

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 19 (2008)



Klee, Benjamin, Müller: Ο δύστηνος άγγελος της ιστορίας: Το ταξίδι μιας μορφής από τη ζωγραφική στη θεωρία και τη λογοτεχνία

Εύη Πετροπούλου

doi: [10.12681/comparison.10378](https://doi.org/10.12681/comparison.10378)

Copyright © 2016, Εύη Πετροπούλου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πετροπούλου Ε. (2017). Klee, Benjamin, Müller: Ο δύστηνος άγγελος της ιστορίας: Το ταξίδι μιας μορφής από τη ζωγραφική στη θεωρία και τη λογοτεχνία. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 19, 131–144.
<https://doi.org/10.12681/comparison.10378>

Klee, Benjamin, Müller.
Ο δύστηνος άγγελος της ιστορίας:
Το ταξίδι μιας μορφής από τη ζωγραφική
στη θεωρία και τη λογοτεχνία

Όταν το 1981, σε συζήτησή του με τον Heiner Müller, ο Silvère Lotringer του ζήτησε να προσδιορίσει τη διαδικασία συγγραφής της δραματικής του παραγωγής, ο γερμανός συγγραφέας απάντησε ως εξής:

The first preoccupation I have when I write drama is to destroy things. For thirty years Hamlet was a real obsession for me, so I tried to destroy him by writing a short text, Hamlet-Machine. German history was another obsession and I tried to destroy this obsession, this whole complex. I think the main impulse is to strip things to their skeleton, to rid them of their flesh and surface. Then you are finished with them.¹

Επιχειρώντας να αναψηλαφήσει τα γενεσιουργά αίτια του πλέον αμφιλεγόμενου κομματιού του, της *Μηχανής Άμλετ* (*Hamletmaschine*), ο Müller κατονομάζει ως πρωταρχικό του σκοπό την εξουδετέρωση δύο «εμμονών»: η πρώτη έχει να κάνει με το σεξπικικό πρωτότυπο, τον *Άμλετ*, η δεύτερη με τη γερμανική ιστορία. Η ρήση του αυτή έδωσε αφορμή για πλείστες ερμηνείες, όχι μόνο του συγκεκριμένου κομματιού αλλά του συνόλου του έργου του – ερμηνείες που ανάγουν σε βασικότερο θεματικό πυρήνα της δραματοουργίας του Müller την «εμμονή» του με την ιστορία.

Έτσι, του χαρακτηρισμού της *Μηχανής Άμλετ* από τους Genia Schulz και Hans Thies Lehmann, τους γνωστότερους ίσως μελετητές του έργου του Müller, ως τον «αντικατοπτρισμό του μαρξιστή διανοούμενου στον καθρέφτη της τραγωδίας του Άμλετ»² μύριοι παρόμοιοι έπονται. Οι περισσότερες ερμηνείες φαίνεται να συγκλίνουν στην άποψη, που θέλει τον Müller –τίποτε λιγότερο και τίποτε περισσότερο από– έναν κριτικά διακεείμενο προς την κοινωνία αριστερό διανοούμενο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και οι μελετητές που προσέγγισαν το έργο από οπτικές ξένες προς το ιστορικό-πολιτικό πλαίσιο αναφοράς παραμένουν ακούσια δέσμοι της κατηγορίας του ιστορικού πεσιμισμού.³

Μια από τις σημαντικότερες ερμηνείες του κομματιού προέρχεται από τον έγκριτο θεωρητικό της λογοτεχνίας Walter Hinderer,⁴ ο οποίος διακρίνει στη *Μηχανή Άμλετ* ένα δραματικό κείμενο, που υποδεικνύει την ασυνέχεια της ιστο-

ρίας και της επανάστασης. Πρόκειται –συμπεραίνει ο Walter Hinderer– για ένα «μοναχικό κείμενο, που αναμένει την ιστορία».⁵

Angelus Novus

Η «αναμονή της ιστορίας» και η προσπάθεια κατανόησης του ιστορικού γίνεσθαι αποτελούν δύο από τους βασικότερους θεματικούς πυρήνες της εργογραφίας του Heiner Müller, και, σύμφωνα με τον Theo Girshausen, πρέπει να εμπεριέχονται σε κάθε υπόθεση εργασίας κατά τη θεωρητική ενασχόληση με το έργο του γερμανού δραματουργού.⁶

Ο Müller, ο οποίος παρακολουθεί την επικαιρότητα και συμμετέχει ενεργά στα γεγονότα που καθορίζουν την πρώην Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας (ΛΔΓ), αντιλαμβάνεται το θέατρο ως τον τόπο στον οποίο εγγράφεται η ιστορία. Με τον όρο «αναμονή της ιστορίας» (*Warten auf Geschichte*)⁷ περιγράφει τη διαρκή εναλλαγή προσδοκιών και απογοητεύσεων, με τις οποίες θεωρεί ότι συνδέθηκε η πορεία του ιστορικού υλισμού. Πρόκειται για έναν όρο που διατρέχει ως Leitmotiv τη σκέψη, το λόγο και το έργο του Müller. Έτσι, ήδη το 1958 απαντάμε στο μη έμμετρο εκτενές ποίημά του «*Der glücklose Engel*» («Δύστηνος Άγγελος») τους στίχους:

zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem

[ο δύστηνος άγγελος] ακινητεί αναμένοντας την Ιστορία με πετρωμένα το πέταγμα τη ματιά την αναπνοή⁸

Το ποίημα είναι εμπνευσμένο από τον πίνακα του ελβετού ζωγράφου Paul Klee *Angelus Novus* (1920, 1932, The Israel Museum, Jerusalem), τον οποίο είχε στην κατοχή του ο μείζων γερμανός θεωρητικός Walter Benjamin, που –γοητευμένος από την απλότητα αυτής της εικαστικής αναπαράστασης– στις περίφημες θέσεις του *Περί της έννοιας της ιστορίας* χαρακτηρίζει την απεικονιζόμενη μορφή ως προσωποποίηση της ιστορίας.⁹ Παρά την ένδεια των εκφραστικών μέσων, ή μάλλον εξαιτίας του «πλούτου» αυτής της φαινομενικά «φτωχής» απεικόνισης, ο Benjamin συγκαταλέγει τον Klee στους ανανεωτές των μέσων της



Paul Klee: *Angelus novus*, 1920, 1932, Israel Museum, Jerusalem.

εικαστικής τέχνης. Βαθιά επηρεασμένος από τον Benjamin, ο Müller επαναφέρει το μοτίβο του «αγγέλου της ιστορίας» σε αρκετά ποιήματα και θεατρικά.¹⁰

Ουτοπία + Πραγματικότητα = Ιστορία

Αν προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τους λόγους αυτής της εμμονής στο μοτίβο και τη μορφή του «δύστηνου αγγέλου» στην εργογραφία του Müller, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι αυτοί δεν είναι μόνον ή αμιγώς λογοτεχνικοί, καθώς ο «άγγελος» στο έργο του Müller δεν λειτουργεί μονοσήμαντα ως αλληγορία ή προσωποποίηση της ιστορίας, όπως στον Benjamin, αλλά λαμβάνει πλείστες εννοιολογικές προεκτάσεις – διαπίστωση που μας αναγκάζει να διερευνήσουμε το εύρος και το περιεχόμενο του όρου «ιστορία» στο πλαίσιο γραφής του γερμανού δραματουργού.

Η έννοια της ιστορίας προσδιορίζεται, σύμφωνα με το συγγραφέα, μόνο μέσα από τη σχέση ουτοπίας και πραγματικότητας και χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της ασυνέχειας. Ο Müller αντιλαμβάνεται την ουτοπία ως την άρνηση του (ιστορικού) υποκειμένου να αναγνωρίσει και να αποδεχτεί τις δεδομένες συνθήκες και συμβάσεις της πραγματικότητας ως τις «μόνες δυνατές», στάση, που –σύμφωνα με το συγγραφέα– χαρακτηρίζεται από τη «ροπή» του υποκειμένου «προς το αδύνατο». Ωστόσο, ταυτόχρονα ο Müller διαγιγνώσκει ότι, εάν το υποκείμενο παραιτηθεί από την απαίτησή του για επίτευξη του αδύνατου, τότε το πεδίο του δυνατού γίνεται όλο και μικρότερο.¹¹

Ο ίδιος ο Müller αναγνωρίζει ως πρωταρχικά γνωρίσματα των κειμένων του την άρνηση και κατάργηση της συνέχειας και τη σύζευξη ετερογενών, αντιφατικών και ετερόκλητων στοιχείων:

Την πραγματικότητα μπορεί κανείς να τη διακρίνει σαφώς μόνον όταν την κατακεραμάτσει. Αν ο θεατής αναγκάζεται να συναρμολογήσει τα κομμάτια της κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, τότε μπορεί να μετατρέψει την πραγματικότητα –σε συνδυασμό με την προσωπική του επιθυμία– σε οικεία πραγματικότητα. Αυτό θα ήταν ένα [ιδανικό] θέατρο.¹²

Πράγματι, τα κείμενα του Müller στο σύνολό τους χαρακτηρίζονται από διάλυση, εσωτερικό διχασμό, δυσαρμονία, επειδή αντικατοπτρίζουν την πεποίθηση του συγγραφέα τους περί της «ατελούς δημιουργίας του κόσμου». Τα δράματά του απωθούν και σοκάρουν, επειδή είναι κατασκευασμένα από «το υλικό» που του προσφέρουν τα «εγκλήματα των ισχυρών».¹³ Ο γερμανός δραματουργός χρησιμοποιεί τη δύναμη του «αρνητικού παραδείγματος» ως συνθήκη αναγκαία και με θεραπευτική επίδραση πάνω στο υποκείμενο κατά τη διαδικασία

της ψυχικής ίασης από τα τραύματα που προκαλούνται από το «γκρέμισμα των ψευδαισθήσεων».¹⁴ Τα τραύματα αυτά αποτελούν το σημαντικότερο βίωμα της εποχής του, και προκύπτουν από την εμπειρία του πολέμου αλλά και της επακόλουθης (μετά- και ψυχροπολεμικής) πολιτικής κατάστασης, την οποία ο Müller αντιμετώπιζε με διττά συναισθήματα.

Ο ίδιος ο Müller προσδιόριζε τη δραματική του παραγωγή ως «εργασία μνήμης» (Erinnerungsarbeit), κατά την οποία συνδιαλέγεται με «τους νεκρούς».¹⁵ Αντιλαμβάνόταν το έργο του ως αγώνα ενάντια στην ανιστορημοσύνη, και προσδοκούσε από την «καταγραφή των συλλογικών ελπίδων» (δηλαδή τη βασική λειτουργία του θεατρικού παιχνιδιού) να επιτύχει την «αλληλεγγύη των απογοητευμένων».¹⁶

Η πρώτη μορφή της ελπίδας είναι ο φόβος, η πρώτη εμφάνιση του νέου ο τρόμος.¹⁷

Ωστόσο, ακόμα κι όταν ο ίδιος αρνείται ρητά ότι με την πένα του εγείρει την επιδίωξη να αφυπνίσει και να αλλάξει την κοινωνία, τα ίδια του τα γραπτά, που παλινδρομούν ανάμεσα στις μίζερες απαιτήσεις της καθημερινότητας και στο όραμα μιας μελλοντικής κοινωνίας, τον διαψεύδουν. Ο Jan-Christoph Hauschild εύστοχα παρατηρεί ότι ο Müller, με το να δραματοποιεί τη χρονική ασυμφωνία ανάμεσα στους μαζικούς κοινωνικούς συσχετισμούς και την ατομική δράση του υποκειμένου, εκθέτει το θεατή –μέσα από τις επί σκηνής δραματοποιημένες κοινωνικές συνθήκες– σε υποθετικές καταστάσεις, οι οποίες απαιτούν απ' αυτόν εγρήγορση, εναργή σκέψη, αποφάσεις και σαφείς τρόπους συμπεριφοράς.¹⁸

Έτσι, η προσπάθεια αναστοχασμού πάνω στο θέμα της ιστορίας στο έργο του Müller αναπόφευκτα μας οδηγεί σε μια σειρά από αντιφάσεις, εφόσον τα κείμενά του αφενός υπογραμμίζουν με κραυγαλέο τρόπο την ιστορική αποτυχία της κοινωνικής ελπίδας, αφετέρου συντηρούν και τρέφουν την ανάμνηση αυτής της ελπίδας για το ιστορικό υποκείμενο.¹⁹

Η εξήγηση γι' αυτή την αντίφαση πρέπει να αναζητηθεί –σύμφωνα με τον Helmut Fuhrman– στο γεγονός ότι ο ίδιος ο Müller δεν έχει επεξεργαστεί εσωτερικά την απογοήτευση που του προκαλεί η ανεπάρκεια και η «μιζέρια του υπαρκτού σοσιαλισμού»,²⁰ μια απογοήτευση που υπογραμμίζει το χάσμα ανάμεσα στη διάρκεια μιας ζωής και στο ατελεύτητο της ιστορίας, τη διάσταση ανάμεσα στο χρόνο του υποκειμένου και το χρόνο της ιστορίας, τη διαφορά ανάμεσα στον κατακερματισμένο χρόνο της πραγματικότητας και στο μη χρόνο της ουτοπίας – δίπολα γύρω από τα οποία ο συγγραφέας δομεί εντέλει το έργο του.

Ο «άγγελος της ιστορίας»

Για να προσδιορίσουμε σαφώς τη μυλλερική θεώρηση του χρόνου και της ιστορίας πρέπει να ανατρέξουμε στην έννοια της «ιστορίας» όπως την προσδιορίζει ο Walter Benjamin στο θεωρητικό του έργο. Ο Benjamin στις θέσεις του *Περί της έννοιας της ιστορίας* εκφράζει την άποψη ότι ο ιστοριογράφος αντιλαμβάνεται το παρόν –που ο ίδιος βιώνει– ως ιστορικό χρόνο, που ενέχει τα ίχνη ενός λησμονημένου ή απωθημένου παρελθόντος και ταυτόχρονα υποθάλλει εικόνες πιθανών εκφάνσεων του μέλλοντος. Πρόκειται για μια αίσθηση του χρόνου την οποία ο Benjamin συσχετίζει με εκείνη την έννοια της «μνήμης» που ονομάζει «Eingedenken». Η Katharina Keim σχολιάζει σχετικά:

Η σχέση με το παρελθόν δεν πρέπει να εννοηθεί ως συντήρηση ή ως απλή ανάμνησή του, αλλά ως [συνειδητή] επανενεργοποίησή του μέσα στα παρόντα βιώματα. Η σχέση αυτή δεν αρκείται ούτε εξαντλείται στην ανάκληση στιγμών του παρελθόντος, αλλά στοχεύει στην αναδιαμόρφωσή τους. Σ' αυτή τη διαδικασία, όμως, η έννοια του [ρέοντος] ομοιογενούς χρόνου, που μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε την ιστορία ως «συνέχεια», που λειτουργεί με βάση την αρχή της αιτιότητας, πρέπει να επαναπροσδιοριστεί.²¹

Σύμφωνα με τον Benjamin, ο συνεπής οπαδός του ιστορικού υλισμού δεν μπορεί να παραιτηθεί από την έννοια του παρόντος, που λειτουργεί όχι ως γέφυρα ή ως διάμεσο ανάμεσα σε παρελθόν και μέλλον, αλλά ως τομή στο χρόνο: πρόκειται για ένα παρόν το οποίο έτσι «ακινητεί» (zum Stillstand kommen).²² Σύμφωνα με την Katharina Keim, μια τέτοια κατάσταση «ακινησίας του χρόνου» μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τη σύγκρουση δύο χρονικών οντοτήτων που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους.²³ και ο Benjamin σημειώνει: «Το να αρθρώσει κανείς ιστορικά το παρελθόν δεν σημαίνει ότι το αναγνωρίζει όπως πραγματικά είναι. Σημαίνει ότι γίνεται κύριος μιας ανάμνησης, όπως αυτή του φανερώνεται τη στιγμή του κινδύνου».²⁴ Και αλλού συμπληρώνει: «Στο σκέπτεσθαι δεν συμπεριλαμβάνεται μόνον η κίνηση των σκέψεων αλλά και η ακινησία τους. Εκεί όπου η σκέψη ακινητεί, σε μια κορεσμένη από εντάσεις συγκυρία, εκεί υφίσταται ένα σοκ, μέσω του οποίου αποκρυσταλλώνεται ως μονάδα».²⁵

Αυτή η αντίληψη του Benjamin περί ιστορίας συγκλίνει με τις απόψεις του Müller. Στις ρήσεις του γερμανού δραματουργού περί του ιστορικού γίνεσθαι διακρίνουμε (όπως άλλωστε και στον Benjamin) και μαρξιστικές αποχρώσεις. Ενώ, όμως, στην ορθόδοξη μαρξιστική σκέψη η ιστορία γίνεται αντιληπτή ως ένα πλέγμα αιτιακών σχέσεων, με βάση το οποίο ο παραδοσιακός μαρξιστής επιδιώκει να εξηγήσει το παρόν ως απόρροια του παρελθόντος πάνω στη βάση

οικονομικών αρχών, προκειμένου να καταλήξει σε επιτυχείς προγνώσεις για το μέλλον, ο γερμανός συγγραφέας συμεριζεται την άποψη του Benjamin ότι η ιστορία είναι αντικείμενο μιας κατασκευής, το πεδίο της οποίας δεν είναι ο κενός και ομοιογενής (ρέων) χρόνος. Σύμφωνα με τον γερμανό θεωρητικό, η ιστορική εξέλιξη οφείλει να εκπορεύεται από το «τώρα». Η ιστορική στιγμή μπορεί να αποβεί γόνιμη για το παρόν μόνον όταν γίνεται αντιληπτή ως τομή, δηλαδή ως «χρόνος που ακινητεί».²⁶

Ο Benjamin αντιτίθεται στον ιστορισμό και γενικότερα στην αστική αντίληψη της ιστορίας του 19ου αιώνα και απαιτεί από τον ιστορικό υλιστή τη χρήση μιας μεθόδου η οποία να του επιτρέπει να αποκρυσταλλώνει μια «εικόνα του παρελθόντος, όπως αυτή που διαμορφώνει το ιστορικό υποκείμενο τη στιγμή του κινδύνου».²⁷ Με αυτό τον τρόπο, ο ιστορικός υλιστής απομονώνει στιγμές από τη ροή της ιστορίας και μπορεί να χειρίζεται ελεύθερα τα ιστορικά γεγονότα, όπως αυτά τον εξυπηρετούν για τις γνωσιοκριτικές του σκοπεύσεις (*erkenntnis-theoretische Zwecke*), οι οποίες εκπηγάζουν από το παρόν.

Το προτέρημα της μεθόδου αυτής είναι ότι στο μεμονωμένο έργο ταυτόχρονα διαφωλάσσεται και συνάμα αίρεται το σύνολο του έργου της ζωής ενός διανοητή, και, ομοίως, στο σύνολο του έργου της ζωής ενός συγγραφέα συντηρείται και συνάμα αίρεται η εποχή, και στην εποχή συντηρείται και συνάμα αίρεται ολόκερος ο ρους της ιστορίας.²⁸

Σ' αυτή τη θεωρητική κατασκευή ουσιαστικά συμυκνώνεται η ουσία της ιστορίας αλλά και των αποφάνσεων για την ιστορία. Σύμφωνα με αυτή την κατασκευή, το παρελθόν αποτελεί μια στιγμή που σβήνει και χάνεται, καθώς εναλλάσσεται με την επόμενη. Αυτή η εξέλιξη δεν μας επιτρέπει να κάνουμε υποθέσεις σχετικά με την κατεύθυνση προς την οποία θα μετεξελιχθεί το παρόν σε μέλλον. Σύμφωνα μάλιστα με τους Iversen και Servos, «το παρόν είναι η κρίσιμη κατάσταση που απαιτεί την [άμεση] λήψη μιας απόφασης από το υποκείμενο της ιστορίας, το οποίο *δημιουργεί* το ιδιαίτερο παρόν ως προϋπόθεση για την αναγνώριση του επαπειλούμενου από τη λήθη παρελθόντος».²⁹

Η θέαση του Benjamin διαφέρει από τη μαρξιστικά ορθόδοξη κατανόηση της ιστορίας, κυρίως επειδή ενέχει ένα έντονα στατικό στοιχείο, το οποίο μοιάζει να αντιβαίνει στη διαλεκτική κίνηση της ιστορίας, όπως καθίσταται σαφές και από την ακόλουθη «θέση» του:

Η παράδοση των καταπιεσμένων μας διδάσκει ότι η κρίσιμη κατάσταση την οποία βιώνουμε είναι [εντέλει] ο κανόνας. Πρέπει να φτάσουμε συνεπώς σε μια έννοια της ιστορίας η οποία να αντιστοιχεί [σ' αυτή την πραγματικότητα].³⁰

Στην εικόνα του (εμπνευσμένου από τον «Angelus Novus» του P. Klee) «αγγέλου της ιστορίας» γίνεται σαφέστερη η αντίληψη του Benjamin περί της στατικότητας της ιστορίας. Σ' αυτή τη μορφή εντοπίζεται σαφώς και η επιρροή του Walter Benjamin στον Heiner Müller. Γράφει ο Benjamin στην ένατη θέση του *Περί της έννοιας της ιστορίας*:

Υπάρχει ένας πίνακας του Klee που ονομάζεται Angelus Novus. Σ' αυτόν απεικονίζεται ένας άγγελος που μοιάζει να θέλει να απομακρυνθεί από κάτι που κοιτάζει. Τα μάτια του είναι ανοιγμένα διάπλατα, το στόμα του έχει μείνει ανοιχτό και οι φτερούγες του τεντωμένες. Κάπως έτσι πρέπει να είναι ο άγγελος της ιστορίας. Έχει στραμμένο το πρόσωπό του στο παρελθόν. Εκεί όπου *εμείς* βλέπουμε μια αλυσίδα συμβάντων, εκεί *εκείνος* αναγνωρίζει μια μοναδική καταστροφή, που ανεξάρτητη στοιβάξει ερείπια πάνω σε ερείπια και τα πετά με δύναμη μπροστά στα πόδια του. Θέλει να μείνει, να ξυπνήσει τους νεκρούς και να ξαναενώσει τα σπασμένα κομμάτια. Αλλά ένας θυελλώδης άνεμος φυσά από τον παράδεισο, μιλέκεται στις φτερούγες του και είναι τόσο δυνατός, ώστε ο άγγελος δεν μπορεί πια να τις κλείσει. Κι η θύελλα αυτή τον ωθεί χωρίς σταματημό στο μέλλον, στο οποίο [ο άγγελος] γυρνά την πλάτη του, ενώ ο σωρός με τα ερείπια μπροστά στα πόδια του μεγαλώνει, φτάνει μέχρι τον ουρανό. Αυτό που εμείς ονομάζουμε πρόοδο είναι *αυτή* η θύελλα.³¹

Ο «άγγελος της ιστορίας» του Benjamin δεν κινείται με αυτενέργεια προς το μέλλον, αλλά άγεται και φέρεται από τη θύελλα-πρόοδο, ενώ έχει στραμμένο το βλέμμα στο πεδίο με τα ερείπια που συγκροτεί το παρελθόν. Κινείται ακούσια, δηλαδή μεταφέρεται από τον άνεμο, ενώ ο ίδιος *ακινητεί*. Η ακινησία του αυτή είναι αποτέλεσμα καταναγκασμού: ο θυελλώδης άνεμος τον εμποδίζει να ανοιγοκλείσει τις φτερούγες του, ωστόσο μεταφέρει τον άγγελο και παράλληλα προκαλεί την αδυναμία της κίνησης του. Βλέποντας το σωρό των ερειπίων, εκείνος θέλει να μείνει και να ενώσει τα κομμάτια του κατακεραματισμένου παρελθόντος, αλλά δεν μπορεί να παρέμβει λόγω του ανέμου. Η πιθανή αυτή παρέμβασή του θα αποτελούσε και την αυτοαναίρεσή του, αφού θα σηματοδοτούσε και το τέλος της ιστορίας.

Σύμφωνα με τον Benjamin, ο άγγελος μετατρέπεται σε απλό παρατηρητή των γεγονότων ο οποίος μάταια επιθυμεί να αντιπαρατεθεί με την ιστορία, να συγκρατήσει τη ροή των γεγονότων. Ο Frank Höfning σημειώνει ότι η θύελλα που ο Benjamin χρησιμοποιεί στο κείμενο ως συνώνυμο της προόδου συμβολίζει τη βίαιη δύναμη που εντέλει αποκόπτει τον άγγελο από την ιστορία και ταυτόχρονα αποτελεί την εγγύηση ότι ο άγγελος δεν θα αφανιστεί μέσα στις καταστροφές. Έτσι, στη μπενγιαμινική «ανάγνωση» του πίνακα του Klee συμπυκνώνεται στη μορφή του αγγέλου μια τραγική αντίφαση: Ο άγγελος δύναται να βλέ-

πει τα πάντα, έχει εποπτεία του ιστορικού όλου, αλλά αδυνατεί να ενεργήσει, να παρέμβει στην ιστορική διαδικασία επιφέροντας τροποποιήσεις.³²

Δύστηνος άγγελος

Όταν το 1958 ο Heiner Müller επεχείρησε να επεξεργαστεί το μπρεχτικό απόσπασμα «Die Reisen des Glücksgotts» («Τα ταξίδια του θεού της τύχης»), αναγκάστηκε να παραδεχτεί ότι απέτυχε. Αναστοχαζόμενος τους λόγους, ο Müller απέδωσε την αποτυχία του στο γεγονός ότι οι μεταβατικές περίοδοι της ιστορίας χαρακτηρίζονται από μια σύμφυτη αλλαγή της λειτουργίας της λογοτεχνίας. Ο Müller θεωρούσε το μοντέλο ενός απλοποιημένου αλλά ολοκληρωμένου και συνεπώς κλειστού κόσμου, το οποίο προβάλλει το προσφιλές στον Brecht είδος της παραβολής, ως παρωχημένο. Έτσι, αποτυγχάνει να επεξεργαστεί το απόσπασμα με τρόπο ειδολογικά όμοιο με αυτόν του προδρόμου του, επειδή αντιλαμβάνεται το παρόν (το 1959) ως μια ιστορική συγκυρία που δεν μπορεί να αποδοθεί ως «κλειστή». Σ' αυτό ακριβώς το σημείο, ο Müller διασταυρώνεται με τη θεωρία του Benjamin για την ιστορία και μετατρέπει τον «άγγελο της ιστορίας» σε «δύστηνο άγγελο».³³

Με την επιλογή του αυτή διαφοροποιείται και αυτός συνειδητά από την επίσημη ιστοριογραφική γραμμή της ΛΔΓ, αφού δεν αναγνωρίζει στην ιστορία της την ποιοτική διαφορά την οποία ευαγγελίζονται τα στελέχη και οι θεωρητικοί του κόμματος, και αντιμετώπιζει με σκεπτικισμό την αισιοδοξία του επίσημου κράτους σχετικά με την ιστορική εξέλιξη (Geschichtsoptimismus).

Στον «Δύστηνο άγγελο», ο Müller εκκινεί από τη μπενγιαμινική «ανάγνωση» του *Angelus Novus*, τροποποιεί, όμως, την οπτική γωνία του αγγέλου:

Ο ΔΥΣΤΗΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ. Πίσω του το παρελθόν σκεπάζει τη γη με προσχώσεις, βράχια κατακυλούν επάνω στις φτερούγες και τους ώμους με θόρυβο σαν από τύμπανα θαμμένα ενώ μπροστά του το μέλλον συνωσιίζεται, του πιέζει τα μάτια, ο βολβός εκτινάσσεται όμοιος μ' άστρο, αντιστρέφει τη λέξη, τον στραγγαλίζει μες την πνοή του. Για κάμποσο καιρό βλέπουμε ακόμη το φτεροκόπημά του, ακούμε μες στο βουητό τις πετριές να πέφτουν μπροστά επάνω, πίσω του, δυνατότερα όσο η μάταιη κίνηση γίνεται πιο έντονη, μεμονωμένα όταν γίνεται πιο αργή. Ύστερα κλείνει απάνω του η στιγμή της ματιάς: στον τόπο όπου τόσο γρήγορα κατακύλησαν πέτρες, ο δύστηνος άγγελος γαληνεύει αναμένοντας την Ιστορία με πετρωμένα το πέταγμα τη ματιά την αναπνοή. Μέχρις ότου το νέο βουητό από δυνατά φτεροκοπήματα απλώνεται σαν κύματα όταν πέφτει η πέτρα κι αναγγέλλει το πέταγμά του.³⁴

Σύμφωνα με τον Norbert Otto Eke, ο «δύστηνος άγγελος» του Müller αποτελεί το φωτογραφικό «αρνητικό» του «αγγέλου της ιστορίας» του Benjamin. Η

ουσιαστικότερη διαφορά τους έγκειται σ' αυτό που και οι δυο διανοητές ονομάζουν «το βλέμμα προς τα πίσω»: Ενώ –όπως επισημαίνει ο Eke– ο άγγελος του Benjamin με το «βλέμμα στραμμένο προς τα πίσω» ατενίζει το παρελθόν, στον Müller το «βλέμμα προς τα πίσω» ανοίγεται παραδόξως προς το μέλλον. Ανάλογη προς την αντιστροφή του βλέμματος είναι και η αλλαγή της προοπτικής στο κείμενο του Müller σε σχέση με αυτό του Benjamin. Ενώ ο άγγελος του γερμανού θεωρητικού, παρασυρμένος από τον άνεμο της προόδου, αδυνατεί να μείνει εκεί όπου τον χρειάζονται, προκειμένου να προστρέξει τα θύματα της ιστορίας, ο άγγελος του Müller παγιδεύεται στην πραγματικότητα, η οποία προσδιορίζεται από μια γραμμή αίματος, αποτελεί μια επιφάνεια που αναδύεται μέσα από ένα πλέγμα δεινών. Ο Müller θεματοποιεί –καταλήγει ο Eke–, μέσα από το συμβολισμό του ακινητοποιημένου από τις καταστροφές της ιστορίας αγγέλου, την κατάλυση της αυτονομίας του ιστορικού υποκειμένου και τη λογική του αποσπασματικού. Ο «δύστηνος άγγελος» του Müller δεν μπορεί να δει, γιατί τον τυφλώνει η ουτοπία του μέλλοντος, και το επιθυμητό τέλος βρίσκεται πολύ μακριά για να μπορέσει να το προσλάβει.³⁵ Ωστόσο, ούτε κι ο άγγελος του Benjamin μπορεί να δει το μέλλον, καθώς έχει γυρισμένη την πλάτη του σ' αυτό.

Ο άγγελος του Müller δεν μπορεί συνεπώς να αποτελέσει προσωποποίηση ή αλληγορία της ιστορίας (όπως αυτός του Benjamin), γιατί παγιδεύεται στη ροή της ιστορίας, ανάμεσα σε παρελθόν και μέλλον. Και ακριβώς σ' αυτό το σημείο διαφοροποιείται και από τον μπρεχτικό «θεό της τύχης» και από τον «άγγελο της ιστορίας» του Benjamin: ο «θεός της τύχης», παρά την εμπειρία της απώλειας και της ήττας, τα βιώματα των καταστροφών και του θανάτου, μπορεί ακόμη να ατενίζει με αισιοδοξία το μέλλον, όντας πεπεισμένος ότι η επιθυμία των ανθρώπων για ευτυχία δεν εξαλείφεται, ότι δεν είναι αφαιρετέα. Απεναντίας, ο άγγελος του Benjamin διαφεύγει την ανάγκη να αντιπαρατεθεί με το μέλλον, εφόσον τον απασχολεί το παρελθόν, στάση που επιφέρει την αίσθηση μιας επίπλαστης ιστορικής τυφλότητας. Ο άγγελος του Müller, τέλος, όντας εγκλωβισμένος στην ιστορική διαδικασία, είναι καταδικασμένος να ακροβατεί στα όρια ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Ο τελευταίος αντιμετωπίζει το μέλλον ως εφιάλτη που τον παραπέμπει βασανιστικά και αδιάλειπτα στο παρελθόν, από το οποίο προκύπτει.

Κοινός τόπος και για τους τρεις είναι, ωστόσο, η κατανόηση της ιστορίας ως μιας γραμμής αίματος, ως συνεχούς εναλλαγής καταστροφών. Η διαφορά τους έγκειται μόνο στον τρόπο αντιμετώπισης αυτής της φρικτής επίγνωσης, στην οπτική τους γωνία, στον τρόπο που οικειοποιούνται και αξιοποιούν τη γνώση που προκύπτει από την εμπειρία της καταστροφής και τα βιώματα της από-

λεια, και στον τρόπο που χρησιμοποιούν αυτή τη γνώση ως πρώτη ύλη για το υπό συγκρότηση ιστορικό υποκείμενο.³⁶

Παρά τις διαφορές τους, Müller και Benjamin παρουσιάζουν εξαιρετική συγγένεια: Ο Müller, επηρεασμένος από τον Benjamin, απορρίπτει την προοπτική της κλειστής ιστορίας, αναψηλαφεί στα κείμενά του με ενάργεια κάθε «ανοιχτή πληγή» που προκλήθηκε από επαναστατικές πράξεις του παρελθόντος ή του παρόντος και εκφράζει πεισματικά την πεποίθηση ότι η είσοδος σε μια ποιοτικά νέα φάση της ιστορίας μπορεί να επιτευχθεί μόνον εφόσον το κοινωνικό σύνολο αναλάβει τα χρέη του απέναντι στους *καταπιεσμένους του παρελθόντος*. Ή, με τα λόγια του Frank Hörnigk, «η έξοδος από την καταναγκαστική συνέχεια της ιστορικής διαδικασίας μπορεί και πρέπει να γίνει μόνο στο όνομα των εκλιπόντων ή καθόλου».³⁷

Στο όνομα αυτής της ανατροπής ο Müller υποσκάπτει και δυναμιτίζει στο δραματικό έργο του τις παραδοσιακές θεατρικές συμβάσεις, όπως την αρχή περί «κλειστής και ολοκληρωμένης δομής» του έργου, την αριστοτελική προτροπή περί «μιμήσεως» ή τη φαινομενική ανάγκη για σύνθεση και παραγωγή νοήματος. Με την πένα του αποδομεί κείμενο, υποκείμενο και ιστορία. Σύμφωνα με τον Eke, ο Müller εφαρμόζει προγραμματικά μια στρατηγική εκμετάλλευσης της χρηστικής διάστασης ή –καλύτερα– του υλικού χαρακτήρα της τέχνης, προκειμένου να ανιχνεύσει τα περιθώριά της για πολιτισμικά και πολιτικά νοήματα.³⁸ Χαρακτηρίζοντας τα κείμενά του ως «κίνηση σε ένα χώρο με ερωτήματα», ο γερμανός δραματουργός επιδιώκει να λειτουργήσουν για τον αναγνώστη ή το θεατή ως μέσο κοινωνικής αυτοκατανόησης, ως ερέθισμα για διαλεκτική σκέψη που γονιμοποιεί την παράδοση. Σκοπός του είναι, μέσα από τα θεατρικά του, να ωθήσει σε καταστάσεις ακραίες και οριακές το θεατή, ο οποίος θα πρέπει να λάβει ουσιαστικές αποφάσεις συνείδησης. Ο Müller υιοθετεί, συνεπώς, την αντίληψη του Brecht, σύμφωνα με την οποία το θέατρο είναι χώρος μεταμόρφωσης, «αίθουσα απόλασης και βασανιστηρίων».³⁹

Έτσι –στηριζόμενος στην άποψη του Benjamin ότι οι κρίσιμες καταστάσεις δεν αποτελούν την εξαίρεση αλλά τον κανόνα–, ο Müller δεν παρουσιάζει επί σκηνής ποτέ υποδειγματικές λύσεις σε κοινωνικά προβλήματα, καθώς τελικός στόχος του δεν είναι η άρση αλλά η παραγωγή κρίσιμων ιστορικοκοινωνικών καταστάσεων. Στην προσπάθειά του αυτή –συνδιαλεγόμενος με το θεωρητικό έργο του Benjamin– συμβολοποιεί, με αφορμή τον πίνακα του Klee, την περί ιστορίας αντίληψή του στη μορφή του «δύστηνου αγγέλου». Και αν δεχτούμε ως αληθή τα όσα ο συγγραφέας σημειώνει γι' αυτήν, τότε αναπόφευκτα θα οδηγηθούμε στη διαπίστωση ότι σ' αυτή τη μορφή συμπυκνώνεται μετωπικά ολόκληρο το έργο του Müller.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Heiner Müller, *Rotwelsch*, Berlin, Merve Verlag, 1982, σ. 43 (από τη συζήτηση με τον Silvere Lotringer με τίτλο «Walls», σσ. 9-48).

2 Genia Schulz, Hans Th. Lehmann, «Die Hamletmaschine», στο: Genia Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart, Metzler, 1980 (Sammlung Metzler, τόμ. 197), σσ. 149-158, εδώ σ. 149.

3 Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Douglas Nash, ο οποίος αναμειγνύει την κοινωνιολογική οπτική με τις θεωρίες των «νέων μέσων» και παραλληλίζει τη θεατρική γραφή του Müller με τη ζωγραφική του Andy Warhol. Ο Nash θεωρεί ότι ο Müller, με τη *Μηχανή Άμλετ*, εισάγει στο θέατρο το αντίστοιχο αυτού που ο Andy Warhol επιχειρεί με τη ζωγραφική, κάτι που ο Nash χαρακτηρίζει ως «εμπορευματοποίηση της αντίθεσης» της μεταμοντέρνας εικόνας. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι η μεταμοντέρνα αισθητική παραγωγή λαμβάνει από τη δεκαετία του 1960 και εξής τη μορφή «πολιτισμικής νόρμας» και συνάγει ότι το «υψηλό» των εικόνων του έργου επισκιάζει τα όποια μηνύματα επιχειρεί να περάσει ο Müller. Η έλλειψη νοήματος, που αυτό συνεπάγεται, καθιστά το θεατή απλό παρατηρητή μιας ερμηνευτικά απροσπέλαστης αισθητικής. Ωστόσο, η «ιστορία» υπονομεύει και αυτή την ερμηνεία, καθώς ο Nash, παρόλο που αναγνωρίζει στον Müller έναν κλασικό εκπρόσωπο της μεταμοντέρνας κουλτούρας, αποδέχεται ως μία από τις βασικότερες επιδιώξεις του έργου την ανάδειξη «των αντιφάσεων που ενυπάρχουν στην ιστορία και που μας αποκαλύπτονται με τη μορφή μιας ατελείωτης σειράς καταστροφών και αποτυχημένων επαναστάσεων». Βλ. Douglas Nash, «The Commodification of Opposition: Notes on

the Postmodern Image in Heiner Müller's *Hamletmaschine*», στο: *Monatshefte*, τόμ. 81, τχ. 3 (1989), σσ. 298-311, εδώ σσ. 299, 300 κ.ε. και 305. Μια διαφορετική προσέγγιση παρουσιάζει η ανάλυση των Jürgen Klein και Dirk Vanderbeke, η οποία ωστόσο είναι πολύ περιορισμένης θεματικής. Οι συγγραφείς ασχολούνται με την έννοια της «ευγένειας» (Noblesse) στον *Άμλετ*, ωστόσο και αυτοί, όπως και πολλοί άλλοι, δεν παραλείπουν να διαπιστώσουν την πολιτική και ιστορική διάσταση του έργου. Βλ. «Hamlet's Noblesse: William Shakespeare, James Joyce, Heiner Müller», στο: Peter-Eckhard Knabe, Johannes Thiele (επιμ.), *Über Texte. Festschrift für Karl-Ludwig Selig*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997, σσ. 165-189, ιδιαίτερα σ. 182.

4 Ο Hinderer αναγνωρίζει στο έργο του Müller μια «εσχατολογική τελεολογία της επανάστασης» και την προσπάθεια του συγγραφέα να «επικαλεστεί τους νεκρούς». Βλ. Walter Hinderer, «Theater als Totenbeschwörung: Zu Heiner Müllers Revolutionsstücken "Mauser", "Die Hamletmaschine" und "Der Auftrag"», στον τόμο του ίδιου: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994, σσ. 327-360, εδώ σ. 331. (Όπου δεν υπάρχει άλλη σχετική ένδειξη, η μετάφραση είναι δική μου.)

5 Ό.π., σ. 342.

6 Theo Girshausen, «Subjekt und Geschichte. Aspekte der Neudefinition der Geschichte als ästhetischem Gegenstand in den Stücken Heiner Müllers», στο: *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel* (επιμέλεια του ίδιου), Köln Prometh Verlag, 1978, σσ. 104-127, εδώ βλ. σ. 104. Βλ. επίσης τις απόψεις του Jan-Christoph

Hauschild στο *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*, Berlin, Aufbau Verlag, 2001. Ο Hauschild ουσιαστικά επιβεβαιώνει τον Girshausen στην εκτίμησή του. Βλ. ενδεικτικά σ. 10: «Müllers literarische Arbeit war Kampf gegen Geschichtslosigkeit, Geschichte ihr Grundthema, Ideologie das Material, das er immer wieder neu arrangierte. [...] Historische Erfahrungen anwendbar zumachen für die Gegenwart, war sein Hauptgedanke dabei».

7 Βλ. Hinderer, «Theater als Totenbeschwörung», σ. 342, και Helmut Fuhrmann, *Warten auf Geschichte. Der Dramatiker Heiner Müller*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997, σ. 12.

8 Heiner Müller, *Δύστηνος Άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, μετ. Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Άγρα, 2001, σ. 100 (η Ελένη Βαροπούλου μεταφράζει το «zur Ruhe kommend» με τη λέξη «γαληνεύει», η οποία δεν αποδίδει κατά τη γνώμη μου την «αδυναμία» της κίνησης του αγγέλου, όπως υποδεικνύει και η ανάλυση, που ακολουθεί. Την αντικατέστησα με το «ακινήτει»). Βλ. για το πρωτότυπο: «Der glücklose Engel» στο: Müller, *Rotwelsch*, σ. 87.

9 Βλ. Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο: Rolf Tiedermann, Hermann Schweppenhäuser (επιμ.), *Gesammelte Schriften*, με τη συνεργασία των Theodor W. Adorno και Geishom Scholem, τόμοι I-VII, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989, εδώ τόμ. I/2, σσ. 691-704, αναφέρομαι στη θέση IX, σσ. 697 κ.ε. Στο εξής οι αναφορές από τα *Άπαντα* του Benjamin θα συντομογραφούνται με τη σύντμηση WB (η προαναφερθείσα έκδοση των *Απάντων*), ακολουθούμενη από τον ρωμαϊκό (και, όπου προβλέπεται, τον αραβικό)

αριθμό του τόμου. Ενδεικτικά εδώ: WB I/2, σσ. 697 κ.ε.

10 Το θέμα απασχολεί το Müller καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, εφόσον το μοτίβο επανέρχεται σε ποιήματα και θεατρικά με μεγάλη χρονική απόσταση μεταξύ τους. Ενδεικτικά αναφέρω τα ποιήματα «Glückloser Engel» (1958), «Glückloser Engel 2» (1991) και το θεατρικό *Μηχανή Άμλετ* (1977). Για τη μετάφρασή τους, βλ. Müller, *Δύστηνος Άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, σσ. 31-40, 100, 114. Το 1981 δε, σε συνέντευξή του στον Silvine Lotringer με θέμα τον τρίτο κόσμο, αναφέρει: «It's like a big waitingroom, waiting for history». Βλ. Müller, *Rotwelsch*, σ. 11.

11 «Utopie ist ja zunächst nichts weiter als die Weigerung, die gegebenen Bedingungen, die Realitäten als die einzig möglichen anzuerkennen, ist also der Drang nach dem Unmöglichen. Und wenn man das Unmögliche nicht verlangt oder will, wird der Bereich des Möglichen immer kleiner» (βλ. Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, σ. 7)

12 Hans-Thies Lehmann, «Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers», στο: Jan Tate, Dennis Labrousse, Gerd Wallace, *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven* (Bathsymposion 1998), Amsterdamer Beiträge zur Neueren Literatur, Rodopi, Amsterdam, 2001, σσ. 11-27, εδώ σ. 12

13 Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, σσ. 8 κ.ε.

14 Ό.π.

15 Βλ. Hinderer, «Theater als Totenbeschwörung», σ. 342.

16 Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, σσ. 9 κ.ε.

17 Βλ. τη συζήτηση για το μεταμοντερ-

νισμό (Νέα Υόρκη, 1979), στο: Müller, *Rotwelsch*, σσ. 94-98, εδώ σ. 98.

18 Hauschild, *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, σ. 10.

19 Ό.π., σ. 12.

20 Fuhrmann, *Warten auf Geschichte*, σ. 42.

21 Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen, Niemeyer, 1998, σ. 152.

22 Βλ. τη θέση XVI, WB I/2, σ. 702.

23 Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, σ. 152.

24 Βλ. τη θέση VI, WB I/2, σ. 695.

25 Βλ. τη θέση XVII, WB I/2, σσ. 702

κ.ε.

26 Συνοπτική απόδοση των θέσεων XV-XVII, WB I/2, σσ. 701-703.

27 Βλ. τη θέση VI, WB I/2, σ. 695.

28 Βλ. τη θέση XVII, WB I/2, σσ. 702 κ.ε., εδώ σ. 703.

29 Fritz Iversen, Norbert Servo, «Sprengsätze. Geschichte und Diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers und die Theorie Walter Benjamins», στο: Girshausen, *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, σσ. 128-138, εδώ σ. 129 (επισήμανση: Ε.Π.).

30 «Μόνον τότε θα μπορεί να γίνει αποστολή μας η πρόκληση μιας πραγματικής έκτακτης κατάστασης», συνεχίζει ο Benjamin στη θέση VIII, βλ. WB I/2, σ. 697.

31 Θέση IX, WB I/2, σσ. 697 κ.ε. (επισήμανση: Ε.Π.).

32 Frank Hörnigk (επιμ.), *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, Leipzig, Reclam, 1989, σ. 125.

33 Στον τίτλο που επιλέγει ο Müller είναι προφανής η επιδίωξη του για πάντρεμα των θεωριών του Benjamin με τις απόψεις του Brecht, καθώς είναι σαφείς οι αναφορές στο απόσπασμα του Brecht «Die Reisen des Glücksgotts».

34 Βλ. «Der glücklose Engel», στο: Müller, *Rotwelsch*, σ. 87, και για τη μετάφραση: Müller, *Δύστηνος Άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, σ. 100.

35 Norbert Otto Eke, *Heiner Müller*, Reclam, Stuttgart, 1999, σσ. 41 κ.ε.

36 Πρβλ. και Florian Vaßen, «Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller», στο: Heinz Ludwig Arnold (επιμ.), *Text und Kritik*, τχ. 73 (Ιανουάριος 1982), σσ. 45-57, εδώ σ. 46 κ.ε., και Norbert Otto Eke, «Geschichte und Gedächtnis im Drama», στο: Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (επιμ.), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2003, σσ. 52-58.

37 Hörnigk, *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, σ. 128.

38 Eke, «Geschichte und Gedächtnis im Drama», σσ. 52-53.

39 Σύμφωνα με τον Eke, ό.π.

A B S T R A C T

EVI PETROPOULOU: Klee, Benjamin, Müller. Angel of history: The journey of a figure from fine arts to philosophy and literature

The paper focuses on Heiner Müller's interpretation of the figure of the "angel" in his poem "Der glücklose Engel", which is compared to Walter Benjamin's interpretation of Paul Klee's "Angelus Novus". It follows a theoretical analysis and re-evaluation of the impact of Klee's painting on Walter Benjamin's work and subsequently on the dramas of Heiner Müller, who was significantly influenced by Benjamin's *Thesen über den Begriff der Geschichte*. In this study I retrace and register the main aesthetic and ideological implications of Benjamin's theory concerning the relationship between painting, philosophy and literature.