια και σεντς, για αυτό διαλέγουν ένα επάγγελμα που υπόσχεται, κατά την άποψη τους, πολλά. «Τα παιδιά είναι τόσο πονηρά και σκληρά όσο και ένας ενήλικος» (Αντόρνο κ. συν., 1984:53).

Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε πως αυτές τις πρακτικές ο νέος τις μαθαίνει μέσα στην **οικογένεια**. Η οικογένεια χρησιμεύει στην μεταβίβαση των κοινωνικών απαιτήσεων στο άτομο. Είναι «ένα είδος δεύτερης μήτρας», στον βαθμό που το άτομο επωάζει την κοινωνική συμπεριφορά του εντός της. Επίσης είναι και μια τροχοδρόμηση του ονείρου μέσα στην κοινωνική καθυπόταξη της υποχρεωτικής ανάληψης ευθυνών, με την υιοθέτηση του ρόλου του οικογενειάρχη. Αποτελεί τον μονόδρομο της επιβίωσης κάθε κοινωνίας και της εσαεί αναζωογόνησής της. Είναι η εικόνα που επιβάλλει στο άτομο ο ασταμάτητος κύκλος της ζωής: η «θεσμοθετημένη» τεκνοποίηση, όνειρο κάθε «ολοκληρωμένης» γυναίκας, για την οποία ο Χορκχάιμερ και ο Αντόρνο εκφράζουν την έκπληξή τους, «μπροστά στην επιμονή των γυναικών

να συνεχίζουν να γεννούν παιδιά» (Αντόρνο κ. συν., 1984:101). Για τον Χορκχάιμερ η οικογενειακή ζωή αντανάκλαει πάντοτε τη χυδαιότητα της δημόσιας ζωής, την τυραννία, τα ψέματα, την ηλιθιότητα της υπάρχουσας πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να δημιουργήσει και την υπέρβαση· τις δυνάμεις αντίστασης σε αυτά τα δεδομένα. Δυστυχώς όμως αυτό δεν μπορεί να γίνει συνήθως στα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα. Εκεί η προστατευτική αυταρχία των γονέων έχει διαβρωθεί εντελώς (Αντόρνο κ. συν., 1984:52-53). Από τις μελέτες που έγιναν από τη Σχολή της Φρανκφούρτης το 1936, σχετικά με την οικογένεια και την αυταρχικότητα, οι στοχαστές δεν δίστασαν να συνδέσουν την οικογένεια με το φασισμό (Κάλφας, 1978b: 56). Μέσω της οικογένειας, ο Χορκχάιμερ πιστεύει ότι τα ολοκληρωτικά καθεστώτα έχουν αναλάβει αυτοπροσώπως την προετοιμασία του ατόμου για τον ρόλο που θα αναλάβει ως μέρος των μαζών (Αντόρνο κ. συν., 1984:53). Μέσα από τη σχέση του γιου με τον πατέρα, που εμπεριέχει την αφηρημένη ιδέα της απόλυτης εξουσίας, το παιδί αναζητά έναν ισχυρότερο πιο δυνατό πατέρα, που θα ανταποκρίνεται καλύτερα σε αυτή την ιδέα, έναν υπερ-πατέρα, όπως τον παράγουν οι ολοκληρωτικές ιδεολογίες (Αντόρνο, Χορκχάιμερ, 1988: 174). Αλλά και για τους αστούς, τους στυλοβάτες της οικογένειας, εξαντλούν την ειρωνεία τους οι Χορκχάιμερ και Αντόρνο. Μέσα από τα λόγια τους η απόρριψη είναι πλήρης και φαντάζει σκληρή, αλλά καμιά φορά η σκληρότητα έχει την αλήθεια της απτής πραγματικότητας:

Ο αστός, που η ύπαρξη του χωρίζεται στην ζωή της δουλειάς και στην ιδιωτική ζωή, που η ιδιωτική ζωή χωρίζεται στην διατήρηση της δημόσιας εικόνας του και στην απόκρυφη ζωή του, που η απόκρυφη ζωή του χωρίζεται στην σκυθρωπή σύμπραξη του γάμου και στην πικρή παρηγοριά που δίνει η μοναξιά, που βρίσκεται σε διαμάχη με τον εαυτό του και με τους άλλους, είναι ήδη, δύναμις, ένας ναζί, γεμάτος από ενθουσιασμό και δυσαρέσκεια· ή είναι ένας κάτοικος των σύγχρονων πόλεων που αντιλαμβάνεται τη φιλία μόνο ως «κοινωνική επαφή» με ανθρώπους με τους οποίους δεν έχει καμιά πραγματική επαφή (Αντόρνο κ. συν., 1984:108).

Μια επίσης πρακτική της πολιτιστικής βιομηχανίας την οποία εντόπισε η Σχολή έχει να κάνει με τη λειτουργία των *εφφέ* και της *ενότητας του στυλ*, (*τυποποίηση*). Ιστορικά, υποστηρίζουν οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ, η έμφαση στην

ατομική λεπτομέρεια, από την περίοδο του Ρομαντισμού έως και αυτήν του Εξπρεσιονισμού, εκδηλώθηκε ως ικανή και αναγκαία συνθήκη της ελεύθερης έκφρασης και λειτούργησε ταυτόχρονα ως διαμαρτυρία και εξέγερση ενάντια στους *μαζικούς* καταναγκασμούς κάθε πολιτιστικού έργου. Στη σημερινή μαζική εποχή αυτό έχει εκλείψει, γιατί η εποχή μας συνθλίβει την ανυποταξία και γίνεται υπηρέτης της φόρμουλας, η οποία αντικαθιστά το έργο. Έτσι «η τεχνική λεπτομέρεια και η εντύπωση (εμφέ) δεσπάζουν και κυριαρχούν έναντι του ίδιου του έργου, το οποίο εξαφανίζεται τελικά κάτω από την επίδρασή τους». Το συνολικό έργο έτσι, ως προς τα μέρη που το απαρτίζουν, δεν ενέχει καμία αντίθεση, αλλά και καμία ουσιαστική σύνδεση, αφού η κυρίαρχη ιδέα που διέπει το εκάστοτε έργο και οργανώνει αρμονικά τα μέρη του εξασφαλίζει απλώς την τάξη του αλλά δεν παρέχει εσωτερική συνάφεια¹⁹ (Κόντου, 2012: 33-34).

Αναλύοντας τη λειτουργία των *εμφέ* και της *ενότητας του στυλ*, η Σχολή αναφερόταν συχνά σε ένα νέο μέσο που ο Αντόρνο απεχθανόταν μάλλον περισσότερο από κάθε άλλο: τον **κινηματογράφο** (Σαγκριώτης, 1996:331). Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κοπιαρίσματος και του μαζικού εφησυχασμού στις κινηματογραφικές ταινίες είναι το αναμενόμενο ευτυχές τέλος, το «happy end». Μια πρακτική κατεξοχήν χολιγουντιανή, την οποία επέβαλαν τα μεγάλα τραστ ενημέρωσης που είχαν εκβιομηχανήσει την αμερικανική κουλτούρα. Οι ιστορίες που διηγούνταν αυτές οι ταινίες παρείχαν διάφορα υποκατάστατα για να ικανοποιείται το κοινό. Συνεπώς, αντί να επικρίνουν τις κοινωνικές συνθήκες, που τους απέτρεπαν να βρουν την πραγματική ευτυχία, οι θεατές των ταινιών αυτών είχαν την αίσθηση της τελικής ευτυχίας, της δικαιοσύνης που απολαμβάνει στο τέλος αυτός που δεν επαναστατεί, αυτός που είναι ο Καλός, αυτός που νοιάζεται για την καθεστηκία ηθική. Στο τέλος, αυτός ο ήρωας, τυποποιημένο είδωλο στις περισσότερες από αυτές της ίδιας εικόνας (ο σταρ, ο ζεν πρεμιέ), είτε γύριζε χαρούμενος ξανά στη βάση του, ηθικά δικαιωμένος αλλά το ίδιο φτωχός, αφήνοντας τους πλούσιους στη δυστυχία τους, (αφού ως γνωστόν «τα πλούτη δεν φέρνουν ευτυχία»), είτε αναγνωριζόταν η ηθική του αξία και η καθεστηκία εξουσία τον δεχόταν στις τάξεις της, ως έναν από αυτούς (Finlayson, 2006: 5). Ο τελευταίος ήταν αυτός που τράβηξε τον τυχερό λαχνό, επειδή ήταν προορισμένος να τον τραβήξει γιατί τον έχει επιλέξει μια ανώτερη δύναμη, «συνήθως η ίδια η βιομηχανία της διασκέδασης» (Αντόρνο κ. συν., 1984:75-

¹⁹Κάτι που έχει σχέση επίσης, με την «κεντρική ιδέα» και τα μέρη που τη συνάγουν, που θα αναλύσουμε παρακάτω. (Βλ. επίσης και υποσημείωση 22).

97). Γενικότερα οι Αντόρνο και Χορκχάμερ κατήγγελλαν στον κινηματογράφο την «εντατική και άψογη» αντιγραφή των εμπειρικών αντικειμένων σε τέτοιο σημείο ώστε να δυσχεραίνεται η διάκριση της πραγματικής ζωής από το κατασκευασμένο περιεχόμενο των ταινιών, σε βαθμό που διευκολύνει την κυριαρχία της ψευδαίσθησης ότι «ο εξωτερικός κόσμος αποτελεί μια ευθεία συνέχιση εκείνου που παρουσιάζεται στην οθόνη». Κατά συνέπεια αναπαράγει και ενισχύει τις κυρίαρχες ερμηνείες της πραγματικότητας και κολακεύει το ευνουχισμένο άτομο, εκμεταλλεζόμενη όλες τις αδυναμίες του *εγώ* του. Δηλαδή με την εξύμνηση της καθημερινότητας του μέσου ατόμου, ουσιαστικά συμβάλει στην επικύρωση της υπάρχουσας κοινωνικής ιεραρχίας (Αντόρνο κ. συν., 1984:19). Ο κινηματογράφος, γράφει ο Χορκχάμερ, είναι καθαρή «μπίζνα» και αυτή η αλήθεια έχει μετατραπεί σε ιδεολογία για να δικαιολογήσει τα σκουπίδια που σκόπιμα παράγει (Αντόρνο κ. συν., 1984:70). Εξάλλου, αυτή η αναπαραγωγή του ίδιου στυλ, «η ενότητα των στυλ», είναι ουσιαστικά «η άρνηση του στυλ», αφού κάθε διαφορετική προσέγγιση ισοπεδώνεται στον βωμό της ομοιομορφίας, στο όνομα μιας «στυλιζαρισμένης βαρβαρότητας». Αυτή η στιλιστική ενότητα, υπενθυμίζουν οι στοχαστές, από τον Μεσαίωνα και έπειτα δεν εξέφραζε ποτέ μια «απλή αισθητική κανονικότητα», αλλά πάντοτε εξέφραζε υπαρκτές δομές εξουσίας και ασκούσε μια ιδεολογική λειτουργία. Για τον λόγο αυτό πάντοτε η εξουσία είναι αλλεργική στο νέο θεωρώντας το φορέα διακινδύνευσης και ρίσκου. Έτσι ο παραγωγός των ταινιών π.χ. δυσπιστεί απέναντι σε ένα οποιοδήποτε χειρόγραφο, το οποίο δεν υποστηρίζεται καθυστερητικά από ένα bestseller. Αυτό που υποστηρίζει η μαζική κουλτούρα είναι ο ρυθμός, η ακατάπαυστη μηχανική παραγωγή και αναπαραγωγή. Η επανάληψη του κλισέ: Η πόρνη με την αγνή ψυχή, ο συμπαθητικός γκάνγκστερ, ο κακοποιημένος απατεώνας, ο καλοσυνάτος υπάλληλος, ο αρσενικός σταρ που περιφρονεί την κακομαθημένη κληρονόμο, η άσπιλη νεαρή που πλανάται και δικαιώνεται, ο υπεράνθρωπος που δεν μπορεί να κάνει κακό. Αυτός ο ρυθμός υπόσχεται ότι τίποτε δεν θα αλλάξει και τίποτε ακατάλληλο δεν θα εμφανιστεί απρόοπτα (Αντόρνο & Χορκχάμερ, 1986b, όπ. αναφ. στο Κόντου, 2012: 35). Η τυποποίηση αυτή είναι τόσο στιλιζαρισμένη που οι Αντόρνο και Χορκχάμερ αναφέρουν πως όλες οι ταινίες είναι ίδιες, «από τη στιγμή που θα αρχίσει ένα φιλμ, ξέρουμε πώς θα τελειώσει και ποιος θα ανταμειφθεί, θα τιμωρηθεί ή θα ξεχαστεί». Κάθε φιλμ είναι μια παρουσίαση του επόμενου και «δίνει την υπόσχεση ότι θα ενώσει πάλι το ίδιο ζευγάρι των ηρώων κάτω από το φως του ίδιου εξωτικού ήλιου». Ακόμη και τα γκαγκ και τα αστεία, οι ανατροπές και οι εκπλήξεις είναι

υπολογισμένα, όπως και το πλαίσιο στο οποίο εισάγονται.²⁰ Όλα στην υπηρεσία μιας ηλίθιας πλοκής, που ευνοεί τη συντριβή της ανυποταξίας και της υπόταξης στη φόρμουλα, η οποία παίρνει τη θέση του έργου (Αντόρνο κ. συν., 1984:75&117).

Αυτό το κοπιάρισμα έχει και το *σουζέ* του σε μια μικροαστική ιδεολογία. Πρόκειται για το «**όνειρο για αγάπη και τρυφερότητα**», κατεξοχήν καλλιεργημένο από τον κινηματογράφο και τη φθηνή λογοτεχνία. Το όνειρο αυτό έχει αντικαταστήσει πλέον το παλαιότερο μαρξιστικό «*όνειρο της ουτοπίας*» μιας καλύτερης κοινωνίας. Το «όνειρο της αγάπης» δημιουργεί στον καταπιεσμένο άνθρωπο το ιδανικό της αγάπης με έναν τρόπο που συναντάται κατεξοχήν στη νεωτερική πραγματικότητα. Ο κακόγουστος ρομαντισμός του *σουζέ* δείχνει ολόκληρο το μέγεθος του ερωτικού ακρωτηριασμού των ακροατών του, αλλά η επικοινωνιακά φτωχή γλώσσα του είναι ευκολονόητη, και αυτή συμβάλλει στην επιτυχία του. Το κοπιάρισμα είναι απλό: ζητάει και εξαρτά την ευτυχία στη ζωή, όχι από την κοινωνική λειτουργία, αλλά αποκλειστικά από τις δυνατότητες της οικείας του ιδιωτικής σφαίρας, από την ερωτική του ζωή και μόνο. Έτσι για τους άντρες και τις γυναίκες σημασία έχει μόνο η αναζήτηση του έτερου, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που περιγράφονται ενδελεχώς στη φθηνή λογοτεχνία, το οποίο θα τους συμπληρώσει και θα τους αποδώσει τη σωματική πληρότητα που χρειάζονται, ολοκληρώνοντας και εκπληρώνοντας έτσι τις προσδοκίες της ζωής τους. Η προσδοκία ενός τέτοιου έρωτα που φτάνει ως το απόλυτο, τον θάνατο, εκκινεί ήδη από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ. Ο τελευταίος «δεν πρόβαλε την ιδέα ενός ακηδεμόνευτου από την οικογένεια έρωτα». Αντιθέτως, ο έρωτας που προβάλλει ακρωτηριάζεται και καταδικάζεται από «την πατριαρχική ή οποιαδήποτε άλλη εξουσία» και εκεί βρίσκει την επιβεβαίωση και πλήρωσή του. Διαφορετικά, η παρουσία των δύο αμοιβαία ερωτευμένων δεν θα είχε εκείνη «την γλυκύτητα που ολόκληροι αιώνες δεν μπόρεσαν να μειώσουν» και να αποτελέσει την ουτοπία της αγάπης, που επιθυμεί εσαεί έκτοτε ο ερωτευμένος, αναζητώντας σε αυτό το μοτίβο την εικόνα της δικής του αυτοαναφοράς²¹ (Adorno, 2000: 419). Αυτό το ερωτικό μοτίβο αναπαράχθηκε συνεχώς τα επόμενα χρόνια και έγινε καθεστώς, μια ερωτική ουτοπία, ως προς το πώς πρέπει να συμπεριφέρεται και να αισθάνεται όποιος αγαπάει. Σηματοδότησε και μια ιδιαίτερη λογοτεχνία σήμερα, με τεράστια εμπορική

²⁰Μια μικρή μομφή στον Στρουκτουραλισμό και στη λογική που έχει επιβάλει στη σεναριακή διδασκαλία έως σήμερα διακρίνουμε σε αυτή την αποστροφή των δύο στοχαστών.

²¹Ας μην ξεχνάμε και τον «Βέρθερο» του Γκαίτε.

ανταπόκριση και κύριο αποδέκτη τη γυναίκα με τον όρο: «ροζ λογοτεχνία». Είναι σημαντικό να προβάλλουμε τις προφάνειες της λογοτεχνίας αυτής αφού αποτελούν μαζική αντιγραφή με αποκλειστικό σκοπό το κέρδος. Σύμφωνα με τους Φωτόπουλο και Κωτόπουλο (2017) τα ευτελή και πλαστογραφημένα στοιχεία της είναι:

α) μια άνευ αιτιακής σχέσης καταγιστική δράση και αγωνιώδης προσμονή [...] β) μονοδιάστατοι επιφανειακοί και στατικοί χαρακτήρες, [...] γ) ένας ακραίος συντηρητισμός, ο οποίος έρχεται να επαναλάβει και να ισχυροποιήσει διάφορα κοινωνικά στερεότυπα [...] δ) μια στεγανοποιημένη και προβλέψιμη έκφραση ε) μια ανεπεξέργαστη και γεμάτη κλισέ γλώσσα (σελ. 52).

Τα βιβλία αυτά είναι το σουζέ της εποχής μας, η «λογοτεχνία του παρά» για την οποία πιστεύουμε πως είχε δίκιο ο Γκούα που έλεγε: «Το σουζέ είναι [μεν] αθώο, ωραίο ή όχι. Αλλά μαζί με την άλλη διαρκή προσφορά ιδεολογίας το είδος αυτό της ψυχαγωγίας γίνεται κοινωνική χειραγώγηση, αποζημίωση για το ότι η πραγματικότητα της καθημερινής ζωής είναι διαφορετική» (Γκούα, 1972: 126-27).

Μπορεί το σουζέ να μην έχει εγγενώς ποιότητα («ωραίο» ή «άσχημο») και να ορίζεται από τα συμφραζόμενα, ωστόσο είναι αμφίβολο αν μπορούμε και στη **διαφήμιση** να αποδώσουμε τα ίδια χαρακτηριστικά. Η χυδαιότητα που φαίνεται να υπάρχει μέσα στη διαφήμιση ταιριάζει πάντοτε «στα σχέδια των κρατούντων όταν η κατάντια των μαζών λόγω του ρόλου που επιφυλάσσουν οι ίδιοι [οι κρατούντες] σε αυτές χρεωνόταν στον λογαριασμό των ίδιων των μαζών», και μοντέλο χυδαιότητας είναι το «παιδί το οποίο στη διαφήμιση μισοκλείνει το μάτι καθώς τρώει με όρεξη μια σοκολάτα, λες και αυτό είναι αμαρτία». Ο Αντόρνο προβάλλει μάλιστα μια εικόνα την οποία όλοι έχουμε συναντήσει και κατά την γνώμη του αποτελεί την εκφραζόμενη οργή του καταναλωτή της διαφήμισης, για το γεγονός ότι κάτι(η διαφήμιση) που επιθυμεί να θυμίζει Τέχνη δεν είναι. Συγκεκριμένα θεωρεί ότι η οργή μετατίθεται στην εικόνα της διαφήμισης, η οποία μουτζουρώνεται. Παράδειγμα αυτές «οι χαζογελαστές καλλονές της διαφήμισης, που στον ύμνο τους υπέρ των εταιριών οδοντόπαστας ενώνονται οι αφίσες όλων των χωρών». Οι εξαπατημένοι λοιπόν της τόσο μεγάλης «θηλυκής λάμψης» μαυρίζουν τα υπερβολικά αστραφτερά δόντια των κοριτσιών, «κάνοντας έτσι με ιερή αθωότητα να αστράφτει η αλήθεια για τη λάμψη του πολιτισμού» και των διαφημιστικών προϊόντων του (Adorno, 2000: 407-8). Σήμερα η διαφήμιση θριαμβεύει και απόδειξη αυτού είναι, όπως αναφέρουν οι

Αντόρνο και Χορκχάιμερ, ότι «οι άνθρωποι νιώθουν υποχρεωμένοι να αγοράσουν και να χρησιμοποιήσουν τα προϊόντα της, ακόμη κι όταν βλέπουν ότι είναι εντελώς άχρηστα (Αντόρνο κ. συν., 1984: 116-117). Το κυρίαρχο γούστο δανείζεται το ιδανικό του από τη διαφήμιση, για αυτό και έχει συγχωνευτεί με τη διαφήμιση. Έτσι, είναι ύποπτο ό,τι δεν φέρει τη σφραγίδα της διαφήμισης. Οι καταναλωτές δεν εμπιστεύονται και δεν αγοράζουν κάτι που δεν το έχουν δει στη διαφήμιση, το αδιαφήμιστο προϊόν είναι αόρατο, σαν να μην υφίσταται. Αυτά τα στάνταρ, που επιβάλλει η επανάληψη του ίδιου και του ίδιου προπαγανδιστικού σλόγκαν, τελικά καθορίζουν και τον καταναλωτή. Οι πιο ενδόμυχες αντιδράσεις τους έχουν πραγματοποιηθεί σε βαθμό που κατήργησαν την ιδιαιτερότητά τους. Έτσι η προσωπικότητα «δεν σημαίνει σήμερα κάτι περισσότερο από τη λάμψη των λευκών δοντιών και την απελευθέρωση από τη μυρωδιά του σώματος». Ενώ ο τρόπος της συμπεριφοράς μας «στο τηλέφωνο ή στην πιο απόκρυφη [ερωτική] κατάσταση, η επιλογή των λέξεων στη συζήτηση», ο εσωτερικός μας κόσμος, κυριολεκτικά η ταυτότητά μας, αποτελεί «μαρτυρία της προσπάθειας του ανθρώπου να μεταμορφωθεί σε μηχανισμό», όμοιο με αυτόν που προωθεί η διαφήμιση. Ενώ μια γρήγορη ματιά στα έντυπα θα μας πείσει πως δύσκολα μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις διαφημίσεις, από τα κείμενα και τις εικόνες της σύνταξης.

Αυτή η τελευταία προσφέρει μια ενθουσιώδη και βλακώδη περιγραφή κάποιας σταρ (με εικόνες της ζωής της, του σώματός της και των συνηθειών της), ενώ οι διαφημιστικές σελίδες χρησιμοποιούν τόσο συγκεκριμένες και ρεαλιστικές φωτογραφίες και πληροφορίες που αντιπροσωπεύουν την ιδανική πληροφόρηση, στην οποία δεν έχει φτάσει ακόμη η σύνταξη (Αντόρνο κ. συν., 1984: 117&121).

Στην ίδια γραμμή βρίσκεται και η **ωμή βία** που προσφέρει η βιομηχανία της διασκέδασης. Αν το σουζέ προσφέρει δυνατότητες διαφυγής σε έναν παρηγορητικό ψεύτικο κόσμο, τα ωμά π.χ. αστυνομικά μυθιστορήματα και τα σκληρά γουέστερν προσφέρουν δυνατότητες ταύτισης με τις επιθετικές ανάγκες του καταναλωτή. Η ωμή βία που προσφέρει η **μαζική** βιομηχανία και ασκεί μεγάλη επίδραση τελικά στους νέους,

...εκπληρώνει αντικειμενικά την λειτουργία του ανεμιστήρα: η επιθετικότητα ξεθυμαίνει στην σφαίρα του ελεύθερου χρόνου, [και έτσι] δεν μπορεί να μετουσιωθεί σε κοινωνική αντίσταση. Στους ανορθολογισμούς αυτής της εποχής

ανήκει ότι η υποκριτική ηθική ανέχεται έναν ρεαλιστικά παραστημένο φόνο περισσότερο από την σεξουαλική πράξη. [...] Το μέχρι θανάτου βασανισμένο σώμα είναι περισσότερο αποδεκτό από τα γυμνά των ανθρώπων (Γκούα, 1972: 127).

Ιδιαίτερη μνεία έκαναν οι στοχαστές της Σχολής και στα **κινούμενα σχέδια**. Θεωρούσαν πως πιο παλαιά, όταν δεν είχαν βιομηχανοποιηθεί με τον Ντίσνεϋ, αντιπροσώπευαν τη φαντασία ενάντια στον ορθολογισμό: Είχαν μια συνεκτική πλοκή που απέδιδε δικαιοσύνη στα ζώα, δίνοντας επίσης ζωή στα «κουτσουρεμένα πρόσωπα». Στη σημερινή εποχή αρκούνται να επιβεβαιώνουν τη νίκη του «τεχνολογικού Λόγου πάνω στην αλήθεια». Από τις πρώτες σκηνές η τυποποίηση είναι ορατή. Το μοτίβο δράσης το ίδιο. Ο πρωταγωνιστής, κάτω από τα χειροκροτήματα του κοινού, γίνεται το ασήμαντο αντικείμενο της γενικής βίας. Έτσι, «η ποσότητα της οργανωμένης διασκέδασης μετατρέπεται σε ποιότητα της οργανωμένης σκληρότητας». Τα κινούμενα σχέδια εξοικειώνουν το κοινό με το παλαιό μάθημα, «κατά το οποίο η συνεχής φθορά, η συντριβή κάθε ατομικής αντίστασης είναι όρος της ζωής σε αυτήν την κοινωνία». Έτσι το ξύλο που τρώει ο Ντόναλντ Ντακ (όπως και οι άτυχοι στην πραγματική ζωή) «χρησιμοποιείται για να μπορούν οι θεατές να εξοικειώνονται με το ξύλο που τρώνε οι ίδιοι» (Αντόρνο κ. συν., 1984:89-90). Η ζωή είναι μια τελετουργία και ο καθένας οφείλει να δείχνει ότι ταυτίζεται απόλυτα και προσκυνά την εξουσία που τον ξυλοφορτώνει αμείλικτα. Η ανικανότητα του ατόμου για αντίσταση τον κάνει ασφαλή.

Στη **μουσική** βιομηχανία επίσης, οι στοχαστές της Σχολής διέκριναν μια συντονισμένη προσπάθεια χειραγώγησης του ατόμου. Διέκριναν πως για την χειραγώγηση αυτή, η μουσική έχει συντονίσει όλα τα Μ.Μ.Ε. για την προβολή της (κινηματογράφος, τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαδίκτυο, εφημερίδες). Έχει δηλαδή καταντήσει ο ορισμός της ενσάρκωσης της μαζικότητας και της κοπιαρισμένης επανάληψης. Στα μοντέρνα ποπ τραγούδια βλέπουμε τη συνεχή επανάληψη ενός ρυθμού (bit) και μιας απλής ενορχήστρωσης σε όλη τη διάρκειά τους. Έτσι το νόημα του τραγουδιού μεταφέρεται από το περιεχόμενο του στην κυκλοφορία του, στην παρουσίαση του. Επίσης, όταν το μοτίβο αποδειχτεί επιτυχημένο, αξιοποιείται εσαεί, μέχρι την εμπορική του εξάντληση:

Λεπτομέρειες ενός δημοφιλούς τραγουδιού μπορούν να ανταλλάγουν με λεπτομέρειες ενός άλλου. Αντίθετα με την οργανική δομή της «σοβαρής μουσικής, όπου κάθε λεπτομέρεια εκφράζει μέρος του όλου, η δημοφιλής μουσική είναι μηχανική, με την έννοια ότι μια συγκεκριμένη λεπτομέρεια μπορεί να μεταφερθεί από το ένα τραγούδι στο άλλο χωρίς καμιά πραγματική συνέπεια στην δομή του όλου»²² (Storey, 2015: 110).

Το περιεχόμενο επίσης της σημερινής μουσικής είναι στη βάση του ερωτικό, με διάθεση ολοκληρωτικής παράδοσης του εαυτού μας στον «ιδανικό άλλον». Είναι η εξαφάνιση της ταυτότητάς μας και η απορρόφηση από τον έτερο, η χειραγώγησή μας από κάποιον άλλον, η παράδοση του εαυτού μας με βάση τα συναισθήματά μας, γιατί ακριβώς έχει αποκρυσταλλοποιηθεί πως η «αληθινή αγάπη» αναζητά και διέρχεται διαμέσου της θυσίας. Μια διάθεση συναφής με το «όνειρο της αγάπης» που αναλύσαμε παραπάνω. Είναι τελικά μια πρόβα της εξουσίας να μας επηρεάζει καταργώντας τη λογική μας, επαφιόμενη στο συναίσθημά μας, με όργανο χειραγώγησης τον *εργαλειικό* Λόγο και την κενή, λυγμική αισθηματολογία. Έτσι στίχοι όπως: σε κοιτώ και τα χάνω/ θέλω να πεθάνω/ πάρε την ψυχή μου/ στα πόδια σου την βάνω, αποτελούν την πιο κατάλληλη βάση για σίγουρο σουξέ. Ο Αντόρνο θεωρούσε επίσης και την **τζαζ** μια μορφή «μανιερίστικης ερμηνείας», μια κλισαρισμένη μουσική που εξυμνούν οι εφημερίδες, η διαφήμιση και ...τα «θύματά» της. Υιοθετούσε την άποψη πως η τζαζ «ακόμη και στις πολυπλοκότερες εκφάνσεις της, είναι μια σειρά από διαρκώς επαναλαμβανόμενες φόρμουλες» και αυτό που είναι σημαντικό τελικά στην τζαζ είναι το «σόου» και όχι το καθεαυτό μουσικό γεγονός, με τους αυτοσχεδιασμούς, τους οποίους χαρακτήριζε «περιττά ξόμπλια». Τους ακροατές της τζαζ τους θεωρούσε «ευνουχισμένους» και για την προσήλωσή τους έλεγε πως μόνο η *μαζική κουλτούρα* και η ψυχαναλυτική θεωρία μπορούσε να δώσει μια εξήγηση για αυτούς (Αντόρνο κ. συν., 1984:123-137).

Για την **κεντρική ιδέα** που προβάλλεται από τα μαζικά προϊόντα, η Σχολή θεωρούσε πως είναι και αυτή *εργαλειική*. Κατασκευασμένη στο αμόνι της χειραγώγησης, έχοντας κάποια τάξη, σε σχέση με το σύνολο του έργου, αλλά όχι συνεκτικότητα. Αυτό, γιατί το σύνολο δεν διατηρεί καμία συνάφεια με τις λεπτομέρειες, «όπως η καριέρα ενός πετυχημένου ανθρώπου πρέπει να χρησιμεύει,

²²Βλέπε και επόμενη παράγραφο για την *Κεντρική Ιδέα* στη *μαζική κουλτούρα*, σε σχέση με τα οργανικά μέρη που την απαρτούν. (Βλ. επίσης και υποσημείωση 19).

από όλες στις πλευρές της ως παράδειγμα ή απόδειξη, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι παρά το σύνολο διαφόρων ηλίθιων συμβάντων», έτσι και το σύνολο με τα μέρη του έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά στα *μαζικά* προϊόντα: τάξη χωρίς συνοχή. Φαίνεται πως υπάρχει ένα νοούμενο, μια κεντρική ιδέα, αλλά στην πραγματικότητα πίσω από αυτή την «*μεγάλη αφήγηση*» κρύβονται πολλές άλλες ιδέες στα επιμέρους, που επιβάλλουν απόρρητα το νόημα μιας χειραγωγημένης πραγματικότητας, δηλαδή μιας στυλιζαρισμένης βαρβαρότητας. Έτσι η βιομηχανία της κουλτούρας μετατρέπεται σε βιομηχανία της διασκέδασης και της εφησύχησης, το εγκώμιο της σκοτεινής καθημερινότητας, επιβιώνει στον βωμό των ιδεολογιών, οι οποίες ιδεολογίες είναι χωρισμένες στα δύο: από τη μια μεριά η φωτογραφία της ηλιθίας ζωής και από την άλλη το γυμνό ψέμα της κεντρικής ιδέας, πάνω στο νόημα της ζωής αυτής (Αντόρνο κ. συν., 1984:75-76 & 100). Για αυτόν τον λόγο καμιά εκπαιδευτική αρχή δεν θα μας μάθει την πραγματικότητα της ζωής έτσι όπως βιώνεται, άλλα όλες θα μας μιλήσουν για την ηθική, τη σύμπνοια, τα υψηλά ιδανικά και το καθήκον μας στην πατρίδα. Μια ζωή ψέματα και προφάσεις, για τα μεγάλα και υψηλά, που διαλύονται στην πρώτη αρρώστια που θα πλήξει τον κόσμο, στην πρώτη κακοτυχία που θα αντιμετωπίσουν κάποιοι ανάμεσα στους ανθρώπους. Τότε φαίνεται ολοκάθαρα και το πραγματικό πρόσωπο του πολιτισμού μας, πέρα από τις υψηλές «κεντρικές ιδέες» που μας σερβίρουν μια ζωή.

Αυτή η **αλλοτρίωση** επεκτείνεται παντού και είναι ικανή να καταστρέψει καθετί που είναι ακόμη αθώο. Ο μηχανισμός π.χ. της κοινωνικής κυριαρχίας βλέπει τη φύση ως υγιή αντίθεση της κοινωνίας. Έτσι την ενσωματώνει στην νοούσα κοινωνία και την φθείρει. «Οι εικόνες που δείχνουν πράσινα δέντρα, έναν γαλάζιο ουρανό και σύννεφα που αρμενίζουν» είναι το ιδανικό background για τις καπνοδόχους των εργοστασίων και τα βενζινάδικα, και με την μαζική αναπαραγωγή τους βρίσκουν την πραγματοποίησή τους. Αντίστροφα, οι τροχοί και τα εξαρτήματα των μηχανών πρέπει να είναι «εκφραστικοί, αφού έχουν υποβιβαστεί σε φορείς του πνεύματος των δέντρων και των σύννεφων». Η φύση και η τεχνολογία έχουν επιστρατευτεί για να μεταφέρουν τα μηνύματα και η βιομηχανία της κουλτούρας εξυμνεί αντί να κατακρίνει τέτοιες τακτικές, τις οποίες προβάλλει πανηγυρικά ως θρίαμβο της έμπνευσης του καλλιτέχνη. Η ουσία αυτής της αλλοτρίωσης είναι συναφής με το αστείο της χιτλερικής Γερμανίας, το οποίο αναφέρει πως «κανένας δεν πρέπει να πεινάει ή να κρυώνει, κάθε ανυπάκουος θα πάει σε στρατόπεδο συγκέντρωσης». Αυτό το αστείο έχει μια αφέλεια που προξενεί παρόμοιο γέλιο με

αυτό που δημιουργούν οι κοινωνικές τακτικές: από τη μια μεριά εμφανίζονται ως εγγυητές της ελευθερίας του ατόμου, αλλά από την άλλη περιχαράκωνουν τη ζωή του «από την παιδική ηλικία, [ήδη] σε ένα σύστημα εκκλησιών, κλαμπς, επαγγελματικών οργανώσεων και άλλων τέτοιων θεσμών, που αποτελούν το πιο ευαίσθητο εργαλείο του κοινωνικού ελέγχου» (Αντόρνο κ. συν., 1984:101-102). Και αυτή τη δυστυχία η βιομηχανία της κουλτούρας δεν την αποκρύπτει αλλά την κάνει ιδεολογία. «Εξαιρώντας την καλοσύνη της καρδιάς, η κοινωνία αναγνωρίζει τα βάσανα που η ίδια δημιούργησε: όλοι ξέρουν ότι είναι τώρα αβοήθητοι μέσα στο σύστημα». Έτσι λοιπόν είναι η ζωή, σκληρή, αλλά όπως λέει και η αλλοτριωμένη ιδεολογία, αυτή η σκληρότητα της δίνει σφριγηλότητα και μεγαλείο. Και αυτό το ψέμα δεν υποχωρεί μπροστά στο τραγικό. Εκεί η σχολαστική κοινωνία αρκείται μόνο στο να καταγράφει και να συστηματοποιεί τα βάσανα των μελών της, αντί να τα καταργεί. «Έτσι το τραγικό [το οποίο υιοθετείται με κυνική λύπη] γίνεται ένα υπολογισμένο και παραδεκτό στοιχείο του κόσμου, μια ευλογία» (Αντόρνο κ. συν., 1984:104). Ταυτίζοντας τη λύση με την καταγραφή «αφού το έγγραφα το γνωρίζω», οι άνθρωποι καθησυχάζονται στην ιδέα πως μια ανθρώπινη κοινωνία είναι εφικτή χωρίς καμιά υποχώρηση ή υποχρέωση. Η πραγματικότητα έτσι αρχίζει να μοιάζει με μοίρα και αφήνεται στην τύχη της. Επίσης, πολύ συχνά αλλοτριώνεται η πραγματικότητα, με την προβολή της συνύπαρξης ανταγωνιστικών τάσεων από τα Μ.Μ.Ε., π.χ. μια επιθετική με μια εξαρτημένη συμπεριφορά. Αυτές οι συμπεριφορές φαίνονται στην εικόνα ενός κοριτσιού υπεροπτικού, εγωιστικού, αλλά ακαταμάχητα όμορφου που ρημάζει τον κακόμοιρο μπαμπά της. Ο Αντόρνο θεωρεί τόσο κοινότοπη στα εθνικά αμερικανικά Μ.Μ.Ε. αυτή την εικόνα που την ονομάζει «ιερό δημόσιο θεσμό», που φυσικά «προσβάλλει το αμερικανικό πνεύμα». Εδώ το όμορφο κορίτσι είναι ανίκανο να κάνει κακό, αλλά είναι ταυτόχρονα επιθετικό προς τον πατέρα της και τον εκμεταλλεύεται, όσο και εξαρτάται από αυτόν «στον ίδιο βαθμό που, επιφανειακά, στρέφεται εναντίον του». Με την εμφάνιση του κοριτσιού και τη συνεπακόλουθη ταύτιση του θεατή(είναι η ομορφιά της στη μέση), είναι αναγκαίο να μην χαλάσει το στερεότυπο και παρόλο που το κορίτσι είναι προβληματικό να μην απογοητευτεί ο θεατής από την αρχική του ταύτιση, αλλά να επιβεβαιωθεί με κάθε μέσο ότι «είναι αυτό που φαίνεται να είναι». Συνεπώς τα Μ.Μ.Ε. φαίνεται εδώ πως εκθειάζουν ως φυσιολογικό το ίδιο ακριβώς «σύνδρομο που η ψυχανάλυση αντιμετωπίζει ως παλινδρόμηση σε βρεφικές φάσεις» (Adorno, 1994: 111-112). Με το να αντιμετωπίζεις όμως το άρρωστο ως φυσιολογικό, συνηθίζεις σε παρόμοιες

καταστάσεις και παύει να σε ενοχλεί η αλλοτριωμένη καθημερινότητα και οι επιβαλλόμενες από αυτήν ιδεολογίες.

Έτσι η σημερινή κοινωνία έχει γίνει εξπέρ στην **αναβολή της υπόσχεσης** των προταγμάτων που επιδεικνύει στη βιτρίνα της, διανύοντας όλη την γκάμα, από τα πολιτικά έως τα ερωτικά. Αυτή η αναβολή σε όλες τις εκφάνσεις είναι απόλυτη, γιατί μόνο έτσι δεν διακινδυνεύει η πραγματικότητα την κατάρρευσή της από ξαφνικές οξυγονώσεις. Κάπως έτσι, η βιομηχανία της μαζικότητας δεν εξιδανικεύει αλλά απωθεί, καλλιεργώντας έναν μαζοχιστικό χαρακτήρα στους θεατές. Εκθέτοντας π.χ. τα αντικείμενα του πόθου, τα γυναικεία στήθη π.χ. μέσα σε μια κολλητή μπλουζα ή το γυμνό κορμί του αθλητικού ήρωα, ερεθίζει απλώς, αναβάλλοντας το υπεσχημένο. «Δεν υπάρχει ερωτική κατάσταση που δεν συνδυάζει τον υπαινιγμό και τη διέγερση με την καθαρή προειδοποίηση ότι τα πράγματα δεν μπορούν ποτέ να πάνε τόσο μακριά». Το άτομο πρέπει να καταλάβει πως, αφού τα πράγματα είναι έτσι όπως είναι, πρέπει να αρκεστεί σε αυτό που του προσφέρεται. Η βιομηχανία της κουλτούρας είναι πορνογραφική και σεμνότυφη. Υποβιβάζει τον έρωτα σε ρομάντζο και μετά από αυτόν τον υποβιβασμό, «πολλά πράγματα γίνονται επιτρεπτά, ακόμη και η ακολασία». Αυτή προσφέρεται σε μικρές δόσεις, εδώ και εκεί, ως εμπορική σπεσιαλιτέ, με μια ετικέτα που γράφει πάνω «τολμηρό». Στον ίδιο αναβλητικό μηχανισμό, «βλέπε αλλά μην αγίζεις», υπόκειται και η μηχανική αναπαραγωγή της ομορφιάς. Εδώ ο θρίαμβος του εξιδανικευμένου, που είναι ωστόσο απαγορευμένο, απωθείται μέσω του χιούμορ –στην κακεντρεχή ευχαρίστηση που νιώθει κανείς όταν καταφέρνει να απαρνηθεί το ωραίο. «Γελάει κανείς γιατί δεν υπάρχει κανένας λόγος να γελάσει». Το κατευναστικό γέλιο έτσι, ξεσπάει για να διώξει τον φόβο, συνθηκολογώντας με τις δυνάμεις που τον προκαλούν. Γελάς από αμηχανία μπροστά στο απόλυτο που συμβαίνει μπροστά σου (Αντόρνο κ. συν., 1984:91-92).

Εξάλλου το **χιούμορ** είναι ένα από τα όπλα που η μαζικότητα επιβάλει για να ελαφρύνει το βάρος της. Κάνει έτσι την «πλάκα» ιαματικό λουτρό που ξεπλένει την κοροϊδία που γίνεται σε βάρος της ευτυχίας. Το γέλιο έχει εγγενώς μια κατάφαση, μια συμφωνία. «Στην ψεύτικη κοινωνία το γέλιο είναι μια αρρώστια που έχει προσβάλει την ευτυχία και την έχει συμπαρασύρει στην αθλιότητά της». Το να γελάς σημαίνει ότι κοροϊδεύεις κάτι, και αν γελάς με την άθλια ζωή σου, γίνεται το βάρος πιο ελαφρύ και εξοικειώνεσαι περισσότερο με την καθημερινότητά σου. Γίνεσαι η μονάδα η ευχαρίστηση της οποίας πηγάζει από τα βάρη των άλλων, γίνεσαι «η παρωδία της ανθρωπότητας», και όταν όλοι συμπράττουν σε αυτό το γέλιο, σε μια αίθουσα

παραδείγματος χάριν, αυτή η αρμονία αποτελεί τη «γελοιογραφία της αλληλεγγύης», η οποία φυσικά, εκδηλώνομενη στο μαζικό γέλιο της αίθουσας, καταισχύνεται στην πραγματική ζωή. Έτσι, ικανοποιείται στο διηνεκές η ιδέα ότι οι άνθρωποι πρέπει να ξορκίζουν τα σαστίσματα και τις επιθυμίες τους στο γέλιο. Η ματαιώση είναι ανάγκη να συνεχιστεί. Η απόλαυση του γέλιου ευνοεί την παραίτηση: «αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, θεωρητικά, είναι φτιαγμένη για να βοηθά στην αποσιώπηση της παραίτησης». Η βιομηχανική παραγωγή μπορεί να αγανακτεί με τον καπιταλισμό, αλλά απαγορεύεται να τον ευνοήσει. Τέλος, είναι γνωστή η φράση που χαρακτηρίζει τη Σχολή της Φρανκφούρτης: «Πάνω από τις πιο εύθυμες ταινίες της δημοκρατικής Γερμανίας κρεμόταν κιόλας η νεκρική σιγή της δικτατορίας» (Αντόρνο κ. συν., 1984:93).

Σχετικά με τους **καλλιτέχνες** και την πρωτοτυπία τους, η Σχολή της Φρανκφούρτης θεωρούσε ότι αργά ή γρήγορα η μοίρα τους είναι να ενσωματωθούν στο σύστημα. Και από τη στιγμή που θα καταχωρηθούν στα μητρώα της βιομηχανίας του θεάματος, θα γίνουν και μέρος της, «όπως ο αγροτικός μεταρρυθμιστής είναι μέρος του καπιταλισμού». Οποιοδήποτε χαρισματικό άτομο που θέλει να επιβιώσει, πρέπει να ενσωματωθεί. Στη σύγχρονη κοινωνία «οι διαμαρτυρίες γίνονται σπάνια ακουστές: όταν ακούγονται, εκείνος που έχει οξεία ακοή μπορεί αμέσως να εντοπίσει τα σημεία που δείχνουν ότι αυτός που διαφωνεί θα συμφιλιωθεί γρήγορα με τους άλλους» και φυσικά όσο πιο μεγάλο είναι το χάσμα ανάμεσα στην κορυφή και τη βάση, «τόσο πιο εξασφαλισμένη είναι μια θέση στην κορυφή για όποιον επιδεικνύει την ανωτερότητά του μέσω μιας καλά σχεδιασμένης πρωτοτυπίας». Έτσι επιβιώνει η βιομηχανία, με την ενσωμάτωση των «ικανών». Αυτή η ενσωμάτωση εμπεριέχει και την κολακεία, καθώς στον σημερινό καλλιτέχνη έχει επιτραπεί, στη βάση της υποταγής του, να μιλάει στον αρχηγό της κυβέρνησης με το μικρό του όνομα. Παλαιότερα μεγάλοι δημιουργοί όπως ο Καντ και ο Χιουμ υπέγραφαν τα γράμματά τους με την έκφραση «ο ταπεινός δούλος σας», αλλά ταυτόχρονα «υπέσκαπταν τα θεμέλια του θρόνου και της Αγίας Τράπεζας». Αυτός που δεν προσαρμόζεται, που αρνείται αυτή την υποταγή, γίνεται οικονομικά αδύναμος κατά συνέπεια ένας περιθωριακός, άρα ύποπτος²³. Ο περιθωριακός αποκλείεται από τη βιομηχανία και λογίζοντας αυτή την αποτυχία ως προσωπική, πείθεται για την ανεπάρκειά του. Κάτω

²³Η εικόνα του περιθωριακού στα Μ.Μ.Ε., όπως αναφέρουν οι Αντόρνο και Χορκχάιμ, παρουσιάζεται από την αρχή, πριν την έναρξη της δράσης, ως κάποιου «εκκεντρικού» ατόμου και «παλιοτόμαρου», ώστε να διαλυθεί αμέσως η υποψία περί του ποιος είναι αυτός που πρέπει να περιθωριοποιηθεί. Βλ. (Αντόρνο κ. συν., 1984:103).

από το ιδιωτικό μονοπώλιο της κουλτούρας, ακούγονται προφητικά τα λόγια του Τοκβίλ, που έλεγε ότι «η τυραννία αφήνει ελεύθερο το σώμα και επιτίθεται στην ψυχή». Ο αφέντης δεν λέει πια: «θα σκέπτεστε όπως εγώ, αλλιώς θα πεθάνετε». Λέει: «είστε ελεύθεροι να μην σκέπτεστε όπως εγώ [...] αλλά θα είστε ξένοι ανάμεσά μας» (Αντόρνο κ. συν., 1984:82-84).

Ο μύθος του *χαρισματικού* βρίσκει τη μεγαλύτερη επιβεβαίωσή του σε ένα καπιταλιστικό μύθευμα από τα πιο χαρακτηριστικά που έχουν ενσωματωθεί στην *μαζική κουλτούρα* ολόκληρου του κόσμου. Έχει σχέση με τον αυτοδημιούργητο άνθρωπο,²⁴ και είναι το *μύθευμα της Αμερικής* ως χώρας των «μεγάλων ευκαιριών» και του «αμερικανικού ονείρου»: Η χώρα που μπορεί με τη σκληρή δουλειά να οδηγήσει σε μεγάλη υλική ανταπόδοση. Εδώ φυσικά διαφαίνεται η πρόταξη ενός οδυνηρού ψέματος σε βάρος της αποσυρμένης πραγματικότητας. Αποσιωπούνται οι εκατομμύρια στοιβαγμένη άθλιοι, που έζησαν και πέθαναν τρεφόμενοι από αυτή την «μεγάλη αυταπάτη», σε αντιδιαστολή με λίγες εκατοντάδες, υπερβολικά επιτυχημένους ανθρώπους, για τους οποίους ο τρόπος της επιτυχίας τους παραμένει πάντοτε σκοτεινός και διφορούμενος. Αυτό που προσφέρει αυτό το μύθευμα της Αμερικής δεν είναι η επιτυχία, αλλά η ορατή απόδειξη της ύπαρξής της. Από την άλλη, η πλύση εγκεφάλου που γίνεται με την παράθεση των λέξεων «αμερικάνικο όνειρο» έχει πλέον αποκτήσει δική της οντότητα και λειτουργεί έξω και υπεράνω από το άθροισμα του νοήματος των λέξεων που την απαρτίζουν. Αυτό που συμπεριλαμβάνει το νόημά τους είναι κατά πολύ εκτενέστερο από τις προσλαμβάνουσες των μερών που απαρτίζουν τη φράση. Έχει δίκιο λοιπόν ο Φρόντντ όταν αναφέρει πως κάποιες λέξεις, πέρα από το πλαίσιο αναφοράς τους, έχουν αποκτήσει μια «μαγική δύναμη». Μπορούν να προκαλέσουν αλλά και να κατευνάσουν τις σφοδρότερες θύελλες στη *μαζική ψυχή*. Στην «Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ» διαβάζουμε ότι: ορισμένες φράσεις και διατυπώσεις δεν μπορεί κανείς να τις αντιμετωπίσει με επιχειρήματα. «Αρκεί να τις εκφέρει κάποιος με ευλάβεια μπροστά στις μάζες και αμέσως στα πρόσωπα διαγράφεται σεβασμός και οι κεφαλές κλίνουν. Από πολλούς θεωρούνται φυσικές δυνάμεις ή υπερφυσικές εξουσίες» (Φρόντντ, 1994: 23). Είναι λέξεις που σχηματίζουν νοήματα, τα οποία μετρούν αμέτρητες χαμένες προσδοκίες και κατεστραμμένες ζωές γύρω από την ουτοπία των συνδηλώσεών τους. Με τα λόγια του Χορκχάιμερ: «κάθε λέξη

²⁴Για τον μύθο του *αυτοδημιούργητου ανθρώπου*, ένα μύθευμα που αναπαράγεται στα ψευδορομαντικά μυθιστορήματα και τις λαϊκές βιογραφίες, βλ. και Horkheimer, 1987: 195.

θεωρείται μία επικίνδυνη δύναμη που μπορεί να καταστρέψει την κοινωνία και για την οποία πρέπει να θεωρηθεί υπεύθυνος ο ομιλών» (Horkheimer, 1987: 35).

Σύμφωνα με τους στοχαστές της Σχολής η πρακτική της κυριαρχίας ενέχει εγγενώς έναν **φόβο**, κυρίως απέναντί στο άγνωστο, το οποίο μπορεί να αλλάξει τους συσχετισμούς. Για αυτόν τον λόγο και η εξουσία επιδιώκει συνεχώς την επέκτασή της και τη συμπερίληψη των πάντων στη σφαίρα επιρροής της, αφού η ιδέα και μόνο του «εξωτερικού» μη ταυτόσημου και επομένως άγνωστου και ξένου αποτελεί μόνιμη πηγή φόβου. Έτσι, «το δείπνο θα πρέπει να ικανοποιηθεί με το μενού. Μπροστά στην διεγερμένη, χάρη σε όλα εκείνα τα αστραφτερά ονόματα και τις εικόνες, όρεξη, δεν τίθεται τελικά τίποτα περισσότερο παρά μία εξύμνηση του καταθλιπτικού καθημερινού κόσμου από τον οποίο [η όρεξη] αναζήτησε να δραπετεύσει». Έτσι, από ένα διαφορετικό μονοπάτι φτάνουμε και πάλι στο προκείμενο, ότι παρά την διακηρυγμένη αναζήτηση του νέου και διαφορετικού η πολιτιστική βιομηχανία μοιράζεται με τον *μύθο* το στοιχείο της αέναης επανάληψης και εντέλει της αέναης εξαπάτησης (Αντόρνο και Χορκχάιμερ, 1986b, όπ. αναφ. στο Κόντου, 2012: 36).

Από εδώ εκκινεί και το γεγονός της **εκδίωξης του διαφορετικού**. Ο άνθρωπος είναι άδικος σε μια κοινωνία που κάνει απόλυτες τις σχέσεις εξουσίας και απαιτεί υποταγή για να λειτουργήσει. Ο άνθρωπος χειραγωγείται πάντα. Το ότι προβάλλονται οι καταπιεσμένες ορμικές επιθυμίες σε κοινωνικές μειονότητες και σε εξωτερικούς εχθρούς, για να βιωθούν εκεί, με τραγική πολλές φορές κατάληξη, παραμένει λεπτομέρεια, για την οποία δεν υπάρχουν οι πρέπουσες αναφορές στα μέσα. Μανιακές ενέργειες ολόκληρων λαών δείχνουν ότι υπάρχει αδυναμία κριτικής σκέψης και έτσι η ωμότητα γίνεται υποκατάστατο της σωματικής ευχαρίστησης. Έτσι δαιμονοποιούνται κατά καιρούς οι Εβραίοι, οι Μωαμεθανοί, οι Νέγροι, οι Κομμουνιστές, οι Καπιταλιστές, οι Ασύδοτοι Νέοι, οι Μετανάστες, οι Ναρκομανείς, οι Ξένοι, οι Άλλοι, κτλ. Η κίνηση της σκέψης περιορίζεται σε δηλωτικές φράσεις, σλόγκαν, διαγνώσεις και προγνώσεις. Για να τεθεί εκτός ισχύος το διαφορετικό και να καθησυχαστεί η συνείδηση, του αφαιρείται η ανθρώπινη υπόσταση: ο Εβραίος γίνεται βρωμο-εβραίος, ο Νέγρος· Νίγκερ, ο Βιετναμέζος· Gook, ο Γερμανός· Ούννος, ο Ρώσος· μεκρής κτλ. Πολιτικά προγράμματα, ιδεολογίες, προκαταλήψεις, μυθεύματα και υποκατάστατα γίνονται πρακτικές που μεταθέτουν, αλλάζουν ή αναβάλλουν την πραγματικότητα προτάσσοντας την κατασκευασμένη εικόνα, που είναι κατεξοχήν χειραγωγική και παρουσιάζεται με τον μανδύα της αλήθειας και της

μόνης πραγματοποιήσιμης πιθανότητας (Γκούα, 1972: 128-29). Έτσι απλοϊκά σαν μαριονέτα που εκφράζει μια ιδέα, θα παρουσιαστεί ο άλλος από τη *μαζική* παράνοια, ώστε ο κόσμος τελείως αφαιρετικά να διαιρεθεί σε μαύρο (η έξω- ομάδα) και άσπρο (εμείς, η ενδο-ομάδα) (Adorno, 1994: 110).

Και φτάνουμε στο λεπτό σημείο του **δίκαιου της πλειοψηφίας**. Είναι αλήθεια πως στα μάτια του μέσου ανθρώπου, η αρχή της πλειοψηφίας (μαζικότητας) είναι αναπόσπαστη από την αρχή της δημοκρατίας. Ωστόσο πώς μπορεί να είμαστε σίγουροι ότι έτσι προτάσσουμε τη δικαιοσύνη; Γιατί η πλειοψηφία έχει δίκιο; Πώς αποκτά αυτή τη γνώση, και τι αποδεικνύει πως αυτή η γνώση είναι ορθή; Η πλειοψηφία, λέει ο John Adams, «ανέκαθεν και χωρίς ούτε μια εξαίρεση σφετεριζόταν τα δικαιώματα της μειοψηφίας» (Horkheimer, 1987: 43). Αν υποθέσουμε πως η πλειοψηφία αρνείται τη θεμελίωση π.χ. ενός ναού, ώστε να λατρεύει μια μικρή μειοψηφία που ζει στους κόλπους της τον «Θεό» της, συνεχίζει να έχει δίκιο; Και αν η πλειοψηφία της αρίας νεολαίας του Χίτλερ πίστευε πως οι Εβραίοι είναι μιαροί, έχει δίκιο; Τέλος αν οι πλειοψηφία του αμερικανικού Νότου του 19^{ου} αιώνα πίστευε πως η δουλεία είναι νόμιμη, θα πρέπει να τη συνδράμουμε; Ο Χορκχάιμερ δείχνει ένα παράδειγμα του πώς ο *εργαλειακός* Λόγος και η κοινή λογική, στο πρόσωπο του Fitzhugh, υπέρμαχου της δουλείας, θεμελιώνεται στο βιβλίο του *Κοινωνιολογία περί τον Νότο*. Ο εν λόγω κοινωνιολόγος υποστήριζε «συγκεκριμένες ιδέες και αρχές» εν ονόματι του κοινού νου και ισχυριζόταν πως δεν βλέπει τίποτε κακό στη δουλεία (Horkheimer, 1987: 38-39). Αυτές τις προκείμενες που καιροφυλακτούν σε «ένα είδος Λόγου που βρίσκεται πίσω όχι μόνο από τα μέσα αλλά κι από τους σκοπούς» πρέπει να τις αντιμετωπίσουμε με μεγάλη επιφυλακτικότητα. Σκέψη μας πρέπει να είναι πως ο μαζικός *εργαλειακός* Λόγος μπορεί κατά συνθήκη να καταστεί πολύ επικίνδυνος. Η ιδέα του δίκαιου της πλειοψηφίας, αποστερημένη από τις λογικές βάσεις της πραγματικότητας, προσλαμβάνει μια εντελώς παράλογη όψη. «Με άλλα λόγια ο σεβασμός της πλειοψηφίας βασίστηκε σε μία πεποίθηση η οποία ήταν ανεξάρτητη από τις αποφάσεις της πλειοψηφίας» (Horkheimer, 1987: 40). Τα άτομα δυστυχώς παρουσιάζονται στη μαζική βιομηχανία ως στατιστικό υλικό στα διαγράμματα των ινστιτούτων έρευνας και «κατανέμονται, ανάλογα με το εισόδημά τους, στην κόκκινη, την πράσινη, και την μπλε περιοχή· η τεχνική είναι ίδια μ' αυτήν που χρησιμοποιείται από οποιονδήποτε τύπο προπαγάνδας» (Αντόρνο κ. συν., 1984:73).

Αφήνουμε λίγο χώρο για την **τηλεόραση**, ένα μέσο που ανέτειλε την εποχή που οι στοχαστές της Φρανκφούρτης έγραφαν τα πιο χαρακτηριστικά τους έργα. Είναι το μέσο που διαμόρφωσε κυριολεκτικά τον σύγχρονο άνθρωπο, προσδιορίζοντας τη ζωή του σε αναφορά με αυτήν. Αποτελεί την παθητική κατανάλωση εικόνων και, αν μη τι άλλο, αντικατοπτρίζει την κούραση που έχει προκαλέσει η εργασία, η οποία δεν επιτρέπει καθόλου την ενεργητική διαμόρφωση του ελεύθερου χρόνου. Συμβάλει τα μάλα στην υλοποίηση της παραίτησης και της αποξένωσης από την πραγματικότητα και στην αποφυγή της αντιμετώπισης του φόβου. Είναι το μέσο που καλύπτει τις ορμικές επιθυμίες με την ταύτιση που επιδιώκει ο θεατής, γιατί απλούστατα δεν ξέρει πια τι να κάνει με αυτές τις επιθυμίες (Γκούα, 1972: 152). Είναι επίσης και το μέσον το οποίο εργαλειοποιεί τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα διασκευάζοντάς τα: «κόβοντας και ράβοντάς τα», ανάλογα με τις συνθήκες του προγράμματος, αλλοιώνοντας έτσι το περιεχόμενό τους και καταστρέφοντας τη συνοχή τους. Είναι η έκφραση της τυποποίησης και ένα μέσο που συμπυκνώνει στην υφιστάμενη λειτουργία του όλα τα αρνητικά της *μαζικής κουλτούρας*. Με το στόμα του Αντόρνο

οι τηλεοπτικές εκπομπές στην πλειοψηφία τους επιδιώκουν να παράγουν, ή τουλάχιστον να αναπαράγουν, εκείνη ακριβώς τη μακαριότητα, τη διανοητική παθητικότητα και την ευπιστία που φαίνεται να ταιριάζει με ολοκληρωτικές πεποιθήσεις, ακόμη κι αν το ρητό επιφανειακό μήνυμα των εκπομπών είναι αντιολοκληρωτικό (Adorno, 1994: 100).

Μέσα στα αρνητικά αυτά είναι και το **«παράδοξο» της παραγωγής**: Η κοινωνία μας, αν και έχει στη διάθεσή της όλα τα μέσα, τα εργαλεία και τον πλούτο να εξαλείψει την πείνα, που μαστίζει μεγάλες περιοχές του κόσμου, παρόλα αυτά ανέχεται να παραμείνει άχρηστο ένα μεγάλο μέρος του μηχανολογικού της εξοπλισμού και βάζει στο ράφι πολλές σημαντικές εφευρέσεις, αφιερώνοντας παράλληλα «αναρίθμητες ώρες εργασίας σε μωρές διαφημίσεις και στην παραγωγή εργαλείων καταστροφής». Κάθε σκέψη η οποία δεν εξυπηρετεί την καθεστηκυία ομάδα ή δεν έχει ευαγγέλιό της το κέρδος θεωρείται περιττή και αυτόματα ματαιώνεται. Το σημαντικό υπολογίζεται με μέτρο «τη χρησιμότητά του αναφορικά με τη δομή της ισχύος, όχι αναφορικά με τις ανάγκες του συνόλου» (Horkheimer, 1987: 177&190). Έτσι η *μαζική παραγωγή* γίνεται ένα είδος θρησκευτικής πίστης και

η ανορθολογικότητα πλάθει τις τύχες των ανθρώπων. Όλα ενσωματώνονται στο οικονομικό σύστημα, «που αρνείται να χρησιμοποιήσει τους διαθέσιμους πόρους για να εξαφανίσει την πείνα από το πρόσωπο της γης» (Αντόρνο κ. συν., 1984:91), ή όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Ήγκλετον (2015) «το κεφάλαιο που θα μπορούσε ως έναν εύλογο βαθμό να συμβάλει στην απελευθέρωση των ανθρώπων από τον μόχθο της επιβίωσης, αντ' αυτού κατευθύνεται στη συσσώρευση ακόμη περισσότερου κεφαλαίου» (σελ. 142). Ο πλούτος έχει γίνει πλέον αυτοσκοπός.

Εν κατακλείδι, η αποπολιτικοποίηση του ατόμου και η δυνατότητα χειραγώγησής του, δηλαδή η δυνατότητα να ωθείται με εξωτερικούς ερεθισμούς σε «προσαρμοστική συμπεριφορά», αυξάνεται. Η καθημερινή πλημμύρα των ειδήσεων, κατευθυνόμενη από εξουσιαστικά συμφέροντα και σκοπιμότητες, παρεμποδίζει τον προσανατολισμό και καθιστά δυσχερείς τις συσχετίσεις. Τα ευρήματα της βιομηχανίας διασκέδασης αναπαράγουν διαρκώς τετριμμένες σκηνές της ζωής, οι οποίες παρόλα αυτά εξαπατούν, διότι η τεχνική ακρίβεια της αναπαράστασης συγκαλύπτει την παραποίηση του ιδεολογικού περιεχομένου ή το αυθαίρετο της εισαγωγής ενός τέτοιου περιεχομένου (Horkheimer, 1987: 176). Το άτομο, κάτω από την καταιγίδα της πολιτιστικής βιομηχανίας, ζει στην απάθεια και έτσι τα ουσιαστικά στοιχεία της εξουσίας και ιδιοκτησίας δεν αλλάζουν. Αυτή η μακαριότητα και απάθεια έγινε και το κύριο χαρακτηριστικό των κατά Μαρξ φορέων της κοινωνικής αλλαγής, δηλαδή των μελών της εργατικής τάξης. Για αυτό και στοχαστές της Σχολής όπως ο Μαρκούζε προσπαθούν να εντοπίσουν αλλού τους καταλύτες ενός ενδεχόμενου ριζοσπαστικού μετασχηματισμού, έξω από την εργατική τάξη, σε άλλες κοινωνικές ομάδες: τους άστεγους, τους χίπις, τη φοιτητική νεολαία και τους ανθρώπους που ζουν έξω από το σύστημα των κυρίαρχων αξιών και της καθησυχαστικής πολιτισμικής βιομηχανίας. Η θέση όμως αυτή του Μαρκούζε «ότι η εργατική τάξη δεν μπορεί να αποτελέσει φορέα ανατροπής, όπως είναι ευρέως γνωστό, τον είχε φέρει σε άμεση ρήξη με την επίσημη εκδοχή του μαρξισμού και σε πολλές περιπτώσεις αποτέλεσε βασική αιτία της λυσσαλέας πολεμικής που αναπτύχθηκε εναντίον του» (Φωτόπουλος, 2009: 331-32).

Αυτά τα τερτίπια της μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας, σύμφωνα με τον Αντόρνο, τα είχε αντιληφθεί ο Μπρεχτ του οποίου το έργο, μέσω της «αποστασιοποίησης», υποδείκνυε τον τρόπο της αντίστασης σε αυτήν την πρακτική, καθώς ανέτρεπε το αποσαθρωμένο θέατρο της ψυχολογίας και της μηχανορραφίας.

Στα έργα του Μπρεχτ «οι κοινωνικές θέσεις είχαν διαφορετική λειτουργία από εκείνη που εννοούσαν από την άποψη του περιεχομένου». Είχαν συστατική σημασία, η οποία διέλυε την ενότητα του νοηματικού πλαισίου και κατέστρεφε τον νατουραλιστικό τους χαρακτήρα (Adorno, 2000: 419).

Προτάσεις για μια ρεαλιστική προοπτική...

Η κοινωνιολογία, από τη θεμελίωσή της από τον Auguste Comte, ως ειδική επιστήμη και τέκνο του θετικισμού έχει σκοπό την απελευθέρωση της γνώσης από τη θρησκευτική πίστη και τη μεταφυσική ενατένιση. Οφείλει δε να εκπληρώσει και να πραγματώσει εκείνο για το οποίο πάσχιζε από την αρχή η φιλοσοφία (Αντόρνο, Χορκχάμερ, 1988: 13). Κάτω από αυτό το πρίσμα, όπως γράφει ο Αντόρνο, η Σχολή της Φρανκφούρτης, από την αρχή προσανατολίστηκε στην κοινωνική έρευνα και εκπόνησε προγράμματα τα οποία ανέλυναν συγκεκριμένες πρακτικές. Δεν έμεινε στη θεωρία δηλαδή, αλλά προσπαθούσε να μετατρέψει τις θεωρητικές συλλήψεις σε εμπειρικές πρακτικές, για να ελέγξει τις συλλήψεις και να τεστάρει τους νόμους και τις πρακτικές της κοινωνικής ολότητας (Αντόρνο, Άλμπερτ, 1972: 71-75).

Ο Χορκχάμερ επίσης γράφει πως δεν πρέπει η φιλοσοφία να μένει μόνο στην υπόδειξη των αρνητικών αποφάνσεων, αλλά πρέπει να προσπαθεί και για την πραγμάτωση των θετικών. Αναφέρει πως «δεν πρέπει να έχουν έτσι τα πράγματα, οι άνθρωποι μπορούν να αλλάξουν το Είναι, οι συνθήκες γι' αυτήν την αλλαγή υπάρχουν» (Horkheimer, 1984:70). Ωστόσο αναρωτιέται ταυτόχρονα ποιος μπορεί να είναι αυτός ο τρόπος πραγμάτωσης. «Είναι ο ακτιβισμός, και ιδιαίτερα ο πολιτικός ακτιβισμός, το μοναδικό μέσον της πραγμάτωσης; [...] Διστάζω να πω κάτι τέτοιο. [...] Η φιλοσοφία δεν πρέπει να μετατρέπεται σε προπαγάνδα, ούτε για τον καλύτερο δυνατό σκοπό» (Horkheimer, 1987: 224-225). Και ο Αντόρνο όμως συμμερίζεται αυτήν την άποψη όταν γράφει λίγο πριν το θάνατό του το 1969 πως «όταν έφτιαχνα το θεωρητικό μοντέλο μου, δεν μπορούσα να φανταστώ ότι κάποιος θα προσπαθούσαν να το πραγματώσουν με κοκτέιλ μολότοφ» (Jay, 2009: 279).

Οι αναλυτές δεν συμφωνούν στο σύνολό τους πως η Σχολή της Φρανκφούρτης και η *Κριτική Θεωρία*, παρά τα αντίθετα ισχυριζόμενα εξ' αυτής, έχει προτείνει όντως κάποιο πρόγραμμα που μπορεί να συμβάλει συνειδητά και εμπρόθετα στην πρακτική διαμόρφωση και τελικά στη μετατροπή μιας καλύτερης

κοινωνίας. Φαίνεται πως, στη βάση μιας αυστηρής κριτικής, λίγα πράγματα ειπώθηκαν για την πορεία προς την επίλυση της κρίσης και την πραγμάτωση του χειραφετημένου ανθρώπου, πέρα από ενδελεχείς αναλύσεις και ευχολόγια για ανεφάρμοστες πρακτικές. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κάλφας (1978b), ο Αντόρνο δεν βλέπει δυνατότητα διεξόδου από τη σημερινή κατάσταση. Πιστεύει πως «η θεωρία ως κριτική και αρνητική διαλεκτική, είναι για τον εαυτό της η ίδια της η πρακτική, ενώ από την άλλη μεριά η πρακτική θα πρέπει να μείνει χωρίς θεωρία» (σελ. 62). Ο Αντόρνο (2006) στην κριτική του μέσα από το βιβλίο του «αρνητική διαλεκτική», επιχείρησε να διαγράψει ένα σχέδιο διαλεκτικής που ξεπερνάει τόσο την εγγελιανή όσο και την υλιστική διαλεκτική. Η διαλεκτική αυτή είναι «αρνητική» με το νόημα ότι λειτουργεί με τη βασική κατηγορία της «μη –ταυτότητας», ενώ η θετική διαλεκτική προβάλλει την αξίωση της ταυτότητας μέσα σε μια ολότητα (το όλο είναι αληθινό). Αναγνωρίζοντας ο Αντόρνο, σε αντιδιαστολή με τον Μπένγιαμιν, την προτεραιότητα του ξεχωριστού ατόμου απέναντι στο όλο, υποκαθιστά την «κατηγορία της ολότητας με την κατηγορία της διαλεκτικής αντίφασης: το όλο είναι αναληθές» (Βέικος, 1976:136).

Έχει επισημανθεί όμως, από κάποιους μελετητές, και μια παράμετρος στα γραπτά των στοχαστών της Φρανκφούρτης, που ίσως υπονοεί κάποια λύση στην κριτική που επεχείρησαν στο μαζικό βιομηχανικό μοντέλο. Αναφέρεται στο ότι η διατήρηση και η συνεχής επισήμανση της έντασης μεταξύ θεωρίας και κοινωνίας ή αλλιώς μεταξύ παραδοσιακής και *Κριτικής Θεωρίας*, αποτελεί μια από τις προϋποθέσεις ανάδειξης αυτής της καλύτερης κοινωνίας. Στον βαθμό που αυτή η ένταση υποδεικνύεται, καθίσταται ορατή και ως εκ τούτου έχει τις προϋποθέσεις να ξεπεραστεί. Οι Αντόρνο και Χορκχάμερ, κεντρικοί στοχαστές της Σχολής, φαίνεται να εκπροσωπούν αυτή την τάση, να πιστεύουν δηλαδή πως με το να επισημάνουν τα πράγματα, με την κριτική τους και μόνο, τα έφεραν στο επίπεδο της συνείδησης και τα έθεταν σε προοπτική διαφορετικής πραγμάτωσης. Βλέπουμε εδώ μια φροϋδική αναγωγή. Και ο Φρόντ πίστευε πως εάν έρθουν στο φως οι διαδικασίες που δημιουργούσαν μια νεύρωση, αυτή αυτόματα θα εξαφανιζόταν και ο ασθενής θα θεραπευόταν. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο κορυφαίος ψυχολόγος,

[...] στην ψυχαναλυτική θεραπεία δεν συμβαίνει τίποτε άλλο παρά μια ανταλλαγή λέξεων μεταξύ του ασθενούς και του γιατρού. Ο ασθενής μιλάει, λέει για τις περασμένες εμπειρίες του και τις σημερινές εντυπώσεις του, παραπονείται και

εκφράζει τις επιθυμίες και τις συγκινήσεις του. Ο γιατρός ακούει, προσπαθεί να κατευθύνει την προσοχή του προς ορισμένες κατευθύνσεις, του δίνει εξηγήσεις και παρατηρεί τις αντιδράσεις κατανόησης ή άρνησης που προκαλούνται έτσι (Φρόντ, n.d.: 7).

Και αυτός και μόνο είναι ο μηχανισμός της ίασης. Δεν χρειάζεται κάτι περισσότερο για να γίνει καλά ο ασθενής. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Φρόντ: Δεν χρειάζεται κάποιου είδους δράση όπως π.χ. αυτή που βλέπουμε στον κινηματογράφο (Φρόντ, n.d.: 7).

Κάτω από ένα γενικότερο πλαίσιο, οι πυρηνικοί στοχαστές της Φρανκφούρτης έθεταν ως βάση της αλλαγής που πρότειναν την ανάληψη ενός ρίσκου, όταν η συνειδητοποίηση της χειραγώγησης γίνει ορατή στη συνείδηση του ατόμου. Αυτό το ρίσκο απαιτεί την εγκατάλειψη της «καταναγκαστικής επιδίωξης κατοχής απόλυτης βεβαιότητας». Με την εγκατάλειψη αυτής της ασφάλειας, και ταυτόχρονα με τη συνειδητοποιημένη εκλογή ενός βαθμού διακινδύνευσης, ο μαζικός χαρακτήρας της επανάληψης και της υποδουλωτικής ομοιογένειας εκλείπει για πάντα (Κόντου, 2012: 44). Ωστόσο, η εγκατάλειψη αυτή δεν βοηθιέται με την αιτιοκρατική πρακτική. Η Λογική είναι πάντοτε αντίθετη στο ρίσκο και τις αλλαγές. Για τον λόγο αυτό και η σκέψη της Σχολής πολλές φορές δεν ικανοποιεί τη ντετερμινιστική πρακτική και, επίσης, θεωρείται αντιφατική και αποσπασματική. Όπως αναφέρει και ο Jay (2009), ο λόγος που ο Χορκχάιμερ επέλεξε να διατυπώνει τις ιδέες του σε δοκίμια και αφορισμούς, ήταν η απέχθειά του για τα κλειστά φιλοσοφικά συστήματα. Ήθελε έναν ανοιχτό, διερευνητικό, ημιτελή χαρακτήρα στα δοκίμιά του, παρά δύσχρηστους τόμους και ολοκληρωμένες διατριβές που χαρακτήριζαν τη Γερμανική φιλοσοφία (σελ. 41).

Μια ενδιαφέρουσα παράμετρος επίσης, είναι η ιδέα της **οντολογικής Αρχής** και με ποιον τρόπο φαίνεται να την προσεγγίζει η Σχολή. Γράφει χαρακτηριστικά ο Χορκχάιμερ: «Προσδοκώντας μια καλύτερη ζωή δεν πρέπει να απελίζεσαι αλλά να ελπίζεις». Αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να παίρνεις δύναμη για τη συνέχεια του αγώνα.

Δίχως την ανάγκη δεν υπάρχει η ηδονή, δίχως την λύπη δεν υπάρχει η ευτυχία, δίχως το θάνατο δεν υπάρχει το νόημα. Όσο λιγότερη είναι η αποποίηση τόσο πιο

μελαγχολική είναι η πραγματικότητα. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η ουτοπία είναι παραλογισμός και η ιδέα του βασιλείου της ελευθερίας, που θέλει να ξεπεράσει την ουτοπία, είναι ευσεβείς αυτοεξαπάτηση. Κι όμως δεν έχουμε άλλη εκλογή από το να προσπαθούμε να πραγματώσουμε τούτη την ουτοπία» (Horkheimer, 1988b: 91).

Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε δύο πράγματα. Πρώτον, κατά τον Jay (2009), η φιλοσοφία, όπως την καταλάβαινε ο Χορκχάιμερ, φέρει πάντα έναν αναπόφευκτο τόνο θλίψης, δίχως όμως και να υποκύπτει στην παραίτηση (σελ. 47). Δεύτερον, γίνεται εμφανής ίσως αυτή η μεταφυσική απόχρωση που αναφέρει η Άρμστρονγκ, η οποία είναι σχετική με την πίστη του Χορκχάιμερ στην αναγκαιότητα της ιδέας του Θεού: Ο Χορκχάιμερ, σύμφωνα με την Άρμστρονγκ (2002), είδε στην απουσία μιας ανώτερης δύναμης,²⁵ την έλλειψη απόλυτου νοήματος, αλήθειας ή ηθικότητας (σελ. 572-573). Ο Γερμανός διανοητής υποστήριξε πάντοτε τη διαφορετική προσέγγιση της οντολογίας και της κοινωνιολογίας. «Η φιλοσοφική οντολογία [όπως εφαρμόζεται] είναι αναπόφευκτα ιδεολογική διότι προσπαθεί να σκιάσει τον διαχωρισμό ανθρώπου και φύσης και να υπερασπιστεί μια θεωρητική αρμονία η οποία διαψεύδεται πανταχόθεν από τις κραυγές των εξαθλιωμένων και των απόκληρων» (Horkheimer, 1987: 222). Ο Χορκχάιμερ φαίνεται να επηρεάζεται από τον Σπινόζα, ο οποίος πίστευε ότι η «επίγνωση της ουσίας της πραγματικότητας, της αρμονικής δομής του αιώνιου σύμπαντος, κατ' ανάγκη ξυπνά την αγάπη για αυτό το σύμπαν». Ο Σπινόζα ήθελε την ηθική συμπεριφορά να εκκινεί και να καθορίζεται από μια τέτοια επίγνωση της φύσης. Τότε, οι φόβοι και τα μικρά πάθη, ξένα προς την μεγάλη αγάπη του σύμπαντος, θα εξαφανιστούν, μόλις η κατανόηση της πραγματικότητας γίνει αρκετά βαθιά (Horkheimer, 1987: 26). Έτσι ο Χορκχάιμερ, όπως και ο Σπινόζα, δείχνει να διατηρεί την ιδέα του «Θεού» αλλά όχι τη χάρη του (Horkheimer, 1987: 27).

Έχει ενδιαφέρον να δούμε, πέρα από τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ, πώς κάποιοι εκπρόσωποι της Σχολής προσέγγιζαν τις λύσεις των προβλημάτων της μαζικής κοινωνίας που κατήγγειλαν. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι οι λύσεις αυτές δεν περνούσαν από το πλαίσιο του δογματικού μαρξισμού και την αυστηρή

²⁵Εδώ μάλλον πρόκειται για την «Ιδέα του Απόλυτου» γιατί ο Χορκχάιμερ είναι σκληρός με τις εργαλειακές πρακτικές που επέβαλαν οι εκκλησιαστικοί λειτουργοί στις μάζες. (Horkheimer, 1987: 226-227).

νομοτελειακή έκβαση της ιστορίας του. Οι λύσεις, ανάλογα με τον στοχαστή, ήταν και μια κριτική, ολική ή επιμέρους, στη μαρξιστική θεωρία.

Ο Μαρκούζε διακατεχόταν από διαρκή αγωνία για την προώθηση και υλοποίηση ενός σχεδίου χειραφέτησης, ένα άλμα «από την αποξένωση στην απελευθέρωση» όπως το έλεγε. Αναζητούσε μια πολιτική λύση, η οποία θα είχε πρακτική εφαρμογή. Είδαμε στο κεφάλαιο της «Τέχνης» πως η λύση αυτή έχει αισθητικά κριτήρια: μέσα σε μια κοσμοθεωρία που πρέσβευε την αποδέσμευση των ενστικτών από τα δεσμά της πλεονάζουσας καταπίεσης. Ενώ στο κεφάλαιο της «Μαζικής Κουλτούρας», είδαμε πως αναζητούσε το επαναστατικό υποκείμενο όχι στο προλεταριάτο, αλλά σε εξω-συστημικά στοιχεία (χίπις, άστεγοι), καθώς και στα ακτιβιστικά φεμινιστικά και οικολογικά κινήματα του 1960 (Φωτόπουλος, 2010: 341). Κάτι βέβαια που ενστερνιζόταν και ο Χορκχάμερ, αφού υποστήριζε κι αυτός ότι το προλεταριάτο δεν αποτελεί «στη σημερινή κοινωνία» τον φορέα εκείνον που η μαρξιστική θεωρία θα ήθελε να είναι (Ιακώβου 2008:7-8). Έχει επίσης σχολιαστεί αναλυτικά και μια άλλη πλευρά του Μαρκούζε, που αφορά τη ροπή του προς τις «ηδονιστικές φιλοσοφίες». Ο Μαρκούζε υπερασπιζόταν αυτές τις φιλοσοφίες επειδή διατηρούσαν ένα «στοιχείο» αλήθειας, με την έμφαση που έδιναν στην ευδαιμονία. Πίστευε ωστόσο ότι έσφαλαν, στον βαθμό που αναγνώριζαν το ανταγωνιστικό άτομο ως πρότυπο της υψηλότερης προσωπικής ανάπτυξης. Βρισκόταν «πλησιέστερα στον επικούρειο από ό,τι στον κυρηναϊκό ηδονισμό». Είχε την εντύπωση πως η χειραφέτηση του ατόμου θα πρέπει να έχει και ένα σεξουαλικό πρόσημο, εξαιρώντας βέβαια κάποιες «ειδικές» (μαζοχιστικές, σαδιστικές) περιπτώσεις. Έγραφε:

Η ηδονή που αντλεί κανείς από την ταπείνωση των άλλων όπως επίσης και από την αυτοταπείνωσή του κάτω από μια ισχυρότερη βούληση, η ηδονή που μπορεί να βρει στα κάθε λογής υποκατάστατα της σεξουαλικότητας, στη χωρίς νόημα θυσία, στον ηρωισμό του πολέμου, είναι ψεύτικη ηδονή, διότι οι ενορμήσεις και οι ανάγκες που ικανοποιούνται μέσα σ' αυτή κάνουν τους ανθρώπους πιο ανελεύθερους, πιο τυφλούς και πιο ενδεείς απ' ό,τι εκ των πραγμάτων υποχρεώνονται να είναι (Jay, 2009: 59).

Ο Χάμπερμας, όπως και ο Μαρκούζε, αμφισβητεί τη μαρξιστική πρωτοκαθεδρία του οικονομικού παράγοντα και της εργασίας στην ερμηνεία των κοινωνικών σχηματισμών. Θεωρεί πως έτσι υποβιβάζονται άλλοι παράγοντες, όπως η

γλώσσα και η επικοινωνία, τους οποίους προτάσσει ως σημαντικούς πολιτισμικούς σχηματισμούς στην ερμηνεία της ιστορικής εξέλιξης. Το σκέπτεσθαι, το ομιλείν, το πράττειν, περνούν μέσα από τη γλώσσα, με συνέπεια να αποτελούν το βασικό συστατικό της κοινωνικής πρακτικής των ατόμων. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ο Χάμπερμας επιχειρεί μια επαναδιατύπωση του μαρξιστικού υλισμού κάτω από μια «επικοινωνιολογική συμπλήρωση», η οποία έχει ως τελικό εξελικτικό σκοπό την επικοινωνία και αλληλόδραση των ελεύθερων υποκειμένων και την αμοιβαία γονιμοποίηση των εμπειριών τους. Αυτό το θεμελιώδες επίπεδο της ζωής ο ίδιος το περιγράφει ως «ζωτικός κόσμος» (Lebenswelt). Με τον τρόπο αυτόν θα γίνει ουσιαστική η χειραφέτηση των ατόμων και θα ξεπεραστεί αυτή η «τεχνικού τύπου δημοκρατία» όπως την αναφέρει. Πιστεύει πως υπάρχει περιθώριο να μην διαγραφεί η νεωτερικότητα αλλά αντίθετα να βοηθηθεί προκειμένου να ολοκληρωθεί ως πολιτικό, φιλοσοφικό και κοινωνιολογικό project (Φωτόπουλος, 2010: 342). Αυτό θα γίνει με τη μετατροπή του *εργαλειακού* Λόγου σε *επικοινωνιακό* Λόγο, αλλά και με τον επαναπροσδιορισμό και τη γονιμοποίηση του *Βιόκοσμου* μέσα στο κοινωνικό πλέγμα. Εν κατακλείδι, «ο Χάμπερμας επιστρατεύει τους παρσονικούς όρους της συστημικής (δομής) και κοινωνικής ενσωμάτωσης (δράσης) προκειμένου να επανερμηνεύσει το θεμελιώδες ζήτημα της κοινωνικής αλλαγής και μεταβολής», ή όπως πιο επιγραμματικά το αναφέρει ο Φωτόπουλος, το τρίπτυχο της λύσης που συμπυκνώνει τη φιλοσοφία του Χάμπερμας είναι *γλώσσα – επικοινωνία – ιστορική εξέλιξη* (Φωτόπουλος, 2010: 336-43). Κατά τον Κάλφα όμως, ο Χάμπερμας κάνει ένα θεωρητικό άλμα από τη διαπίστωση και την έκθεση, προς τη λύση των προβλημάτων. «Η έκθεση των τάσεων της βιομηχανικής κοινωνίας και ο ισομορφισμός γλώσσας και πραγματικότητας δεν φαίνεται να θεμελιώνουν απόλυτα τη δυνατότητα μιας πολιτικής λύσης των σύγχρονων προβλημάτων» (Κάλφας, 1978b: 65).

Αφήσαμε για το τέλος τον Μπένγιαμιν, αυτόν τον μυστικιστή και κρυπτικό στοχαστή στον οποίο οφείλει πολλά η Σχολή της Φρανκφούρτης. Είναι αλήθεια πως τα γραπτά που Μπένγιαμιν έχουν ιδιαίτερη δυσκολία στην κατανόησή τους, και αν αποδώσαμε το επίθετο «στριφνός» στον Αντόρνο, για τον Μπένγιαμιν ταιριάζει το «ακατανόητος». Αυτό ίσως γιατί κατά βάθος δεν ενδιαφέρεται να οικοδομήσει κάποιο σύστημα, να λειτουργήσει αιτιοκρατικά σε μια στοιχειοθεσία των λογισμών του, αλλά θέλει όπως έχει αναφέρει, «να γράψει κάτι που να βγαίνει από τα πράγματα όπως το κρασί από τα σταφύλια». Αυτό, όπως λέει ο Τερζάκης (1996), δεν τον κάνει φιλόσοφο, με την τρέχουσα χρήση του όρου, αλλά προπάντων συγγραφέα (Σελ. 311).

Κατά την άποψή μας η πρόσληψη που θα πάρει ο καθένας που θα διαβάσει τα γραπτά του, πέρα από τις γενικές προφάνειες, θα περιέχει τη δική του ερμηνεία, γιατί ο Μπένγιαμιν χριζεί ερμηνείας. Πρέπει εξάλλου να θυμόμαστε ότι το πληρέστερο βιβλίο των Αντόρνο και Χορκχάιμερ, *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, εκκινεί από σκέψεις για την εργαλειοκή λειτουργία της Γλώσσας που πρώτος ο Μπένγιαμιν είχε επεξεργαστεί. Για τον Μπένγιαμιν η λύση που μπορεί να υπάρχει στον παρόντα κόσμο είναι ήδη, κατά την ερμηνεία μας, εφικτή αλλά τελεί υπό αναβολή. Και η αναβολή αυτή θα υφίσταται έως ότου καταλάβουμε τη βαθειά σύνδεση των πάντων. Ο κόσμος για τον στοχαστή αποτελεί μια ολότητα και τα πράγματα δεν είναι απλά αντικείμενα αλλά έχουν κάποιο είδος «ψυχής»²⁶. Στην οπτική του «υπήρχε πάντα η εικόνα μιας αδιαφοροποίητης, ενιαίας πραγματικότητας, η οποία εγγυάται την απώτατη ενότητα όλων των διαχωρισμένων όντων, περιλαμβανομένων βέβαια και εκείνων των πολιικών κρυσταλλώσεων που ονομάζουμε υποκείμενο και αντικείμενο, άνθρωπο και φύση» (Τερζάκης, 1996:312). Αυτή η λίγο-πολύ πανθεϊστική αντίληψη, η οποία είναι ζωντανή στις αρχέγονες μυστικές παραδόσεις, είναι πολύ εμφαντική στο έργο του Μπένγιαμιν, το οποίο διαποτίζεται από μια νοσταλγία της αρχέγονης ολότητας και της προ-αστικής κοινότητας και βιωμένης εμπειρίας των πραγμάτων. Ο Μπένγιαμιν ενδιαφέρεται ελάχιστα για το ανεξάρτητο άτομο, το αυτόνομο υποκείμενο, πράγμα που απέφερε τεράστιες διαμάχες και τσακωμούς ανάμεσα σε αυτόν και τον Αντόρνο. Έτσι έκοψε νωρίς τον δεσμό με την παράδοση του φιλελεύθερου ουμανισμού και τη νομιναλιστική αντίληψη για τη γλώσσα την οποία εξέθρεψε ο τελευταίος. «Η γλώσσα δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται πλέον ως απλή σύμβαση, δηλαδή ως μέσον για την επίτευξη σκοπών και για τη χειραγώγηση της φύσης». Δεν μπορεί από μέσο ταύτισης και συνομιλίας με τον κόσμο, να μετασχηματιστεί από τον Διαφωτισμό, σε όργανο κυριαρχίας του κόσμου. Για τον λόγο αυτό και αποκαλούσε τη φιλοσοφική και επιστημονική γλώσσα ως «γλώσσα των μαστροπών» και στην επιστολογραφία του με τον Χορκχάιμερ, του τόνιζε πως η γλώσσα, έτσι όπως χρησιμοποιούνταν, ασκούσε στα πράγματα μια «καταναγκαστική επιβολή υποχρεώνοντάς τα να πουν και να σημάνουν κάτι το οποίο ενδεχομένως τα ίδια δεν ήθελαν». Ο Μπένγιαμιν δεν βλέπει τη γλώσσα όπως οι δομικές και σημειολογικές προσεγγίσεις, των οποίων οι απαρχές βρίσκονται στην ίδια εποχή που

²⁶ Αυτή η «ψυχή» στις αισθητικές συζητήσεις, ονομαζόταν από τον στοχαστή «αύρα». Είναι η έννοια για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, στην ενότητα «κουλτούρα και πολιτισμός», στο κεφ. 4: «Μαζικός Πολιτισμός και Σχολή της Φρανκφούρτης».

γράφει ο Γερμανός στοχαστής, και οι οποίες επρόκειτο να επικρατήσουν τα επόμενα χρόνια με τη γλωσσολογική τροπή της φιλοσοφίας. Πιο συγκεκριμένα ο Μπένγιαμιν δεν θεωρεί, όπως οι δομιστές, τη γλώσσα ανθρώπινο μέσο ή προνόμιο, κάποιο κατασκεύασμα δηλαδή του ανθρώπινου υποκειμένου. Αλλά επίσης δεν πειθαρχεί και σε κάποιον πλατωνικού τύπου ιδεαλισμό (τότε η λύση δεν θα ήταν, όπως υποθέσαμε, πρόσφορη υπό αναβολή, αλλά μεταφυσική). Ο στοχαστής βλέπει και τη γλώσσα μέσα στην ολότητα των πάντων. Στον κόσμο όλα τα επίπεδα της ύπαρξης, ανθρώπινης και μη, όλες οι μορφές της ζωής, ακόμα και αυτή η ανόργανη ύλη, «αποτελούν διαστρώσεις μιας ενιαίας υπόστασης, η οποία σε όλα τα επίπεδα του είναι της κατέχει μια δυνατότητα ανακοίνωσης της πνευματικής της ουσίας». Σε ατομικό επίπεδο το κάθε εμπειρεχόμενο είναι ταυτίζεται με μια υποκειμενικότητα, με μια εκφραστική πράξη που, ανάλογα το υποκείμενο, είναι η γλώσσα του, η κινησιολογία του, ο όγκος, η μορφή του, ο τρόπος δράσης του, η ταυτότητά του. Και εδώ μπαίνει η ερμηνεία του Τερζάκη (1996), που αναφέρει πως στο προαναφερθέν πλαίσιο,

κάθε μορφή και επίπεδο ύπαρξης, από τα κατώτερα οργανωμένα μέχρι τα ανώτερα, δηλαδή τον ίδιο τον άνθρωπο, παραλαμβάνει την γλώσσα του προηγούμενου και την μεταφράζει στην δική του μέσω μιας διαδικασίας συμπαθητικής εξομοίωσης (με την έννοια που έχει ο όρος στην συμπαθητική μαγεία, δηλαδή της βιωματικής ταύτισης) παραδίδοντάς τη με τον τρόπο αυτό στο επόμενο: ο άνθρωπος, προκειμένου να εκφραστεί «γίνεται» ζώο, το οποίο για να εκφραστεί «γίνεται» φυτό, κ.ο.κ. πράγμα που σημαίνει, επίσης, ο ζωικός κόσμος είναι αυτός που «αναδέχεται» τον φυτικό, ο ανθρώπινος κόσμος εκείνος που «αναδέχεται» τον ζωικό κ.ο.κ. έτσι που ολόκληρη η αλυσίδα της ύπαρξης φαίνεται ως μια διαρκής αλληλουχία μεταφράσεων στην οποία κάθε επίπεδο της οντολογικής κλίμακας απαρτιώνει και διαφυλάσσει εντός του όλα τα προηγούμενα, [...] ως ένα συνεχές και αδιαχώριστο όλον» (Τερζάκης, 1996: 313-314).

Αυτή η ολότητα, την οποία ο Μπένγιαμιν χαρακτήρισε «γλώσσα του Θεού», είναι ωσει παρούσα και αποτελεί το *Ιδανικόν*, αλλά οι ανθρώπινοι τρόποι την έχουν καταστήσει ανενεργή. Η τυπική λογική ήταν το εμπόδιο που χώριζε τη γλώσσα του Παραδείσου από την εγκόσμια γλώσσα. Αυτό, γιατί ο άνθρωπος έτεινε να παραμορφώνει τα πράγματα με αφαιρέσεις και γενικεύσεις. Το καθήκον λοιπόν των

στοχαστών είναι παρόμοιο με αυτό των μεταφραστών,²⁷ να απελευθερώσουν μέσα στη δική τους γλώσσα εκείνη την καθαρή γλώσσα, η οποία βρίσκεται φυλακισμένη κάτω από τις διατυπώσεις, μέσα στο κάθε πράγμα, άρα και μέσα στον καθένα από εμάς. Χωρίς να προχωρήσουμε περαιτέρω στις διαπιστώσεις αυτές, οι οποίες θυμίζουμε πως έχουν επηρεαστεί από τον ιουδαϊκό μυστικισμό, θα τελειώσουμε αυτήν την ενότητα με την επισήμανση της σπουδαιότητας που κατέχει η γλωσσική συμπεριφορά, ως ενότητα, στους στοχασμούς του Μπένγιαμιν: ως τυπωμένη γραφή, ομιλούσα, φυσιογνωμική του ομιλούντος, έκφραση σώματος και ψυχής. Η ύπαρξη αναζητά πλέον την επιβεβαίωσή της, όχι στην αισθητικότητα, με την Καντιανή έννοια του όρου, ως κλειστό υποκείμενο πάνω στο οποίο έρχεται να εντυπωθεί ο εξωτερικός κόσμος, αλλά ως «αμοιβαίο αλληλοδιαμορφωτικό παιχνίδι του μέσα και του έξω» (Τερζάκης, 1996: 315).

²⁷Τους Μεταφραστές επίσης ο Μπένγιαμιν τους επιφόρτιζε με «οντολογική σπουδαιότητα» εξαιτίας της απελευθέρωσης του νοήματος που αναζητούσαν στη γλώσσα τους από την αρχέγονη μήτρα των νοημάτων, από τη «γλώσσα του Θεού». Βλ. Τερζάκης 1996: 314.

5. Η κριτική της *Κριτικής Θεωρίας*

Σύντομη παρουσίαση

Η κριτική της *μαζικής κουλτούρας* και της *Κριτικής Θεωρίας*, όπως προτάθηκε από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, δεν έμεινε αναπάντητη ούτε από τους μαρξιστές ούτε από τους φιλελεύθερους.

Οι στοχαστές της Φρανκφούρτης δεν βρήκαν δυστυχώς τη δικαίωση που ανέμεναν απέναντι στους πολυάριθμους «αριστερούς» φιλόσοφους, τους οποίους χαρακτηρίζουν στην πλειοψηφία τους «φιλολογικούς σχολιαστές». Τους κατηγορούσαν πως ξιφουλκούν μόνο στον βωμό της αντιπαράθεσης της ριζοσπαστικής μαρξιστικής σκέψης με την παλιότερη «ορθοδοξία» (Αντόρνο κ. συν., 1984:11). Αλλά και οι «αριστεροί» αυτοί φιλόσοφοι δεν χαρίστηκαν στους εκπροσώπους της Σχολής. Η κριτική τους μπορεί να συνοψιστεί σε δύο συνιστώσες. Πρώτον, ότι οι φιλοσοφικές θεωρήσεις της Σχολής γίνονταν αφ' υψηλού, κάτω από μια ρομαντική και ελιτίστικη διάθεση, στην οποία η ίδια η κοινωνική κριτική ήταν αυτοσκοπός χωρίς στόχο, και με συμπεράσματα τραβηγμένα, όπως το ότι η μαζική κουλτούρα είναι «αποκλειστικός φορέας και βάση του σύγχρονου ολοκληρωτισμού». Αυτό, έλεγαν οι αριστεροί επικριτές, γινόταν κάτω από μια λογική ανάπτυξης κάποιας *κριτικής* συνείδησης, που θα φρόντιζε θολά για κάποιον μελλοντικό μετασχηματισμό της κοινωνίας. Δεύτερον, με τον τρόπο της η Σχολή αποδυνάμωσε τον ρόλο των μαζών και ειδικότερα της εργατική τάξης. Την υποβίβασε σε μια μετριότητα που ολοένα βούλιαζε μέσα με μια πραγματοποίηση κάτω από τα προστάγματα της παγκοσμιοποίησης. Αρά η *Κριτική Θεωρία* δεν είναι τίποτε άλλο από μια μορφή αστικού ιδεαλισμού, η οποία δεν «σχετίζεται με πολιτική πρακτική και δεν συνδέεται με τα ριζοσπαστικά επαναστατικά κινήματα». Έτσι όπως παρουσιάζει το όραμα της ολικής ρήξης και ανατροπής, το μετατρέπει σε ουτοπικό ιδεώδες των διανοούμενων, ενώ η επαναστατική πράξη αφήνεται σε μια αφηρημένη ελίτ και σε μια ανατρεπτική τέχνη. Σε αυτήν την μελαγχολική παραχώρηση της Φρανκφούρτιας Σχολής δύναται να αναζητηθεί και ο πρόαγγελος της μεταμοντέρνας απαισιοδοξίας, για την εφικτότητα ενός διαφορετικού κόσμου και μιας καλύτερης κοινωνίας (Αντόρνο κ. συν., 1984: 23/εισαγωγή).

Από την άλλη μεριά οι φιλελεύθεροι, όπως εκφράστηκαν μέσω στοχαστών όπως οι E. Shils, T. Parsons, και W. White, πιστεύουν πως στη νέα τάξη που δημιουργήθηκε μετά τον Πόλεμο-τη μαζική, βιομηχανική κοινωνία- η μάζα δεν είναι πλέον περιθωριοποιημένη αλλά έχει πρόσβαση στους κεντρικούς θεσμούς. Άρα η ατομικότητα δεν είναι τόσο μονοδιάστατη όσο παρουσιάζεται από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, αλλά έχει εξυψωθεί και έχει αφυπνιστεί, καθώς κάθε πολίτης αναμφισβήτητα χαιρεί μεγαλύτερων ελευθεριών σε πολλούς τομείς της ζωής του και δύναται επίσης να γευτεί τα αγαθά της ελευθερίας, όπως είναι η κατανάλωση και η κουλτούρα, είτε αυτή είναι «εκλεπτυσμένη», είτε «μέτρια», είτε «βάνουση». Και αυτό μπορεί να το κάνει με μια ευρύτητα που δεν υπήρχε ποτέ στο παρελθόν. Πιο συγκεκριμένα, ο Shils πιστεύει ότι το διάβασμα καλών βιβλίων, η απόλαυση της σοβαρής μουσικής και ζωγραφικής κτλ. είναι σήμερα πιο διαδεδομένα από ό,τι τους προηγούμενους αιώνες. Άρα η *μαζική κουλτούρα* όχι μόνο δεν βλάπτει, αλλά αντίθετα ωφελεί το άτομο υψώνοντας την ατομικότητά του. Στις επιλογές του ατόμου η εμπειρία διαδραματίζει τον πιο σημαντικό ρόλο και οι διαφορετικές αυτές επιλογές (υψηλή -χαμηλή) καθορίζονται από την αλλότροπη ικανότητα κατανόησης και πρόσληψής τους, που είναι και ο λόγος που δεν υπάρχει «πολιτιστική συναίνεση» σε όλους. Έτσι, εδραιώνεται μια γενικευμένα διαφοροποιημένη κατάσταση, η «διαφωνία» (dissensus). Ο Shils καταλήγει πως η ανώτερη κουλτούρα που παλαιότερα ήταν η κουλτούρα κάποιας μειοψηφίας, με περιορισμένη ανταπόκριση και κλειστή, τώρα είναι στη διάθεση πολύ μεγάλου κοινού, αν θελήσει να την επιλέξει. Ακόμα και η μέτρια κουλτούρα έχει πολλές αρετές και «γνήσια απόλαυση», καθώς φέρει «στοιχεία συντροφικότητας», αποτελεί καλή διασκέδαση, είναι ηθική και έχει τις παραδόσεις της. Κυρίως όμως αποτελεί κύρια επιλογή μιας τάξης, που στο παρελθόν δεχόταν ό,τι της επέβαλαν και δεν είχε καμία ουσιαστική δυνατότητα αισθητικής έκφρασης και πρόσληψης. Τέλος, πιστεύει πως τα μαζικά μέσα επ' ουδενί δεν μπορούν να εξαλείψουν το ταλέντο ενός γνήσιου καλλιτέχνη (Shils,1994).

Ο Shils επίσης θεωρεί ότι το φαινόμενο της *μαζικής κουλτούρας* δεν είναι κάτι καινούριο αλλά αντίθετα ήταν παρικό τουλάχιστον από τον 17^ο αιώνα. Συγκεκριμένα από τότε υπήρχαν μάζες, οι οποίες είχαν τα περιγραφόμενα από τη Σχολή της Φρανκφούρτης χαρακτηριστικά, ζούσαν μια ζωή αποξενωμένη, απομονωμένη, υποβαθμισμένη, αλλοτριωμένη, στην οποία αποβλακώνονταν στη δουλειά, την αρρώστια, τον φόβο. Ο αριθμός τους αποτελούσε ένα πολύ μεγαλύτερο μέρος του τότε πληθυσμού, αναλογικά με τις μάζες των σημερινών κοινωνιών. Όλοι

αυτοί ζούσαν μια κουλτούρα πολύ χειρότερη από τη σημερινή, η οποία συμπεριλάμβανε μεθύσια, μάχες σκυλιών με αρκούδες, κοκορομαχίες, κουτσομπολιά για τις σεξουαλικές διαστροφές των καλογέρων, ιστορίες με μάγισσες ή με φόνους και ακρωτηριασμούς (ας θυμηθούμε τον διαβόητο κουρέα Σουήνυ Τοντ, της οδού Φλητ) και γενικά δεν ζούσε κάτω από μια κουλτούρα που συμπεριλάμβανε τους τότε «υψηλούς» συγγραφείς που έχουμε στο μυαλό μας (Σαίξπηρ, Τζόνσον, Μπέικον, Χομπς, Ρακίνα, Πασκάλ, Λα Ροσφουκά, κ.ά.) αλλά και πολυπληθέστερους άλλους, τελείως άγνωστους σήμερα, με ασήμαντο και κάκιστο έργο, χείριστης αισθητικής. Και καταλήγει ο Shils σε έναν σκληρότατο αφορισμό, με παραλήπτη τους στοχαστές της Σχολής, ότι δεν είναι σωστό να πιστέψουμε πως σήμερα είναι χειρότερα τα πράγματα, ότι σήμερα δηλαδή η τέχνη είναι «λιγότερο βαθιά ή γνήσια». Αυτό μπορεί να το αποσοβήσει μόνο «η διαψευσμένη προσκόλληση σ' ένα απραγματοποίητο ιδανικό της ανθρώπινης τελειότητας και μια απέχθεια για την κοινωνία μας και για τα ανθρώπινα όντα, όπως είναι αυτά» (Αντόρνο κ. συν. 1984: 23-24, /εισαγωγή).

Ο Φρόντ (2006) διακρίνει αντίστροφη πορεία στα μοτίβα της τυποποίησης της μαζικής βιομηχανίας. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί πως είναι μια διαδικασία που εκκινεί από εσωτερικούς παράγοντες –από το *Εγώ*, και όχι από κάποια εξωτερική ηγεμονία. Βλέπει την τυποποίηση που καταγγέλλει η Σχολή της Φρανκφούρτης ως ονειροπόληση της συνείδησης, μια καθημερινή φαντασίωση, η οποία παράγει σταθερά μοτίβα για την ψυχική μας ισορροπία μέσα σε έναν κόσμο διαρκώς μεταβαλλόμενο και άναρχο. Αυτά τα «όνειρα της ημέρας», όπως τα ονομάζει, συμμετέχουν στη διαδικασία εξορκισμού των συμπτωμάτων του πόνου που οδηγούν στην απώθηση και την παθολογία (Σελ. 17-20).

Ο Williams (1994b) δεν αποδέχεται την αξιολογική ταξινόμηση της κουλτούρας και την ποιοτική ένδεια της σύγχρονης κριτικής. Θεωρεί πως η απαξιοτική αντιμετώπιση της σύγχρονης κουλτούρας οφείλεται ακριβώς στο ότι είναι νέα. Με τα λόγια του: «η εξίσωση του χαμηλού με το ανοίκειο είναι μια από τις αιώνιες πολιτιστικές παγίδες» (σελ. 205). Προτείνει την υπέρβαση αυτής της πλασματικής διαμάχης, ώστε να επέλθει ο εκδημοκρατισμός της κοινωνίας.

Ο Έκο (1987) συμφωνεί με τον Williams, θεωρώντας ότι κρίνουμε λάθος τα καινούρια μέσα χρησιμοποιώντας το «πρότυπο του αναγεννησιακού ανθρώπου», το οποίο δεν υπάρχει πια. Αυτό θεωρεί πως γίνεται λόγω μιας εγγενούς νοσταλγίας που έχει ο άνθρωπος για το παρελθόν και μιας τάσης εξιδανίκευσής του. Πιστεύει επίσης πως κάθε κατηγορία για τα μέσα μαζικής κουλτούρας, δεν στρέφεται στα μέσα, αλλά

στη μάζα η οποία τα προσλαμβάνει. Και στο σημείο αυτό βλέπει, ίσως και ασυνείδητα, μια νοσταλγία της εποχής που «οι πολιτιστικές αξίες αποτελούσαν ταξικό κληροδότημα και δεν βρίσκονταν σε αδιάκριτη κοινή θέα» (σελ. 59-64). Θεωρεί ακόμη πως ο λαϊκός «άνθρωπος που σφυρίζει Μπετόβεν, επειδή τον άκουσε στο ραδιόφωνο, είναι ήδη ένας άνθρωπος που έχει πλησιάσει τον Μπετόβεν, έστω και στο απλό επίπεδο της μελωδίας». Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι παλαιότερα αυτό ήταν αποκλειστικά μια εμπειρία των εύπορων τάξεων. Η «ομορφιά της αφθονίας» βρίσκεται στο ότι είναι εκεί, και μας προκαλεί να την διαλέξουμε. Το βιβλίο που βρίσκεται εκεί, πάνω στα ράφια, κραυγάζει για να διαβαστεί και

το ότι δεν μπορούμε να το διαβάσουμε σημαίνει ότι ίσως δεν το βρίσκουμε ενδιαφέρον. Έτσι, μπορεί να φτάσει η στιγμή που θα ομολογήσουμε στον εαυτό μας ότι ο Δον Κιχότης (ή κάποιο άλλο βιβλίο) δεν μας ενδιαφέρει, και αυτή είναι η αρχή της σοφίας (Σελ. 72).

Τέλος, θεωρεί πως δεν υπάρχουν εγγενείς ποιότητες στα προϊόντα (υψηλό, μεσαίο, χαμηλό) και δεν υπάρχουν κατηγορίες μαζών τις οποίες μπορούμε να τις αντιστοιχίσουμε σε κάποια αισθητική βαθμίδα. Κάλιστα ένας πανεπιστημιακός μπορεί να απολαμβάνει ένα κόμικ όπως και ένας εργάτης να εντυπωσιάζεται από την ανεικονική ζωγραφική (Σελ. 83).

Οι Parson και White θεωρούν τη νέα τάξη πραγμάτων κυριολεκτικά μια πλουραλιστική ευλογία, όπου η κουλτούρα της *μαζικής* κοινωνίας είναι εκδημοκρατική διαδικασία, καθώς αποτελεί «επέκταση της δυνατότητας πρόσβασης σε πολιτιστικά περιεχόμενα ολοένα ευρύτερων κύκλων του πληθυσμού» και έτσι «ευρύτερες ομάδες από κάθε άλλη φορά θεωρούνται ικανές να εκτιμήσουν τα στοιχεία της μεγάλης δυτικής πολιτιστικής κληρονομιάς» (Parson&White,1994:189). Και μάλιστα, με μια αντιστροφή, υποστηρίζουν πως ο ίδιος εν τέλει όρος «μαζικά μέσα» είναι παραπλανητικός και γενικόλογος. Αφού υποδηλώνει ότι τα μέσα καθ' αυτά είναι αδιαφοροποίητα, ως προς το περιεχόμενο και το ακροατήριό τους. Η άποψη των στοχαστών είναι απόλυτη: «Όχι μόνο τα διάφορα μέσα (και συχνά τα ίδια μέσα) μεταφέρουν ποιοτικά διαφορετικά περιεχόμενα και αγγίζουν ποιοτικά διαφορετικά ακροατήρια, αλλά το ίδιο το άτομο, σε πολλές περιπτώσεις, χρησιμοποιεί μια ποικιλία μέσων». Έτσι η δημοκρατία έχει εξαπλωθεί, το ξεχωριστό άτομο απολαμβάνει μεγαλύτερη ελευθερία και σημαντική νομική προστασία. Το

σύστημα της κοινωνικής πρόνοιας εγγυάται τουλάχιστον το κατώτατο όριο συντήρησης, τα εκπαιδευτικά ιδρύματα είναι ανοιχτά και η βασική εκπαίδευση υποχρεωτική, η ελευθερία της γνώμης είναι εγγυημένη σε σημαντικό βαθμό και μια σειρά προνομίων είναι εξασφαλισμένα σε αδιανόητο, σε σχέση με το παρελθόν, βαθμό. Η μάζα τέλος είναι τόσο ελεύθερη και κυρίαρχη με τις επιλογές της που χειραγωγεί και κατευθύνει τελικά και την κουλτούρα -παρά κατευθύνεται από αυτήν- προς τις προτιμήσεις της (Parson & White, 1994:189- 90).

Ο Κονδύλης (1991) θεωρεί πως τα μαζικά προϊόντα είναι προσιτά σε όλους με έναν διττό τρόπο: επειδή βρίσκονται στο πλαίσιο του οικονομικά εφικτού και επειδή δεν ξεπερνούν τις πνευματικές δυνατότητες του ατόμου (Σελ. 290). Η εύκολη αυτή πρόσβαση προάγει την κατανόηση και εμποδίζει τις μυστικοποιήσεις ή τριχοτομίες. Ο στοχαστής αναφέρει χαρακτηριστικά τα μαζικά προϊόντα ως «μαζική δημοκρατία» και προβάλλει την άποψη πως όσοι ισχυρίζονται ότι εκχυδαίζουν τον πολιτισμό, διατυπώνουν αυτήν την κρίση έχοντας κατά νου μια κανονιστική αντίληψη της έννοιας του πολιτισμού. Διαπιστώνει επίσης, πως συνεχώς στον επονομαζόμενο χώρο της μαζικής κουλτούρας παράγονται πρωτοποριακά έργα με ύψιστες ποιοτικές αποδόσεις, αλλά και τα άλλα ακόμη, που είναι στερεότυπα, φτωχά και ισχνά, από άποψη μορφής και περιεχομένου, είναι και αυτά χρήσιμα γιατί κατά κανόνα απευθύνονται σε μια μάζα που ποτέ δεν ερχόταν σε επαφή με πολιτιστικά προϊόντα. Και ακόμα, η μίμηση των μαζικών αγαθών μιας υψηλότερης αισθητικής σφαίρας, η προσπάθεια δηλαδή της *χαμηλής κουλτούρας* να μιμηθεί την *υψηλή* και να ξεπεράσει το αφελές και το απερίτεχνο μόνο καλό μπορεί να φέρει (Σελ. 291-292). Τέλος, αναφέρει και μια παράμετρο της «μαζικής δημοκρατίας» η οποία συνίσταται στο εξής: η καταναλωτική κουλτούρα εκλαϊκεί και χρησιμοποίησε ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, ως επί το πλείστον, την εικόνα. Αυτή η χρήση είναι βαθύτερη σήμερα, «η οποία αναφέρεται στην υφή της σκέψης και της αντίληψης του κόσμου». Σε αντίθεση με την υποχρεωτική συνέχεια και συνοχή της γραφής, η οποία μόνο έτσι μπορεί να κάνει μια πλήρως κατανοητή ανακοίνωση, η εικόνα μπορεί να αποσπασθεί από την συνάφειά της, τοποθετούμενη δίπλα σε άλλες εικόνες, για να αποτελέσει μαζί τους μια διακεκομμένη, αλλά υποβλητική σειρά, η οποία γίνεται φορέας μια άλλης γλώσσας, με πολλές συνειρμικές προεκτάσεις. Το μέλλον αυτής της γλώσσας προβλέπεται συναρπαστικό (Σελ. 288-289). Όλα αυτά δεν αποτελούν παρά την πραγμάτωση στο σήμερα ενός παλαιού αιτήματος: της κατάργησης της διαφοράς ανάμεσα σε *ανώτερη* και *κατώτερη τέχνη* και την αφομοίωσή της από τη ζωή, μια

κατάκτηση που μόνο η «εξισωτική, κινητική και μαζικά καταναλωτική *μαζική δημοκρατία* μπορούσε να ενστερνιστεί» (Σελ. 281).

Επιπλέον και μια ορισμένη ματιά στα στατιστικά στοιχεία δεν συμφωνεί με τις απόψεις της Σχολής της Φρανκφούρτης. Συγκεκριμένα η κατανάλωση της δημοφιλούς μουσικής για παράδειγμα δεν είναι τόσο παθητική όσο υποστηρίζει ο Αντόρνο. Ο Simon Frith, στις αρχές του 1980, μας παρέχει στατιστικά πωλήσεων που δηλώνουν το αντίθετο:

Παρά τη δυσκολία των υπολογισμών [...] οι περισσότεροι οικονομικοί αναλυτές συμφωνούν ότι περίπου το 10% των δίσκων που κυκλοφορούν [...] αποφέρουν κέρδος. [...]. Αυτό σημαίνει ότι περίπου το 80% των δίσκων που κυκλοφορούν σημειώνουν ζημιά. Επιπλέον ο Paul Hirsch έχει υπολογίσει ότι περίπου το 60% των singles που κυκλοφορούν δεν παίζονται ποτέ. Αυτά τα στατιστικά δεν υποδηλώνουν τη λειτουργία μιας παντοδύναμης πολιτισμικής βιομηχανίας που είναι εύκολο να χειραγωγήσει τους καταναλωτές της. Ακούγεται περισσότερο ότι πρόκειται για μια πολιτισμική βιομηχανία που προσπαθεί εναγωνίως να πουλήσει δίσκους σε ένα κριτικό και επιλεκτικό κοινό. Τέτοια στατιστικά στοιχεία δηλώνουν σαφώς ότι η κατανάλωση είναι πολύ περισσότερο ενεργή απ' ό,τι προτείνουν τα επιχειρήματα του Adorno (Storey, 2015: 112).

Επίσης, συναυλίες που θεωρούνται γεγονότα υψηλής κουλτούρας μπορεί να έχουν μαζική προσέλευση, πέρα από κάθε προσδοκία, εκμηδενίζοντας τους αφορισμούς της Σχολής της Φρανκφούρτης, όπως συγκεκριμένα π.χ. η συναυλία του Παβαρότι στο Χάιντ Παρκ του Λονδίνου στις 30 Ιουλίου του 1991, όπου μαζεύτηκαν 100.000 άνθρωποι παρά τη δυνατή βροχή. Ακόμη και μια μαζική εφημερίδα όπως η Daily Mirror αφιέρωσε 5 σελίδες στο γεγονός με τίτλο: «δεν ήταν [συναυλία] για τους πλούσιους αλλά για τους πολλούς» (Storey, 2015: 14). Ο S. Wells έχει γράψει ότι «είναι γεγονός πως περισσότερος κόσμος πηγαίνει σε συναυλίες μουσικής παρά σε αγώνες μπίτζμπολ» (Storey, 2015: 54). Πολλοί συνθέτες επίσης, που θεωρούνται «σοβαροί», έχουν δηλώσει την εκτίμησή τους για δημοφιλείς μπάντες. Είναι γνωστό ότι ο Πιερ Μπουλέζ, ο «πάπας» της μοντέρνας μουσικής, είπε το 1970: «χαρίζω τη μισή παγκόσμια παραγωγή της σύγχρονης μουσικής για ένα τραγούδι των Beatles» (Φωτόπουλος, Κωτόπουλος 2017: 49). Όλα αυτά, αν μη τι άλλο, κάνουν αδύνατο τον διαχωρισμό υψηλής και δημοφιλούς ή *μαζικής κουλτούρας*.

Ακόμη και για την καθεαυτό ποπ μουσική υπάρχουν θετικές γνωμοδοτήσεις, αντίθετες της Φρανκφούρτιας Σχολής. Σύμφωνα με αυτές, η μουσική αυτή επιδεικνύει ένα είδος ταύτισης των νέων με συμβολικές αναπαραστάσεις, προκειμένου να συνθέσουν εν μέρει την εικόνα τους για τον κόσμο. Τα ποπ τραγούδια

[...] εκφράζουν τις δυσκολίες που έχουν οι έφηβοι να αντιμετωπίσουν, ένα κουβάρι συναισθηματικών και σεξουαλικών προβλημάτων. Επικαλούνται την ανάγκη να βιώσουν την ζωή άμεσα και έντονα. Εκφράζουν την θέληση για ασφάλεια σε έναν αβέβαιο και άστατο συναισθηματικά κόσμο. Το γεγονός [βέβαια] ότι παράγονται για μια εμπορική αγορά σημαίνει ότι τα τραγούδια και το υπόβαθρό τους έχουν έλλειψη αυθεντικότητας. Όμως δραματοποιούν αυθεντικά συναισθήματα. Εκφράζουν ζωηρά τα συναισθηματικά διλήμματα της εφηβείας (Storey, 2015: 90).

Σοβαρές επίσης αιτιάσεις γεννήθηκαν και από τις απόψεις των μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης για τον κινηματογράφο, την επονομαζόμενη δικαίως σήμερα και 7^η τέχνη, την οποία ο Gor Vidal χαρακτηρίζει ως lingua franca του 20^{ου} αιώνα. Τα οφέλη του κινηματογράφου είναι πολλά και ανάμεσα σε αυτά είναι ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο μάθησης. Με τα γραφικά του μπορεί με ακρίβεια να αναπαραστήσει τον megάκοσμο και μικρόκοσμο σε σημείο απόλυτης κατανόησης και από τα μικρά παιδιά. Μπορεί επίσης να δώσει μια εικόνα του παρελθόντος μέσω των ιστορικών ταινιών, να επεκτείνει τη φαντασία, να εγείρει τη συγκίνηση, να βοηθήσει την τέρψη και όλα αυτά με ένα μικρό προσιτό αντίτιμο. Επίσης ο Ρεντζής (2019, στην εκπομπή *Γραφή Καθαρή*), θέλοντας να δώσει την αλλαγή *Παραδείγματος* πριν και μετά τον κινηματογράφο αναφέρει πως πριν τον κινηματογράφο ο χώρος που γνώριζες ήταν η γη που γεννήθηκες και το παρακείμενο δάσος που τη σκίαζε και γεννούσε τους θρύλους. Ο κινηματογράφος έφερε μια κατακλυσμαία αλλαγή στο ήθος:

Στα ομηρικά έπη η λέξη ήθος σημαίνει τόπος, δηλαδή το ήθος του ανθρώπου εξαρτιότανε από ποιον τόπο προέρχεται, αν είναι από τα Σφακιά ή αν είναι από τα Σπάτα. Αν είναι από τα Σφακιά θα ήταν η εκφορά του «τέτοια» και αν ήταν από τα Σπάτα θα ήταν αλλιώς. [...] Αυτό το ήθος είχε πάντοτε την συνείδηση ότι ήταν δεμένο και ταυτισμένο με ένα περιβάλλον, μέχρι εκεί που περπατάει βέβαια,

και μπορούσε να περπατήσει να πάει και παραπέρα αλλά αυτό θα συνέβαινε σπάνιες φορές μέσα στην ζωή, δεν θα ήταν καθημερινή εμπειρία. Και έρχεται μια οθόνη, η οποία του φέρνει στον χώρο του, που γνωρίζει πολύ καλά, όλον τον άλλο κόσμο, -όλους τους άλλους χώρους όλου του κόσμου. [...] Που πριν σκιαζότανε [να φύγει από το χώρο του] δεν ήξερε πού θα πάει και τι θα του τύχει, (ήθελε και συντροφιά πάντοτε), και τώρα μπορεί να πάει οπουδήποτε στον κόσμο και να του είναι γνώριμος. Άρα λοιπόν, αυτό που είπε ο Μακ Λούαν «γίναμε χωριό» αυτό το πράγμα εννοούσε [...] αυτή είναι η τεράστια αλλαγή [που έφερε] ο κινηματογράφος που χωρίζει τον κόσμο σε προ-κινηματογραφικό και μετά-κινηματογραφικό στάδιο. Δηλαδή τελείως άλλη συνείδηση και τελείως άλλη ανθρωπολογική υπόσταση.[...] Γι' αυτό και ο κινηματογράφος το πρώτο λογοτεχνικό είδος που εξαφάνισε ήταν το ταξιδιωτικό, διότι τι να μου πει πια ο Καζαντζάκης από π.χ. την Notre-Dame που έχει 4 σελίδες για να την περιγράψει, [...]μπροστά σε τρία τουριστικά πλάνα της Notre-Dame; (Ρεντζής, 2019, από την εκπομπή Γραφή Καθαρή, επ.5).

Και ο Μπρεχτ είχε διαφωνίες ως προς τη Σχολή της Φρανκφούρτης και τη θεώρηση των έργων της μαζική κουλτούρας. Έλεγε χαρακτηριστικά πως «καλό ή κακό ένα θεατρικό έργο περιέχει πάντα μια εικόνα του κόσμου [...] δεν υπάρχει θεατρικό έργο και παράσταση που να μην επηρεάζει με κάποιον τρόπο τη διάθεση και τις αντιλήψεις του κοινού. Η τέχνη πάντα έχει συνέπειες» (Storey, 2015: 19). Η διαφωνία του Μπρεχτ με τη Σχολή θα φανεί πιο καλά με το παρακάτω παράδειγμα. Ο Αντόρνο βλέποντας π.χ. αμερικάνικες κωμωδίες καταστάσεων διαβάζει την πλοκή σαν έναν καταναγκασμό, μια συμμόρφωση, στην οποία οι παραπλανημένες μάζες μπλέκονται σε έναν κύκλο χειραγώγησης και αναδρομικών αναγκών για την διατήρηση των κατεστημένων πρακτικών. Πιο συγκεκριμένα, μια τετριμμένη πλοκή θα ήθελε μια νεαρή δασκάλα κακοπληρωμένη, η οποία δέχεται συνεχώς πρόστιμο από τον αυταρχικό διευθυντή του σχολείου της, με αποτέλεσμα να μην έχει χρήματα και φαγητό. Η πλοκή της κωμωδίας, σε μια παρόμοια κατάσταση, θα αναφέρεται στην προσπάθεια της δασκάλας να εξασφαλίσει ένα γεύμα, με τη βοήθεια των φίλων και γνωστών της. Ο Αντόρνο στην ανάγνωση αυτής της κωμωδίας καταστάσεων αναφέρει πως είναι εύκολο να αποκαλυφθεί το κρυμμένο της μήνυμα. Σύμφωνα με τον Αντόρνο, το σενάριο υπονοεί ότι:

Αν έχετε χιούμορ, καλή θέληση, είστε ευφρείς και γοητευτικοί, όπως είναι αυτή, δεν χρειάζεται να ανησυχείτε για το αν θα πληρωθείτε με έναν μισθό πείνας [...] Με άλλα λόγια, το κείμενο είναι μια πονηρή μέθοδος προώθησης της προσαρμογής σε εξευτελιστικές συνθήκες, παρουσιάζοντάς τες ως αντικειμενικά κωμικές και δίνοντας μια εικόνα ενός ατόμου που βιώνει ακόμη και την ίδια του την ανεπαρκή κατάσταση ως ένα αντικείμενο αστεϊσμών, προφανώς απαλλαγμένο από οποιαδήποτε πίκρα (Storey, 2015: 105).

Η αντίθεση του Μπρεχτ στο συγκεκριμένο παράδειγμα θα ήταν πως μια τέτοια αποδοχή είναι θεμιτή μόνο εάν ξεκινήσουμε με την υπόθεση ότι η κωμική σειρά υπαγορεύει το νόημά της σε ένα παθητικό κοινό. Μόνο έτσι μπορεί κάποιος να είναι τόσο σίγουρος για το νόημα της τηλεοπτικής κωμωδίας. Μιλώντας για το έργο του *Η Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της*, ο Μπρεχτ θεωρεί ότι: «ακόμη και αν η *Κουράγιο* δεν μαθαίνει τίποτε άλλο, τουλάχιστον μπορεί, κατά την άποψή μου, το κοινό να μάθει κάτι παρατηρώντας τη» (Storey, 2015: 105).

Το ξέσπασμα των πολιτισμικών σπουδών επίσης με τη «Σχολή του Μπέρμπιγγαμ», στη Βρετανία στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, και η εξάπλωσή τους σε ολόκληρο τον κόσμο, σε σημείο που τείνουν να ποδηγετούν το ευρύτερο πεδίο των σπουδών του πολιτισμού, δείχνει μια αξιομνημόνευτη κατεύθυνση στην οποία οδηγήθηκε η *μαζική κουλτούρα*: Από αντικείμενο κριτικής έγινε υποκείμενο σπουδών. Ούτε στα πιο κρυφά της όνειρα δεν θα μπορούσε η Σχολή της Φρανκφούρτης να φανταστεί ότι π.χ. η ποπ μουσική, την οποία θεωρούσαν «σπατάλη του ελεύθερου χρόνου», θα μπορούσε να γίνει κάλλιστα αυτό που μελετάς. Πλέον «τα πνευματικά ζητήματα [...] ανήκουν στον κόσμο των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των εμπορικών κέντρων των κρεβατοκάμαρων και των πορνείων». Και εκεί που κάποτε οι φοιτητές έγραφαν, «επιπόλαια, γεμάτα σεβασμό δοκίμια» για τον Φλομπέρ, τώρα γράφουν «επιπόλαια, γεμάτα σεβασμό δοκίμια» για τα *Φιλαράκια* (Friends) (Ηγκλετον, 2003: 4&6). Οι πολιτισμικές σπουδές αποτελούν μια προσπάθεια συνάντησης όλων των αναλύσεων και των ερμηνευτικών προσεγγίσεων από τον χώρο των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών για την κατανόηση των επιστημών (Φωτόπουλος, Κωτόπουλος 2017: 45). Αυτή η θεώρηση μας οδηγεί σε μια μεταμοντέρνα εποχή, με το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων, στην οποία λαμβάνει αξιακή χροιά και το ποταπό αντίγραφο, ως δομική συνθήκη της κουλτούρας. Με το στόμα του Culler:

[...] ό,τι μαθαίνουμε [...] είναι ότι η ιδέα του πρωτότυπου δημιουργείται μέσω των αντιγράφων και ότι το πρωτότυπο τελεί υπό αναβολή –δεν πρόκειται ποτέ να συλληφθεί. Το συμπέρασμα είναι ότι η τρέχουσα αντίληψή μας για την πραγματικότητα ως κάτι που είναι παρόν και για το πρωτότυπο ως κάτι το οποίο ήταν κάποτε παρόν, αποδεικνύεται αβάσιμη: η εμπειρία διαμεσολαβείται πάντοτε από σημεία και το «πρωτότυπο» είναι ένα αποτέλεσμα των σημείων, των συμπληρωμάτων (Culler, 1998: 16).

Η πολιτισμική θεωρία είναι εδώ για να θυμίζει στην «παραδοσιακή αριστερά» αυτά που είχε κριτικά αψηφήσει, την απόλαυση, το φύλο, τη σεξουαλικότητα, την τρέλα, την επιθυμία, το σώμα, το οικοσύστημα, τον τρόπο ζωής και είναι θετική η διαπίστωση πως αυτή η κληρονομιά εκκινεί, όσο κι αν ακούγεται ειρωνικό, από τις θεωρήσεις του «δυτικού μαρξισμού» και της Σχολής της Φρανκφούρτης (Ηγκλετον, 2003:43).

Στον Μπένγιαμιν επίσης υπάρχει μια διαφοροποίηση σε σχέση με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, γιατί «υπερασπίζεται με πάθος την τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, που γεννιέται με άξονα την ανάπτυξη των μεθόδων και της τεχνικής αναπαραγωγής, και επιμένει να είναι κοντά στις εξελίξεις του καιρού του», προκαλώντας αντιδράσεις με τη στάση του -κυρίως στον Αντόρνο (Ράπτη, Συμεωνίδης, 2019:17). Στη θετική στάση του Μπένγιαμιν για τα νέα μέσα βοήθησε η επαφή του στις αρχές του 1920 με καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, κινηματογραφικούς παραγωγούς, οι οποίοι ανήκουν στις ευρωπαϊκές και ρωσικές πρωτοπορίες και είχαν εκείνη την εποχή συγκεντρωθεί στο Βερολίνο (Ράπτη, Συμεωνίδης, 2019:9). Φαίνεται πως ο Μπένγιαμιν μετατοπίζει το πρόβλημα από την ύπαρξη των μαζικών μεθόδων στην ενδεδειγμένη χρήση τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως τα νέα μέσα χρησιμοποιούνται για την «αισθητικοποίηση της πολιτικής» την οποία καλλιεργεί ο φασισμός και για την «πολιτικοποίηση της τέχνης» που χρησιμοποιεί ο κομμουνισμός. Έτσι υπάρχει μια αλλοτρίωση, η οποία φτάνει στο σημείο οι άνθρωποι να ζητούν την ίδια την καταστροφή τους ως «αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους», μια διαπίστωση δηλαδή πως η «ανθρωπότητα, που κάποτε ήταν, κατά τον Όμηρο, θέαμα για τους θεούς του Ολύμπου, έχει γίνει τώρα θέαμα για τον εαυτό της» (Benjamin, 1978:38). Ο στοχαστής παραδέχεται πως η μαζική κουλτούρα εξασθενεί την «αύρα» των δημιουργημάτων, αλλά αυτό έχει ταυτόχρονα και κάποιο καλό. Η έλλειψη

αυθεντίας του έργου, αποσπώμενη από την παράδοση, απελευθερώνει τη χρήση σε άλλα πλαίσια, με άλλους σκοπούς, την κάνει ανοιχτή σε διαφωνίες και μετατρέπει το νόημά της σε ένα ερώτημα, ωφέλιμο για τη χειραφέτησή μας. Η τεχνολογική αναπαραγωγή επίσης ενός έργου αλλάζει την παραγωγή: «Σε έναν ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, το έργο τέχνης αναπαραγόμενο γίνεται το έργο τέχνης σχεδιασμένο για αναπαραγωγή»(Storey, 2015: 114). Η κατανάλωση αλλάζει επίσης, διότι μπορεί η κουλτούρα να έχει μετατραπεί σε μαζική κουλτούρα, όμως η κατανάλωση δεν έχει γίνει μαζική:

Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης αλλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη. Από οπισθοδρομική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Πικάσο, η σχέση αυτή γίνεται προοδευτική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Τσάπλιν. Η προοδευτική συμπεριφορά εν προκειμένω χαρακτηρίζεται απ' ότι η ψυχαγωγία κατά την θέαση και βίωση συνδέεται άμεσα και στενά με την στάση του εμπειρογνώμονα κριτή (Benjamin, 1978: 29).

Από όλες τις αιτιάσεις σωστότερη φαίνεται αυτή του έσχατου εκπρόσωπου της Φρανκφούρτιας Σχολής: του Χάμπερμας. Σύμφωνα με αυτόν, οι Αντόρνο και Χορκχάμερ επιτελούν αυτό που στη θεωρία των ομιλιακών ενεργημάτων αποκαλείται «επιτελεστική αντίφαση», δηλαδή διατυπώνουν προτάσεις των οποίων η ισχύς αναιρείται από το ίδιο το γεγονός της εκφοράς τους. Με άλλα λόγια χρησιμοποιούν τον Λόγο για να αποδείξουν ότι αυτός είναι ...λάθος. Για να αποδείξουν όμως την ορθότητα των συμπερασμάτων τους, χρησιμοποιώντας τον Λόγο, πρέπει να δεχτούν και την εγκυρότητά του (Ιακώβου, 2008: 24). Ο Χορκχάμερ απέναντι σε αυτήν την αντίφαση δεν έχει αντίλογο. Αυτό που αποπειράται στο φινάλε του βιβλίου του «Η Έκλειψη του Λόγου» (1987) μόνο ως *petition principii* μπορούμε να το διαβάσουμε. Γράφει συγκεκριμένα:

Αν με διαφωτισμό και πρόοδο της νόησης εννοούμε την απελευθέρωση του ανθρώπου από την δεισιδαίμονα πίστη στις δυνάμεις του κακού, σε δαίμονες και νεράιδες, στην τυφλή μοίρα –εν συντομία, την απελευθέρωση από τον φόβο- τότε η καταγγελία αυτού που σήμερα ονομάζεται Λόγος είναι η μεγαλύτερη υπηρεσία που ο Λόγος μπορεί να παρέχει (σελ. 229).

Αυτή η αντίφαση είναι ίσως μέρος αυτού που ο Wellmer αναφέρει ως πρόβλημα «εννοιακής στρατηγικής», που βεβαίως τέτοια προβλήματα έχουν επίπτωση στο ουσιαστικό περιεχόμενο της θεωρητικής ανάλυσης, αλλά που ωστόσο, όπως συμφωνεί κι ο Γερμανός διανοητής (και το παραθέτουμε εδώ προς υπεράσπιση των Αντόρνο και Χορκχάιμερ) είναι από αυτά που επιδέχονται αναθεώρησης «προκειμένου να διασωθεί το αυθεντικό περιεχόμενο των μεγάλων θεωριών» (Wellmer, 1989: 27).

Ωστόσο νομίζουμε πως δεν είναι σωστό να κλείσουμε το παρόν κεφάλαιο μιας εργασίας που απευθύνεται στη μαζική κουλτούρα και στις ιδέες της Σχολής της Φρανκφούρτης με τις επικρίσεις των ιδεών της. Πρέπει να αντιπαραβάλλουμε και την απάντηση της Σχολής στις επικρίσεις αυτές. Δια λόγου Μαρκούζε:

Οι υπερασπιστές της μαζικής κουλτούρας βρίσκουν γελοίες τις διαμαρτυρίες για την χρησιμοποίηση του Μπαχ σαν μουσική φόντου στην κουζίνα, για το πούλημα έργων του Πλάτωνα, του Χέγκελ, του Σέλλεϋ, του Μπωντλαίρ, του Μαρξ και του Φρόυντ, στο ντράγκστορ. Τονίζουν το γεγονός ότι οι κλασικοί έφυγαν από το μασωλείο και ξαναγύρισαν στη ζωή, το γεγονός ότι έτσι το κοινό μορφώνεται. Αυτό είναι σωστό, αλλά αν ξαναγυρίζουν στη ζωή σαν κλασικοί, ξαναζούν διαφορετικοί από τους εαυτούς τους, στερημένοι απ' την ανταγωνιστική τους δύναμη, απ' την παραδοξότητά τους που αποτελούσε και τη διάσταση της αλήθειας τους. Ο σκοπός και η λειτουργία αυτών των έργων αλλάζει έτσι θεμελιακά. Αν στην αρχή τους ήταν σε αντίθεση με το στάτους κβο, αυτή η αντίθεση τώρα εξαφανίζεται (Marcuse, 1971: 22).

Ο Storey(2015) σε σύμπνοια με τον Μαρκούζε επισημαίνει ακόμη ένα παράδειγμα της αλλοτρίωσης αυτής:

Τη δεκαετία του 1960 μια γκαρσονιέρα χωρίς μια αφίσα του Che Guevara δεν θεωρείτο επιπλωμένη. Ήταν αυτή η αφίσα ένα σημάδι αφοσίωσης στις επαναστατικές πολιτικές ή αφοσίωσης στην πιο πρόσφατη μόδα; (σελ. 108).

Επίσης ο Bennettμας δίνει ένα αποκαλυπτικό παράδειγμα μιας διαφήμισης που υπήρχε στους Timesτο 1974 η οποία:

...αποτελείτο από μια έγχρωμη ολοσέλιδη αναπαραγωγή του *Le Pont* του Matisse, κάτω από την οποία εμφανιζόταν η λεζάντα: «Η δουλειά είναι η ζωή μας αλλά η ζωή δεν είναι μόνο δουλειά». Βαθιά αντιφατικό, αυτό που φαινομενικά αντιτίθετο στην οικονομική ζωή είχε φτιαχτεί έτσι, ώστε να γίνει μέρος της, αυτό που ήταν ξεχωριστό αφομοιώθηκε, αφού οποιαδήποτε κριτική διάσταση που μπορεί να σχετιζόταν με τον πίνακα του Matisse επισκιάστηκε από την νέα και αυθαίρετη λειτουργία του ως διαφήμιση για τα εμπορεύματα του οικονομικού κεφαλαίου (Bennett, 1977, όπ. αναφ. στο Storey, 2015: 108).

Ο Αντόρνο θεωρεί ότι άσχετα με τους αντίλογους των επικριτών τους η μαζική κουλτούρα αποτελεί ένα σύστημα το οποίο δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί:

Σήμερα απειλείται η ίδια η ύπαρξη όποιου είναι ανίκανος να μιλήσει με τον κατάλληλο τρόπο, δηλαδή να αναπαράγει χωρίς δυσκολία τις επιταγές, τις συμβάσεις και τις κρίσεις της μαζικής κουλτούρας σαν να ήταν δικές του, καθώς τον υποπεύονται για ηλίθιο ή για διανοούμενο (Adorno, 1991b, όπ. αναφ. στο Storey, 2015: 107).

Εν κατακλείδι, οι στοχαστές της Φρανκφούρτης πιστεύουν ότι ο εκδημοκρατισμός της κουλτούρας έχει αποτέλεσμα τη διακοπή της απαίτησης για πλήρη δημοκρατία και τη σταθεροποίηση της κυριαρχούσας κοινωνικής τάξης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Παρόλο τον θεμιτό αντίλογο, τον οποίο μπορεί να προτάσσουμε στους στοχασμούς της Σχολής της Φρανκφούρτης, δεν μπορούμε ωστόσο να μην παραδεχτούμε ότι ακόμη και σήμερα συζητούνται με ζέση οι απόψεις της. Η κριτική της Σχολής πάνω στην μαζικοποίηση της Βιομηχανίας είναι η μόνη συγκροτημένη φωνή που εξέφρασε επιφυλάξεις ως προς τα μέσα που προτάσσει η νεωτερικότητα για την πειθαρχία της κοινωνίας. Μια τέτοια κριτική είναι καλοδεχούμενη παρά τον ανεργάτιστο χαρακτήρα της και τις κατά καιρούς διαφοροποιήσεις της. Οι σκέψεις της Σχολής σχετικές με τον Διαφωτισμό, που έχει ενδυθεί τον μύθο, για να πάρει τη θέση της κυρίαρχης σήμερα «ιδεολογικής μυθολογίας», είναι κατά την γνώμη μας από τις πιο καινοτόμες, και τα προτάγματα αυτών των σκέψεων, όπως παρουσιάστηκαν στην παρούσα εργασία, ανεξάρτητα από τις όποιες διαφωνίες, παραμένουν ανοιχτά. Σήμερα ο Πολιτισμός οφείλει να αποδείξει πως είναι και ανθρωπισμός, με την ουσιαστική έννοια, της προτεραιότητας του ανθρώπου. Γιατί σήμερα όλο και περισσότερο βλέπουμε πως προτεραιότητα των ισχυρών είναι τα κεφάλαιά τους και αυτό γίνεται φανερό σε κάθε ανθρωπιστική κρίση.

Επίσης, φαίνεται ότι ο πυρήνας της *Κριτικής Θεωρίας* διασώζεται και επικαιροποιείται, κάθε φορά, αφού μετασηματίζεται και εννοιοδοτείται από τις νέες πειθαρχίες που επιβάλλονται από τα Μ.Μ.Ε και τη διαπλοκή τους. Μια σύγχρονη γενιά στοχαστών επανέρχεται στα παλιά ερωτήματα της *Κριτικής Θεωρίας* κάτω από το μετανεωτερικό πλαίσιο και προσπαθεί και πάλι να εντοπίσει τα προτάγματα εκείνα τα οποία θεωρούνται ως εσαεί χειραγωγικά μιας κοινωνικής πρακτικής που εφορμά με σκοπό την εκμηδένιση της αντίστασης.

Ο πολιτισμός και η *κουλτούρα*, ως θετικά προκείμενα στέκουν ακόμη αναπάντητα στον βαθμό που επικαλούνται την πρόοδο και χειραφέτηση του ατόμου αλλά στην πραγματικότητα δεν παράγουν το προσδοκώμενο αποτέλεσμα, το οποίο ορίζεται και αναφέρεται στις έννοιές τους και είναι απόλυτα σχετικό με το πλαίσιο νοηματοδότησής τους. Υπάρχει ανάγκη επανακαθορισμού των όρων ώστε οι έννοιες να ορίζουν αυτό που επικαλούνται και όχι μέσα σε μια θολή πραγματικότητα να εννοούν κάτι, το οποίο δεν πραγματώνουν. Έτσι πρέπει να ξεκαθαριστούν τα προκείμενα ώστε ο *εργαλειακός Λόγος*, ο οποίος έχει κυριαρχήσει παντού και βαφτίζει τη βία ως υπεράσπιση της δημοκρατίας, να επαλειφθεί. Ίσως αυτή η ανάγκη είναι και η αιτία που στην φιλοσοφία έχει παρεισφρήσει μια «γλωσσολογική

στροφή», μια επιμονή στη λεπτομέρεια των εννοιών, ώστε να μην χάνεται η αλήθεια μέσα στις ψιλές γραμμές, και να καταστεί εμφανής επιτέλους η εργαλειοποίηση της Λογικής. Είναι ο καινούριος δρόμος που προσπαθεί να εμποδίσει ό,τι φαίνεται θεμιτό προς μια νέα χειραγώγηση. Ο αντί-Λόγος πρέπει να μείνει ζωντανός ως κριτήριο ελλογιμότητας του Λόγου. Έστω και με τις όποιες αντιφάσεις της, η αναγκαιότητα των στοχασμών είναι απαραίτητη.

Και μετά από όλα αυτά πού καταλήγουμε; Τι συμπέρασμα άραγε μπορούμε να βγάλουμε μπροστά στη διαρκή μετάθεση και αναβολή της Αλήθειας μέσα από τους συνεχείς Λόγους και αντί-Λόγους των στοχαστών; Ποια λύση έχει να κομίσει η παρούσα εργασία; Ποια είναι η απάντηση απέναντι στην εσαεί διαλεκτική συζήτηση την οποία προτάσσουν οι φιλόσοφοι; Η απάντηση έχει σχέση με τον στόχο μιας ωραίας διαδρομής. Ο στόχος είναι η ίδια η διαδρομή και αυτά που είδαμε στο μεταξύ, τα οποία μας έκαναν να σκεφτούμε και μας πλούτισαν. Η διαδρομή έχει σημασία, όχι το τέλος. Το τέλος είναι η Ουτοπία την οποία αναζητούμε εναγωνίως αλλά ωστόσο δεν αναβάλλουμε και τη διαδρομή, τη ζωή μας, στο όνομα της πραγμάτωσης μιας θολής Ουτοπίας. Η περιπλάνηση στο μυαλό έξοχων διανοητών είναι από μόνη της μια ευχαρίστηση στην πορεία της πραγμάτωσης της μακρινής Ουτοπίας, που μόνο μέσω της φιλοσοφίας μπορούμε να αξιώσουμε. Το να υπάρχουν αντιρρήσεις και να μην είναι μονοσήμαντος ο όποιος επίλογος είναι υγιές. Οτιδήποτε διαφορετικό θα ταίριαζε σε πιο ριζοσπαστικά κείμενα, τα οποία είναι ταγμένα στην διάθεση αλλότριων, απολυταρχικών σκοπών. Εμφατική αλήθεια δεν υπάρχει και κανείς δεν πρέπει να ισχυριστεί πως κατέχει το Απόλυτο. Αυτό που μένει ανοιχτό είναι η ρήση του Καντ πως ο μόνος δρόμος που είναι ακόμα ανοιχτός είναι αυτός της Κριτικής. Η διαφωνία και ο αντίλογος είναι μια υγιής συνήθεια που έχει γίνει κοινός τόπος στα μεγάλα πνεύματα. Ο Αριστοτέλης άσκησε κριτική στον Ξενοφάνη και τον Πλάτωνα, ο Ντεκάρτ στον Αριστοτέλη, Ο Λάιμπνιτς στον εμπειρισμό, ο Καντ στον Λάιμπνιτς μαζί και στον Χιουμ, ο Χέγκελ στον Καντ, ο Μαρξ στον Χέγκελ, και η αλυσίδα δεν έχει –ευτυχώς– τέλος (Adorno, 1975:11). «Αν η φιλοσοφία είναι ακόμη αναγκαία, τότε είναι μόνο με τον τρόπο που ήταν πάντα, δηλαδή ως κριτική, ως αντίσταση ενάντια στην αυξανόμενη ετερονομία, ως ανίσχυρη έστω προσπάθεια της σκέψης να παραμείνει κυρία του εαυτού της και να εξελέγξει τόσο την αντεστραμμένη μυθολογία, όσο και την τυφλά ηττοπαθή προσαρμογή με το μέτρο της ίδια τους της αναλήθειας». Ό,τι εκτυλίσσεται στο εσωτερικό της έννοιας, αντικατοπτρίζει κάτι από

την κίνηση της πραγματικότητας και «φιλοσοφία είναι η δεσμευτική προσήλωση στη μη απλοϊκότητα» (Adorno, 1975:15-19). Η πίστη σε αυτήν «σημαίνει να αρνείται κανείς να επιτρέψει στον φόβο να ανακόψει κατά οποιονδήποτε τρόπο την ικανότητά του να σκέπτεται» (Horkheimer, 1987: 199-200). Τα όριά της είναι η θαυμάσια φράση του Χέγκελ, ότι «φιλοσοφία είναι η εποχή της, εκφρασμένη σε σκέψεις» (Adorno, 1975:25), και η σκοπιμότητά της είναι αυτό που δικαιολογεί την πρακτική της, ακόμα και στην παρούσα εργασία: Σε έναν κόσμο ο οποίος είναι τόσο κοινωνικά καθορισμένος, τόσο ισχυρός απέναντι στο μεμονωμένο άτομο που σχεδόν δεν μένει τίποτε, παρά μόνο να τον δεχτεί όπως παρουσιάζεται, μια «τέτοια απλοϊκότητα αναπαράγεται αμείωτα και ολέθρια». Έτσι «αυτό» που «αποκλείει δυνάμει στοιχεία τα οποία υπάρχουν φύσει, λειτουργεί γι' αυτά σαν να ήταν το ίδιο φύση». Πρέπει η σκέψη που δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί να μην αυτοαπορριφθεί. Μετά την απώλεια της ευκαιρίας πρέπει να «προσπαθήσει να δει χωρίς τάση παρηγορητική, γιατί ο κόσμος, που θα μπορούσε εδώ και τώρα να είναι ο παράδεισος, μπορεί αύριο να γίνει η κόλαση» (Adorno, 1975:23). Η φιλοσοφία λοιπόν έχει χρέος να διαλύσει «τόσο το φαινομενικά αυτονόητο όσο και το φαινομενικά ακατανόητο» (Adorno, 1975:19). Τότε και μόνο οι άνθρωποι μπορούν να είναι ελεύθεροι από κάθε ιδεολογία, εξουσία ή αυθεντία. Τότε και μόνο μπορούν τα πράγματα να αντιστραφούν. Όσο υπάρχουν μεγάλοι στοχαστές όπως οι στοχαστές της Φρανκφούρτης, που αναζητούν το απόλυτο και «αναποδογυρίζουν» την εικόνα του κόσμου, τόσο θα πέφτουν «δάνεια» καταγής να μαζέψουμε και τόσο θα πλουτίζουμε με αυτά, τα οποία πρέπει βέβαια να επιστρέψουμε. Όσο υπάρχει η φιλοσοφία, η ελπίδα είναι ζωντανή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Τηρήθηκε η ορθογραφία των βιβλίων (και στις παραπομπές και στην βιβλιογραφία) ως προς τα ονόματα των συγγραφέων, δηλαδή η αναγραφή τους με λατινικούς ή ελληνικούς χαρακτήρες, αναλόγως του πώς αναγράφονται στα συγκεκριμένα βιβλία. Αυτό έγινε φυσικά για λόγους ευκολότερης αναφοράς και ταυτοποίησης των πηγών. (Οι ελάχιστες εξαιρέσεις έγιναν για λόγους ομοιομορφίας του ίδιου συγγραφέα).

Άρμστρονγκ, Κ. (2002). *Η ιστορία του Θεού*. Αθήνα: Φιλίστωρ.

Αρόν, Ρ. (2008). *Η Εξέλιξη της Κοινωνιολογικής Σκέψης*. Αθήνα: Γνώση.

Abercrombie, N., Hill, S., Turner, B. (1991). *Λεξικό Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Πατάκη.

Adorno, T. (1975). *Σε τι χρησιμεύει η Φιλοσοφία*. Αθήνα: Έρασμος.

Adorno, T. (1987). *Επιστημονικές Εμπειρίες ενός Ευρωπαϊού διανοούμενου στην Αμερική*. Αθήνα: Ύψιλον.

Adorno, T. (1994). «Η Τηλεόραση και η Διαμόρφωση της Μαζικής Κουλτούρας». Στο: *Η κουλτούρα των Μέσων: Μαζική κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 89– 114.

Adorno, T. (1996). «Αινιγματικός Χαρακτήρας, Περιεχόμενο Αλήθειας, Μεταφυσική». Στο: *Πλανόδιον, τ. Ε, αρ. 23*, σελ. 181-207.

Adorno, T. (2000). *Αισθητική Θεωρία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

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

Αντόρνο, Τ., Λόβενταλ, Λ., Μαρκούζε, Χ., Χορκχάιμερ, Μ. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Επιμ. Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Ύψιλον.

Αντόρνο, Τ., Χορκχάϊμερ, Μ. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Αθήνα: Νήσος.

Αντόρνο Τ., Χορκχάϊμερ, Μ. (1988). *Κοινωνιολογία, Εισαγωγικά Δοκίμια*. Αθήνα: Κριτική.

Αντόρνο, Τ., Άλμπερτ, Χ. κ.ά. (1972). *Η Κοινωνιολογία μεταξύ Εμπειρίας και Θεωρίας*. Αθήνα: Θ. Παπαδόπουλος – Πέλλα.

Βαλλιάνος, Π. (2008). *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Νεότερα και Σύγχρονα Φιλοσοφικά Ρεύματα 19^{ος} - 20^{ος} αιώνας*. Πάτρα: ΕΑΠ.

Βέικος, Θ. (1976). *Σύγχρονη Διαλεκτική φιλοσοφία*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

- Βενσάν, Ζ.-Μ. (1977). *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η Κριτική Θεωρία*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την Τέχνη*. Αθήνα: Κάλβος.
- Benjamin, W. (1996). «Οι πηγές του Γερμανικού Δράματος». Στο: *Πλανόδιον, τ. Ε, αρ. 23*, σελ. 229-267.
- Benjamin, W. (2005). *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το 1900*. Αθήνα: Άγρα.
- Benjamin, W. (2006). *Μονόδρομος*. Αθήνα: Άγρα.
- Blanco, I. - I. (2020). *Χομπς*. Αθήνα: RADNET.
- Braudel, F. (2010). *Η Γραμματική των Πολιτισμών*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Γκούα, Ά.-Α.(1972). *Σεξουαλικότητα και Πορνογραφία*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Cuche, D, (2001). *Η Έννοια της Κουλτούρας στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Culler, J. (1998). *Λογοτεχνική Θεωρία*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Culler, J. (2006). *Μπαρτ: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, Oxford University press.
- Δεμερτζής, Ν. (1989). *Κουλτούρα, Νεωτερικότητα, Πολιτική Κουλτούρα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Έκο, Ο. (1987). *Κήνσορες και θεράποντες*. Αθήνα : Εκδόσεις Γνώση.
- Finlayson, J., G. (2006). *Χάμπερμας: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, Oxford University press.
- Ήγκλετον, Τ. (2003). *Μετά την Θεωρία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ήγκλετον, Τ. (2015). *Το Νόημα της Ζωής*. Αθήνα: ΘΥΡΑΘΕΝ.
- Horkheimer, M. (1984). *Φιλοσοφία και κοινωνική κριτική*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Horkheimer, M. (1987). *Η Έκλειψη του Λόγου*. Αθήνα: Κριτική.
- Horkheimer, M. (1988). *Το τέλος του Λόγου*. Αθήνα: Έρασμος.
- Horkheimer, M. (1988b). *Φιλοσοφικό Σημειωματάριο*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Horkheimer, M. (1989). *Απαρχές της Αστικής Φιλοσοφίας της Ιστορίας*. Αθήνα: Κάλβος.

- Jarpe, A. (2007). *Το Τέλος της Τέχνης, στον Αντόρνο και τον Ντεμπόρ*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις των Ξένων.
- Jay, M. (2009). *Η Διαλεκτική Φαντασία: Μια ιστορία της Σχολής της Φρανκφούρτης και του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας 1930-1950*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Jung, C., G. (1991). *Λόγος και Εικόνα*. Επιμ. Aniela Jaffe. Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Κάζνεβ, Ζ., Βικτόρωφ, Ντ. (1988). *Βασικά Θέματα της Κοινωνιολογίας & Κοινωνιολογικό Λεξικό*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κάλφας, Β. (1978). «Διαμόρφωση και εξέλιξη της Κριτικής Θεωρίας της Σχολής της Φρανκφούρτης». Στο: *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τ. 21, 70-78. Α' μέρος.
- Κάλφας, Β. (1978b). «Διαμόρφωση και εξέλιξη της Κριτικής Θεωρίας της Σχολής της Φρανκφούρτης». Στο: *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τ. 22, 56-65. Β' μέρος.
- Κονδύλης, Π. (1991). *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού: Από την Μοντέρνα στην Μεταμοντέρνα εποχή και από τον Φιλελευθερισμό στην Μαζική Δημοκρατία*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Κόντου, Α. (2012). *Κριτική Θεωρία και Εκπαίδευση*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Kracauer S. (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German film*. Princeton University Press.
- Μαρξ, Κ. (1989). *Βασικές γραμμές της Κριτικής της Πολιτικής Οικονομίας*, τόμ. Α. Αθήνα: Στοχαστής.
- Μολέν Ρ. (2009). *Η Αγορά της Τέχνης: Παγκοσμιοποίηση και Νέες Τεχνολογίες*. Αθήνα: Α.Σ.Κ.Τ.
- Μολύβας, Γρ. (2000). *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Η εποχή του Διαφωτισμού 17^{ος} - 18^{ος} αιώνας*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Marcuse, H. (1971). *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Marcuse, H. (1977). *Έρως και Πολιτισμός*. Αθήνα: Κάλβος.
- Νίτσε, Φ. (2010). *Η Γέννηση της Τραγωδίας*. Αθήνα: ΠΑΝΟΠΤΙΚόν.
- Πάνου, Στ., Δ. (2004). *Η Σχολή της Φρανκφούρτης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πελεgrίνης, Θ. (2005). *Λεξικό της Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πλανόδιον. (1996). *Η Αισθητική Φιλοσοφία της Σχολής της Φρανκφούρτης: Κείμενα και Αναφορές*. Επιμέλεια: Σαγκριώτης Γιώργος & Τερζάκης Φώτης. Αθήνα: Ιούνιος 1996, τόμ. Ε', αρ. 23.

Parsons, T., White, W. (1994). «Τα μαζικά μέσα και η δομή της αμερικανικής κοινωνίας». Στο: *Η κουλτούρα των Μέσων: Μαζική κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 176-196.

Ράπτη, Γ., Συμεωνίδης, Θ. (2019). *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ροζάνης, Στ. (1996). «Γραφή και Σιωπή στα Στρατόπεδα Συγκέντρωσης: Με αφορμή μια αισθητική προσέγγιση του T. Adorno». Στο: *Πλανόδιον, τ. Ε, αρ. 23*, 404-409.

Σαγκριώτης, Γ. (1996). «Το ζήτημα της ενότητας στην αισθητική σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης». Στο: *Πλανόδιον, τ. Ε, αρ. 23*, 336-347.

Segal, R., A. (2007). *Μύθος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, Oxford University press.

Shils, E. (1994). «Η μαζική κοινωνία και η κουλτούρα της». Στο: *Η κουλτούρα των Μέσων: Μαζική κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 137-174.

Storey, J. (2015). *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα*. Αθήνα: Πλέθρον.

Τερζάκης, Φ. (1996). «Απηχήσεις του Ιερού στην Αισθητική του Β. Μπένγιαμιν». Στο: *Πλανόδιον, τ. Ε, αρ. 23*, 304-325.

Wellmer, A. (1989). *Λόγος, Ουτοπία, και η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Αθήνα: Έρασμος.

Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και Ιστορία*. Αθήνα: Γνώση.

Williams, R. (1994b). «Διαμάχη για τις επικοινωνίες». Στο: *Η κουλτούρα των Μέσων: Μαζική κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 197– 228.

Φιλοσοφικό & Κοινωνιολογικό Λεξικό (1995), τόμ. Ε΄ Αθήνα: Κ. Καπόπουλος.

Φρομ, Έ. (1973). *Η Υγιής Κοινωνία*. Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Φρόντ, Σ. (n.d.). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*. Αθήνα: Γκοβόστης.

Φρόντ, Σ. (1994). *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόντ, Σ. (2005). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος.

Φρόντ, Σ. (2006). *Τέχνη και ψυχανάλυση*. Αθήνα: Κοροντζής.

Φωτόπουλος, Ν. (2010). «Από το Μονοδιάστατο Άνθρωπο στην Αποικιοποίηση του Βιόκοσμου: Χέρμπερτ Μαρκούζε και Γιούργκεν Χάμπερμας απέναντι στη Νεωτερικότητα». Στο: Σωκράτης Μ. Κονιόρδος (Επιμ.), *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 325-346.

Φωτόπουλος, Ν., Κωτόπουλος Τ., Η. (2017). *Μιλώντας για την Τέχνη, τον Πολιτισμό, τη Δημιουργική Γραφή... με τον Θάνο Μικρούτσικο*. Αθήνα: Πατάκης.

Zemb, J., W. (1979). *Αριστοτέλης*. Αθήνα: Νέα Σύνορα - Α. Λιβάνης.

Πηγές στο διαδίκτυο και σε εφημερίδες

Ιακώβου, Β. (2008). *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η Νεωτερικότητα*,²⁸ Εναλλακτικό διδακτικό υλικό για ΕΠΟ 41, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανακτημένο στις 15/1/2020 από: <https://www.docdroid.net/TPwGec9/94707702-biki-iakwvoy-h-skholi-tis-frankfourtis-kai-i-neoterikotita-pdf>

Iefimerida. (2015). *Γερμανοί Εξπρεσιονιστές στο Ινστιτούτο Goethe*. Ανακτημένο στις 5/4/2020 από: <https://www.iefimerida.gr/news/241565/germanoι-expressionistes-sto-institoyto-goethe-thessalonikis-os-ti-deytera-eikones>

ArtMagazine. (2014). *Η έννοια του πολιτισμού*. Περιοδικό για την Τέχνη και την Κουλτούρα. Ανακτημένο στις 12/4/2020 από: <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/2800-about-culture>

Βιστωνίτης, Α. (2019). *Αφιέρωμα: 50 χρόνια από το θάνατο του Αντόρνο*. Εφημερίδα Το Βήμα: Κυριακή 18 Αυγούστου 2019.

Το Βήμα. (2003). *Ο Θεμελιωτής της Κριτικής*. Εφημερίδα της 21/09/2003.

Ανακτημένο στις 22/4/2020 από:

<https://kritikitheoria.wordpress.com/2016/09/08/adornoothemeliotistiskritikis/>

Μαραγκός, Γ. (n.d.). *Η κατά Αντόρνο διαλεκτική*. Περιοδικό Αναγνώστης. Ανακτημένο στις 14/4/2020 από: <https://www.oanagnostis.gr/η-κατά-αντόρνο-διαλεκτική/>

Ρεντζής Θ. (2019). *Στην εκπομπή: Γραφή Καθαρή*. Επ. 5: Από το Σενάριο στην Κινηματογραφική Οθόνη: *Οι σκαπανείς*. Ανακτημένο στις 25/4/2020 από: <https://webtv.ert.gr/docs/ellinika-docs/grafi-kathari/08apr2019-grafi-kathari/>

²⁸Προτιμήθηκε αυτή η εκδοχή της συγγραφέως ως πιο αναλυτική και εκτενής αντί του συντομότερου δημοσιευμένου της κειμένου στο: Σωκράτης Μ. Κονιόρδος (Επιμ.), (2010). *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 297-324.

Παράρτημα

(Για τις ανάγκες του δημιουργικού μέρους της εργασίας επιλέξαμε τα επεισόδια 7 και 8 της σειράς ντοκιμαντέρ με γενικό τίτλο: **ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ**. Τα επεισόδια αυτά έχουν γενικό τίτλο: ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΣΤΟΧΑΣΜΟ και οι τίτλοι αναφοράς τους είναι:

Επ. 7^ο: ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ & ΔΙΗΓΗΜΑ

Επ. 8^ο: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ

Η σειρά είναι πρωτότυπη για τα ελληνικά δεδομένα και εντάσσεται στο πλαίσιο εκπόνησης της παρούσας εργασίας, ως δέσμη ενεργειών με τον φιλόδοξο στόχο να πραγματοποιθούν τα νάματα των «πολιτισμικών σπουδών» σε τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ.

Παραθέτουμε τα ΔΕΛΤΙΑ ΤΥΠΟΥ της σειράς ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ για μια πιο ολοκληρωμένη πρόσληψη της λογικής που προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε.

Ολόκληρη η σειρά είναι διαθέσιμη στο:

<https://webtv.ert.gr/category/ert2/grafi-kathari/>

ΕΡΤ Α.Ε. / ΕΤ2
ΜΑΡΤΙΟΣ 2019

«ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ»

ΣΕΙΡΑ 10 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΟΣ ΕΧΕΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ:

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Η. ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας)

ΝΙΚΟΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Επικουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου)

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ- ΣΕΝΑΡΙΟ:

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ

«Γραφή Καθαρή» είναι η νέα σειρά ντοκιμαντέρ της ΕΤ-2 σε σκηνοθεσία **Κώστα Χαραλάμπους** και επιστημονική επιμέλεια-παρουσίαση των πανεπιστημιακών καθηγητών **Τριαντάφυλλου Κωτόπουλου** και **Νίκου Φωτόπουλου** που θα προβληθεί **ΣΤΗΝ ΕΤ-2**

- Μια «ανοικτή» διεπιστημονική ματιά πάνω στη σύγχρονη ελληνική πολιτισμική παραγωγή, μέσα από τα πεδία της Μουσικής, του Κινηματογράφου, του Μυθιστορήματος - Διηγήματος, του Θεάτρου και της Ζωγραφικής.
- Μια διαθεματική διερεύνηση γύρω από το πώς η γραφή μετουσιώνεται σε πολιτισμικές πρακτικές μέσα από τον λόγο των δημιουργών, των μελετητών και γενικότερα Ελλήνων που ενεργούν δημιουργικά στο πεδίο του σύγχρονου πολιτισμού.

Η εκπομπή αποτελείται από **10 επεισόδια διάρκειας 52 λεπτών** το καθένα. Συγκεκριμένα στο πλαίσιο της εν λόγω εκπομπής αναζητήθηκε ο ρυθμός της σύγχρονης ελληνικής πολιτισμικής παραγωγής, ενώ προσεγγίστηκαν με επιστημονικό τρόπο όψεις και εκφάνσεις της διαδρομής της στο ιστορικό συνεχές.

Σε σχέση πάντα με τον Γραπτό Λόγο αναδεικνύονται μια σειρά πολιτισμικών πρακτικών, για την προσέγγιση των οποίων χρησιμοποιήθηκαν τα βασικά μεθοδολογικά «εργαλεία» ανάλυσης και ερμηνείας επιστημονικών «πειθαρχιών» όπως η *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού*, η *Δημιουργική Γραφή*, οι *Πολιτισμικές Σπουδές* κ.ά. Με τον τρόπο αυτό **συν-διαμορφώνεται ο «λόγος» των δημιουργών /ερμηνευτών με τον «λόγο» των μελετητών και επιστημόνων, σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί ο πλούτος της σύγχρονης πολιτισμικής παραγωγής και να διανοίξουν νέοι δίαυλοι επικοινωνίας με την ελληνική κοινωνία.**

Το περιεχόμενο της σειράς έχει ως επίκεντρο τον ΓΡΑΠΤΟ ΛΟΓΟ, ο οποίος διαχέεται σε κάθε έκφανση και εκδοχή της κουλτούρας και ειδικότερα σε «εφαρμοσμένες περιοχές» του νεοελληνικού πολιτισμού. **Συγκεκριμένα ανιχνεύονται οι μετασχηματισμοί του γραπτού λόγου σε πρακτικό πολιτισμικό γεγονός με βασικό κριτήριο τη μετουσίωσή του σε ένα τραγούδι, μια θεατρική πράξη, μια ταινία, ένα εικαστικό δρώμενο κ.τ.λ.** Με αφορμή δηλαδή ένα γραπτό κείμενο αναδεικνύεται η **παραγωγή πρακτικών του εφαρμοσμένου πολιτισμού**, θίγοντας τα ενδιάμεσα δημιουργικά στάδια προς την υλοποίηση, τους κανόνες λειτουργίας, τη δυναμική ενός έργου Τέχνης κ.ο.κ. Συγκεκριμένα διερευνάται πώς μεταπηδούμε από ένα ποίημα στη δημιουργία ενός τραγουδιού, από ένα σενάριο στη δημιουργία μιας ταινίας, από μια τραγωδία στην παράστασή της, από ένα θεατρικό κείμενο στο θεατρικό «σανίδι» και πιο περίτεχνα από ένα δοκίμιο σε κάποιον πίνακα ή εικαστικό γεγονός.

Ακόμη θα περιηγηθούμε, στα επεισόδια μας, στην ιστορία και στις δημιουργικές τεχνικές του μυθιστορήματος, του διηγήματος, των σύγχρονων καλλιτεχνικών και ιδεολογικών τάσεων και ρευμάτων στην τέχνη και τον πολιτισμό.

Υπό την έννοια αυτή η εν λόγω σειρά φιλοδοξεί να διαμορφώσει τους όρους μιας εναλλακτικής και ενδεδειγμένης προσέγγισης της σύγχρονης πολιτισμικής παραγωγής στη χώρα μας, ενισχύοντας σθεναρά το επίπεδο της παιδείας, καθώς και των διαδικασιών πρόσληψης των πολιτισμικών αγαθών στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Είναι σκόπιμο να αναφέρουμε ότι στη σειρά αυτή θα εμφανιστεί πλήθος

επιστημόνων, καλλιτεχνών, συγγραφέων, ποιητών, καθηγητών και προσωπικοτήτων εγνωσμένου κύρους.

Την επιστημονική επιμέλεια και την παρουσίαση της σειράς θα έχουν οι πανεπιστημιακοί:

- **Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος,**
Ποιητής - Πεζογράφος, Αναπληρωτής Καθηγητής και Διευθυντής των μεταπτυχιακών Προγραμμάτων «Δημιουργική Γραφή» του **Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας και του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου.**
- **Νίκος Φωτόπουλος,**
Ποιητής και Επίκουρος Καθηγητής Κοινωνιολογίας των Πολιτισμικών και Εκπαιδευτικών Πρακτικών στο **Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.**

ΕΡΤ ΑΕ / ΕΤ-2

«ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ»

ΣΕΙΡΑ 10 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΟΣ ΕΧΕΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ:

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Η. ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας)

ΝΙΚΟΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου)

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ - ΣΕΝΑΡΙΟ: **ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ**

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ

**ΓΕΝΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ ΕΠ. 1^ο ΕΩΣ 4^ο :
ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΙΧΟ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

Επ. 1: ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ
Επ. 2: ΑΠΟ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ
Επ. 3: ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ
Επ. 4: ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Τα πρώτα τέσσερα (4) επεισόδια της σειράς έχουν θέμα τους το ελληνικό τραγούδι. Συγκροτούν, και τα τέσσερα (4), μια ενότητα με κοινό παρονομαστή και αλληλένδετους άξονες, οι οποίοι ως επί το πλείστον έχουν στοχευόμενες διαδρομές. Ανάμεσα σε αυτές διαρκώς επικοινωνούν και συμπλέκονται κοινά μοτίβα, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται και συνιστούν τελικά ένα αδιαχώριστο σύνολο. Σύνολο που προσπαθεί να φωτίσει το μυστήριο που κρύβεται κάτω από την έκφραση: «ελληνικό τραγούδι».

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο επεισόδιο με υπότιτλο **ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ** εξετάζει τη σχέση του ποιήματος και του στίχου, τα χαρακτηριστικά ενός καλού στίχου, τη μελοποιημένη ποίηση και τα στοιχεία της ιστορικής της πορείας, τις πρακτικές της «καλής» μελοποίησης, τις προσεγγίσεις τις οποίες καταξιωμένοι δημιουργοί χρησιμοποιούν κ.ά.

Στο δεύτερο επεισόδιο με υπότιτλο **ΑΠΟ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ** επιχειρείται μια σύντομη αναδρομή της ιστορικής πορείας του ελληνικού τραγουδιού από το παραδοσιακό δημοτικό μας

τραγούδι στο ρεμπέτικο έως τους μεγάλους μεταπολεμικούς συνθέτες Μάνο Χατζηδάκι, Μίκη Θεοδωράκη, Θάνο Μικρούτσικο, Σταύρο Ξαρχάκο, Γιάννη Μαρκόπουλο κ.ά. Επιπροσθέτως, επιχειρείται η ανάδειξη της αδιόρατης γραμμής, η οποία ενώνει διαφορετικές εποχές και διαφορετικά μουσικά μοτίβα κάτω από μια κοινή ελληνική ταυτότητα.

Το τρίτο επεισόδιο με υπότιτλο **ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ** είναι αφιερωμένο κατά κύριο λόγο στους Έλληνες στιχουργούς και στη σχέση τους με τους συνθέτες που τους μελοποίησαν. Ονόματα όπως αυτά του Μάρκου Βαμβακάρη και Βασίλη Τσιτσάνη, της Ευτυχίας Παπαγιανοπούλου, του Λευτέρη Παπαδόπουλου, του Μάνου Ελευθερίου, του Μανώλη Ρασούλη, της Λίνας Νικολακοπούλου, του Μιχάλη Γκανά, του Οδυσσέα Ιωάννου, του Στέφανου Κορκολή, του Θάνου Μικρούτσικου, του Γιώργου Νταλάρα, του Φοίβου Δεληβοριά κ.ά., αλλά και ποιητών όπως ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Τάσος Λειβαδίτης, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, ο Νίκος Γκάτσος, ο Νίκος Καββαδίας κ.ά. παρουσιάζονται στην εκπομπή ως σταθμοί στην πορεία του ελληνικού τραγουδιού, ενώ εξετάζεται η σχέση τους με τους συνθέτες, η ερμηνεία των στίχων τους από τους τραγουδιστές κ.ά.

Στο τέταρτο επεισόδιο με υπότιτλο **ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ** εξετάζονται μια σειρά «ακαδημαϊκών» ερωτημάτων που έχουν σχέση με την έμπνευση, τη δημιουργία, τη μεταφορά των νοημάτων σε στίχους, τη μετάφραση και τη διασκευή, τον «καλό» στίχο, την επίδραση των τραγουδιών στην ελληνική κοινωνία, τη διαφορά «λαϊκών» και «λαϊκών έντεχνων» ακουσμάτων κ.ά.

Στα 4 αυτά επεισόδια ακούγονται αποσπάσματα πλήθους ελληνικών τραγουδιών και εμφανίζονται, καταθέτοντας τις απόψεις τους, καταξιωμένοι καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα στις εκπομπές αυτές έχουμε τη χαρά να φιλοξενούμε τους: **Θάνο Μικρούτσικο, Γιώργο Νταλάρα, Λίνα Νικολακοπούλου, Τίτο Πατρίκιο, Θανάση Βαλτινό, Μιχάλη Γκανά, Στέφανο Κορκολή, Οδυσσέα Ιωάννου, Παντελή Μπουκάλα, Στρατή Πασχάλη, Κώστα Κρεμμύδα, Θανάση Τριαρίδη, Κώστα Γεωργουσόπουλο, Γιώργο Μονεμβασίτη, Ξενοφώντα Ραράκο, Γιώργο Ανδρέου, Φοίβο Δεληβοριά, Κώστα Χαριτάτο.**

ΕΡΤ ΑΕ / ΕΤ-2

«ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ»

ΣΕΙΡΑ 10 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΟΣ ΕΧΕΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ:

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Η. ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας)

ΝΙΚΟΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου)

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ - ΣΕΝΑΡΙΟ: **ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ**

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ

**ΓΕΝΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ ΕΠ. 5^ο και 6^ο :
ΑΠΟ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ**

**Επ. 5: ΟΙ ΣΚΑΠΑΝΕΙΣ
Επ. 6: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ**

Τα επεισόδια 5 και 6 είναι αφιερωμένα στον κινηματογράφο και στους συντελεστές του. Ο κινηματογράφος, τεχνολογικό προϊόν του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού, άρχισε ως μια «εφεύρεση» που μπόρεσε να καταγράψει την κίνηση και σχεδόν αμέσως έγινε αντιληπτή η εκφραστική του δυνατότητα. Από την εμφάνισή του συνδέθηκε ευθέως με τα λαϊκά στρώματα και πολύ γρήγορα έγινε η πιο προσιτή τέχνη. Σήμερα, ο κινηματογράφος αποτελεί μια τεράστια βιομηχανία έχοντας διαμορφώσει τη δική του, «αυθύπαρκτη» καλλιτεχνική γλώσσα. Με το πέρασμα του χρόνου άλλαξε τον κόσμο και έγινε ταυτόχρονα «καθρέφτης», «προβολέας», «μικροσκόπιο» αλλά και «εκσκαφέας» ενός αναζητούμενου νοήματος όλο και πιο πολύπλοκου χωρίς ωστόσο ποτέ να χάσει την αρχική του αναγνώριση και αποδοχή.

Το πέμπτο επεισόδιο της σειράς *ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ* με υπότιτλο **ΟΙ ΣΚΑΠΑΝΕΙΣ** αναδεικνύει τους πρωτοπόρους του κινηματογράφου. Από τους αδελφούς Λυμιέρ και τον Ζωρζ Μελιές στους μεγαλοφυείς Γκρίφιθ και Αϊζενστάιν και από εκεί στη μεταπολεμική «Νουβέλ Βαγκ». Ένα οδοιπορικό

μέσα από τις κινηματογραφικές σχολές και τους σκαπανείς αυτής της τέχνης που φτάνει έως στις μέρες μας.

Όλα αυτά χωρίς ωστόσο να ξεχνάμε το εφελτήριο του σινεμά: *Το σενάριο*. Στο εν λόγω επεισόδιο θα αναφερθούμε στα χαρακτηριστικά ενός «καλού» σεναριακού κειμένου, στη δομή του και στις «σεναριακές σχολές», καθώς και στον ιδιαίτερο τρόπο αντιμετώπισής του από γνωστούς και καταξιωμένους σκηνοθέτες. Μέσα από τη σεναριακή αυτή διαδρομή θα παρακολουθήσουμε τις κατακτήσεις της κινηματογραφικής αφήγησης, τη δημιουργία της «*κινηματογραφικής γλώσσας*», έτσι όπως αποκρυσταλλώθηκε μέσα από τις ταινίες των πρωτοπόρων δημιουργών, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα στοιχεία και τεχνικές για τους τρόπους «ανάγνωσης» μιας κινηματογραφικής δημιουργίας. Θα σταθούμε δηλαδή σε ιδιαίτερες γλωσσικές εκφράσεις και «*κειμενικά χαρακτηριστικά*» τα οποία καθιστούν ευανάγνωστες και γνώριμες μια σειρά ταινιών, οι οποίες κατά κανόνα θεωρούνται είτε «*δύσκολες*» είτε «*ακατανόητες*». Γνωστοί καλλιτέχνες, με συνεντεύξεις τους, θα δώσουν απτά παραδείγματα μέσα από τη δουλειά τους, προσπαθώντας να φωτίσουν την κινηματογραφική τέχνη για την οποία ο σκηνοθέτης Ζαν Λυκ Γκοντάρ έχει χαρακτηριστικά αναφέρει πως δεν είναι «*ούτε τέχνη, ούτε τεχνική, αλλά ένα μυστήριο*».

Το έκτο επεισόδιο με υπότιτλο **ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ** επικεντρώνεται σε ακαδημαϊκά ζητήματα σχετικά με το σινεμά. Επιχειρείται ουσιαστικά η διερεύνηση της σχέσης του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία, με στόχο την ανάδειξη αναλογιών ανάμεσα στη γλώσσα των δύο τεχνών, τις αλληλεπιδράσεις καθώς και τη μεταξύ τους δυναμική. Επιπροσθέτως γίνονται αναφορές στα πλάνα και στη θέση της μηχανής, στα σκηνικά και στα κοστούμια, στο μίζανσέν και στο μοντάζ, στη φωτογραφία και στον ήχο, στην υποκριτική και στον ρυθμό (εσωτερικός και εξωτερικός). Παράλληλα θα περιηγηθούμε στα διάφορα κινηματογραφικά είδη και ειδικότερα στο ντοκιμαντέρ αποδεικνύοντας ότι και αυτό αποτελεί μια επινοούμενη καταγραφή η οποία απέχει αισθητά από αυτό που αποκαλούμε «*πραγματικότητα*». Τέλος, θα επιχειρηθεί μια σύντομη ματιά στη γλώσσα και την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου από το «*Δάφνις και Χλόη*» του Λάσκου ως το σημερινό, λεγόμενο από μερίδα της ξένης κυρίως κριτικής, *Weird cinema*.

Στα 2 αυτά επεισόδια έχουμε τη χαρά να φιλοξενούμε τις απόψεις μιας πλειάδας σημαντικών δημιουργών και προσωπικοτήτων εγνωσμένου κύρους όπως οι: **Θανάσης Ρεντζής, Πέτρος Σεβαστίκογλου, Ορέστης Ανδρεαδάκης, Πέτρος Μάρκαρης, Ανδρέα Τύρος, Γιώργος Αρβανίτης, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Σταύρος Ψυλλάκης, Δήμος Αβδελιώδης, Γιώργος Πανουσόπουλος, Τάσος Νούσιας, Στεφανία Γουλιώτη, Αχιλλέας Κυριακίδης κ.ά.**

ΕΡΤ ΑΕ / ΕΤ-2

«ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ»

ΣΕΙΡΑ 10 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΟΣ ΕΧΕΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ:

- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Η. ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
(Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας)
- ΝΙΚΟΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
(Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου)

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ - ΣΕΝΑΡΙΟ: ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ ΕΠ. 7^ο και 8^ο :

ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ ΣΤΟΧΑΣΜΟ

Επ. 7: ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ & ΔΙΗΓΗΜΑ

Επ. 8: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ

Τα επεισόδια 7 και 8 είναι αφιερωμένα στο Μυθιστόρημα και το Διήγημα.

Ο όρος «**μυθιστόρημα**» χαρακτηρίζει πολλά και διαφορετικά μεταξύ τους κείμενα με μόνο κοινό τους στοιχείο συνήθως, το γεγονός ότι αποτελούν εκτεταμένα έργα μυθοπλασίας σε πεζό λόγο. Συγκεκριμένα διακρίνεται από το διήγημα (μικρό κείμενο) και τη νουβέλα (μέσης έκτασης κείμενο), λόγω του μεγέθους του. Ο μυθιστοριογράφος έχει τη δυνατότητα να μας παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία χαρακτήρων, πιο σύνθετη πλοκή ή και πλοκές μέσω μιας ευρύτερης ανάπτυξης των θεμάτων που τον απασχολούν.

Η ίδια **η γέννηση του είδους** αποτέλεσε καινοτομία στη λογοτεχνία, αφού από το ελληνικό ποιητικό έπος περάσαμε σε έπος με πεζό λόγο, διατηρώντας τον χαρακτήρα της αφήγησης αξιομνημόνευτων πράξεων. Οφείλουμε όμως να επισημάνουμε πως μυθιστορηματικές μορφές και θέματα συναντούμε ήδη από τον Όμηρο, τον Ηρόδοτο και τον Ξενοφώντα και από τους πλατωνικούς διαλόγους ως τα έργα της *Νέας Κωμωδίας*. Αλλά τις πρώτες εκτενείς μυθιστορίες σε πεζό λόγο γράφουν οι Έλληνες συγγραφείς του 2^{ου} και 3^{ου} αιώνα. Ο ελληνικός όρος *μυθιστόρημα* εμφανίστηκε και καθιερώθηκε στα

ελληνικά γράμματα πολύ αργότερα, τον 19^ο αιώνα, μάλιστα όχι χωρίς αντιδράσεις.

Ειδικότερα, στο έβδομο επεισόδιο της σειράς ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ με υπότιτλο «**ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ & ΔΙΗΓΗΜΑ**» θα εξετάσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος, δίνοντας και μια συνοπτική περιγραφή της ιστορίας του, από την εποχή του Ομήρου και του Ηροδότου, ως τον 20^ο αιώνα. Θα επιχειρήσουμε επίσης έναν θεματικό διαχωρισμό στα μυθιστορηματικά είδη ο οποίος βασίζεται στο περιεχόμενό τους και στις κατά καιρούς τάσεις και ονομασίες που έλαβαν από τους φιλόλογους. Εδώ θα μας απασχολήσουν όροι όπως *επιστολικό* και *τεκμηριωτικό* μυθιστόρημα, *μη μυθοπλαστικό* μυθιστόρημα, *αντιστοχαστικό*, *ρεαλιστικό* και *κοινωνικό*.

Ταυτόχρονα θα παρουσιαστεί και μια δημιουργική σύγκριση μυθιστορήματος και διηγήματος, τόσο ως προς το ιδιαίτερο περιεχόμενό τους όσο και προς τα θέματα που κατά καιρούς απασχολούν τα δύο αυτά λογοτεχνικά είδη, παρέχοντας και μια αποτύπωση των «ποιοτικών» τους διαφορών. Γνωστοί και βραβευμένοι συγγραφείς θα καταθέσουν τις απόψεις τους και τις προτιμήσεις τους, το λογοτεχνικό είδος που αγαπούν και υπηρετούν, όσο και την ιδιαίτερη «θέση» τους απέναντι στον γραπτό λόγο.

Ο **Λογοτεχνικός Κανόνας** είναι ένας όρος που έχει αποκτήσει μεγάλη διάσταση στις φιλολογικές σπουδές. Για τον λόγο αυτό και ο «Κανόνας» θα αποτελέσει ένα θέμα για το οποίο οι φιλοξενούμενοί μας θα κληθούν να καταθέσουν τις απόψεις και τις σκέψεις τους για τη λογική του και τη σημασιολογία του.

Ποια είναι άραγε αυτά τα κριτήρια τα οποία καθιστούν κάποιον «μεγάλο συγγραφέα»; Τι απαντάει η ακαδημαϊκή κοινότητα για αυτά και πόση σημασία έχουν τελικά; Το γεγονός της ενσωμάτωσης ενός συγγραφέα στον λογοτεχνικό Κανόνα αποτελεί κριτήριο της σπουδαιότητάς του, αφού αυτόματα τον εντάσσει σε μια κλειστή ελίτ, η οποία χαίρει γενικής εκτίμησης ή συμβαίνει κάτι διαφορετικό;

Στο όγδοο επεισόδιο με υπότιτλο «**ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ**» θα αναφερθούμε στη διακειμενικότητα. Θα μιλήσουμε για *Δάνεια* και *Συνομιλίες* στον λογοτεχνικό κύκλο των κειμένων προκειμένου να κατανοήσουμε το πώς ένα λογοτεχνικό κείμενο αναφέρεται ή στηρίζει τη δράση και το θέμα του σε κάποιο παλαιότερο, είτε παραθέτοντάς το αυτούσιο, είτε ως απλή καταγραφή. Πρόκειται στην ουσία για μια πάγια τακτική των συγγραφέων από τόπο σε τόπο και από γλώσσα σε γλώσσα, που έχει δημιουργήσει και συνεχίζει να δημιουργεί αριστουργήματα.

Και βέβαια να μην ξεχνάμε πως αυτή η επικοινωνία, η αλληλεξάρτηση, η μεταφορά των κειμένων από κάποια γλώσσα σε κάποια άλλη, προβάλλει πρωτίστως μέσα από τη μετάφρασή τους. Μέσω της μετάφρασης τα κείμενα έχουν τη δυνατότητα να καταστούν γνωστά και προσλήψιμα από διαφορετικής κουλτούρας, εθνικότητας και πολιτισμικής προέλευσης ανθρώπους. Στο επεισόδιο αυτό θα μας δοθεί ευκαιρία να προβληματιστούμε για τη σημασία της μετάφρασης στην πρόσληψη των κειμένων, τη σπουδαιότητά της και τις πρακτικές της.

Ταυτόχρονα θα αναστοχαστούμε γύρω από μια σειρά κοινωνιολογικών ζητημάτων. Τη σπουδαιότητα του μυθιστορήματος και το πόσο αυτό έχει

επηρεάσει τους ανθρώπους στον τρόπο σκέψης και κοινωνικής δράσης. Επιπροσθέτως θα αναδείξουμε τις συνήθειες και τις πρακτικές, όχι μόνο των σπουδαίων μυθιστοριογράφων της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αλλά και των φιλοξενούμενων μας, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο εμπνέονται και γράφουν.

Τέλος, θα μας απασχολήσει και η Ελληνική λογοτεχνία. Θα προσεγγίσουμε και θα αναδείξουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, τη σπουδαιότητά της, όπως και το μέλλον της μέσα στην ψηφιακή εποχή. Μια εποχή που δείχνει να αρέσκεται σε κάποια προχειρότητα και ευκολία στα κείμενα, δημιουργώντας με τη σειρά της νέα ερωτήματα και αρκετή δυσπιστία ως προς τη σπουδαιότητα των λογοτεχνημάτων που εμφανίζονται καθημερινά μέσω της μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας.

Στα 2 αυτά επεισόδια έχουμε τη χαρά να φιλοξενούμε μια σειρά από λογοτέχνες, συγγραφείς και πανεπιστημιακούς οι οποίοι καταθέτουν τις απόψεις τους, τον τρόπο δουλειάς τους, καθώς και τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει το γραπτό κείμενο για αυτούς. Πρόκειται για τους: **Θανάση Βαλτινό, Γιώργο Κεντρωτή, Ισίδωρο Ζουργό, Πέτρο Μάρκαρη, Γιώργο Σκαμπαρδώνη, Αχιλλέα Κυριακίδη, Στρατή Πασχάλη, Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη, Κώστα Βραχνό, Γιάννη Παλαβό, Θανάση Τριαρίδη, Ανδρέα Θανασούλα, Κώστα Κρεμμύδα, κ.ά.**

ΕΡΤ ΑΕ / ΕΤ-2

«ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ»

ΣΕΙΡΑ 10 ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ, ΟΠΩΣ ΑΥΤΟΣ ΕΧΕΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΘΕΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ:

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Η. ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Δ. Μακεδονίας)

ΝΙΚΟΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

(Επίκουρος Καθηγητής Πανεπιστημίου Πελοποννήσου)

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ - ΣΕΝΑΡΙΟ: **ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ**

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΤΙΤΛΟΣ ΕΠ. 9^ο και 10^ο :
ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Επ. 09: ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Επ. 10: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Τα επεισόδια 9 και 10 είναι αφιερωμένα στο θέατρο και στους ανθρώπους του. Το θέατρο είναι μια σύνθετη δημιουργία με τεράστια ιστορία. Μέσα στο θεατρικό γεγονός ενυπάρχουν όλες οι τέχνες, οι οποίες αλληλοσχετιζόμενες και αλληλοεξαρτώμενες έχουν ως κύριο στόχο τη δραματική ανέλιξη ορισμένης «σπουδαίας» μυθικής δράσης. Το θέατρο στηρίζεται τις περισσότερες φορές σε ένα κείμενο που εμπεριέχει ποιητικά στοιχεία. Οι απαρχές του εντοπίζονται στα προϊστορικά χρόνια. Ο πρωτόγονος άνθρωπος, προκειμένου να ερμηνεύσει τα πάσης φύσεως γεγονότα (κοσμικά, μετεωρολογικά κ.ά.) και να διακρίνει τις αιτιώδεις σχέσεις μεταξύ τους, προσέφευγε σε αναπαραστατικές μιμικές πρακτικές. Προσπαθούσε έτσι να επηρεάσει και τη ροή των ίδιων γεγονότων (π.χ. να φέρει βροχή), μέσα από μιμικές κινήσεις -εκκλήσεις στις θεοποιημένες φυσικές δυνάμεις. Στα προϊστορικά δρώμενα εντοπίζεται μια εμβρυική καλλιτεχνική έκφραση “προλογική” της οργανωμένης αργότερα θεατρικής παράστασης, η οποία θα έδινε κατεύθυνση στο ανθρώπινο θεατρικό ορμέμφυτο και στην κλίση για μια «συντεταγμένη» δραματική δημιουργία. Ήδη από αυτή την πρώιμη εποχή διακρίνουμε στα πρωτόγονα δρώμενα τόσο τη «σοβαρή» τους μορφή όσο και την «ευτράπελη» (διακωμώδηση των καταστάσεων). Η

διπλή αυτή λειτουργία τους προαναγγέλλει τις δύο κύριες μορφές θεάτρου: την τραγωδία και την κωμωδία.

Η καταγωγή του θεάτρου, με τη μορφή που τη γνωρίζουμε σήμερα, ανάγεται στην αρχαία Αθήνα. Έχει τις ρίζες του στον διθύραμβο, χορικό άσμα αφιερωμένο στη λατρεία του Διονύσου, θεού της γονιμότητας.

Στην αρχαία Αθήνα επίσης θεσμοθετήθηκαν δραματικοί αγώνες που αποτελούσαν την κορύφωση μιας σειράς εορταστικών εκδηλώσεων, στα μεγάλα Διονύσια (τέλη Μαρτίου). Οι συγκεκριμένοι αγώνες διαρκούσαν 4 ημέρες. Σε αυτούς παρουσιάζονταν τραγωδίες και κωμωδίες οι οποίες κρίνονταν από δέκα κληρωτούς κριτές που κατέτασσαν τους ποιητές σε τρεις θέσεις.

Πολύ γρήγορα το θέατρο απέκτησε σκηνικό χώρο, δομή, κορυφαίους δραματουργούς (Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, Αριστοφάνη κ.τ.λ.) και χαρακτηριστικά τα οποία με μικρές παραλλαγές επιβίωσαν έως σήμερα.

Στο ένατο επεισόδιο της σειράς ΓΡΑΦΗ ΚΑΘΑΡΗ με υπότιτλο «**ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ**» θα εξετάσουμε μια σειρά θεατρολογικών ζητημάτων όπως: «Εάν αποτελεί ολοκληρωμένη λογοτεχνική έκφραση ένα θεατρικό κείμενο ή αυτό απαιτεί και την «*παραστατική του διάσταση*» για την ολοκλήρωσή του. Ταυτόχρονα, θα διερευνήσουμε τις απόψεις αλλά και τις αντιρρήσεις γνωστών «θεατρانθρώπων» (Ιονέσκο, Μπρεχτ) απέναντι στους ακαδημαϊκούς του θεάτρου (θεατρολόγους), την ουσία και τη λογική του θεάτρου, και το πώς ένα κείμενο γίνεται παράσταση, μέσα από αναλύσεις γνωστών και καταξιωμένων θεατρικών δημιουργών. Επιπροσθέτως, θα αναφερθούμε στους μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς και στις κειμενικές οδηγίες, τις οποίες κάποιιοι από αυτούς προκρίνουν εμφατικά.

Θα ασχοληθούμε με το ακανθώδες ζήτημα της μετάφρασης /προσαρμογής ενός κειμένου από γλώσσα σε γλώσσα, από χώρα σε χώρα, από εποχή σε εποχή, με τις δυσκολίες και τις διαφορές που καθορίζουν /προτάσσουν οι κατά καιρούς μεταφραστές / δημιουργοί.

Τέλος, θα αναδείξουμε και την κοινωνιολογική διάσταση του θεάτρου, τη λειτουργία που επιτελεί μέσα σε ένα οργανωμένο κοινωνικό σύνολο και τη σημασία του για τον πολιτισμό και την ηθική διαπαιδαγώγηση του ανθρώπου.

Στο δέκατο επεισόδιο με υπότιτλο «**Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ**» θα αναφερθούμε στους θεατρικούς κώδικες, στα ιδιαίτερα στοιχεία που αφορούν τη θεατρική πράξη και γλώσσα καθιστώντας την διακριτή από άλλες εκφάνσεις της ανθρώπινης δημιουργίας. Τα στοιχεία αυτά θα τα εξετάσουμε στο ιστορικό τους βάθος, καταδυόμενοι στη θεατρική ιστορία και στους κυριότερους σταθμούς της, από τον Θέσπη και τον διθύραμβο της αρχαιότητας έως και τον Στανισλάφσκι και Μπρεχτ του περασμένου αιώνα.

Θα εξετάσουμε, επίσης, τη γενικότερη θεατρική εκπαίδευση αναλύοντας διάφορες σχολές υποκριτικής, καθώς και σκηνοθέτες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό οι οποίοι, με την καλλιτεχνική τους προσωπικότητα, προσέφεραν σχετικά καινοτόμες και ουσιαστικές καταθέσεις. Θα μιλήσουμε για την ιδιαίτερη «οπτική» τους πάνω στην αναπαράσταση του θεατρικού κειμένου. Θα σταθούμε στη σχετικά πρόσφατη (τέλη του 19^{ου} αιώνα) εμφάνιση του σκηνοθέτη, μέσα στην ιστορία του θεάτρου, καθώς και στον κομβικό ρόλο που αυτός επιτελεί σήμερα στο ανέβασμα των παραστάσεων. Όλα τα προαναφερθέντα θα γίνουν κατανοητά με την αναφορά σε συγκεκριμένα παραδείγματα γνωστών

σκηνοθετών /δημιουργών που με την εργασία τους καθόρισαν το θέατρο, έτσι όπως σήμερα υφίσταται.

Τέλος, σύγχρονες μορφές θεάτρου, όπως το «θέατρο ντοκουμέντο», καθώς και διάφορες «μεταδραματικές πρακτικές» θα μας απασχολήσουν στην προσπάθειά μας να οριοθετήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο φαίνεται να κινείται το θέατρο στο άμεσο μέλλον.

Στα 2 αυτά επεισόδια έχουμε τη χαρά να φιλοξενήσουμε τις απόψεις και τον τρόπο δουλειάς μιας πλειάδας θεατρικών δημιουργών και πανεπιστημιακών καθηγητών, ανάμεσα στους οποίους τους σκηνοθέτες: **Στάθη Λιβαθινό, Σταμάτη Φασουλή, Μαριάννα Κάλμπαρη, Κωνσταντίνο Αρβανιτάκη, Κατερίνα Ευαγγελάτου, Πρόδρομο Τσινικόρη, Δήμο Αβδελιώδη, Marlene Kaminsky**, τους συγγραφείς, κριτικούς και μεταφραστές: **Κώστα Γεωργουσόπουλο, Πέτρο Μάρκαρη, Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη, Θανάση Τριαρίδη, Γιώργο Σκαμπαρδώνη, Στρατή Πασχάλη**, τους ηθοποιούς: **Τάσο Νούσια, Στεφανία Γουλιώτη** και τους θεατρολόγους καθηγητές: **Ανδρέα Θανασούλα, Άννα Ταμπάκη, Έλενα Τριανταφυλλοπούλου, κ.ά.**