



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας

ΜΠΣ Κοινωνική Θεωρία και Πολιτική Φιλοσοφία

Διπλωματική Εργασία

Επιβλέπων: Γιώργος Ξηροπαΐδης

«Ο Βάλτερ Μπένγκιαμιν και η κριτική στην αισθητικοποίηση της πολιτικής»

**Σπουδάστρια: Μαρία- Όλγα Παρασύρη
Α.Μ.1120Μ034**

Ιανουάριος 2023

Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας Περιεχομένων	2
Εισαγωγή	4
1. Πρωταρχική αποξένωση: 17 ^{ος} αιώνας	5
1.1 Σκοπός μιας φιλοσοφικής πραγματείας- Η έννοια του θραύσματος στο Trauerspiel	5
1.2 Τραγωδία και πένθιμο δράμα	8
1.3 Συμβολισμός	11
1.4 Αλληγορία	13
1.4.1 Η φύση ως κρυπτογράφημα	14
1.4.2 Η φύση ως ερείπιο	16
1.4.3 Το όνειρο της πνευματικής σωτηρίας και η αραίτηση	18
2. Ο εαυτός ως κατοπτρικό είδωλο- 19 ^{ος} αιώνας	21
2.1 Η ονειροπόλα νεωτερικότητα. Πρωτοϊστορία του 20 ^{ου} αιώνα	21
2.2 Μνήμη και εμπειρία	26
2.2.1 Οι φιλοσοφίες της ζωής	28
2.2.2 Εκούσια και ακούσια μνήμη	30
2.2.3 Μνημονικό Ίχνος και σοκ	35
2.3 Η αλληγορική έκφραση ως απόκριση στην τεχνολογικά διαμεσολαβημένη πραγματικότητα	38
2.3.1 Η φαντασμαγορία του άστεως. Μεταμορφώσεις του χώρου	39
2.3.2 Απόπειρες εξοικείωσης, Οικία και αγορά	44
2.4 Μεταμορφώσεις του πολίτη- Μπωντλαίρ	47
2.4.1 Πλάνης	47
2.4.2 Ακοινωνικός	50
2.4.3 Ήρωας	53
2.4.4 Ρακοσυλλέκτης	54
2.4.5 Εαυτόν-Τιμωρούμενος και παραίτηση	55
3. Προς την ανάκτηση του συνεκτικού εαυτού: 20 ^{ος} αιώνας	57
3.1 Αρχαία μέθη και Illumination Profane	57
3.1.1 Το όνειρο στο σουρεαλιστικό έργο	61
3.1.2 Το όνειρο στην ψυχαναλυτική θεωρία	63
3.1.3 Το όνειρο στον Μονόδρομο	65
3.1.4 Ο αστερισμός της αφύπνισης	67

3.2 Η κατάρρευση της αύρας	69
3.3 Η κατάρρευση της κοινοποιησιμότητας της εμπειρίας	74
3.4 Το καθήκον του δημιουργού ως παραγωγού	77
3.4.1 Συγγραφή	78
3.4.2 Ζωγραφική και φωτογραφία	82
3.4.3 Θέατρο και κινηματογράφος	89
3.4.4 Επικό θέατρο	94
4. Συμπεράσματα	96
Πηγές	98

Εισαγωγή

Στο επίκεντρο της προκείμενης εργασίας τοποθετείται η κριτική ανάλυση των μεταλλάξεων την νεωτερικότητας από τον Βάλτερ Μπένγιαμιν. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο σύγχρονος άνθρωπος τείνει να αντιλαμβάνεται τον κοινωνία με αισθητικά κριτήρια, ενώ η πολιτική ολοκληρωτικού τύπου αισθητικοποιεί την πραγματικότητα στον ύψιστο βαθμό. Η ανορθολογικότητα του ολοκληρωτισμού είναι απότοκο της εργαλειοποιημένης ορθολογικότητας της Ευρώπης. Καθώς αυτή η ιστορική μεταμόρφωση αποδίδεται στις αλλοιώσεις που έχει υποστεί η αισθητηριακή αντίληψη εντός της μαζοποιητικής κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας, θεώρησα πως απαραίτητο στάδιο προς μια κατά το δυνατόν εμπειριστατωμένη πραγμάτευση του ζητήματος θα ήταν η αναζήτηση των πρωταρχών αυτού του μετασχηματισμού.

Γι' αυτό τον λόγο, η εργασία εκκινεί με την μελέτη του Βάλτερ Μπένγιαμιν αναφορικά με την *Καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, διότι μέσω αυτής εγκαινιάζεται η ενασχόλησή του με την νεωτερικότητα. Συγχρόνως, στην προκείμενη πραγματεία εκτίθενται τα θεμέλια της αισθητικής του θεωρίας, η οποία εντούτοις δεν έχει ακόμη αποκτήσει την μαχητικότητα που χαρακτηρίζει την ύστερη φάση της. Σε κάθε περίπτωση όμως στο εν λόγω έργο εμπεριέχονται εν σπέρματι ορισμένες από τις έννοιες που επανεμφανίζονται διανθισμένες στα μεταγενέστερα κείμενά του, ενώ μάλιστα πραγματοποιείται και μια πρώτη αντιστοίχιση μεταξύ της καλλιτεχνικής έκφρασης και του ιστορικού περιβάλλοντος από το οποίο αυτή αναδύεται. Η εμφάνιση της αλληγορίας στο πένθιμο δράμα παρίσταται ως η αρμόζουσα καλλιτεχνική και φιλοσοφική απόκριση στην ιστορική εμπειρία του 17^{ου} αιώνα. Υπό αυτή την έννοια, η αλληγορία αποτελεί το εννοιολογικό κλειδί για την ανάδειξη της μεταμόρφωσης που λαμβάνει χώρα στην αισθητηριακή αντίληψη του αιώνα, ενώ επίσης επανεμφανίζεται αναθεωρημένη κατά την πραγμάτευση των αλλοιώσεων της αντίληψης που συντελούνται στον 19^ο και 20^ο αιώνα.

Το δεύτερο τμήμα της εργασίας επικεντρώνεται στην μπενγιαμινική παρουσίαση της φυσιογνωμίας του 19^{ου} αιώνα. Θεώρησα δόκιμο να επιμείνω στην προκείμενη ανάλυση, διότι η εν λόγω ιστορική περίοδος προοικονομεί την αισθητικοποιημένη αντίληψη της πραγματικότητας, για την οποία καταγγέλλει ο Μπένγιαμιν τον 20^ο αιώνα. Επιπλέον, ο 19^{ος} αιώνας παρουσιάζεται ως η απαρχή της

ονειρώδους κατάστασης στην οποία εισήλθε ο μαζικός πολιτισμός. Ταυτόχρονα, ορισμένες από τις έννοιες και τους δεσπίζοντες όρους που συναντώνται στα σχετικά με τον 19^ο κείμενα του Βάλτερ Μπένγιαμιν, συνθέτουν τα απαραίτητα εργαλεία για την κατανόηση της θεώρησής του σχετικά με την χρησιμότητα της τέχνης στον σύγχρονο κόσμο.

Το τελευταίο κεφάλαιο σκοπεύει στην κατάδειξη των αξόνων γύρω από τους οποίους στοιχειώνεται η κομμουνιστικής προελεύσεως απάντηση στην αισθητικοποίηση της πολιτικής. Θα επεξεργαστώ τους τρόπους με τους οποίους, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, ο σύγχρονος άνθρωπος θα μπορέσει να ανακτήσει την κυριότητα των αισθήσεων που έχουν παραλύσει από την υπερδιέγερση των εξωτερικών ερεθισμάτων. Αυτό, όπως σκοπεύω να αναδείξω, μπορεί να προκύψει μόνο με την προς όφελος του κοινωνικού αγώνα χρήση των ίδιων τεχνικών μέσων που επιστρατεύει ο ολοκληρωτισμός για να αποπροσανατολίσει την μάζα από τις πραγματικές της επιδιώξεις. Το αίτημα του Μπένγιαμιν για την πολιτικοποίηση της τέχνης ισοδυναμεί με την έξοδο του σύγχρονου ανθρώπου από την ονειρώδη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει.

1. Πρωταρχική αποξένωση: 17^{ος} αιώνας

1.1 Σκοπός μιας φιλοσοφικής πραγματείας. Η έννοια του Θραύσματος στο Trauerspiel

Ο Μπένγιαμιν, στον γνωσιοθεωρητικό πρόλογο της πραγματείας του για το πένθιμο δράμα (Trauerspiel), ο οποίος και προστέθηκε κατόπιν της αρχικής υποβολής της μεταδιδακτορικής διατριβής του με τίτλο *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), ανακοινώνει ότι η συγκεκριμένη μελέτη δεν πρόκειται να εκτυλιχθεί δεσμευμένη από προσχηματισμένες θέσεις, διότι, παρά την ενδεχόμενη αποδειξιμότητα της εγκυρότητάς τους, αποσκοπούν σε κάθε περίπτωση στην καθοδήγηση προς μια συγκεκριμένη θετική γνώση. Επισημαίνει παράλληλα ότι η γνώση διαφέρει πόρρω από την αλήθεια, διότι εμμένει στο κατέχειν, ενώ η αλήθεια

ισοδυναμεί με το είναι των πραγμάτων. Σε αυτό το σημείο διευκρινίζει ότι η μεθοδολογία που πρόκειται να ακολουθηθεί είναι η πλέον αρμόζουσα μιας φιλοσοφικής διερεύνησης, θεμελιώδη επιδίωξη της οποίας αποτελεί η ανάδειξη ενός περιεχομένου αλήθειας. Κατ' αυτό τον τρόπο ανακοινώνει την απομάκρυνση της πραγματείας του από την κατεύθυνση ενός διδακτικού έργου, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, καθορίζεται από μια εννοιακή πρόθεση και μια επαγωγική τάση. Αντιθέτως, υποστηρίζει ότι, εάν ως σκοπός μιας πραγματείας τίθεται η ανάδειξη του αληθούς περιεχομένου του υπό εξέταση ζητήματος, τότε η φιλοσοφική έρευνα θα πρέπει να εκθέσει τα φαινόμενα της Ιδέας. Αυτό προϋποθέτει την «μικρολογική επεξεργασία»¹ των εκτιθέμενων δεδομένων στην ποικιλότητα των μορφών τους καθώς επίσης και την συστηματική διακοπή της ροής της ανάλυσης. Ενημερώνει ότι η διακοπή της γραμμικότητας στην πραγματεία αυτή πρόκειται να συντελεστεί με την παρεμβολή πληθώρας παραθεμάτων. Μάλιστα ορίζει την παρεμβολή ως την απαραίτητη προϋπόθεση για μια αποστασιοποιημένη θεώρηση. Η αποστασιοποίηση, με την σειρά της, θα επιτρέψει στην σκέψη να επέλθει σε μια κατάσταση διαρκούς επαγρύπνησης ώστε να επεξεργαστεί το εξεταζόμενο αντικείμενο στα πολλαπλά νοηματικά του επίπεδα. Σύμφωνα με τον ίδιο, στην νηφάλια διερεύνηση των ετερόκλητων θραυσμάτων θα μπορέσει να συντεθεί η αλήθεια στην ακέραια ενότητά της και τότε «όσα μοιάζουν σκόρπια κι ετερόκλητα θα βρεθούν συνδεδεμένα μέσα στις κατάλληλες έννοιες ως στοιχεία μια σύνθεσης»².

Η έκθεση των ετερόκλητων φαινομένων κατατείνει στην έκθεση των Ιδεών στις οποίες υπάγονται. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, στο επίπεδο της αισθητικής φιλοσοφίας το Trauerspiel «αποτελεί μια Ιδέα»³ και ως τέτοια λειτουργεί ως ο αστερισμός που θα αποκαλύψει την αληθινή ποιότητα του αντικειμένου. Η εκκάλυψη του αληθούς περιεχομένου του πένθιμου δράματος δεν μπορεί, συνεπώς, να πραγματοποιηθεί κατά το πρότυπο των σύγχρονων προσεγγίσεων. Ο Μπένγιαμιν συναντά σε αυτές μια διπλή κίνηση: ενόσω αποβαίνουν σε ταξινομητικές σχηματοποιήσεις και αισθητικές αξιολογήσεις, «η μορφολογική ανάλυση και η ιστορία διαφεύγουν την

¹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ.19

² Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ.61

³ Ο.π. σελ.32

προσοχή τους»⁴. Τις εγκαλεί κατ' αυτό τον τρόπο διότι αδυνατούν να αναγνωρίσουν ότι η ανάδυση του πένθιμου δράματος και της εκφραστικής μορφής που αντιστοιχούσε σε αυτό αποτελούν τα παράγωγα μιας συγκεκριμένης ιστορικής εμπειρίας, και μάλιστα μιας ιστορικής κρίσης. Αποσκοπώντας στην ανάδειξη αυτής της σχέσης και συνακόλουθα στην διάσωση του πένθιμου δράματος από τον διασυρμό, ο Μπένγιαμιν εισάγει μια ιστορική κατηγορία, την έννοια της καταγωγής. Σπεύδει να προσθέσει πως, εν αντιθέσει προς την γένεση, η οποία αφορά ένα χρονικά προσδιορισμένο σημείο στην ιστορία, η καταγωγή αποκαλύπτει ταυτοχρόνως «την προϊστορία και την μετα-ιστορία»⁵ του αντικειμένου της έρευνας. Η διαλεκτική αυτή «φανερώνει ότι μέσα σε κάθε τι το ουσιώδες, το ανεπανάληπτο και η επανάληψη βρίσκονται σε σχέση αλληλεξάρτησης»⁶.

Το φιλολογικό κατεστημένο της εποχής, παραγνωρίζοντας τις πραγματικά ερείσματα και τις προθέσεις της αλληγορικής έκφρασης του πένθιμου δράματος, κατέληξε στο να το συνδέσει βεβιασμένα και μέσω ενδεών αντιστοιχίσεων (οι οποίες προέρχονται από μια παραποιημένη οικειοποίηση της αριστοτελικής θεωρίας της τραγωδίας) με μια κακέκτυπη απομίμηση του αρχαίου δράματος. Η μυθική επένδυση της ιστορίας αγνόησε τόσο το ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο από τα οποία το πένθιμο δράμα έλκει την καταγωγή του, όσο και την ιδιαίτερη ποιότητά του. Ο Μπένγιαμιν, αντιτιθέμενος σθεναρά στην προκατειλημμένη στάση της επίσημης παράδοσης, ανέλαβε το εγχείρημα να καταδείξει ότι οι ιστορικές συνθήκες και οι κοινωνικοπολιτικοί παράγοντες που συνετέλεσαν στον μετασχηματισμό της κοσμοθεωρίας του 17^{ου} αιώνα, αποτελούν τους ικανούς παράγοντες ώστε να το διαφοροποιήσουν ποιοτικά – και φιλοσοφικά- τόσο από το αρχαίο πρότυπο, όσο και από την κλασικιστική επανοικειοποίηση του συμβόλου. Στην ίδια περίοδο, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, οι ίδιοι παράγοντες που διαφοροποιούν την μπαρόκ αλληγορία από την αρχαία τραγωδία και το κλασικιστικό σύμβολο – όπως θα αναλυθεί εν συνεχεία - είναι εκείνοι ακριβώς που τη συνδέουν με τους πειραματισμούς του μοντερνισμού, και ειδικότερα με τον γερμανικό εξπρεσιονισμό. Κατά την εκτίμηση του, οι κοινοί τόποι μεταξύ των δύο ρευμάτων δεν έχουν ακόμη αναδειχθεί, διότι δεν έχει υπάρξει μια σε βάθος προσπάθεια διερεύνησης των προθέσεων κανενός εκ των

⁴ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017 σελ.48

⁵ Ο.π. σελ.43

⁶ Ο.π. σελ.43

δυο. Εντούτοις, προσθέτει ότι «όπως ο εξπρεσιονισμός, έτσι και το μπαρόκ αποτελεί μια εποχή όχι τόσο πρωτότυπης καλλιτεχνικής άσκησης, όσο απαρέγκλιτης καλλιτεχνικής βούλησης. Έτσι συμβαίνει με τις εποχές παρακμής»⁷. Ωστόσο, σπεύδει να επισημάνει ότι η ιστορική παρακμή που αντανακλάται στην μπαροκική αλληγορία και της εξπρεσιονιστική της μεταμόρφωση παραμένει «παρασκευαστική και γόνιμη»⁸, καθόσον μπορεί να διανοίξει προοπτικές κατανόησης της καταγωγής του σύγχρονου κόσμου. Ως προς αυτό τον στόχο, επιβάλλεται να υποδειχθεί ότι η αναγωγή του πένθιμου δράματος σε μια αδέξια προσπάθεια επαναφοράς της αρχαίας τραγωδίας είναι εξόχως παραπλανητική, ενώ ταυτόχρονα θα πρέπει να καταδειχθεί ότι η επαναφορά του προκειμένου εκφραστικού τύπου στα νεότερα χρόνια έχει ερείσματα σε μια παρεμφερή ιστορική εμπειρία. Στόχος της έρευνας είναι η κατανόηση του πένθιμου δράματος ως της δραματικής μορφής που ανταποκρίνεται σε μια ιστορικά προσδιορισμένη μορφή εμπειρίας – η οποία δεν ταυτίζεται με την πρόσφατη ιστορική εμπειρία, εντούτοις όμως, μέσω μιας «θεώρησης ερχόμενης από μακριά»⁹, θα μπορέσει να επιδείξει ορισμένες αντιστοιχίες με την παρακμή της σύγχρονης κοινωνίας. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί πως, παρότι δεν θίγεται στην προκειμένη έρευνα, ο Μπένγιαμιν θεωρεί ότι η επανεμφάνιση της αλληγορίας πραγματοποιείται πρωτίτερα από τους πειραματισμούς του 20ού αιώνα. Παρά ταύτα, οι κατευθυντήριες που δίνονται στην εν λόγω πραγματεία είναι προπαρασκευαστικές για την βαθύτερη κατανόηση των αιτιών επαναφοράς της αλληγορικής έκφρασης στον 19^ο αιώνα, με την οποία θα ασχοληθούμε στην επόμενη ενότητα.

1.2 Τραγωδία και πένθιμο δράμα

«Όπως ένας άρρωστος με πυρετό ενσωματώνει όλα τα λόγια που μπορεί να ακούσει στις καλπάζουσες αναπαραστάσεις του παραληρημάτος του, έτσι και το πνεύμα της εποχής μαζεύει τις μαρτυρίες παλαιότερων ή μακρινών πνευματικών κόσμων, προκειμένου να τις ιδιοποιηθεί και να τις περικλείσει άστοργα στην αυτοπαγιδευμένη του φαντασιοκοπία».¹⁰

⁷ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 57

⁸ Ο.π. σελ.59

⁹ Ο.π. σελ.60

¹⁰ Ο.π. σελ.55

Όπως προαναφέρθηκε, ο Μπένγιαμιν, στην προσπάθειά του να αναδείξει την πραγματική, ιστορική προέλευση της αλληγορίας, προέβη αρχικά στην εννοιολογική της απομάκρυνση από την αρχαία τραγωδία, με την οποία είχε λαθεμένα παραλληλιστεί. Ανατρέχοντας σε δύο ολιγοσέλιδα κείμενα χρονολογούμενα το 1916, διαπιστώνουμε ότι το πρόβλημα της βεβιασμένης ταύτισης του πένθιμου δράματος με την αρχαία καταβολή του ξεκίνησε να απασχολεί τον Μπένγιαμιν πολύ προτού αναλάβει την διεξαγωγή της φιλοσοφικής έρευνας που κατέληξε στην *Καταγωγή του πένθιμου δράματος*. Ήδη σε αυτές τις πρώιμες παραθέσεις της σκέψης του αναφορικά με το εν λόγω ζήτημα, ο Μπένγιαμιν διατείνεται πως αυτό που κατ' ουσίαν διακρίνει την τραγωδία από το πένθιμο δράμα είναι η αντίληψη του ιστορικού χρόνου. Προσθέτει πως ο χρόνος στην τραγωδία είναι ένας χρόνος εκπληρωμένος. Αντιθέτως, «ο χρόνος του πένθιμου δράματος δεν έχει εκπληρωθεί, είναι εντούτοις πεπερασμένος. Είναι μη ατομικός, μα ταυτόχρονα υπολείπεται ιστορικής καθολικότητας».¹¹ Εν ολίγοις, η θεμελιώδης διαφοροποίηση μεταξύ των δύο δραματικών μορφών εδράζεται στο ότι η ποιητική της αρχαιότητας βασιζόταν σε μια κραταιά αντίληψη περί αιώνιας αταραξίας. Αντιθέτως, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του πένθιμου δράματος έγκειται πρωτίστως στο ότι το περιεχόμενό του παρουσιάζει την ζωή εντός της ιστορίας.

Στην πραγματικότητα, το μόνο κοινό γνώρισμα μεταξύ των δύο δραματικών μορφών και χάριν του οποίου σχηματικά συνδέθηκε το περιεχόμενό τους, υπήρξε η ευγενής καταγωγή του ήρωα. Εντούτοις, παρά την καταγωγική συνάφεια, οι διαφορές που επιδεικνύουν τα δύο πρόσωπα είναι θεμελιώδεις. Πρωτίστως, καθώς η τραγωδία εκτυλίσσεται στο συνεχές του χρόνου, έχει ως αντικείμενό της έναν θρύλο που παραπέμπει στην αρχέγονη ιστορία του λαού. Εφόσον δεν ξεδιπλώνεται στον κόσμο των πραγμάτων, αλλά σε έναν χώρο μυθικό, οι ηρωικές της μορφές είναι αποσπασμένες από την ιστορία. Έχουν όμως τραγική ποιότητα, διότι παρίστανται ταυτόχρονα ως θύματα και φορείς μιας δαιμονικής ειμαρμένης, την οποία ενεργοποιούν με μια βέβηλη πράξη. Το τραγικό πάθος του ήρωα οδηγεί σε μια πράξη ύβρεως που προκαλεί την αποδοκιμασία της κοινότητας. Εξαιτίας αυτής της αποδοκιμασίας καταλήγει να περιπίπτει σε αφωνία η οποία είναι ενδεικτική της τραγικής του μοναξιάς. Όμως, η μοιραία του πτώση είναι καθαρτήριο. Το τραγικό

¹¹ Benjamin Walter, *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*, United States: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1996, σελ. 57

του πάθος εξιλεώνεται μέσω της θυσίας του: «Ο θάνατος γίνεται η σωτηρία- κρίση θανάτου»¹². Μέσω αυτού «αναγγέλλονται τα νέα περιεχόμενα της ζωής του λαού»¹³. Το δράμα της μοίρας που προδιαγράφει την αναγκαστική πτώση του τραγικού ήρωα συναντάται βεβαίως και στο πένθιμο δράμα. Ωστόσο, ο Μπένγιαμιν εντοπίζει μια θεμελιώδη διαφορά. Ο θάνατος του ήρωα της τραγωδίας καθορίζεται από την ατομική του μοίρα. Αντιθέτως, ο θάνατος του ήρωα του πένθιμου δράματος προοικονομεί την μοίρα της συλλογικότητας. Εκεί η τραγικότητα του ήρωα παραχωρεί την θέση της στη δραματικότητα της ιστορίας.

Το πένθιμο δράμα παρουσιάζεται από τον Μπένγιαμιν ως το κατεξοχήν αντι-ηρωικό είδος. Ο αντιηρωικός του χαρακτήρας σχετίζεται άμεσα με την ιστορική εμπειρία του τριακονταετούς πολέμου και της υλικής καταστροφής που συνεπέφερε. Θα πρέπει επιπλέον να ληφθεί υπόψη ότι στην ιστορική συγκυρία του 17^{ου} αιώνα, ο θεολογικονομικός τρόπος σκέψης¹⁴ και η απολυταρχική εξουσία είχαν προεξάρχοντα ρόλο. Από αυτήν τη σκοπιά, ο Μονάρχης, ως ο κύριος πρωταγωνιστής του δράματος, αναπαριστούσε τον εξέχοντα εκπρόσωπο της ιστορίας όπως αυτή βιώθηκε εν τη συγχρονία, ενώ η δράση του στο πένθιμο δράμα, η οποία μάλλον ισοδυναμεί με αντι-δράση¹⁵, εικονοποιούσε την πορεία της ιστορίας που εκείνος αντιπροσώπευε. Είχε όμως διττή φύση. Παρίστατο ταυτόχρονα ως τύραννος και ως μάρτυρας, διότι ενόσω είχε προδιάθεση για την ύψιστη αρετή, η εκπλήρωσή της παρακωλυόταν από την ανεπάρκεια και την καταστατική ανικανότητα του θνητού όντος. Παρότι κύριος των κτιστών όντων, παρέμενε κτιστός ο ίδιος, και ως θνητός, ήταν προορισμένος να φθαρεί και να πεθάνει. Η υβριδική φυσιογνωμία του ήταν η αυτοεικόνα της εποχής, η οποία αντιστοιχούσε με ένα παραπαίον ιστορικό γίγνεσθαι. Η τελική του πτώση στο δράμα εκδηλώνει την αναπόδραστη αποτυχία του, την παραίτηση από κάθε εγκόσμια πράξη και την ολοκληρωτική υποταγή στο δράμα της μοίρας. Ως εκπρόσωπος της ιστορίας στην πραγματικότητα αντιπροσωπεύει έναν κόσμο που αρνείται την αξιότητα κάθε πράξης. Ένας τέτοιος κόσμος, εφόσον μεταθέτει την ελπίδα δικαίωσης στην πίστη κι όχι την δράση, είναι αναγκαστικά στερούμενος νοήματος και σκοπιμότητας. Το χάσμα μεταξύ φυσικού κόσμου και πνεύματος είναι συνεπώς

¹² Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 133

¹³ Ο.π. σελ.132

¹⁴ Ο.π. σελ.73

¹⁵ Ο.π. σελ.86

απροσμέτρητο. Έτσι, σε αντίθεση προς τον εξεγερμένο ήρωα της τραγωδίας, η μαρτυρική μορφή του δράματος δεν δρα, καθώς επίσης δεν έχει καν ενοχή, διότι δεν μπορεί να διαπράξει ύβρη. Η υπόστασή του υποβαθμίζεται σε μια αμιγώς φυσική ύπαρξη χωρίς σκοπιμότητα, ενώ η απόκριση μπροστά στην επερχόμενη συλλογική καταστροφή είναι κατεξοχήν συναισθηματική. Εφόσον η εικόνα του κόσμου παρουσιάζεται ως αυτή της κενότητας, η αρμόζουσα συναισθηματική απόκριση είναι η μελαγχολία, η οποία «προδίδει τον κόσμο για χάρη της γνώσης»¹⁶. Σε αυτό το πλαίσιο, η θέαση του κόσμου λαμβάνει χώρα μόνο με τρόπο αλληγορικό και ως τέτοια μπορεί να παρασταθεί καλλιτεχνικώς αποδοτικότερα μέσω της αλληγορικής έκφρασης, η οποία, όπως θα αναλυθεί εν συνεχεία, αποτελεί τον αντιθετικό πόλο του συμβολισμού.

1.3 Συμβολισμός

Ο συμβολισμός στον Μπένγιαμιν εικονίζεται ως σφετεριστής¹⁷, ως μια ρομαντική κι αντίρροπη προς τη ζωή σπατάλη¹⁸, προκύπτουσα από την σύγχυση στην οποία περιήλθαν οι θεωρητικοί της περιόδου κατά την αναζήτηση ενός απολύτου, το οποίο κατ' ουσίαν δεν παρουσίαζε καμία συγγένεια με το καταγωγικό σύμβολο της αρχαιότητας. Κατά τον Μπένγιαμιν, η σπατάλη του συμβολισμού έγκειται στο γεγονός πως εξισώνει το μορφικό κάλλος με ένα ανώτερο περιεχόμενο, τοποθετώντας το «εντός μιας άπειρης μεν, πλην όμως σωτηριολογικής, ιερής μάλιστα ιστορικής πορείας»¹⁹. Συστήνοντας μια αδιάσπαστη ενότητα μεταξύ σημαίνει και παραστατικής μορφής, το σύμβολο λειτουργεί ως η στιγμιαία ταύτιση της μορφής με μια ανώτερη ηθική ποιότητα. Ως εκ τούτου, ως καλλιτεχνική σκοπιμότητα τίθεται η ανάδειξη της ηθικής ποιότητας του κάλλους, η οποία καθίσταται διαισθητικά κατανοητή άμα τη εμφανίσει. Όπως προσθέτει ο Terry Eagleton, κατά την συμβολική αναπαράσταση «*το σύμβολο υποτάσσει το υλικό αντικείμενο στο κύμα ενός πνεύματος (surge of spirit) που το φωτίζει και το λυτρώνει εκ των έσω, μέσω μιας αναπόφευκτης*

¹⁶ Ο.π. σελ.202

¹⁷ Ο.π. σελ.206

¹⁸ Ο.π. σελ.207.

¹⁹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 207

εξιδανίκευσης. Σε μια μεταμορφωτική έκλαμψη, το νόημα και η υλικότητα συμφιλώνονται σε ένα».²⁰. Εκ των προλεγομένων συνάγεται ότι η Ιδέα αισθητικοποιείται, μετατρέπεται δηλαδή στην αισθητική αποτύπωση του καθ' εαυτό είναι και δύναται να καταστεί αναγνωρίσιμη χάρη στο κάλλος της συμβολικής μορφής. Όμως, σύμφωνα με την ανάλυση του Μπένγιαμιν, μια τέτοια λειτουργία είναι εξόχως παραπλανητική. Συγκεκριμένα, «τίθεται στην υπηρεσία μιας φιλοσοφικής ωραιοποίησης της ανικανότητας εκείνης που, ελλείπει διαλεκτικής χαλύβδωσης στη μορφολογική ανάλυση του περιεχομένου, αφήνει να της εκφύγει η μορφή στην αισθητική του περιεχομένου. Διότι αυτή η κατάχρηση λαμβάνει χώρα κάθε φορά που η 'εμφάνιση' μιας 'ιδέας' στο έργο τέχνης ανακηρύσσεται ως σύμβολο».²¹.

Η κοσμοεικόνα του κλασικισμού, άρρηκτα συνδεδεμένη με την αχρονικότητα της Ιδέας, κατέτεινε στην παραγνώριση της αλληγορικής προθέσεως και την κατ' επέκταση υποτίμηση της αλληγορικής εκφραστικής μορφής. Όντως, μέσα στο πλαίσιο μιας συμφιλωμένης ενότητας μεταξύ μορφής και μύχιου νοήματος, όπου σημαίνουν και σημαινόμενο έμοιαζαν να πορεύονται συνενωμένα εγγενώς, ήταν λογικό να θεωρηθεί ότι η αλληγορία απομακρύνει από το νόημα και να υποτιμηθεί, εφόσον ο στόχος της ήταν να απομακρύνει τα φαινόμενα από την αυτόματη αντιστοίχισή τους σε μια Ιδέα²². Ως εκ τούτου, κατά την αποτίμηση του Μπένγιαμιν, ο ρομαντισμός, όπως πρωτύτερα ο κλασικισμός, δεν μπόρεσε να αναγνωρίσει την ανελευθερία και την λειψότητα του αισθητού κάλλους²³ που εγκιβώτιζε, ταυτίζοντας το κάλλος της φθαρτής μορφής με το αιώνιο της Ιδέας.

Βέβαια, στον ιστορικό διασυρμό της αλληγορικής πρόθεσης συνέβαλε αποφασιστικά η αποκήρυξη της από εξέχοντες εκπροσώπους του πνεύματος. Όπως υπογραμμίζει ο Μπένγιαμιν, ο Γκαίτε είχε προσάψει στην αλληγορία μια παραπλανητική επενέργεια επί της τέχνης, διατεινόμενος ότι η εξαγωγή του επιμέρους από το καθολικό – σκοπό τον οποίο απέδιδε στην αλληγορική αναπαράσταση - δεν μπορούσε να κατατείνει σε τίποτα άλλο παρά μόνον στην

²⁰ Eagleton Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso Editions and NLB, 1981, σελ.6

²¹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ.207

²² Βλ. Επίσης σχετικά Eagleton Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso Editions and NLB, 1981

²³ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 230

απομάκρυνση από την δέουσα καλλιτεχνική σκοπιμότητα. Σε μια παρόμοια κατεύθυνση, ο Σοπενάουερ υποστήριξε ότι η τέχνη οφείλει να βρίσκεται στην υπηρεσία μιας ανώτερης Ιδέας και συνεπώς έκρινε αναγκαία την απομάκρυνση από την εννοιολόγηση του εικονιζόμενου. Κατά τα γραφόμενα του ίδιου, όπως αυτά παρατίθενται στη σχετική πραγματεία του Μπένγιαμιν, η αλληγορική εικόνα θα μπορούσε κάλλιστα να αντικατασταθεί από μια λεκτική επιγραφή. Εντούτοις, πραγματευόμενος αυτό το ζήτημα, αναγνώρισε ότι η αλληγορία, ακόμη και ως λεξάντα επί του έργου, θα μπορούσε να θέσει την σκέψη σε εγρήγορση, παραδεχόμενος ότι «ο νους του ολάκερος θα εξαφτεί και η ικμάδα του θα κληθεί να δράσει»²⁴, προσεγγίζοντας έτσι, άθελα μα εγγυτέρα την πραγματική σκοπιμότητα της αλληγορίας, την οποία εν συνεχεία προσπαθεί να καταδείξει ο Μπένγιαμιν.

1.4 Αλληγορία

Προσπαθώντας να διεισδύσει στην μπαροκική δραματική μορφή, ο Μπένγιαμιν σπεύδει να επισημάνει ότι η πραγματική απόσταση μεταξύ συμβόλου και αλληγορίας οριοθετείται από την διαφορετική αντιμετώπιση του χρόνου. Ενώ η κοσμική ενότητα στον συμβολισμό αντανακλάται αυτοστιγμεί στην εμφάνιση του αισθητού κάλλους, η αλληγορία έχει διαλεκτικό τρόπο σκέψης. Αποτελεί μια δημιουργική έκφραση συμμορφωμένη με την – ιστορικά προσδιορισμένη – συνειδητοποίηση του αμείωτου χάσματος μεταξύ φαινομένου και κοσμικού νοήματος. Υπό αυτό το πρίσμα, η αδιάσπαστη ενότητα του κλασικιστικού συμβόλου, αποτελεί μια ψευδαισθητική παρηγοριά ή μάλλον μια ύστατη προσπάθεια άρσης του προαναφερθέντος ρήγματος. Ενόσω λοιπόν ο μυστηριακός χαρακτήρας του συμβόλου δεν αφήνει περιθώρια διανοητικής επεξεργασίας, η αλληγορία, όπως σημειώνει ο Bainard Cowan, «είναι η κατ' εξοχήν εμπειρία: αποκαλύπτει την αλήθεια του κόσμου πολύ περισσότερο από τις φευγαλέες αναλαμπές της ολότητας που επιτυγχάνονται στο ρομαντικό σύμβολο»²⁵, καθότι αποτελεί έναν τρόπο διάκρισης μεταξύ του παραστατικού είναι και του νοήματός του. Στην αλληγορική έκφραση, η ηθική ποιότητα του αισθητικού

²⁴ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 207

²⁵ Cowan Bainard, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, *New German Critique* , Winter, 1981, No. 22, Special Issue on Modernism, σελ. 112

κάλλους, υποκαθίσταται από την οδυνηρή συνειδητοποίηση του ψευδαισθητικού χαρακτήρα της. «Νιώθοντας ότι σύρεται προς την άβυσσο της καταδίκης, μιας καταδίκης που καταγράφεται με μια βαθιά σαρκική έννοια, ο μπαρόκ δραματουργός, αλληγοριστής, ιστοριογράφος και τα πρόσωπα που ζωντανεύει, προσκολλώνται με θέρμη στον κόσμο»²⁶. Η αινιγματική έκφραση υπήρξε, συνεπώς, η μόνη δυνατή μέθοδος ανάγνωσης αυτής της οδυνηρής εμπειρίας. Πρόθεσή της ήταν να εκκαλυφθεί η αληθινή ουσία της φύσης, η οποία αντιστοιχούσε σε έναν εκλιπόντα κόσμο, αφού η πρότερη ευδαίμων άγνοια της αναπόδραστης φθοράς των κτιστών όντων, συμπεριλαμβανομένης της ίδιας της φύσης, είχε πια απολεσθεί. Υπό αυτή την έννοια, όπως αποφαίνεται ο George Steiner στον πρόλογο της αγγλικής έκδοσης της *Καταγωγής του γερμανικού πένθιμου δράματος*, το Trauerspiel έχει, τουλάχιστον όσον αφορά την αρχική του πρόθεση, αντι-υπερβατικό χαρακτήρα²⁷.

1.4.1 Η φύση ως κρυπτογράφημα

Ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι στην αλληγορία ο φυσικός κόσμος λαμβάνει τη μορφή ιερογλυφικών συμπλεγμάτων των οποίων το νόημα πρέπει να εξιχνιαστεί. Εξ αυτού, τα εμβλήματα του μπαρόκ, τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από τα rebus²⁸ των ουμανιστών, αποτελούν την αινιγματική αναπαράσταση του νοήματος της φύσης. Εκεί η μορφή δεν φανερώνει μια οργανική ολότητα, αλλά το facies Hippocratica της ιστορίας ως αρχέγονο απολιθωμένο τοπίο²⁹, είναι ένα αίνιγμα φορτισμένο με σημασία³⁰. Η σύνθεσή της δεν αφορά την ένωση αλλά το 'treuga Dei'³¹, μεταξύ καλλιτεχνικής και θεολογικής προθέσεως. Με αυτό τον τρόπο, η αλληγορία συνιστά μια μέθοδο ανάγνωσης. Είναι μια παραπομπή σε κάτι πέραν του ρητού και του καταγεγραμμένου, με το εικονιζόμενο να παρίσταται ως «θραύσμα, ρούντο»³² που

²⁶ Benjamin Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Introduction by George Steiner, London & New York: Verso, 1998 σελ 16

²⁷ Benjamin Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Introduction by George Steiner, London & New York: Verso, 1998 σελ

²⁸ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ 219

²⁹ Ο.π. σελ. 215

³⁰ Ο.π. σελ. 216

³¹ Ο.π σελ. 231

³² Ο.π σελ. 230

επιζητεί περαιτέρω διερεύνηση. Αυτό το θραύσμα είναι «εικόνα καταγεγραμμένη και ταυτόχρονα σημείο καταγράφων»³³. Εκφράζει αισθητικά ένα αίνιγμα του οποίου το νόημα δεν παραπέμπει αυτομάτως σε μια αιώνια ιδέα, αλλά απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση, αναγνωρίζοντας την ιστορία εν προόδω κι όχι ως αχρονική ενότητα. «Είναι εικόνα καταγεγραμμένη και ταυτόχρονα σημείο καταγράφων»³⁴. Δεν συνιστά δηλαδή μια «παιγνιώδη εικονογραφική τεχνική, αλλά έκφραση, όπως έκφραση είναι και η γλώσσα, και μάλιστα η γραφή»³⁵, η οποία, κατά τον Μπένγιαμιν, αντιπροσωπεύει «ένα αρχείο μη αισθητηριακών ομοιοτήτων, μη αισθητηριακών αντιστοιχιών»³⁶. Ο θραυσματικός χαρακτήρας της γλώσσας, στην οποία υπάγεται και η αλληγορική έκφραση ως γλωσσικός σχηματισμός, αρθρώνεται εναργώς σε ένα μεταγενέστερο δοκίμιο του Μπένγιαμιν, χρονολογούμενο το 1933, με τίτλο «Για τη μιμητική ικανότητα». Χαρακτηριστικά τονίζει: «‘Να διαβάσουμε αυτό που δεν γράφτηκε ποτέ.’ Αυτή η ανάγνωση είναι η πιο αρχαία: η ανάγνωση πριν απ’ οποιαδήποτε γλώσσα, των σπλάχνων, των άστρων ή των χορών. Αργότερα καθιερώθηκαν οι μεσολαβητικοί κρίκοι μιας νέας ανάγνωσης, οι ρούνες και τα ιερογλυφικά. Είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι αυτά ήταν τα στάδια μέσω των οποίων εκείνο το μιμητικό χάρισμα που ήταν κάποτε το θεμέλιο της αποκρυφιστικής πρακτικής έκανε την είσοδό του στη γραφή και στη γλώσσα. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να θεωρήσουμε τη γλώσσα ως το υψηλότερο επίπεδο της μιμητικής συμπεριφοράς και το πιο πλήρες αρχείο της μη αισθητηριακής ομοιότητας: ένα μέσο στο οποίο πέρασαν δίχως ν’ αφήσουν κατάλοιπο οι αρχέγονες δυνάμεις παραγωγής και σύλληψης των ομοιοτήτων, ως το βαθμό που έφτασαν να εξαλείψουν αυτές της μαγείας»³⁷.

³³ Ο.π σελ. 241

³⁴ Ο.π. σελ. 241

³⁵ Ο.π. σελ. 210.

³⁶ Benjamin Walter, *Δοκίμια για τη φιλοσοφία της γλώσσας*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1999, σελ. 83

³⁷ Benjamin Walter, *Δοκίμια για τη φιλοσοφία της γλώσσας*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1999, σελ. 83

1.4.2 Η φύση ως ερείπιο

Όπως αναδείχθηκε προηγουμένως, τα βασικά αίτια διάκρισης του μπαροκικού πένθιμου δράματος από την ποιητική της αρχαιότητας προκύπτουν από τη διαφορετική προσέγγιση του χρόνου, του θανάτου, της φύσης και της κοινότητας. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις των προαναφερθέντων κατηγοριών είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με μια διαφορετικής ποιότητας ιστορική εμπειρία. Η διάκριση μεταξύ μπαροκικής αλληγορίας και κλασικιστικού συμβόλου δεν μπορεί βεβαίως να αποδοθεί στον ίδιο παράγοντα, αλλά σε έναν διαφορετικό τρόπο θέασης του ίδιου κόσμου. Ταυτόχρονα όμως, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, στο Trauerspiel ανευρίσκονται τα ίχνη της μεσαιωνικής κοσμοαντίληψης και πρακτικής, καθώς ο Μεσαιώνας ήταν εκείνος που, παραλαμβάνοντας την κληρονομιά της αρχαιότητας, ήρθε αντιμέτωπος με την ευθραυστότητα του παγκοσμίου γίγνεσθαι. Η μπαροκική αλληγορία λοιπόν φαίνεται να έλκει την καταγωγή της από μια πρώιμη προσπάθεια αποκαθήλωσης του αρχαίου πάνθεου και να επανέρχεται ως αντισταθμιστής στην προσπάθεια αναβίωσής του από τον ουμανισμό της αναγέννησης. Ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι «ο αγώνας ενάντια στις παγανιστικές θεότητες, ο θρίαμβος της αλληγορίας και το μαρτύριο της σάρκας θεωρήθηκαν αναγκαιότητες από αμφοτέρους»³⁸. Συνεπώς δεν είναι δυνατό να μην προσμετρηθεί στην ανάλυση της καταγωγής της αλληγορίας η θεολογική της προέλευση.

Δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός ότι το εικαστικό και κοσμολογικό αποτύπωμά της αρχαιότητας κληροδοτήθηκε στον 17^ο αιώνα. Παρ' όλ' αυτά, το Μπαρόκ παρέλαβε τα ίχνη της παραμορφωμένα. Στα λείψανα της αρχαιότητας με τα οποία ήρθε αντιμέτωπος ο 17^{ος} αιώνας, το πάνθεο ήταν ακόμη παρόν, όμως με το πέρασμα των αιώνων είχε πια απολέσει την γοητεία του και κατά συνέπεια απελευθερώθηκε από τις αρχικές του συνδηλώσεις. Ως εκ τούτου, τα υπολείμματα του παρελθόντος μετατράπηκαν σε αφηρημένες έννοιες οι οποίες παρείχαν

³⁸ Walter Benjamin, *Η Καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 291

μεγαλύτερη ευελιξία στην ερμηνεία, συνήθως βέβαια αρνητικής χροιάς: «Συνδεδεμένες όπως ήταν με τον παγανισμό γενικά και με την σωματικότητα και την σεξουαλικότητα ειδικότερα, αυτές οι αρχαίες θεότητες διατηρήθηκαν μέσα στη θρησκευτικά βεβαρυμμένη ατμόσφαιρα του μπαρόκ μόνο με υποτιμημένη μορφή»³⁹.

Η αρχαιότητα παρέμενε γνώριμος τόπος, όμως παρουσιαζόταν ως ένας τόπος χαλασμάτων. Συνεπώς, η αχρονική προοπτική⁴⁰ της είχε αποσυντεθεί. Το αποτύπωμα της επέζησε ως μυθολογία σε έναν κατεστραμμένο κόσμο, όπου η πίστη στην αθανασία αντικαταστάθηκε από την συνειδητοποίηση του ιστορικός εφήμερου και της φυσικής καταστροφής. Και ο Μπένγιαμιν εξηγεί: «Όσα άφησε πίσω της η αρχαιότητα, αποτελούν για αυτούς (τους συγγραφείς του μπαρόκ) κομμάτι προς κομμάτι τα νέα στοιχεία με τα οποία μειγνύεται το νέο όλον. Ή μάλλον, οικοδομείται. Διότι το άρτιο όραμα αυτού του νέου ήταν το ερείπιο»⁴¹. Σε αυτό το σημείο υποφώσκει η εντύπωση πως το συγχρονικό τοπίο της καταστροφής δεν άφηνε περιθώρια για την προοπτική μιας ενδεχόμενης αναγέννησης, αλλά διαβεβαίωνε μια αναπόδραστη επικείμενη πτώση. Γι' αυτό τον λόγο, η φύση – ως ο βέβηλος κόσμος του αισθητού- προσέλαβε την μορφή ενός ερειπίου, έτοιμο να αποσυντεθεί ανά πάσα στιγμή. Έτσι, ο δημιουργός κατά την αναζήτηση των θραυσμάτων εντός των συντριμμιών, η οποία, κατά τον Μπένγιαμιν, αποτελεί την πλέον ευγενή ύλη της μπαρόκ δημιουργίας, ταυτόχρονα «καταβυθίστηκε πλήρως στην απόγνωση της επίγειας κατάστασης»⁴² κι εκτέθηκε «στα φώτα της ράμπας της αποθέωσης»⁴³.

Αντικρίζοντας τον κόσμο ως στερούμενο νόηματος, η αλληγορία τον στόλισε με κρυπτικό πνευματικό περιεχόμενο μέσα σε μια «γεμάτη νόημα συμπαράθεση ειδώλων και λειψάνων»⁴⁴. Ωστόσο, εφόσον τίποτα εγκόσμιο δεν ήταν ικανό να παράσχει νόημα αφ' εαυτού, τα πάντα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως μεταφορές. Συλλαμβάνοντας «εν γένει τον κόσμο ως ένα κείμενο, ως ένα σύνολο σημείων και

³⁹ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 252

⁴⁰ Οικονόμου Μαρία, Προέλευση του γερμανικού δράματος, *Walter Benjamin, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αλεξάνδρεια, 2007, σελ.118

⁴¹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 233

⁴² Ο.π. σελ. 94.

⁴³ Ο.π. σελ. 235

⁴⁴ Benjamin Walter, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1999, σελ. 89

ιερογλυφικών που οφείλουν να αναγνωστούν»⁴⁵, ως «κρυπτογράφημα κάποιας αινιγματικής σοφίας»⁴⁶, ο μελαγχολικός αλληγοριστής, μεταμόρφωσε κάθε δείγμα του κτιστού κόσμου σε έμβλημα. Κάθε απεικόνιση παρέπεμπε σε κάτι πέραν του εαυτού της. Έπειτα, αφού κωδικοποιούνταν, τότε το έμβλημα είχε πλέον εκκενωθεί από οποιοδήποτε νόημα. Εφόσον ήταν απογυμνωμένο από κάποια εγγενή σημασία, κάθε νέο νόημα που θα μπορούσε να προσλάβει εναποτίθετο στην πρόθεση του εκάστοτε αλληγοριστή, γεγονός που οδήγησε σε μια αυθαίρετη νοηματοδότηση των εμβλημάτων κατά το δοκούν. Η αλληγορία του 17^{ου} αιώνα μετακίνησε από την εννοιολόγηση του αισθητού κόσμου στην εμβληματοποίησή του, καταλήγοντας έτσι όχι σε μια «σύμβαση της έκφρασης, αλλά έκφραση της σύμβασης»⁴⁷.

1.4.3. Το όνειρο της πνευματικής σωτηρίας και η παραίτηση

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η φιλοσοφική μετατόπιση που εικονοποιείται στην αλληγορία του πένθιμου δράματος εκπορεύθηκε από το -χωρικά και χρονικά προσδιορισμένο- αίσθημα ενός αβυσσαλέου οντολογικού κενού. Η μελαγχολική απόκριση στη θέα εντός ενός κενού και άνευ ουσίας κόσμου είχε ως αποτέλεσμα την απαξίωση κάθε πράξης. Ωστόσο, το αίσθημα αποξένωσης του ατόμου από τον κόσμο, συμπαρέσυρε έναν ακόμη διαχωρισμό. Εφόσον «ο εξευγενισμός των αλληγορικών αντικειμένων από τον αναστοχασμό δεν μπόρεσε να υπερκεράσει την μη αναστρέψιμη θνητότητα»⁴⁸, η απόσχιση από την φύση είχε ως επακόλουθο την απόσχιση από το ίδιο το φυσικό σώμα. Κατά τον Μπένγιαμιν, η θρηνώδης ενατένιση του κόσμου και η ακόλουθη απόσχιση από το ίδιο το φυσικό σώμα, δεν απεδείχθη ικανή να ενθαρρύνει την προσπάθεια επαναπροσέγγισης του πνεύματος δια της ύλης, δεν συνέτεινε δηλαδή στην δράση για την ανατροπή αυτής της ματαιότητας. Αντιθέτως, οδήγησε σε παραίτηση, δεδομένου ότι κάθε πράξη στον

⁴⁵ Οικονόμου Μαρία, Προέλευση του γερμανικού δράματος, *Walter Benjamin, Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, 2007, σελ.121

⁴⁶ Walter Benjamin, *Η Καταγωγή του Γερμανικού Δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 181

⁴⁷ Walter Benjamin, *Η Καταγωγή του Γερμανικού Δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ. 228

⁴⁸ Cowan Bainard, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, *New German Critique* , Winter, 1981, No. 22, Special Issue on Modernism, σελ. 118

αισθητό κόσμο κρίθηκε κενή νοήματος. Όπως το έμβλημα, το σώμα δεν μπορούσε να βρει δικαίωση στον εαυτό του. Από την στιγμή που η «αλληγορική πρόθεση στρέφεται στον κόσμο των κτιστών πραγμάτων, στο αποθαμένο ή, στην καλύτερη περίπτωση, στο ημιζώντανο, τότε ο άνθρωπος δεν εμπίπτει στο πεδίο όρασής της»⁴⁹.

Η παραίτηση από το φυσικό σώμα αιτιολογεί και την μπαροκική λατρεία του θανάτου. Δεν είναι συμπτωματικό ότι ο ανθρώπινος σκελετός, το διαμελισμένο σώμα και η νεκροκεφαλή αποτελούσαν τα συνήθη μοτίβα των εμβλημάτων της. Στην πραγματικότητα, η αλληγορική έκφραση, παρά την επαναστατικότητά της, μετετράπη σε έναν πένθιμο επικήδειο λόγο. Ο υλικός εαυτός, ως κενός περιεχομένου, αντιμετωπιζόταν ως καταδικασμένος να αφανιστεί από ένα αναπόδραστο πεπρωμένο. Η πιθανότητα διάσωσης σε μια τέτοια περίπτωση ήταν εξόφθαλμα εξωγενής. Ενώ λοιπόν το μπαρόκ εναντιώθηκε εκφραστικά στην μυθολογική σωματικότητα του αρχαίου κόσμου εικονοποιώντας αφαιρετικά την επίδραση του κατεστραμμένου κόσμου πάνω στο υποκείμενο, θα ήταν εσφαλμένο και τουλάχιστον παραπλανητικό να υποθέσουμε ότι ο διαχωρισμός του από τον μύθο απεδείχθη οριστικός. Ενόσω το αρχικό μέλημα της αλληγορίας του πένθιμου δράματος ήταν η έκθεση του ψυχικού πόνου του υποκειμένου εντός του αιμάσσοντος υλικού κόσμου, εντούτοις κάθε εικόνα του φυσικού κόσμου, εφόσον στερούνταν εγγενούς νοήματος, παρέπεμπε αναγκαία σε κάποιο σημαινόμενο ευρισκόμενο εκτός της φυσικής ύπαρξης. Συνεπώς, η δυνατότητα ανταμοιβής για την οδυνηρή αναξιοπρέπεια της φυσικής ζωής εντός του κόσμου δεν μπορούσε να εντοπιστεί τον φυσικό κόσμο αλλά «στην καθαρώς πνευματική επικράτεια της υποκειμενικής εσωτερικότητας»⁵⁰.

Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η αντινομία της αλληγορίας επιλύεται μέσω αιφνίδιας μεταπήδησης στην αιώνια πνευματική ζωή. Μέσω αυτής της εκ θαύματος σωτηρίας ο νεκρός κόσμος της ύλης κατορθώνει να αναστηθεί, αποσχίζεται όμως οριστικά από την ιστορία και την φύση. Ως εκ τούτου, «η αλληγορία χάνει κατ' αυτό τον τρόπο όλα όσα βρίσκονταν στην κυριότητά της... Όλα τούτα εξανεμίζονται με εκείνη τη μια ανατροπή με την οποία η αλληγορική καταβύθιση εκκενώνει αναγκαστικά την τελευταία φαντασμαγορία του αντικειμενικού, και αφημένη πλήρως στον εαυτό της,

⁴⁹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, σελ 300

⁵⁰ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 350

τον ξαναβρίσκει, όχι πια παίζοντας στον επίγειο κόσμο των πραγμάτων, αλλά παραμένοντας σοβαρή κάτω από τον ουρανό»⁵¹. Ο Μπένγιαμιν υπογραμμίζει ότι, υποτιμώντας την γήινη εμπειρία και προσφεύγοντας στο επέκεινα για να λυτρωθεί από το πένθος που της προκαλεί ο φυσικός κόσμος, «η αλληγορία αποχωρεί με άδεια χέρια»⁵². Σε κάθε περίπτωση, όμως, η τελική της αποτυχία δεν ακυρώνει το γεγονός ότι ξεσκέπασε την επίφαση της ενότητας. Μπορεί τα θραύσματα που συνέλεξε η μπαροκική αλληγορία από τα συντρίμια της πραγματικότητάς της να μην υπέδειξαν «στο πένθος το σημείο εισόδου και εξόδου του»⁵³ εντός του κόσμου, όμως αυτή η αποτυχία βασίζεται σε έναν συγκεκριμένο και χρονικά προσδιορισμένο τρόπο νοηματοδότησης. Εντούτοις, τα θραύσματα, ως ενδείξεις της φθαρτότητας και ως ιστορικές μαρτυρίες, μπορούν, όπως θα αναλυθεί εν συνεχεία, να αποκτήσουν διδακτική και πολιτική λειτουργία. Εξάλλου, όπως κατέδειξε ο Μπένγιαμιν στον γνωσιοθεωρητικό πρόλογο, η κατανόηση της ολότητας προϋποθέτει τον φωτισμό του αποσπασματικού.

2. Ο εαυτός ως κατοπτρικό είδωλο: 19^{ος} αιώνας

2.1 Ονειροπόλα νεωτερικότητα και η πρωτο-ιστορία του 20^{ου} αιώνα

Ο δέκατος ένατος αιώνας ένας χωροχρόνος <Zeitraum> (ένας ονειροχρόνος <Zeit-traum" στον οποίο η ατομική συνείδηση ασφαλίζεται όλο και περισσότερο στο καθρέφτισμα, ενώ η συλλογική συνείδηση βυθίζεται σε όλο και βαθύτερο ύπνο. Αλλά όπως ακριβώς και ο κοιμώμενος -από αυτή την άποψη όπως κι ο τρελός- ξεκινά το μακροκοσμικό ταξίδι μέσα από το ίδιο του το σώμα, και οι θόρυβοι και τα συναισθήματα των σπλάχνων του, όπως η αρτηριακή πίεση, η εντερική αναταραχή, ο καρδιακός παλμός και η μυϊκή αίσθηση (που για το αφυπνισμένο και υγιές άτομο υποδεικνύουν ένα σταθερό άξονα υγείας) παράγουν, στην υπερτροφικά διογκωμένη εσωτερική συνείδηση του κοιμώμενου, ψευδαισθήσεις ή ονειρικές εικόνες που τα ερμηνεύουν και τα επεξηγούν, το ίδιο λοιπόν συμβαίνει και με την ονειροπόλα συλλογικότητα, η οποία, μέσω των στοών, συναναστρέφεται τα ίδια της τα σπλάχνα. Πρέπει να ακολουθήσουμε τα ίχνη της, ώστε να εξηγήσουμε τον δέκατο ένατο αιώνα -στη μόδα και τη διαφήμιση, στα κτίρια και την πολιτική- ως το αποτέλεσμα των ονειρικών οραμάτων του»⁵⁴.

⁵¹ Walter Benjamin, *Η καταγωγή του γερμανικού δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017, , Αθήνα, σελ. 308

⁵² Ο.π. σελ. 309

⁵³ Ο.π. σελ. 312

⁵⁴ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 389

«...γιατί το όνειρο είναι το πιο φιλόξενο στοιχείο για το πένθος, το στοίχειωμα, τη φασματικότητα όλων των πνευμάτων, και για την επιστροφή των φαντασμάτων (revenants)... Το όνειρο είναι επίσης ένας τόπος φιλόξενος για την απαίτηση δικαιοσύνης καθώς και για τις μεσσιανικές ελπίδες, τις πλέον ακατανίκητες»⁵⁵

Στην *Καταγωγή του πένθιμου δράματος* η αλληγορική έκφραση του 17^{ου} περιγράφηκε από τον Μπένγιαμιν ως το απότοκο μιας χωρικά και χρονικά προσδιορισμένης εμπειρίας, όπου το υποκείμενο ήρθε για πρώτη φορά αντιμέτωπο με την ερειπιώδη κατάσταση του κόσμου. Παρά την εκ του αποτελέσματος αποτυχία του αλληγοριστή να τοποθετήσει εαυτόν εντός της φύσης κι εντός της ιστορίας, δεδομένου ότι παραιτήθηκε από την όποια προσπάθεια διάσωσης του και γραπώθηκε στην ιδέα την πνευματικής σωτηρίας, ο Μπενγιαμιν πιστώνει σε αυτόν την αναγνώριση του μη-ταυτόσημου μεταξύ ονόματος και πράγματος, εικόνας και φέροντος νοήματος. Η ιστορική εμπειρία του μαρασμού και των ερειπίων, η εν τη συγχρονία υλική και πνευματική ένδεια απετέλεσαν ικανούς παράγοντες για τη δημιουργία της ιδιαίτερης έκφρασης που αποδίδει ο Μπένγιαμιν στην ποιητική παραγωγή του 17^{ου}, η οποία και αντανάκλυνε την *απόγνωση της επίγειας κατάστασης*. Σύμφωνα με αυτό το θεωρητικό σχήμα, όπου η αλληγορική έκφραση εμφανίζεται ως το αντίστοιχο της ιστορικής εμπειρίας των ερειπίων, το ενδεχόμενο επανεμφάνισής της μεσούσης της ακμής του καπιταλιστικού συστήματος παρουσιάζεται φαινομενικά παράδοξο. Εξάλλου, δεν μπορεί να αντιληχθεί ότι ο δέκατος ένατος αιώνας δεν κατατρώχεται από κάποια σπαρακτική εμπειρία ενός πολέμου ή μιας απρόσμενης υλικής καταστροφής, ενώ μάλιστα θα μπορούσε εύλογα κάποιος να αντιπαραβάλλει σε αυτήν την εμπειρία μια καινοφανή τεχνολογική και υλική άνθηση, η οποία εκ πρώτης δεν μπορεί να δικαιολογήσει μια παρόμοια προς τον 17^ο φιλοσοφική στάση. Εντούτοις, παρά τα προλεγόμενα, κι όπως θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε εν συνεχεία, η δομή της εμπειρίας εξακολουθεί να υπόκειται σε αλλοιώσεις. Μάλιστα, ο 19^{ος} αιώνας κληρονομεί την πρώιμη εμπειρία του μαρασμού του 17^{ου} αιώνα και πορεύεται προς το μαράζωμα της ίδιας της ουσίας της εμπειρίας. Κατά τον Μπένγιαμιν, τα σπάργανα της κατάρρευσης της εμπειρίας και της υποκατάστασής της από το βίωμα στον σύγχρονο κόσμο ανάγονται στην εμπειρία του άστεως του 19^{ου} αιώνα και είναι άρρηκτα συνδεδεμένα τόσο με την μαζοποιητική τάση της πρώιμης

⁵⁵ Derrida Jacques, «Η γλώσσα του ξένου», στο: *Πολίτης*, τεύχος 96, 2002, σελ. 24

βιομηχανοποιημένης κοινωνίας όσο και με τα νέα τεχνικά μέσα που αυτή εισήγαγε. Παρά τον αποσπασματικό χαρακτήρα του ανολοκλήρωτου πλην όμως εξαιρετικά εμβριθούς σχεδίου της *Εργασίας περί στόων* -με το οποίο καταπιάστηκε κατά τα τελευταία 13 περίπου χρόνια της ζωής του-, κάθε αυτόνομη δεσμίδα, κάθε προσωπικός σχολιασμός και κάθε παράθεση αποσπασμάτων άλλων συγγραφέων αποτελεί μια προσπάθεια ανίχνευσης των κανονιστικών υποβάθρων- θραυσμάτων της ιστορικής πραγματικότητας του 20^{ου} αιώνα. Η παρουσίαση των εμφανίσεων του ονειροχρόνου του 19^{ου} αποτελεί μια μέθοδο κατάδειξης του τρόπου με τον οποίο λαξεύτηκε η σύγχρονη αντίληψη, κατά την οποία η πραγματικότητα και οι θηριωδίες της τείνουν να συλλαμβάνονται με αισθητικά κριτήρια.

Ήδη, στην εισαγωγή του *exposé* του 1939 του *Passagen-Werk*, τιτλοφορούμενου «Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα», ο Μπένγιαμιν επιδιώκει να διαυγάσει τους στόχους της μελέτης του, υποστηρίζοντας ότι η έρευνά του «επιχειρεί να δείξει, πώς, σε συνέχεια της πραγματοκεντρικής αναπαράστασης του πολιτισμού, οι μορφές της νέας ζωής και τα νέα δημιουργήματα, στη βάση της οικονομίας και της τεχνικής που οφείλουμε στον προηγούμενο αιώνα, εισέρχονται στο σύμπαν μιας φαντασμαγορίας».⁵⁶ Καθώς ο Μπένγιαμιν «θέλησε να εξετάσει τα αστικά περιβάλλοντα ως δεξαμενές συλλογικής μνήμης κι εμπειρίας»⁵⁷, να ανασύρει εν ολίγοις τα ίχνη του ιστορικού παρελθόντος που έχουν επικαλυφθεί από την φαντασμαγορία του, η επιλογή της πόλης του Παρισιού για την παρουσίαση των αστικών μεταμορφώσεων του 19^{ου} αιώνα δεν ήταν διόλου τυχαία. Στην πραγματικότητα, το Παρίσι αποτέλεσε το πιο εύφορο έδαφος για αυτή την ανάλυση. Εκεί η αστικοποίηση, η προϊούσα τεχνολογική εξέλιξη, η μαζοποίηση, η ψευδαισθητικά φορτισμένη πραγματικότητα, αλλά και οι εξελίξεις που συντελέστηκαν σφαίρα της τέχνης και των επιστημών, αποτελούν τα απαραίτητα εννοιολογικά κλειδιά για την κατανόηση της ιστορικής εμπειρίας του 19^{ου} αιώνα, ενώ ταυτόχρονα συνθέτουν την πρώτο-ιστορία του αισθητικοποιημένου 20^{ου} αιώνα. Είναι ενδεικτικό εξάλλου το ότι ορίζεται ως «πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα». Επιπλέον, εν τη συγχρονία, η αρχαιότητα και η νεωτερικότητα, καθώς επίσης οι παραδοσιακές χειρωνακτικές τέχνες και οι νέες τεχνικές, δεν παρουσιάζονται ακόμη ως

⁵⁶ Benjamin Walter, *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, Παρουσίαση του 1939*, Αθήνα: Εκδόσεις ΟΥΑΠΠΤΙ, 2020, σελ. 24

⁵⁷ Stevenson Deborah, *Πόλεις & Αστικοί Πολιτισμοί*, Αθήνα: Εκδόσεις ΚΡΙΤΙΚΗ, 2007, σελ. 118

ολοκληρωτικά διακριτοί τόποι. Αυτό συνέβη διότι ο νέος τρόπος οργάνωσης δομήθηκε πάνω στον παλαιό, χωρίς πρώτα να κατορθώσει να τον διαγράψει εξ ολοκλήρου. Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι ο Μπένγιαμιν δεν νοσταλγεί έναν προνεωτερικό κόσμο, ούτε εγκαλεί την τεχνολογία καθ' εαυτή για τον μαρασμό της σύγχρονης εμπειρίας. Αντιθέτως, το εγγείρημά του φαίνεται πως διαπνέεται από μια συγκρατημένη αισιοδοξία. Όπως επισημαίνει η Suzan Buck Morss επ' αυτού, ολόκληρος ο θεωρητικός εξοπλισμός της *Εργασίας περί στοών* «περιλαμβάνει μια αντίληψη της συλλογικής 'αφύπνισης' από έναν ονειρικό κόσμο... διότι αντιμετωπίζει επισταμένως τον μαζικό πολιτισμό όχι απλώς ως πηγή φαντασμαγορίας της ψευδούς συνείδησης, αλλά και ως αφετηρία της συλλογικής δράσης για την υπέρβασή του»⁵⁸.

Η κριτική ενασχόληση του Μπένγιαμιν με τις μεταλλάξεις του αστικού χώρου του 19^{ου} αιώνα και των αντανάκλασεών τους στο κοινωνικό γίνεσθαι, θα μπορούσε εν πολλοίς να ιδωθεί ως μέθοδος αντιστοίχισης της σαγηνευτικής ποιότητας με την οποία κομίζονται τα εμπορεύματα σε αυτήν την μεταβατική περίοδο, με τον προοδευτικό εκμαυλισμό της θέασης, της αντίληψης και εν τέλει της κοινωνικής ηθικής. Στην πραγματικότητα, η ιστοριογραφική και αισθητική ανάλυση του 19^{ου} αιώνα δεν έχει μόνο θεωρητικό- ιστοριογραφικό ενδιαφέρον, μα συνάμα δυνάμει κοινωνική λειτουργία. Σύμφωνα με τα λόγια του Μπένγιαμιν, το συνολικό περιεχόμενο της *Εργασίας περί στοών* αποτελεί ένα «υλικό ζωτικής πολιτικής σημασίας»⁵⁹. Αποσκοπεί στην διάρρηξη της ψευδαισθητικά φορτισμένης αντίληψης του 20^{ου} αιώνα και στην υπέρβαση του αφηγήματος περί αδιαίρετου ιστορικού συνεχούς το οποίο συντείνει στην κοινωνική και πολιτική αδράνεια. Ο ακρωτηριασμός της πράξης υποθάλλει και προϋποθέτει τον ακρωτηριασμό της εμπειρίας. Δεδομένου ότι το διακύβευμα αφορά το κατά πόσο είναι δυνατό να ανακύψουν εμπειρικές δυνατότητες σε μια αισθητικοποιημένη πραγματικότητα, το κατά πόσο δηλαδή μπορεί μια αλλοιωμένη εμπειρία να μεταρσιωθεί σε δράση, ο Μπένγιαμιν επιχειρεί, μέσω της κριτικής ανάλυσης της μοντερνικότητας, να στοιχειοθετήσει ένα συνεπές πολιτικό πρόγραμμα. Ευελπιστεί ότι, μέσω της ενίσχυσης της μνήμης, μέσω 'της ακτινοσκόπησης της αστικής τάξης κατά τη στιγμή

⁵⁸ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 391

⁵⁹ Benjamin Walter, *Η «Δεσμίδα Ν» της Εργασίας περί στοών. Γνωσιοθεωρητικά, Θεωρία της προόδου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2021, σελ. 79

που εμφανίζει τα πρώτα σημάδια παρακμής⁶⁰ και της αποκατάστασης της απολεσθείσας εμπειρίας, θα ανακύψει ένα ενδεχόμενο ανατροπής.

Υπό αυτό το πρίσμα, αιτιολογείται και ο καίριος ρόλος που διαδραματίζει η φυσιογνωμία του Μπωντλαίρ στην κριτική ανάλυση της νεωτερικότητας του Μπένγιαμιν, διότι η ιστορική συγκυρία των μέσων του 19^{ου}, όπως αυτή εισέδουσε στην καλλιτεχνική του δραστηριότητα, τον κατέστησε ικανό να αποτυπώσει την μετάλλαξη του αστικού τοπίου της νεωτερικότητας. Από αυτήν τη σκοπιά, η μελέτη του έργου του λειτουργεί ως οδηγός προς την κατανόηση της νεωτερικότητας και προς την αναζήτηση της προέλευσης των σύγχρονων ψευδαισθήσεων. Ο Μπωντλαίρ, ο τελευταίος λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού, αποτελεί ενδεικτικό δείγμα της ιστορικής μεταβολής και της καταδικασμένης σε ήττα πάλης του μεμονωμένου ατόμου εναντίον της.

Ενδεχομένως μάλιστα, οι απαρχές της μπενγιαμινικής αισθητικής θεωρίας που ολοκληρώνεται στην αναγνώριση της πολιτικοποιημένης τέχνης ως τον μόνο ικανό αντίπαλο μιας ολοκληρωτικής καταστροφής προς την οποία ρέπει αναπόδραστα – όπως θα αναλυθεί εν παρόδω- η άκρατη αισθητικοποίηση της πραγματικότητας, να σχηματίζονται ακριβώς σε αυτό το εκτενές αφιέρωμα στον Μπωντλαίρ. Τοποθετημένη εντός των κοινωνικών μεταλλάξεων του 19^{ου} αιώνα, η φυσιογνωμία του Μπωντλαίρ αποκτά πολυπρισματικό και αλληγορικό χαρακτήρα. Στον Μπωντλαίρ ο μοντερνισμός και ο επαναστατικός χαρακτήρας της γραφής, η αντικομορμικτική τοποθέτηση απέναντι στην ίδια τη ζωή εντός της μεγαλούπολης, συνυπήρχαν με μίαν ονειροπόληση ενδεικτική της κατάστασης στην οποία περιήλθε η προσφάτως αναδυθείσα μάζα της πόλεως. Η πρωτοφανής συρροή εμπορευμάτων, ο μετασχηματισμός των χρεωδών αναγκών λόγω της βιομηχανικής παραγωγής, οι νέες μορφές απασχόλησης και ανεύρεσης των προς το ζην, οι κοινωνικές ανακατατάξεις και η ανάδυση νέων κοινωνικών τύπων εντός του αστικού κόλπου, δημιούργησαν ένα γενικευμένο αίσθημα επισφάλειας, όπου λάνθανε η επιθυμία εξεγέρσεως. Παρά την όποια επαναστατική επιθυμία ή την όποια ανάγκη για ανατροπή, το πλήθος δεν είχε πραγματική συνείδηση του μεγέθους της πραγματοποίησης, στην οποία υπόκειτο μέσα στο αστικό τοπίο της παρισινής φαντασμαγορίας των στοών. Ενόσω ο Μπένγιαμιν επαινεί τον προοδευτικό χαρακτήρα του θεωρητικού έργου του Μπωντλαίρ, δεν παύει

⁶⁰ Benjamin Walter, *Η «Δεσμίδα Ν» της Εργασίας περί στοών. Γνωσιοθεωρητικά, Θεωρία της προόδου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2021, σελ. 79

να αναγνωρίζει ότι η υπεροχή του απέναντι στην περιβάλλουσα φιλολογική κίνηση⁶¹ αντιπαρατίθετο αδιάπτωτα απέναντι στην εσωτερική του σύγχυση. Ως παιδί του καιρού του, ήταν εξίσου κατατρεγμένος από αυταπάτες όπως και το πλήθος που παρατηρούσε και εμπερίκλειε υπόρρητα στα έργα του. Ο Μπένγιαμιν παρατηρεί ότι ο Μπωντλαίρ περιερχόταν σε θεωρητικές αντινομίες άνευ συστηματικής τεκμηρίωσης. Ενδεικτικό των παλινωδιών στις οποίες περιπίπτει αποτελεί το γεγονός ότι, ενώ περί τα 1850 φαίνεται να χαρακτηρίζει το κίνημα της τέχνης για την τέχνη μάταιο και στείο, στο ύστερο έργο του θα συνταχθεί με αυτό. Όπως θα αναλυθεί εν συνεχεία, ο Μπένγιαμιν δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να συνταχθεί με την ύστερη μεταστροφή του Μπωντλαίρ διότι, κατά την θεωρία του, η τελείωση του δόγματος της τέχνης για την τέχνη ισοδυναμεί με την αισθητικοποίηση του πολέμου. Εντούτοις, μέσα στην εσωτερική σύγχυση του Μπωντλαίρ ενυπάρχει και ένας αδιάπτωτος αγώνας για την «εωσφορική διατήρηση του προνομίου να βλασφημεί κανείς τον σατανά, στην εξουσία του οποίου έχει περιέλθει».⁶² Ως μάρτυρας της κατάρρευσης της νέας τεχνητής φύσης, κατέγραψε την ιστορική μετάβαση στην σύγχρονη κοινωνική δομή και τον μετασχηματισμό της αντίληψης που αυτή συμπαρέσυρε, έστω κι αν αυτό δεν αποτελούσε συνειδητή του πρόθεση.

2.2 Μνήμη κι Εμπειρία

*‘‘Η μνήμη επιτυγχάνει τη σύγκλιση της φαντασίας και της σκέψης⁶³’’. [J66,3,
Passagenwerk]*

*‘‘Η ανάμνηση είναι το εκκοσμικευμένο λείψανο...το συμπλήρωμα του {βιώματος}.
Μέσα της έχει αποκρυσταλλωθεί η προϊούσα αυτοαλλοτρίωση του ανθρώπου που
καταγράφει το παρελθόν του ως νεκρό κτήμα’’⁶⁴.
[32^a, Κεντρικό Πάρκο]*

⁶¹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 34

⁶² Ο.π σελ. 32

⁶³ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 346

⁶⁴ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 203

Στην εισαγωγική παράγραφο του δευτέρου κεφαλαίου που αφιερώθηκε στο έργο του λυρικού ποιητή με τίτλο «Ορισμένα Μοτίβα στον Μπωντλαίρ», ο Μπένγιαμιν παρατηρεί ότι οι άνθρωποι της νεωτερικότητας, οι δυνάμει αναγνώστες στους οποίους υπολόγιζε ο Μπωντλαίρ κατά την έκδοση των *Ανθέων του Κακού*, επιδεικνύουν μια ροπή προς «τις απολαύσεις των αισθήσεων»⁶⁵. Εκ πρώτης όψεως, μια τέτοια πρόκριση από πλευράς του νεωτερισμού δεν φαντάζει επιβλαβής, δεδομένου ότι η αισθητηριακή πρόσληψη δεν έχει αυτοστιγμεί αρνητικό πρόσημο μιας και δεν αποτελεί παρά μια αφετηριακή συνθήκη της αντίληψης⁶⁶. Παρ' όλ' αυτά, στο πρώιμο αστικό τοπίο, η ικανότητα της θέασης προβληματικοποιείται αναπόδραστα, εξαιτίας του γεγονότος ότι ο άνθρωπος έρχεται για πρώτη φορά αντιμέτωπος με μια τεχνικά διαμεσολαβημένη πραγματικότητα η οποία τον σκανδαλίζει. Μπροστά σε αυτό τον ξένο τόπο, ο νεωτερικός άνθρωπος πρωτίστως εφευρίσκει ορισμένα τεχνάσματα για να καθυποτάξει την ανησυχία του και να προστατευτεί ενάντια σε σοκαριστικά μεμονωμένα συμβάντα της νεωτερικότητας. Όμως, με αυτό τον τρόπο συρρικνώνεται η μνημονική του ικανότητα, δυσχεραίνοντας έτσι όχι μόνο την δυνατότητα απόκτησης ιστορικής γνώσης, αλλά και το ενδεχόμενο ανατροπής της τρέχουσας συνθήκης.

Για τη διασαφήνιση των επιπλοκών της αλλοίωσης της αισθητηριακής αντίληψης, θα πρέπει πρωτίστως να ληφθεί υπόψη η επίδρασή της στην μνημονική ικανότητα. Η έννοιες της μνήμης, της λήθης και η σύνδεσή τους με την κοινωνική συνείδηση και την αντίληψη της ιστορίας βρίσκονταν ανέκαθεν στον πυρήνα των φιλοσοφικών ενδιαφερόντων του Μπένγιαμιν. Όπως παραδέχθηκε στην επιστολή του προς την Gretel Adorno τον Μάιο του 1940: «*Ο πόλεμος και ο αστερισμός που έφερε μαζί του, με οδήγησαν να βάλω κάτω συγκεκριμένες σκέψεις για τις οποίες μπορώ να πω ότι τις κρατούσα κρυμμένες για είκοσι χρόνια σχεδόν. Ναι, κρυμμένες ακόμη κι από τον εαυτό μου*»⁶⁷. Αυτές οι σκέψεις, που μας κληροδοτήθηκαν στο τελευταίο ολοκληρωμένο του κείμενο με τίτλο *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας*, αναπτύσσονται εναργώς τόσο στα κείμενα που αφορούν τον Μπωντλαίρ όσο και

⁶⁵ Ο.π. 123

⁶⁶ Σχετικά Βλ. επίσης Rancière Jacques, *ο χειραφετημένος θεατής*, Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2015, σελ. 9-33

⁶⁷ Benjamin Walter, *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Λέσχη Κατασκόπων του 21^{ου} Αιώνα, 2014, σελ 29

στην *Δεσμίδα Ν της Εργασίας περί στοών*. Στην τελευταία όρισε ως το μείζον μέλημα του πολύχρονου πονήματός του τον εντοπισμό του «αστερισμού της αφύπνισης»⁶⁸ που θα οδηγούσε στην οριστική απομυθοποίηση της ιστορίας. Αυτή η στόχευση θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο «μέσα από την αφύπνιση μιας όχι-ακόμα-συνειδητής γνώσης του παρελθόντος»⁶⁹.

Καθώς ο σκοπός που τίθεται παραπάνω παρακωλύεται από την μορφή που προσέλαβε η νεωτερική εμπειρία, απαραίτητο βήμα προς την κατάκτησή του είναι η ανάλυση των αιτιών της μυθικής επένδυσης της συλλογικής συνείδησης, όπου η μνήμη έχει καταστεί ανιστορική. Η μυθοποίηση της συλλογικής συνείδησης συνδέεται στον Μπένγιαμιν με την παραδοσιακή αφήγηση της ιστορίας η οποία προϋποθέτει μια αφηρημένη και οριζόντια εννοιολόγηση της χρονικότητας. Η θετικιστική ανάγνωση παρουσιάζει την ιστορία ως ένα αδιάρρηκτο συνεχές, διότι, ελλείψει θεωρητικού εξοπλισμού, καταντά σε μια κατασκευή «τον τόπο της οποίας...διαμορφώνει ο ομοιογενής και κενός χρόνος»⁷⁰. Έναντι αυτής της εκμαυλιστικής μυθοποίησης της ιστορίας που σωρεύει στιγμιότυπα χωρίς να τα νοηματοδοτεί, ο Μπένγιαμιν «αντιπαραθέτει την αφύπνιση που η αστική επικαιροποίηση της συλλογικής μνήμης καθιστά εφικτή με τη μορφή της ανάμνησης»⁷¹. Η ζωογόνηση της ανάμνησης παρίσταται εν προκειμένω ως η απαραίτητη μέθοδος εκ της οποίας ο σύγχρονος κόσμος μπορεί να θεραπευτεί από την καταστρεπτικότητα της ψευδούς συνειδήσεως.

2.2.1 Οι 'φιλοσοφίες της ζωής'

Κατά τον Μπένγιαμιν, αρχική ένδειξη του μετασηματισμού της εμπειρίας του υποκειμένου του άστεως, αποτελεί η σταδιακή έκπτωση της λυρικής ποίησης. Όπως παρατηρεί, η λυρική ποίηση μετά τον Μπωντλαίρ «μόνο κατ' εξαίρεση διατηρεί την

⁶⁸ Benjamin Walter, *Η «Δεσμίδα Ν» της Εργασίας περί στοών. Γνωσιοθεωρητικά, Θεωρία της προόδου*, Αθήνα: Εκδόσεις νήσος, 2021, σελ.78

⁶⁹ Ο.π. σελ. 78

⁷⁰ Benjamin Walter, *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Λέσχη Κατασκόπων του 21^{ου} Αιώνα, 2014, σελ.21

⁷¹ Berdet Marc, «Benjamin, sociographe de la mémoire collective? », στο: *Temporalités*, 3, 2005, σελ.1

επαφή της με την εμπειρία των αναγνωστών»⁷². Εν προκειμένω, το ζήτημα που ανακύπτει είναι το εξής: παρότι η αστική εμπειρία του 19^{ου} αιώνα –κατ’ αναλογία προς κάθε χωροχρονικά προσδιορισμένη εμπειρία– καθορίζεται από ορισμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, αλλά αυτές ακριβώς οι συνθήκες που την διαμορφώνουν, ταυτοχρόνως δυσχεράνουν την διάγνωσή τους. Απόδειξη αυτού το ότι οι ταυτόχρονες απόπειρες της φιλοσοφικής προσέγγισης της ‘αληθινής εμπειρίας’ έφταναν επίσης σε αδιέξοδο. Σε αυτό το σημείο, ο Μπένγιαμιν αναπτύσσει τον συλλογισμό του προσεγγίζοντας κριτικά την άνθιση των λεγόμενων ‘φιλοσοφιών της ζωής’ [Lebensphilosophien] των τελών του 19^{ου} αιώνα, οι οποίες απομόνωναν την πραγματική εμπειρία του ατόμου από την ύπαρξή του εντός της κοινωνίας. Δεσπόζουσα θέση μεταξύ αυτών των αποπειρών ερμηνείας της εμπειρίας, στις οποίες ο Μπένγιαμιν αντιτίθεται σθεναρά, κατέχει το μνημειώδες έργο του Μπεργκσόν *Ύλη και Μνήμη, δοκίμιο για την σχέση σώματος και πνεύματος*, εκδοθέν το 1896. Η διάκριση του συγκεκριμένου έργου από ανάλογες συγχρονικές προσπάθειες φιλοσοφικού προσδιορισμού της εμπειρίας έγκειται στο γεγονός ότι η προσέγγισή του αναγνωρίζει τη συμμετοχή της μνήμης στην θεμελίωση της εμπειρίας. Βεβαίως, η ευρηματικότητα του συγγραφέα του *Matière et Mémoire* περιορίζεται στην παραπάνω σύνδεση, καθώς απορρίπτει την ιστορικότητα της μνήμης και κατά συνέπεια καθιστά τον προσδιορισμό της εμπειρίας ανιστορικό. Ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι ο Μπεργκσόν δεν μπόρεσε να κατανοήσει, ή μάλλον παραγνώρισε την ιστορική εμπειρία που εξέθρεψε την φιλοσοφία του, η οποία δεν ήταν άλλη από την οδυνηρή εμπειρία της καπιταλιστικής φαντασμαγορίας. Η αδυναμία αναγνώρισης της προέλευσης της φιλοσοφίας του αποτελεί μάλλον γενικότερο κοινωνικό σύμπτωμα κι όχι εξαίρεση εντός της ιστορικής συνθήκης που την ανέδειξε. Με μια εντυπωσιακή αναλογία μεταξύ του τρόπου θέασης της νεωτερικότητας που ενδεικτικά εκπροσωπεί ο Μπεργκσόν και της καλλιτεχνικής αποτύπωσης του κόσμου στο άτομο, ο Μπένγιαμιν περιγράφει τις επιπτώσεις της απαθλίωσης της εμπειρίας στην κοινωνική πραγματικότητα ως εξής: «Στα μάτια που κλείνουν μπροστά σε αυτήν παρουσιάζεται μια εμπειρία συμπληρωματικού τύπου ως ένα τρόπον τινά αυθόρμητο απείκασμά της»⁷³. Η έννοια του απεικασματος της εμπειρίας, δηλαδή του

⁷² Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 124

⁷³ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 125

ομοιώματος ή του ειδώλου της – η οποία προσομοιάζει με το μετ-είκασμα {after image} του κινηματογράφου- απομακρύνει κάθε ενδεχόμενο να ανακύψει η αυθεντική εμπειρία και την εκποιεί στην καταγραφή του ιστορικός εφήμερου ως ολοκληρωμένου προϊόντος. Η καταγγελία της ανιστορικότητας της μνήμης στον Μπεργκσόν συνδέεται με την πολεμική του Μπένγιαμιν στην παραδοσιακή ιστοριογραφία, η οποία συλλέγει δεδομένα «για να γεμίσει τον ομοιογενή και κενό χρόνο»⁷⁴. Κατά παρόμοιο τρόπο, στο έργο του Μπεργκσόν αφαιρείται από την συνάρτηση η ανθρώπινη πρόθεση και η ζωντανή μνήμη της συλλογικότητας.

2.2.2. Εκούσια και ακούσια μνήμη

Έχοντας επωμιστεί τον ρόλο της στοιχειοθέτησης των ιστορικών καταβολών της σύγχρονης εμπειρίας, ο Μπένγιαμιν αναβιώνει τις έννοιες της συνειδητής και ακούσιας μνήμης. Προς τούτο, ανατρέχει στις αντίστοιχες έννοιες που εισάγονται στα έργα των Προυστ και Φρόντ, το περιεχόμενο των οποίων εκτίθεται ως εμμενής κριτική στην ανιστορική εμπειρία του Μπεργκσόν. Η χρήση των συγκεκριμένων θεωριών αναφορικά με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της μνήμης δεν αποτελεί απλώς και μόνο ένα μέσο κατάδειξης ενός αναπόφευκτα ολοκληρωτικού μαρασμού της εμπειρίας εντός της μαζοποιητικής κοινωνίας, αλλά ταυτοχρόνως αναδεικνύει τις δυνατότητες εξόδου που υποκρύπτονται σε αυτήν.

Ορμώμενος από την επιθυμία ανάδειξης της ιστορικής ποιότητας της μνήμης και της σύνδεσής της με την εμπειρία, ο Μπένγιαμιν εκκινεί από την πραγμάτευση των εννοιών τις *memoire involontaire* και της *memoire volontaire*, όπως αυτές εισάγονται από τον Προυστ στο έργο του *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*, την μετάφραση του οποίου στα γερμανικά είχε εκπονήσει από κοινού με τον Hessel. Στον Προυστ τα δύο αυτά είδη μνήμης παρουσιάζονται ως αλληλοαποκλειόμενα. Η ακούσια μνήμη -είτε ευχάριστη όπως προκύπτει από το στιγμιότυπο με τη βουτηγμένη στο τσάι μαντλέν, είτε οδυνηρή ενόσω εκείνος σκύβει πάνω στα μποτίνια του- ενεργοποιεί μια συνειδησιακή ροή η οποία έχει ως εφελτήριο ένα επουσιώδες

⁷⁴ Benjamin Walter, *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Λέσχη Κατασκόπων του 21^{ου} Αιώνα, 2014, σελ.23

αισθητηριακό ερέθισμα⁷⁵. Ενσαρκώνει μια μορφή μνημονικής ανάκλησης που δεν είναι συνειδητή, και ως τέτοια τείνει συχνά να υποπίπτει σε λήθη. Έχει ωστόσο ιδιαίτερο νοηματικό βάρος διότι, εάν συγκλονιστεί από ένα εξωτερικό γεγονός, τότε συστήνει την αποκάλυψη ενός ξεχασμένου γεγονότος, το οποίο επαν-ενεργοποιεί ένα απωθημένο αίσθημα, λειτουργώντας κατ' ουσίαν ως ένας διάυλος επαν-ανακάλυψης κι επαν-επεξεργασίας- του παρελθόντος χρόνου. Το τυχαίο συναπάντημα με μια ως τώρα διαγεγραμμένη εικόνα του παρελθόντος, διασπά την ψευδαίσθηση της συνεκτικότητας και της αδιάρρηκτης χρονολογικής ακολουθίας των συντελεσμένων γεγονότων.

Για την επίδραση της *memoire involontaire* στην αίσθηση του χρόνου που διαθέτει το άτομο η Anna Ledwina προσθέτει: «Μόλις αποκατασταθεί η επαφή με αυτά τα θαμμένα στρώματα της συνείδησης, τα πάντα είναι οργανωμένα: ο χρόνος, ο κόσμος και οι μεταμορφώσεις του. Η πραγματικότητα, κατακερματισμένη και υποκειμενική, βρίσκει το νόημά της μόνο μέσα από την ανάδειξη αυτού του βαθύτερου σύμπαντος»⁷⁶. Στην ανάδυση του βαθύτερου σύμπαντος, η προκατασκευασμένη αντίληψη του παρόντος τίθεται σε δοκιμασία, καθώς το χαμένο παρελθόν εισβάλλει στο παρόν και αναζωογονείται. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η αιωνιότητα «όπως αποκαλύπτεται στον Προυστ {με το σκίρτημα της *memoire involontaire*}, είναι ο δαιδαλώδης χρόνος, όχι ο απεριόριστος χρόνος. Το αληθινό του ενδιαφέρον έγκειται στο πέρασμα του χρόνου στην πιο ουσιαστική -δηλαδή, χωροταξικά περιορισμένη- μορφή του»⁷⁷.

Η ακούσια μνήμη παρουσιάζεται στον Προυστ σφιχτά προσδεμένη στην εμπειρία. Με παρόμοιο πνεύμα, ο Μπένγιαμιν επισημαίνει ότι η εμπειρία «σχηματίζεται όχι τόσο από επιμέρους δεδομένα, αυστηρά εντοπισμένα στην ανάμνηση, όσο από συσσωρευμένα, συχνά μη συνειδητά στοιχεία που συρρέουν στη

⁷⁵ Σχετικά βλ. επίσης Deleuze, Gilles, *Ο Προυστ και τα σημεία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα, 1982, σελ. 69: «Σε ποιο λοιπόν επίπεδο παρεμβαίνει ή περίφημη άθελη μνήμη; Πρέπει να σημειώσουμε πως δεν παρεμβαίνει παρά μόνο σέ συνάρτηση με μια ιδιαίτερη κατηγορία σημείων: τα αισθητά σημεία. Συλλαμβάνουμε μίαν αισθητή ιδιότητα ως σημείο- νιώθουμε την επιτακτική ανάγκη να ερμηνεύσουμε το νόημά του. Συμβαίνει τότε, ή άθελη μνήμη με την άμεση επίκληση τού σημείου, να μας παρέχει το νόημα αυτό (πράγμα που συμβαίνει με το Κομπραί και τή μαντλέν, μέ τή Βενετία και το πλακόστρωτο κ.τ.λ.)».

⁷⁶ Ledwina, Anna, «En quête des odeurs du passé : de la mémoire involontaire dans l'œuvre proustienne», στο: *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis, Uniwersytet Jagielloński*, Vol 8 No2, 2013, σελ.88

⁷⁷ Benjamin Walter, *Illuminations, Essays and Reflections*, New York: SCHOCKEN BOOKS, 1969 σελ. 211

μνήμη»⁷⁸. Κατ' ανάλογο τρόπο κρίνεται από τον Προυστ ανώτερη από την εκούσια μνήμη, η οποία ως έργο της διάνοιας δεν ανακαλεί τα ίχνη του παρελθόντος που εμπεριέχονται στα μεμονωμένα σημεία ώστε να τα αποκρυπτογραφήσει. Ενόσω λοιπόν η αθέλητη μνήμη ανακαλεί σημεία, η εκούσια μνήμη ανακαλεί πράγματα, διότι αναγνωρίζει τα γεγονότα στην συντελεσμένη διαδοχή τους κι όχι στην δυναμική τους συνύπαρξη, συντηρώντας με αυτό τον τρόπο μια προθεμελιωμένη θεώρηση του παρόντος. Στην περίπτωση της συνειδητής μνήμης, η παρελθοντική εικόνα που μας προσφέρεται είναι θνησιγενής. Ούσα ενταγμένη σε έναν συμβατικό τρόπο θεώρησης του παρόντος ως κτήμα της συνειδήσεως, δεν έχει την δύναμη να προσδώσει στο παρόν νέες προοπτικές, και συνεπώς δεν έχει τα εχέγγυα να το αναμορφώσει⁷⁹. Αντίθετα, η ξαφνική, μη ηθελημένη αναλαμπή ενός στιγμιότυπου του παρελθόντος και η στιγμιαία κατανάλωση του ισοδυναμεί με την αναζωογόνηση του. Αυτό αποτελεί κατά τον Μπένγιαμιν «το έργο της *memoire involontaire*, της αναζωογονητικής δύναμης που αντιστοιχεί στην αδυσώπητη διαδικασία της γήρανσης»⁸⁰.

Σε αυτό το σημείο, για την αποσαφήνιση της επενέργειας των δύο αλληλοαποκλειόμενων τύπων μνήμης στο άτομο, θα ήταν ενδεχομένως δόκιμο να στραφούμε στην μελέτη του Gilles Deleuze με τίτλο *Ο Προυστ και τα σημεία*, όπου συγκεκριμενοποιείται η λειτουργία της ακούσιας μνήμης: «Η θεληματική μνήμη κινείται από ένα τωρινό παρόν σε ένα παρόν πού 'υπήρξε', δηλαδή σε κάτι πού ήταν παρόν και πού δεν είναι πια. Το αλλοτινό της θεληματικής μνήμης είναι, λοιπόν, διττό σχετικό: σχετικό με το παρόν πού υπήρξε, αλλά και σχετικό με το παρόν πού σε σχέση μ' αυτό είναι τώρα παρελθόν. Είναι σα να λέγαμε πώς ή μνήμη αυτή δε συλλαμβάνει άμεσα το παρελθόν: το ανασυνθέτει με τα παρόντα⁸¹... **Αντίθετα, ή ουσία πού ενσαρκώνεται στην άθελη μνήμη δε μάς προσφέρει πια αυτό τον πρωταρχικό χρόνο. Μάς κάνει να ξαναβρίσκουμε τον χρόνο, αλλά με τρόπο ολότελα διαφορετικό. Μάς κάνει να ξαναβρίσκουμε τον ίδιο τον χαμένο χρόνο.** Ξεπροβάλλει απότομα, μέσα σ' ένα χρόνο πού έχει κιόλας ξετυλιχθεί, πού έχει

⁷⁸ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 125.

⁷⁹ Clarinval Olivier, «La Mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin», στο: *The French Review*, Apr., 2009, Vol. 82, No. 5, pp. 994-1003

⁸⁰ Benjamin Walter, *Illuminations, Essays and Reflections*, New York: Schocken Books, 1969 σελ. 211

⁸¹ Deleuze Gilles, *Ο Προυστ και τα σημεία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα, 1982, σελ. 73

αναπτυχθεί. Μέσα σ' αυτόν τον χρόνο που περνά, ή ουσία ξαναβρίσκει ένα κέντρο εντύλιξης που όμως είναι πια εικόνα μόνο του πρωταρχικού χρόνου. Γι' αυτό και οι αποκαλύψεις της άθελης μνήμης είναι εξαιρετικά σύντομες, και δε θα ήταν δυνατό να παραταθούν χωρίς να μάς βλάψουν.. η αναπόληση μάς προσφέρει το καθ' εαυτό είναι του παρελθόντος. Χωρίς καμιάν αμφιβολία, αυτό το καθαυτό είναι που ξεπερνά όλες τις εμπειρικές διαστάσεις του χρόνου. Όμως, στην ίδια την αμφιλογία του, είναι τόσο ή αρχή απ' όπου οι διαστάσεις αυτές απλώνονται μέσα στο χαμένο χρόνο, όσο και ή αρχή που μάς δίνει τη δυνατότητα να ξανακερδίσουμε τον ίδιο αυτό χαμένο χρόνο, είναι το κέντρο που γύρω του μπορούμε να τον περιτυλίξουμε για να αποκτήσουμε μιαν εικόνα της αιωνιότητας»⁸².

Στο ανωτέρω παράθεμα η εικόνα της αιωνιότητας που παρέχεται από την ακούσια μνήμη αποκλίνει ριζικά από την έννοια του αναπόδραστου ιστορικού συνεχούς. Στην πραγματικότητα, η ιστορικότητα της ακούσιας μνήμης όπως παρουσιάζεται στο προαναφερθέν χωρίο, αποτελεί τον αντίποδα της αιώνιας επανάληψης, διότι επιτρέπει την ανασύνθεση του παρελθόντος. Η μνημονική ανάκληση λειτουργεί εδώ ως το μέτρο διδασκαλίας προς ανατροπή μιας οδυνηρής ιστορικής εμπειρίας (χωρίς εντούτοις να γίνεται λόγος για την δυνατότητα συλλογικής εφαρμοσιμότητας).

Η δυναμική της ακούσιας μνήμης φαίνεται να απασχολεί τον Μπένγιαμιν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όπου και πρωτοσυντάσσει κείμενα που αφορούν τις παιδικές του αναμνήσεις από το Βερολίνο των αυγών του 20^{ου} αιώνα. Μεμονωμένα κείμενα αυτής της συλλογής δημοσιεύονταν σε εφημερίδες περί το 1932-33, μα το ολοκληρωμένο έργο που αφορά *Τα Παιδικά Χρόνια στο Βερολίνο το 1900* εκδόθηκε μια δεκαετία κατόπιν του θανάτου του, μετά από επιμελή συγκέντρωση των μεμονωμένων σχετικών κειμένων από τον Τέοντορ Αντόρνο. Στις αναμνήσεις από το Βερολίνο, η αρχαιότητα, η πρώιμη φαντασμαγορία της νεωτερικότητας και το παρόν φαίνεται να διαπλέκονται αξεδιάλυτα. Στα εν λόγω κείμενα, ο Μπένγιαμιν περιδιαβαίνει σε μια πόλη όπου τα επιτεύγματα και οι διασκεδάσεις του προηγούμενου αιώνα (που παρουσιάζονται στα κείμενα *Αυτοκρατορικό Πανόραμα*, *Τίταργκάρντεν*, *Θριαμβική Στήλη*), έχουν καταστεί πια παρωχημένα. Παραμένουν όμως τα συντηρημένα υπολείμματα της προϊστορίας του

⁸² Ο.π. σελ. 79

20^{ου} αιώνα. Ενώ έχουν απολέσει την αίγλη που τους περιέβαλλε παρελθοντικά, σε κάθε περίπτωση όμως θα φάνταζαν ακόμη σαγηνευτικά στα μάτια ενός παιδιού.

Αυτό που αναδύεται από τις αναμνήσεις του Βερολίνου είναι η νοσταλγία και η οδύνη για το παρελθόν που έχει πια παρέλθει. Όμως τα σημάδια του βρίσκονται εντυπωμένα στις αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας ενός περιπλανώμενου ενήλικα. Κι εκεί, το αισθητηριακό ερέθισμα ενεργοποιεί μια μνημονική ανάκληση παρόμοια με εκείνη που περιγράφει ο Προυστ στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*. «Αυτό είναι το εξαιρετικό με τα ταξίδια», λέει ο Μπένγιαμιν, και συνεχίζει: «ο μακρινός τους κόσμος δεν μου ήταν πάντα ξένος κι η νοσταλγία που ξυπνούσαν μέσα μου, δεν ήταν πάντοτε το δέλεαρ προς το άγνωστο, αλλά μάλλον εκείνη η, ενίοτε, γλυκιά νοσταλγία για την επιστροφή στο σπίτι. Αλλά αυτό ίσως να ήταν και έργο του **φωταερίου**, που τόσο γλυκά έπεφτε πάνω στα πράγματα. Και όταν έβρεχε, δεν χρειαζόταν να σταματήσω στις αφίσες με τις πενήντα εικόνες που ήταν κολλημένες πάνω στις δυο κολόνες – έμπαινα στο εσωτερικό και έβρισκα εκεί στα φιόρντ και στους κοκκοφοίνικες **το ίδιο ακριβώς φως που φώτιζε το αναλόγιό μου το βράδυ, όταν ετοιμάζα τα σχολικά μου μαθήματα**»⁸³.

Ο Μπένγιαμιν φαίνεται να συμερίζεται την συμβολή της αθέλητης μνήμης στην αναζωογόνηση της εμπειρίας που αναδεικνύεται από τον Προυστ. Θα ήταν ωστόσο δυνητικά παραπλανητικό αν ισχυριζόμασταν ότι η δυνατότητα μεταμόρφωσης του παρόντος που προσφέρεται από την τυχαία διείσδυση της ακούσιας μνήμης στον Προυστ, μπορεί να συνδεθεί αυτοστιγμεί με την αφύπνιση της ανθρωπότητας που εικονίζεται ο Μπένγιαμιν. Προφανώς, και η επιρροή που άσκησε η σκέψη του Προυστ στον Μπενγιαμιν αποδεικνύεται κάθε άλλο παρά αμελητέα, μα η σπουδαιότητα της ακούσιας μνήμης, όπως περιγράφεται από τον συγγραφέα του Χαμένου Χρόνου φαίνεται να έχει περιορισμένο πεδίο εφαρμογής. Αυτό διαφαίνεται από το γεγονός ότι στα ίχνη του παρελθόντος που ανασύρονται μέσω της ακούσιας μνήμης στον Προυστ, δεν υφίσταντο περιθώρια εφαρμοσιμότητας της δυναμικής της στην σφαίρα της συλλογικότητας. Οι αναμνήσεις του Προυστ, λόγω της χρόνιας απομόνωσης του εξαιτίας της ασθένειας του, «παρέμειναν προσωπικές, κλειδωμένες

⁸³ Benjamin Walter, *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το Χίλια Εννιακόσια*, Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ, 2005, σελ. 23

στον ιδιωτικό κόσμο των αστικών εσωτερικών χώρων»⁸⁴. Η παράλειψη του ενδεχόμενου επενέργειας της ασυνείδητης μνήμης στην σφαίρα της συλλογικότητας στον Προυστ δεν φαντάζει ως ηθελημένη αποσιώπηση. Η υποκειμενική της απομόνωση είναι μάλλον απότοκο του εγκλεισμού του και γι' αυτό τον λόγο δεν κατόρθωσε να διαγνώσει την επαναστατική δυναμική της. Εφόσον όμως ο Μπένγιαμιν αναζητά την διάσπαση της ψευδαίσθησης του ιστορικού συνεχούς στο σκίρτημα της ενθύμησης, ο υποκειμενικός χαρακτήρας που αυτή προσλαμβάνει στον Προυστ θεάται ως ανεπαρκής.

2.2.3. Μνημονικό ίχνος και σοκ

Το πρόβλημα αναφορικά με την δυνατότητα αναδίφησης στα μύχια στρώματα της συνείδησης έγκειται στο ότι τα εξωτερικά συμβάντα και τα αισθητηριακά ερεθίσματα τείνουν, λόγω του σκανδαλιστικού χαρακτήρα που αποκτούν στον σύγχρονο κόσμο, να απομακρύνονται από την εμπειρία. Οι πιθανότητες αφομοίωσης των εντυπώσεων στην εμπειρία του ατόμου μειώνονται, καθότι η συνείδηση τις αναχαιτίζει προς αυτοπροστασία από την δυνητικά καταστροφική επίδραση των σοκ της νεωτερικότητας. Εκ των ενόντων, ο Μπένγιαμιν συνάγει ότι η σύγχρονη εμπειρία έχει φτωχοποιηθεί. Με σημείο αναφοράς τις ψυχαναλυτικές ανακαλύψεις της περιόδου, αναπτύσσει τον συλλογισμό του υπογραμμίζοντας τη συμβολή του Φρόυντ στη διαύγηση της σχέσης μεταξύ μνήμης και συνειδήσεως. Συγκεκριμένα, επικεντρώνεται στην φροϋδική κατάδειξη της ασυμβατότητας μεταξύ συνειδήσεως και μνημονικών ίχνων. Όπως αναδεικνύεται από τον Φρόυντ στη μονογραφία του με τίτλο *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, «στο σύστημα Σν (της συνείδησης) η διαδικασία διέγερσης γίνεται συνειδητή, αλλά δεν αφήνει κανένα μόνιμο ίχνος· όλα τα ίχνη αυτής της τελευταίας, στα οποία στηρίζεται η ανάμνηση, προέρχονται από τη μεταβίβαση της διέγερσης στα αμέσως ακόλουθα εσωτερικά συστήματα»⁸⁵. Εν αντιθέσει προς τις λειτουργίες άλλων ψυχικών συστημάτων, στο εν λόγω σύστημα «η

⁸⁴ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 65

⁸⁵ Freud Sigmund, *Πέρα από την Αρχή της Ευχαρίστησης*, Αθήνα: Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, 2014, σελ.46-47

διαδικασία της διέγερσης δεν αφήνει πίσω της καμιά μόνιμη αλλαγή στα στοιχεία του, αλλά εξανεμίζεται, θα λέγαμε, μέσα στο φαινόμενο της συνειδητοποίησης».⁸⁶

Το μνημονικό ίχνος αφορά την εσωτερική αποτύπωση ενός αισθητηριακού ερεθισμού, και της συνακόλουθης σύνδεσής του με το χρόνο. Αντιθέτως, η συνείδηση λειτουργεί ως προπέτασμα ενάντια στην απειλητική επενέργεια των αισθητηριακών ερεθισμάτων. Προς επίρρωση της φροϋδικής συλλογιστικής, ο Μπένγιαμιν προσθέτει ότι «η απειλή που συνιστούν αυτές οι μορφές ενέργειας είναι εκείνη των σοκ. Όσο πιο συχνά καταχωρίζονται στη συνείδηση, τόσο λιγότερο θα περιμένει κανείς μια τραυματική επίδραση αυτών των σοκ»⁸⁷. Όσο λοιπόν επιτυχέστερη κρίνεται η άμυνα της συνειδήσεως απέναντι στα αισθητηριακά ερεθίσματα της νεωτερικότητας, τόσο αυτές οι μεμονωμένες εντυπώσεις απομακρύνονται από την εμπειρία και μετασχηματίζονται σε βιώματα {Erlebnis}. Εγγραφόμενα στη σφαίρα του Erlebnis, προστατεύουν το άτομο από την αφομοίωσή τους. Εφόσον όμως έχουν καταχωρηθεί στη συνείδηση, δεν αφήνουν περιθώριο στην ποιητική εμπειρία⁸⁸. Αυτή η αδυναμία οφείλεται στο ότι το βίωμα μεταποιεί το μεμονωμένο γεγονός καθιστώντας το ένα ακριβές χρονικό αποτύπωμα στη συνείδηση «εις βάρος της ακεραιότητας του περιεχομένου του»⁸⁹. Στην αντίθετη περίπτωση, τη στιγμή δηλαδή που η συνείδηση παύσει να εκτελεί το έργο της, δημιουργείται το τραύμα, ως «συνέπεια της εκτεταμένης ρήξης στην αλεξιερεθιστική προστασία»⁹⁰ που εκείνη του προσέφερε προηγουμένως. Ως αποτέλεσμα προξενείται τρόμος, ο οποίος επισημαίνει την ανημπόρια του ατόμου μπροστά σε μια κατάσταση κινδύνου, που λόγω της ανικανότητας προσδιορισμού, δεν έχει προετοιμαστεί καταλλήλως για να την αντιμετωπίσει⁹¹. Όπως επισημαίνει επ' αυτού ο Richard Wolin, τη στιγμή που

⁸⁶ Ο.π 47

⁸⁷ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 130

⁸⁸ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 131

⁸⁹ Ο.π. 133

⁹⁰ Freud Sigmund, *Πέρα από την αρχή της ευχαρίστησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2014, σελ. 54

⁹¹ Ο.π. σελ 30: “ Ο φόβος, ο τρόμος, το άγχος χρησιμοποιούνται καταχρηστικά ως συνώνυμα ωστόσο, μπορούμε να τα διακρίνουμε δυνάμει της σχέσης τους με τον κίνδυνο. Άγχος σημαίνει μια ορισμένη κατάσταση αναμονής του κινδύνου και προετοιμασίας γΓ αυτόν, έστω και αν δεν είναι γνωστός ο φόβος απαιτεί ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, το οποίο φοβάται κανείς' τρόμος όμως σημαίνει ότι ο άνθρωπος βρίσκεται σε μια κατάσταση κινδύνου για την οποία δεν είναι προετοιμασμένος, τονίζει τον παράγοντα της έκπληξης. Δεν πιστεύω ότι το άγχος μπορεί να γεννήσει μια τραυματική νευρώση' στο άγχος υπάρχει κάτι που προστατεύει από τον τρόπο, αλλά και από την νευρώση του τρόμου”

η συνείδηση θα έπαινε να έχει διαθλαστική λειτουργία και θα επέτρεπε έναν ολοκληρωτικό συγκλονισμό, «η εμπειρία θα αποδεικνυόταν απλώς μη αφομοιώσιμη. Μόνο λόγω αυτής της ακρωτηριαστικής διαδικασίας της λογοκρισίας και της προδιαμόρφωσης δύναται η εμπειρία να καταγραφεί στη συνείδηση και συνεπώς να λεχθεί ότι έχει 'βιωθεί' με την αυστηρή έννοια»⁹².

Φαίνεται πως υπάρχουν τρόποι με τους οποίους το άτομο μάχεται έναντι των αγνώστων κινδύνων που προκαλούν στα σοκ. Ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Μπωντλαίρ αυτό τον τραυματόφιλο τύπο της ψυχανάλυσης. Ο Μπωντλαίρ, ευρισκόμενος τρόπον τινά στο μεταίχμιο μεταξύ παραδοσιακών και σύγχρονων κοινωνικών δομών, υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του κορεσμού της εμπειρίας από τις παραμορφώσεις της φαντασμαγορικής επένδυσης της πραγματικότητας και προσπάθησε να συγκρατήσει τα «διάσπαρτα συστατικά μιας γνήσιας ιστορικής εμπειρίας»⁹³. Η απεγνωσμένη προσπάθειά του να γραπωθεί από τα ίχνη του παρελθόντος ώστε να συγκρατήσει την εμπειρία ως ενθύμηση είναι το αποτέλεσμα ενός ανέλπιδου αγώνα ενάντια στην αισθητικοποιημένη πραγματικότητα της αστικής κοινωνίας. Βέβαια, ως φιγούρα του άστεως ο ίδιος, ενώ τρομοκρατείται από τον ανοίκειο τόπο, συνάμα γοητεύεται από το αστικό συγκείμενο. Ως εκ τούτου, ο Μπωντλαίρ καταγράφει την μετάλλαξη του αστικού τοπίου της νεωτερικότητας, υπό το πρίσμα ενός ανθρώπου, που ως μέλος της μάζας, δεν κατορθώνει να αντιταχθεί ολοκληρωτικά στο δέλεαρ της τεχνολογικά διαμεσολαβημένης αστικής εμπειρίας. Αυτό βέβαια δεν αναιρεί το ότι η ποιητική διορατικότητά του παραμένει ενεργή και διδακτική, καθώς «οι παρισινοί δρόμοι των ποιημάτων του δεν υπάρχουν παρά μόνο μετά το χίλια εννιακόσια»⁹⁴.

Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, στην εμπειρία της μοντέρνας πόλης, η μνήμη εκχωρεί τα δικαιώματά της στην ανάμνηση κι εξατμίζεται. Η ανάμνηση, με την σειρά της, δύναται υπό επεξεργασία να διευκολύνει την υποδοχή του σοκ. Ο τρόμος, που συνοψίστηκε παραπάνω ως το απότοκο τηςσχάσης της αλεξιερθετιστικής προστασίας της συνείδησης απέναντι στο σοκ, εικονοποιείται από τον Μπωντλαίρ στο πρόσωπο του ποιητή ξιφομάχου, με την δημιουργία του οποίου προσπαθεί να

⁹² Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption, Weimar and now*, 7, university of California press, 1995, σελ 229

⁹³ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 164

⁹⁴ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 41.

προστατέψει εαυτόν -με τρόπο συνθετικό- από τις δυνητικά καταστρεπτικές συνέπειες των σοκ. Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα προσέλαβε την μορφή πολεμικής τέχνης, ακριβώς διότι «ο Μπωντλαίρ τοποθέτησε την εμπειρία του σοκ στην καρδιά της καλλιτεχνικής του εργασίας»⁹⁵. Η βιωμένη εμπειρία, όπως αναφαιίνεται στο συνολικό του έργο, λειτούργησε ως το έναυσμα της αισθητικής του ευαισθησίας και της ηρωικής του έμπνευσης, καθώς πάλευε να αποκαταστήσει την συλλογική ενθύμηση. Η ποιητική του δημιουργία παρουσιάζεται από τον Μπένγιαμιν ως μια πάλη εναντίον στην ψευδαισθητικά φορτισμένη πραγματικότητα. Μπορεί ο αγώνας να ήταν ανεπιτυχής μιας και ο Μπωντλαίρ δεν κατόρθωσε να βρει μια πολιτική λύση έναντι στην αλλοτριωτική επενέργεια της φαντασμαγορίας, εντούτοις το έργο του είναι σημαντικό για την κριτική προσέγγιση της ιστορικής εμπειρίας του 19^{ου} αιώνα, «για την οποία το βίωμα του σοκ έχει γίνει κανόνας»⁹⁶.

2.3. Η αλληγορική έκφραση ως απόκριση στην τεχνολογικά διαμεσολαβημένη πραγματικότητα

Η μελαγχολία, σύμφωνα με την μελέτη του Μπένγιαμιν για το Trauerspiel, περιγράφηκε ως η ψυχική αντίδραση που προσιδίαζε σε μια ιστορική εμπειρία όπου ο άνθρωπος ήρθε αντιμέτωπος με τα ερείπια του κόσμου. Η πλέον αρμόζουσα αισθητική έκφραση του ανθρώπινου πόνου τη στιγμή όπου το νόημα της ύπαρξης έπαψε να επιδέχεται επαρκή ορισμό, υπήρξε η αλληγορία. Τόσο η μελαγχολία, όσο και η αλληγορική έκφραση που την συντροφεύει, παρουσιάζουν διαφορετικές ποιότητες στο μπαρόκ δράμα και στην επανεμφάνισή τους στο έργο του Μπωντλαίρ. Στην πρώτη περίπτωση, συναρτώνται από την υποτίμηση τη φύσης, ενώ στον 19^ο αιώνα παρίστανται ως αποκυήματα της υποτίμησης της τεχνητής φύσης της νεωτερικότητας. Η επανεμφάνιση της αλληγορίας στον δέκατο ένατο δεν κατόρθωσε βέβαια να μετατραπεί σε μαζικό καλλιτεχνικό ύφος, πιθανότατα διότι η παραπλανητική επενέργεια της φαντασμαγορίας της πόλης και της παρέλασης των εμπορευμάτων υποσκέλισαν το αίσθημα ανησυχίας που ειδάλλως θα προκαλούσε η θέα ενός ανοίκειου τόπου. Πρόκειται μάλλον για ιδιοτυπία του Μπωντλαίρ που συνιστά και την αναγωγή του από τον Μπένγιαμιν σε αλληγορική μεγαλοφυΐα, διότι,

⁹⁵ Ο.π. 132

⁹⁶ Ο.π. 131

μέσα στον κοσμικό μανδύα της φαντασμαγορίας, διείδε ότι η νεωτερικότητα δεν αποτελούσε ισοδύναμο της προόδου. Η αλληγορία του εμφανίστηκε ως επίθεση στην φαντασμαγορική επένδυση της πραγματικότητας, ως μηχανισμός άμυνας ενόπιων της εκλιπούσας εμπειρίας και ως απότοκο της αποξένωσης εντός μιας πλασματικά ολοποιητικής κατασκευής. Ενώσω η αλληγορία του Trauerspiel εποπτεύει το πτώμα από απόσταση, η ποίηση του Μπωντλαίρ καταδηλώνει την μέγιστη ερείπωση όταν αυτός κοιτά το πτώμα εκ των έσω. Μια υπόρρητη αισιοδοξία χαρακτήριζε την αλληγορία του 17^{ου} καθότι, ενώ αναγνώριζε τον κόσμο ως πτώμα και θρηνούσε γι' αυτό, παρ' όλ' αυτά εναπόθετε τις ελπίδες της στην λύτρωση του επέκεινα. Στον Μπωντλαίρ, όμως, δεν είναι μόνο ο κτιστός κόσμος που αναγνωρίζεται ως πτώμα. Το ίδιο το Εγώ παρίσταται ως ήδη νεκρό καθότι πραγματοποιημένο, ενώ η λύτρωση δεν φαίνεται να καταφθάνει από πουθενά. Η αλληγορική του απόκριση καταδεικνύει την ευθραυστότητα του ατόμου μπροστά στα σοκ, κατ' αναλογία προς την εφήμερη αξία του εμπορεύματος. Ως προς το περιεχόμενο της μπωντλαιρικής αλληγορίας, η Susan Buck-Morss μας παρέχει μια πιο συνεκτική εικόνα, υπογραμμίζοντας πως «όταν έδωσε αλληγορική μορφή στο νεωτερικό, εξέφρασε αυτό που είχαν αληθινά απογίνει τα αντικείμενα του κόσμου του... δεν έδειχνε τα εμπορεύματα γεμάτα ιδιωτικά όνειρα, αλλά τα ιδιωτικά όνειρα εκκενωμένα όσο και τα εμπορεύματα. Και αν η ποιητική του αναπαράσταση της νέας φύσης δεν αφορούσε κυριολεκτικά την τιμή της, στην αλληγορική στάση τον προσέλκυσε ακριβώς η εφήμερη αξία που ήταν σημάδι του εκτεθειμένου εμπορεύματος»⁹⁷. Προκειμένου να καταστεί σαφές το έρεισμα της επανεμφάνισης της αλληγορικής έκφρασης, θα πρέπει πρωτίστως να προβούμε σε μια πιο συγκεκριμενοποιημένη πραγμάτευση των ζητημάτων που έχουν τεθεί σχηματικά από πάνω. Υπό αυτή την προοπτική, θα προσπαθήσω να επεξεργαστώ ορισμένες έννοιες που συναντώνται στην ανάλυση του Μπένγιαμιν αναφορικά με την φαντασμαγορική μορφή που προσλαμβάνει το εμπόρευμα εντός της καπιταλιστικής κοινωνίας, καθώς και την επίδραση αυτής της παραμόρφωσης στις κοινωνικές σχέσεις.

⁹⁷ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 300

2.3.1 Φαντασμαγορία του άστεως και μεταμορφώσεις του χώρου

«Φαντασμαγορία: ένα Blendwerk, μια παραπλανητική εικόνα σχεδιασμένη να θαμπώνει, είναι ήδη το ίδιο το εμπόρευμα, στο οποίο η ανταλλακτική αξία ή η μορφή αξίας {value form} κρύβει την αξία χρήσης. Φαντασμαγορία είναι ολόκληρη η καπιταλιστική παραγωγική διαδικασία, η οποία αυτοσυστήνεται ως φυσική δύναμη ενάντια στους ανθρώπους που την εκτελούν»⁹⁸.

Rolf Tiedemann

«η ανθρωπότητα θα είναι έρμαιο μιας μυθώδους αγωνίας για όσο καιρό η φαντασμαγορία θα κατέχει μια θέση σ' αυτή»⁹⁹

Walter Benjamin

Όπως προλέχθηκε, η επαναφορά της αλληγορίας στον Μπωντλαίρ δεν είχε τα ίδια ερείσματα με το Trauerspiel, καθώς η ιστορική συγκυρία εντός της οποίας αναδύθηκε δεν ήταν παρεμφερής. Οι σύγχρονοί του δεν είχαν την εμπειρία του καταστρεπτικού πολέμου και της υλικής καταστροφής που είχαν προηγουμένως καθορίσει την έκφραση του πένθιμου δράματος. Αυτό που θα πρέπει σε κάθε περίπτωση να βίωσαν ήταν το αίσθημα ανασφάλειας σε έναν κόσμο ομοιογενοποιητικό, τεχνητό και ξένο και γι' αυτό εφηύραν τρόπους για να το καθυποτάξουν. Η πρωτοφανής αφθονία, η διαρκώς ανανεούμενη παρέλαση των εμπορευμάτων, η αθρόα συρροή του πλήθους στο κέντρο της μεγαλούπολης, και η υπόκωφη υπόσχεση της αναπόδραστης προόδου, συνυπήρχαν σε ένα αστικό πλαίσιο όπου οι ταξικές διαφορές δεν είχαν σε καμία περίπτωση αμβλυνθεί, είχαν όμως καλυφθεί. Αυτό που στην πραγματικότητα μεταβλήθηκε κατά τον εκσυγχρονισμό του αστικού τοπίου, ήταν ο τρόπος θέασης εμπρός στην άμεση παρουσία των φαντασμαγοριών. Οι μεταμορφώσεις της πόλης του Παρισιού και οι εκδηλώσεις του καπιταλισμού στην άμεση αισθητή παρουσία του, καθόρισαν τον αστικό χώρο, ενώ ταυτόχρονα στοιχειοθέτησαν και τις

⁹⁸ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ. 938

⁹⁹ Benjamin Walter, *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, Παρουσίαση του 1939*, Αθήνα: Εκδόσεις ΟΥΑΠΠΤΙ, 2020, σελ. 25

φαντασιώσεις που εκείνος παράγει. Σε αυτό το πλαίσιο, η εικόνα την οποία η ανθρωπότητα παράγει για τον ίδιο της τον εαυτό, «και την οποία συνηθίζει να χαρακτηρίζει ως τον πολιτισμό της, αντιστοιχεί στην έννοια της φαντασμαγορίας».¹⁰⁰

Στον Μπένγιαμιν, η μοντερνικότητα, η κυριαρχία του Chokerlebnis και η φαντασμαγορία του εμπορεύματος συνυφαίνονται αξεδιάλυτα. Ως όρος γνωστοποιήθηκε αρχικώς από τον Μαρξ ώστε να περιγράψει την απόκρυψη της διαδικασίας παραγωγής από τα εκτεθειμένα εμπορεύματα. Ο Μπένγιαμιν επεξέτεινε αυτή την περιγραφή τεκμηριώνοντας τις ψυχικές επιπτώσεις της φαντασμαγορίας στον άνθρωπο. Η κατασκευασμένη πόλη, από την οποία έχει διαγραφεί το ίχνος των ανθρώπων που την ανέγειραν, προσπαθεί –και επιτυγχάνει- τεχνηέντως να ντύσει την πραγματοποιημένη ζωή με τον μανδύα της αντενεργής και ζώσας ‘ανθρωπότητας’. Στερούμενο δημιουργό, το καθολικό περιβάλλον μετατρέπεται σε μια ολοποιητική κατασκευή, εντός της οποίας το άτομο παρελαύνει ως απλός θεατής. Θα πρέπει εντούτοις να επισημανθεί ότι ο εκφυλισμός της αντίληψης δεν οφείλεται στην υπεροχή της αισθητηριακής πρόσληψης, αλλά στην παραμόρφωσή της. Η αισθητηριακή αντίληψη ενός εξωτερικού ερεθίσματος, πέραν των αυστηρώς πρωτευόντων λειτουργιών της που αφορούν στην βιολογική αυτοσυντήρηση, αποτελεί επίσης μια μορφή πρόσληψης- και γνώσης της πραγματικότητας, καθώς εξ αυτής ανακύπτει ένα ορισμένο υποκειμενικό νόημα αναφορικά με το στοιχείο που ερεθίζει τις αισθήσεις¹⁰¹.

Ο Μπένγιαμιν, επηρεασμένος από τις υποθέσεις της ψυχανάλυσης συμπεραίνει ότι στην κοινωνία των Chokerlebnis, η αισθητηριακή πρόσληψη υπόκειται σε αλλεπάλληλες αλλοιώσεις, με αποτέλεσμα ο νεωτερικός άνθρωπος να αδρανοποιείται. Η Susan Buck- Morss, αναλύοντας την επενέργεια της φαντασμαγορικής επένδυσης της πραγματικότητας στην μελέτη της με τίτλο *Αισθητική Αναισθητική*¹⁰², ορίζει ως το αίτιο της αδρανοποίησης, για την οποία μιλά ο Μπένγιαμιν, την εκτροπή του Συναισθητικού Συστήματος. Στο προκείμενο Σύστημα,

¹⁰⁰ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 670

¹⁰¹ Buck- Morss Susan, «Αισθητική- Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», στο: *Πλανόδιον*, Τόμος Ε', Αρ. 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ. 349-384

¹⁰² Buck- Morss Susan, «Αισθητική- Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», στο: *Πλανόδιον*, Τόμος Ε', Αρ. 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ. 349-384

σύμφωνα με την Buck-Morss συνενώνονται η αίσθηση του εξωτερικού ερεθίσματος, η προς αυτό αντίδραση του νευρικού συστήματος και το προκύπτον εξατομικευμένο αίσθημα. Εντούτοις, εντός των φαντασμαγοριών, η λειτουργία του εκτρέπεται και αναισθητοποιείται εξαιτίας της υπερδιέγερσης των ερεθισμάτων της μαζικής κουλτούρας- της κοινωνίας των σοκ. Η εξατομικευμένη αντίδραση, υπό αυτή την έννοια, παύει να ανταποκρίνεται στο κατά περίπτωση αποτύπωμα που αφήνει ο κόσμος στην αισθητηριακή αντίληψη και αποκτά μιμητικό χαρακτήρα. Έτσι, απονεκρώνεται όχι μόνο ο δεσμός μεταξύ ερείσματος και νοηματοδότησης – και συνεπώς η δύναμη της μνήμης-, αλλά και ο δεσμός μεταξύ των ανθρώπων.

Συνεπώς, η φαντασμαγορία εκτείνεται πέραν μιας απλής οπτικής ψευδαίσθησης, μιας πλάνης ή ενός *trompe-l'œil*. Αποτελεί έκφραση της ολοποιητικής κατασκευής του άστεως, η οποία αποκρύπτει τις πραγματοποιημένες κοινωνικές σχέσεις εντός του κι επενεργεί ως ναρκωτική ουσία που παραποιεί την πραγματικότητα και απονεκρώνει την αντίδραση στο εκάστοτε ερέθισμα. Σύμφωνα με την Buck-Morss, εθιστική και 'τεχνοαισθητική' στον πυρήνα της, έχει ως στόχο την «αναισθητοποίηση των αισθήσεων από το ξεχείλισμα των αισθήσεων και τα αποτελέσματά της είναι συλλογικά... βλέπουμε το ίδιο καθολικό περιβάλλον»¹⁰³. Είναι το αναλγητικό που προστατεύει από την εκδήλωση συμπτωμάτων της ασθένειας, μα δεν μπορεί να την γιατρέψει.

Η τεχνολογικά διαμεσολαβημένη πραγματικότητα, με την λαμπρότητα των εκθεμάτων της συντηρεί το μύθευμα περί αέναης προόδου, ενώ ταυτοχρόνως αποπροσανατολίζει την συνείδηση της μάζας. Σε αυτό συμβάλλει επίσης το γεγονός ότι οι εκδηλώσεις του καπιταλιστικού συστήματος εμμένουν στην επίδειξη της μοναδικότητας του κάθε συμβάντος- της κάθε στιγμής και υπόσχονται μίαν αέναη ανανέωση, συντηρώντας στην πραγματικότητα έναν κόσμο του πάντοτε ίδιου, της «πάντοτε ίδιας αναπαραγωγής της {κοινωνικά αναγκαίας} ψευδαίσθησης του εμπορεύματος, ως εμπόδιο προς ένα ποιοτικά διαφορετικό μέλλον»¹⁰⁴. Αυτή η μυθοποίηση που προσφέρει η φαντασμαγορία, συντηρείται από την συμφιλίωση τόσο αντιθετικών επιθυμιών: εκείνων της επανάληψης και της αιωνιότητας, όσο

¹⁰³ Buck-Morss Susan, «Αισθητική- Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», στο: *Πλανόδιον*, Τόμος Ε', Αρ. 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ 362

¹⁰⁴ Frisby David, *Η Προϊστορία της Νεωτερικότητας του Βάλτερ Μπένγιαμιν, Προαναγγελία της Μετανεωτερικότητας?*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2022, σελ. 13

αντιθετικών τάσεων: της κιναισθησης του εμπορεύματος και της από πνευματοποίησης του ατόμου. Η τεχνολογικά διαμεσολαβημένη πραγματικότητα διαταράσσει την αισθητηριακή αντίληψη, με παρενέργειες τόσο στην γνωστική εμπειρία όσο και στην αντίληψη εαυτού. Άμεσο αποτέλεσμα της διάσπασης αποτελεί το γεγονός ότι το άτομο τείνει να αντιλαμβάνεται εαυτόν ως κατοπτρικό είδωλο. Αναγνωρίζει το ανθρώπινο σώμα έχοντας αποσχισθεί από αυτό, διότι «τα πανίσχυρα προσθετικά αισθητηριακά όργανα της νέας τεχνολογίας είναι το νέο “εγώ” ενός μεταμορφωμένου συναισθητικού συστήματος»¹⁰⁵. Εάν ο πάσχων εαυτός αναγνώριζε εαυτόν ως πάσχοντα, τότε θα παρωθούνταν να επεξεργαστεί το δεδομένο διανοητικά κι έπειτα να το χειριστεί πρακτικά. Τη στιγμή που κατατρύχεται από μια ολοποιητική αισθητική της επιφάνειας, τείνει να αντιλαμβάνεται το ίδιο του το σώμα ως θέαμα. Η εν λόγω μεταστροφή, η οποία ναρκώνει την αναγνώριση του ατόμου ως διακριτού υποκειμένου, τον υποτάσσει ταυτόχρονα στην πλάνη μιας επιφανειακά συμφιλιωμένης κοινωνικής ολότητας

Σε αυτή την νεωτερική διαστροφή συνδράμει το γεγονός ότι η αξία που αποδίδεται στα αντικείμενα του βιομηχανοποιημένου κόσμου αποκόβεται όχι μόνο από τον ανθρώπινο μόχθο που τα παρήγαγε, αλλά και από την χρηστικότητα τους. Η απελευθέρωση των εμπορευμάτων από την λειτουργία τους «προσδίδει στα καθημερινά πράγματα μιαν απατηλή λάμψη, ένα φωτοστέφανο, ένα ασθενές υπόλειμμα του ιερού»¹⁰⁶. Όμως, κατ’ αυτό τον τρόπο αντιστρέφονται οι ρόλοι. Εφόσον τα αντικείμενα απεκδύθηκαν της χρηστικής τους αξίας κι εκπνευματίστηκαν, το πνεύμα αντικειμενοποιήθηκε. Οι βιτρίνες των *magasins de pounautés* που στέγαζαν οι στοές του Παρισιού μετατράπηκαν σε ναούς όπου οι άνθρωποι μπορούσαν πλέον με ευκολία να ασκήσουν την λατρεία τους προς τις καινούριες θεότητες. Κατά τα λόγια του Μπένγιαμιν, στην νεωτερικότητα «η μόδα ζευγαρώνει το ζωντανό σώμα με τον ανόργανο κόσμο. Αντιμέτωπη με τον ζωντανό, υπερασπίζεται τα δικαιώματα του πτώματος»¹⁰⁷. Αυτή η αντιστροφή «εκφράζει μια κατίσχυση του φαντασιακού, που όποια κι αν είναι η ‘αποτελεσματικότητά’ του μέσα

¹⁰⁵ Buck- Morss Susan, «Αισθητική- Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», στο: *Πλανόδιον*, Τόμος Ε', Αρ. 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ. 369

¹⁰⁶ Markus Gyorgy, *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή το εμπόρευμα ως φαντασμαγορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2020, σελ. 26

¹⁰⁷ Benjamin Walter, *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, Παρουσίαση του 1939*, Αθήνα: Εκδόσεις ΟΥΑΠΠΤΙ, 2020, σελ. 36

στο σύστημα, δεν διαφέρει σε τίποτα από αυτήν των πιο παράξενων αρχαϊκών κοινωνιών»¹⁰⁸. Η ολική επαναμάγευση του κόσμου συντελέστηκε με αυτό τον τρόπο εντός ενός προοδευόντος συστημικού εκσυγχρονισμού. Μεσούσης αυτής της συνθήκης, το μείζον και διαρκώς ανανεούμενο δέλεαρ για το πλήθος των καταναλωτών ήταν η ουτοπική υπόσχεση της συστηματικής ικανοποίησης των υλικών του επιθυμιών. Τέτοιας εντάσεως υπήρξε η αύξηση της υλικής παραγωγής που επέτασσε η νέα τεχνολογία και στην οποία συναινούσαν οι νέες χρειώδεις ανάγκες, τέτοια η σπασμωδικότητα της κίνησης των πόλεων ώστε να εκμοντερνιστούν μιμούμενες την κίνηση των σιδηροδρόμων¹⁰⁹, τέτοιος ο καταναγκασμός συμμόρφωσης του πλήθους ώστε να ανταποκριθεί στις αξιώσεις που επιβλήθηκαν άνωθεν, τέτοια η αυτοαποξένωσή του και η ψυχική του συνταύτιση με το εμπόρευμα, ώστε ο μύθος παρέμεινε «ζωντανός και πανταχού παρόν»¹¹⁰. Αυτό δεν συνεπάγεται ότι ο νεωτερικός άνθρωπος δεν αισθανόταν ανασφαλής μέσα στο φαντασμαγορικό τοπίο. Σε ένα πλαίσιο όπου η ακοή έχει ήδη στενωθεί ανεπανόρθωτα, τα κριτήρια για την απόσβεση της αγωνίας ήταν βασισμένα εξολοκλήρου στην αίσθηση της όρασης. Παρά ταύτα, όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν, εκείνος που έχει την ικανότητα να δει μα έχει ήδη χάσει την ακοή του, τείνει να αγωνιά περισσότερο. Ωστόσο, ήταν τέτοιας έντασης καταγισμός των ερεθισμάτων, ώστε δεν ήταν εφικτό να δοθεί ο απαραίτητος χρόνος για διανοητική επεξεργασία. Συνεπώς, το μόνο που μπορούσε να ανακύψει ήταν μια εσπευσμένη και επιφανειακή προσπάθεια αντιμετώπισής τους.

2.3.2 Απόπειρες εξοικείωσης, Οικία κι αγορά

Ο Μπένγιαμιν αποκαλύπτει ότι η αυτοαποξένωση του ατόμου στο πρώιμο ακόμη στάδιο της βιομηχανοποίησης, δημιούργησε την ανάγκη διασφάλισης της ατομικότητάς του στο εσωτερικό της κατοικίας. Οι άνθρωποι ξεκίνησαν να επενδύουν το εσωτερικό των τεσσάρων τοίχων με διακοσμητικά, να σωρεύουν και να

¹⁰⁸ Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1981, σελ. 234

¹⁰⁹ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 138

¹¹⁰ Ο.π 394

παρατάσσουν αντικείμενα, σαν να μεριμνούν, όχι να διατηρηθεί το αποτύπωμα της ύπαρξής τους στους αιώνες, μα μάλλον να επιβιώσουν τα αγαθά που είχαν περιέλθει στην κατοχή τους ενώ εκείνοι βρίσκονταν εν ζωή. Κυριευμένοι από καταναλωτική μανία, αναζήτησαν ‘αποτυπώματα αντικειμένων’ σε μια σπασμωδική προσπάθεια ανάκτησης της διασπασμένης ταυτότητας εντός των τοίχων. Η κατοικία προσέλαβε έτσι την μορφή μιας θήκης, ενός κελύφους όπου εμπερικλείονταν αδιαχώριστα άνθρωποι κι εμπορεύματα. Στο τέταρτο κεφάλαιο του *Exposé* του 1935- κεφάλαιο που είχε παραλειφθεί στην αναθεωρημένη έκθεση του 1939-, με τίτλο «Λουδοβίκος Φίλιππος ή το εσωτερικό», ο Μπένγιαμιν εκθέτει τον φαντασμαγορικό χαρακτήρα του εσωτερικού: «Για τον ιδιώτη, ο τόπος κατοικίας αντιτίθεται για πρώτη φορά στον τόπο εργασίας. Ο πρώτος συνιστά τον εαυτό του ως εσωτερικό χώρο. Το συμπλήρωμά του είναι το γραφείο. Ο ιδιώτης, ο οποίος στο γραφείο έχει να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, χρειάζεται το εσωτερικό του σπιτιού για να τον στηρίξει στις ψευδαισθήσεις του. Η ανάγκη αυτή είναι ακόμη πιο επιτακτική, δεδομένου ότι δεν έχει καμία πρόθεση να αφήσει τις εμπορικές του εκτιμήσεις να επηρεάσουν τις κοινωνικές. Κατά τη διαμόρφωση του ιδιωτικού του περιβάλλοντος και τα δύο κρατούνται έξω. Από αυτό προκύπτουν οι φαντασμαγορίες του εσωτερικού - το οποίο, για τον ιδιώτη, αντιπροσωπεύει το σύμπαν. Στο εσωτερικό συγκεντρώνει το μακρινό και το παλαιό. Το σαλόνι του είναι ένα κουτί στο θέατρο του κόσμου».¹¹¹

Το εσωτερικό της αστικής κατοικίας αποτελεί ταυτόχρονα καταφύγιο τόσο για την τέχνη, όσο και για τον αστό συλλέκτη, το ενδιαφέρον του οποίου αναφορικά με την απόκτηση αντικειμένων είναι διττής φύσεως. Αναφύεται από την συνειδητοποίηση του επικείμενου φυσικού του αφανισμού – δεδομένου ότι το πνεύμα του έχει ήδη εκποιηθεί- κι εξ αυτής της συνειδητοποίησης προκύπτει η επιθυμία για την συγκράτηση μιας πρακτικής μνήμης. Ο συλλέκτης απεκδύει το αντικείμενο από τον εμπορευματικό του χαρακτήρα και εικονίζεται έναν κόσμο όπου «τα πράγματα έχουν απελευθερωθεί από τον καταναγκασμό να είναι χρήσιμα»¹¹². Στην προσπάθειά

¹¹¹ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 8-9

¹¹² Benjamin Walter, *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, Παρουσίαση του 1939*, Αθήνα: Εκδόσεις ΟΥΑΠΠΤΙ, 2020, σελ. 38

του να συγκρατήσει στην μνήμη του ένα παρελθόν που έχει πλέον χαθεί, προβαίνει στην «μικρότερη πράξη πολιτικού αναστοχασμού... μα χάνει τον εαυτό του»¹¹³.

Η επιμέλεια του εσωτερικού χώρου παρουσιάζεται ως ατελέσφορη προσπάθεια διατήρησης της συνεκτικότητας του ατόμου σε μια ανοίκεια σιδηροκατασκευασμένη πραγματικότητα. Βέβαια, αυτή η κίνηση δεν ήταν η μόνη καθησυχαστική κατασκευή του νέου αστού. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η προσκόλληση των ανθρώπων στα αντικείμενα και η ψυχική συνταύτιση με αυτά, είναι ανάλογη προς την ψυχική αποστασιοποίηση από το κοινωνικό πλαίσιο. Δεδομένου ότι οι νέες παραγωγικές συνθήκες απαιτούσαν την έξοδο από την ασφαλή ιδιωτικότητα της κατοικίας - ιδιωτικότητα μάλλον πλασματική δεδομένου ότι οι κρατικοί ελεγκτικοί μηχανισμοί είχαν ήδη γίνει πνιγηροί με την υποχρεωτική αρίθμηση των κατοικιών του Παρισιού το 1805- και ταυτόχρονα παρείχαν κάθε είδους περισπάσεις ώστε να αποκτηθεί κέρδος, ο αστός αναγκάστηκε να βγει στην αγορά. Σε μια προσπάθεια εφησυχασμού μπροστά στην πρώιμη θέαση ενός πρωτόγνωρου και διαρκώς διογκούμενου πλήθους ξένων «όπου κανένας δεν είναι εντελώς φανερός και κανένας εντελώς αδιάφανος για τον άλλο»¹¹⁴, έκανε την εμφάνισή της η πανοραμική λογοτεχνία. Επρόκειτο για την πρώτη απόπειρα του συγγραφέα να προσανατολιστεί κατά την περιδιάβασή του στις στοές και τα βουλεβάρτα του Παρισιού. Το λογοτεχνικό αντίστοιχο των πανοραμάτων που αντίκριζε κανείς γύρω του στο Παρίσι εκλαϊκεύτηκε κατόπιν της λογοκρισίας του 1836 που σήμανε την περιστολή της ελευθερίας πολιτικής κριτικής και σάτιρας. Εξέχων εκπρόσωπος του είδους ήταν οι Φυσιολογίες, οι οποίες συνιστούσαν ένα γλωσσάρι ανεύρεσης των τύπων των πολιτών που θα μπορούσε να συναντήσει κάποιος στο Παρίσι. Η τυπολογική ταυτοποίηση διεξαγόταν με καθαρά επιφανειακά κριτήρια, διότι το ζητούμενο της διάκρισης των παρισινών φυλών ήταν η εξάλειψη δυσπιστίας απέναντι στην ειρηνική προδιάθεση του ευγενούς μεν μα άγνωστου πλήθους. Χάριν του ακίνδυνου χαρακτήρα της αντιστοίχισης μορφών με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, οι φυσιολογίες λειτουργούσαν καθησυχαστικά,

¹¹³ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 205 [H1a,2].

¹¹⁴ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 59

εφόσον απέπεμπαν την ενδεχόμενη επικινδυνότητα ενός πλήθους αγνώστων¹¹⁵. Οι στοές, τα βουλεβάρτα, τις διεθνείς εκθέσεις –οι φαντασμαγορικές εμφανίσεις της κοινωνίας που έλαμπαν από ένα τεχνητό φως-, εξανάγκαζαν το άτομο να συγχρωτίζεται ένα πλήθος καταναλωτών για τους οποίους ωστόσο δεν γνώριζε τίποτα. Οι φυσιολογίες πρόσφεραν ως προς αυτό μια παρηγοριά, διότι πίστωναν στον καθένα την ικανότητα να αναγνωρίζει ανθρώπινους τύπους μόνο δια της οπτικής παρατήρησης. Δημιουργώντας της ψευδαίσθηση της ανθρωπογνωσίας και ανακηρύσσοντας τον καθένα δυνάμει φυσιολογιστή, δρούσαν σαν αναλγητικά απέναντι στα καθημερινά σοκ, τροφοδοτώντας ακόμη περισσότερο την φαντασμαγορία της Παρισινής ζωής.

Ως είναι βέβαια αναμενόμενο, η άμβλυση του εφησυχασμού που προσέφερε αυτό το λογοτεχνικό είδος, ήταν προδιαγεγραμμένη. Καθότι ένα προοδευτικά διογκούμενο πλήθος έκανε την εμφάνισή του, άρχισε σύντομα να γίνεται αισθητή η επισφάλεια του ατόμου στην μαζική κοινωνία, κι έτσι η παρηγοριά που πρόσφερε η πλασματική ανθρωπογνωσία εξασθένησε. Η λογοτεχνική παραγωγή του Μπωντλαίρ ανθίζει ακριβώς σε αυτό το σημείο καμπής¹¹⁶. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η υπεροχή του Μπωντλαίρ εν σχέσει προς τους εφησυχασμένους αναγνώστες των φυσιολογιών, εδράζεται πρωτίστως στο ότι «η πίστη του στο προπατορικό αμάρτημα τον προστάτεψε από την πίστη στην ανθρωπογνωσία»¹¹⁷. Μην υποπίπτοντας στην κίβδηλη πίστη που διακατείχε τους φυσιολογιστές, ο Μπωντλαίρ υποπτεύθηκε ότι υπήρχαν παθολογικά φαινόμενα μέσα στην κοινωνική ομοιομορφία και θέλησε να τα ιχνηλατήσει.

2.4 Ο Μπωντλαίρ και οι μεταμορφώσεις του πολίτη

Οι τυπολογίες των φυσιολογιών ταξινομούσαν τους διάφορους νεωτερικούς κοινωνικούς σχηματισμούς αναλόγως του βαθμού απόκλισης από τον τυπικό κανόνα,

¹¹⁵ Σχετικά βλ. επίσης Takaoki Matsui, “Seeing through the Fog of Myth”, *Anthropology & Materialism* [Online], 2 | 2014, σελ. 43

¹¹⁶ Takaoki Matsui, “Seeing through the Fog of Myth”, *Anthropology & Materialism* [Online], 2 | 2014, σελ. 44

¹¹⁷ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 48

μέσω της παρατήρησης των ενδυματολογικών επιλογών και της συμπεριφοράς κατά την περιδιάβαση στους κοινούς αστικούς χώρους. Εκεί κάνουν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους ορισμένες ενδιαφέρουσες μορφές του άστεως, όπως οι ρακοσυλλέκτες, οι μποέμ, οι συνωμότες, οι ακοινωνικοί, οι απάχηδες, οι εγκληματίες, οι πλάνητες. Κατά τον Μπένγιαμιν, ο Μπωντλαίρ, με τις διάφορες –ποιητικού μα και πραγματικού τύπου- μεταμφιέσεις του μεταπηδά από την μια μορφή στην άλλη, καταδύεται στο πλήθος και μεταμορφώνεται σε κάθε μια από αυτούς, γεγονός που αποτυπώνεται στο έργο του.

2.4.1 Ο πλάνης

«Αχ! να περιπλανιέσαι στο Παρίσι! Τι αξιολάτρευτη και απολαυστική ύπαρξη είναι αυτή! Η περιπλάνηση είναι επιστήμη, είναι η γαστρονομία του ματιού. Το να κάνεις έναν περίπατο σημαίνει να φυτοζωείς- το να περιπλανιέσαι σημαίνει να ζεις... Το να περιπλανιέσαι σημαίνει να απολαμβάνεις τη ζωή- σημαίνει να επιδίδεσαι στην ελεύθερη πτήση της φαντασίας- σημαίνει να απολαμβάνεις τις μεγαλειώδεις εικόνες της δυστυχίας, του έρωτα, της χαράς, των χαριτωμένων ή γκροτέσκων φυσιογνωμιών- σημαίνει να διαπερνάς με μια ματιά τις αβύσσους χιλίων υπάρξεων- για τους νέους (η ύπαρξη) σημαίνει να επιθυμούν τα πάντα και να τα κατέχουν όλα- για τους ηλικιωμένους σημαίνει να ζουν τη ζωή των νέων και να μοιράζονται τα πάθη τους. Τώρα πόσες απαντήσεις δεν έχουν ακούσει οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες στο κατηγορηματικό ερώτημα που μας συνοδεύει πάντα;»¹¹⁸

Μέσα στις στοές, με τα παρατεταγμένα εκατέρωθεν πολυτελή καταστήματα, που τις μεταμόρφωναν σε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ εσωτερικού κι εξωτερικού, άνθρωπος αντίκριζε την αγορά του Παρισιού ως μια πανοραμική μικρογραφία του κόσμου. Εκεί αναδύθηκε μεταξύ άλλων νεωτερικών μορφών και η φιγούρα του πλάνητος. Ως ένας περιπλανώμενος μάρτυρας μιας πόλης αδρανοποιημένης από τη μεθυστική λάμψη του εμπορεύματος σε πρώιμο στάδιο βιομηχανοποίησης, ο πλάνης, ενόσω έχει την διαύγεια να αναγνωρίσει τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της φαντασμαγορίας, προοδευτικά απορροφάται από αυτήν (γίνεται ο ίδιος εμπόρευμα και φερέφωνό της). Εκκινώντας από μια επαναστατική προαίρεση εντός μιας κοινωνίας οπλισμένης με τη

¹¹⁸ Honoré de Balzac, *Physiologie du Mariage, Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, La Bibliothèque électronique du Québec, σελ. 62-63

φαντασμαγορία του ενός και του αυτού¹¹⁹ της οποίας η εγγενής τάση συνίστατο στο να κατατροπώνει την αντίδραση και να εκριζώνει τις αντιστάσεις, ο πλάνης, ως αργόσχολος και άρα αντιδραστικός, εξακολουθούσε να επιδίδεται σε μια ενασχόληση από την οποία αντλούσε ευχαρίστηση. Δυστυχώς, ο μόνος στόχος αυτής ήταν πάντοτε «η απόλαυση και ποτέ η εξουσία»¹²⁰. Προοδευτικά, η ιστορία έδειξε πως το ακαθόριστο βήμα του πλάνη δεν ήταν βιώσιμο. Η ταχύτητα κινήσεως που επέτασσε η παραγωγή, συγχρόνως με την συστημική αξίωση για φιλοπονία, δεν άφηναν περιθώρια στην αμέριμη παρατήρηση χωρίς σκοπό. Σύντομα τα *magasins de curiosites* έδωσαν την θέση τους στα πολυκαταστήματα. Στην τελευταία του στάση, «ο πλάνης περιπλανιόταν μέσα στο λαβύρινθο των εμπορευμάτων όπως άλλοτε σε εκείνον της πόλης»¹²¹. Δεν μπορούσε πια να βοτανολογεί την ασφαλτο και να μελετά τους ανθρώπους καθώς αυτοί- όπως και ο ίδιος- αντικαταστάθηκαν από τα εμπορεύματα. Ενσωματωμένος πλέον στη μάζα που τον περιδίνησε, κατέληξε να συμπράττει στην φαντασμαγορία της, όπως ακριβώς και η ανθρωπογνωσία των φυσιογνωμιστών. Αναλωμένος από το πρότυπο της κατανάλωσης που χάζευε κατά την πρώιμη περιπλάνησή στους δρόμους του Παρισιού, στη τελική του εμφάνιση, ο πλάνης μεταμορφώνεται στον άνθρωπο σάντουιτς¹²², που «πληρώνεται για να διαφημίζει τις ατραξιόν του μαζικού πολιτισμού».¹²³ Από αυτή την σκοπιά, η φυσιογνωμία του πλάνη αποτελεί το αρχέτυπο του εκπροσώπου της αστικής εμπειρίας και την πρωτομορφή της σύγχρονης καταναλωτικής ύπαρξης.

Βέβαια, κατά την πρώιμη περιπλάνησή του, παρότι παρέμενε ανώνυμος μεταξύ ανωνύμων, διατηρούσε εντούτοις τα διακριτικά χαρακτηριστικά που τον διαχώριζαν από το συμμορφωμένο πλήθος. Αυτά τα γνωρίσματα ήταν έκδηλα ακόμη και στο ρυθμό του βηματισμού του. Εξ αυτού, εν τη συγχρονία υπήρξε μια φυσιογνωμία ιδιαίτερος παρεξηγήσιμη όσον αφορά τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά, γι' αυτό και στις φυσιολογίες της εποχής πρωτοαπεικονίστηκε ως κωμική φιγούρα. Ενδεικτικά: «{ο πλάνης} Ένα δίποδο ζώο, χωρίς φτερά, με μανδύα, που καπνίζει και περιπλανιέται... Ο Παριζιάνος *flaneur*, λόγω υπέρμετρου πολιτισμού, φροντίζει να

¹¹⁹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 261

¹²⁰ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 70

¹²¹ Ο.π. 65

¹²² Ο.π 261

¹²³ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 473

έχει το μπαστούνι του στην τσέπη του- δεν είναι χρήσιμο, είναι όμως ντροπιαστικό. Αν η διαφορά μεταξύ αυτών των δύο ευφυών ζώων δεν είναι πολύ αισθητή, από την άλλη, τα σημεία στα οποία ομοιάζουν μεταξύ τους είναι πολυάριθμα και εντυπωσιακά. Φαίνεται σαν να μην σκέφτονται τίποτα, να μην ανησυχούν για τίποτα, να μην ενδιαφέρονται για τίποτα. Και τα δύο πηγαίνουν προς τα δεξιά ή προς τα αριστερά χωρίς κανένα λόγο, χωρίς κανέναν στόχο... Δεν ισχυριζόμαστε ότι ο flaneur επιτρέπει στον εαυτό του όλη την επιπολαιότητα της μαϊμούς, αλλά τίποτα δεν είναι ιερό γι' αυτόν- τον βλέπετε να περιπλανιέται στο παλάτι των βασιλιάδων, στο ναό του Κυρίου, στο ιερό της δικαιοσύνης, παντού όπου συναντιούνται όμορφες γυναίκες ή γελοίοι άνδρες»¹²⁴.

Στο άνωθεν απόσπασμα, το οποίο αποδίδεται στον M. Louis Huart, ο φλανέρ εικονίζεται ως ράθυμος και αδιάφορος, ενώ η αμέριμη περιπλάνησή του στους δρόμους του παρουσιάζεται ως μια κακέκτυπη μίμηση της συμπεριφοράς ενός άλογου ζώου. Αντιθέτως, ο Μπένγιαμιν τον υπερασπίζεται υποστηρίζοντας ότι τα μειονεκτήματα που του καταλόγιζε το πλήθος, ήταν αποτέλεσμα του ότι εκείνο είχε ήδη τυφλωθεί πλήρως από την πανοραμική θέαση του μικρόκοσμού του. Ο πλάνης, αντιτιθέμενος σε μια αενάως εν κινήσει μα πνευματικά ακινητοποιημένη από την μέθη των φετίχ μάζα, άφηνε να καθορίζεται ο βηματισμός του από την διαδρομή μιας χελώνας όντας «αργόσχολος καθότι άνθρωπος με προσωπικότητα»¹²⁵. Αρνούμενος να εξομοιωθεί με την ομοιογενή μάζα, συνιστούσε μια μορφή επαναστατική εντός της καπιταλιστικής παραγωγής και του καθεστώτος ελέγχου που εκείνη εγκαθίδρυσε για να αυξήσει την παραγωγικότητα των πολιτών. Εντούτοις, το χασομέρι και η αεργία του πλάνη ήταν μόνο επιφανειακά. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, ο πλάνης ενσάρκωνε τον βοτανολόγο, τον χρονογράφο και τον φιλόσοφο της ζωής του δρόμου στην σύγχρονη πόλη. Εκπροσωπούσε το αυτοαποξενωμένο υποκείμενο, που, εν αντιθέσει με την μάζα των καταναλωτών, είχε επίγνωση της αλλοτρίωσής του αλλά και των παθολογικών φαινομένων που ενκρύπτονται στην ανωνυμία της μεγαλούπολης Αισθανόταν άπατρις, ξένος σε έναν τόπο που δεν διατηρούσε τίποτε το οικείο. Οι εσωτερικοί, παραγεμισμένοι με αποτυπώματα εμπορευμάτων χώροι, οι οποίοι δημιουργούσαν στον τυπικό αστό μια ψευδεπίγραφη αίσθηση ασφάλειας και

¹²⁴ Huart, Louis, *Physiologie du flâneur*, vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset, σελίδες 8-9, Ηλ. πηγή: gallica.bnf.fr

¹²⁵ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 64

συνεκτικότητας, δεν ήταν επαρκείς για τον πλάνη. Εκείνος αναζητούσε τα ίχνη της μνήμης και της απολεσθείσας οικειότητας στις μεταμορφώσεις της πόλης και του κόσμου της. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο αντάλλαξε τους τέσσερις τοίχους με τις προσόψεις των κτιρίων και ανήγαγε τον δρόμο στην προσωπική του κατοικία. Αυτή την κατοικία μοιραζόταν με τον Μπωντλαίρ, όπως και το αίσθημα της γοητείας που προξενούσε το άγνωστο πλήθος.

Η σαγήνη που ασκούσε το πλήθος στον Μπωντλαίρ, διαφαίνεται ξεκάθαρα στην σχετική αναφορά του *Ζωγράφου της Μοντέρνας Ζωής*. Παρότι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση γενικότερα αποφεύγεται ηθελημένα, όταν ο Μπωντλαίρ αναφέρεται στον «μεγάλο εραστή του πλήθους και του ινκόγκνιτο»¹²⁶, εκείνον που «ενδιαφέρεται, θέλει να γνωρίζει, να ερμηνεύσει, να αξιολογήσει όλα όσα συμβαίνουν στην επιφάνεια του σφαιροειδούς μας»¹²⁷, μάλλον περιγράφει τον εαυτό του ως τον πλάνη που επιθυμεί να διαβάσει το αστικό συγκείμενο και να ενωθεί με την παγκόσμια ιστορία. Ο αληθινός περιπλανητής, σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ, μετατρέπεται σε κάτοπτρο ίσης εμβέλειας με εκείνο του πλήθους που ξετυλίγεται εμπρός του, είναι ένα «καλειδοσκόπιο προικισμένο με συνείδηση...έννας ακόρεστος εαυτός του μη-εαυτού, ο οποίος κάθε στιγμή τον δημιουργεί και τον εκφράζει με εικόνες πιο ζωντανές από την ίδια τη ζωή, η οποία είναι πάντα ασταθής και φευγαλέα»¹²⁸.

2.4.2 Ακοινωνικός

Κατά τον Μπένγιαμιν, πεποίθηση που φαίνεται να συμμερίζεται ο Μπωντλαίρ, οι μάζες που συγχρωτίζονταν στην αγορά και φαινομενικά έμοιαζαν να απαρτίζουν μια συντονισμένη ολότητα, στην πραγματικότητα δεν συνιστούσαν κανενός τύπου συλλογικότητα. Η κοινότητά τους ήταν αυτή ενός άμορφου πλήθους, του οποίου η διάθεση είχε μια όψη απειλητική. Η μεγάλη βιομηχανία, η δημοκρατικοποίηση των μέσων μεταφοράς, η κίνηση του εμπορεύματος, όλες αυτές οι αποδείξεις της τεχνικής

¹²⁶ Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, CollectionsLitteratura.com, Ηλ. Πηγή: baudelaire.litteratura.com, σελ. 6

¹²⁷ Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, CollectionsLitteratura.com, Ηλ. Πηγή: baudelaire.litteratura.com, σελ. 7

¹²⁸ Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, CollectionsLitteratura.com, Ηλ. Πηγή: baudelaire.litteratura.com, σελ. 9

προόδου, συνυπήρχαν με την προοδευτική αδρανοποίηση του πλήθους, το οποίο απώλεσε εν τέλει τα ανθρωπινότερα χαρακτηριστικά του στο όνομα της εξέλιξης. Οι άνθρωποι, συνωστισμένοι, ήταν ξένοι μεταξύ τους, ανταγωνιστές στην αγορά εργασίας και στην κατοχή. Το βλέμμα τους έπαψε να αναγνωρίζει στον άλλο την ανθρώπινη ποιότητά του, μα τον αντιμετώπιζε ως αντικείμενο ανάξιο εξαγοράς. Η εμπειρία του σοκ, όπως αντικατοπτρίζεται στα προσωδιακά τεχνάσματά του Μπωντλαίρ¹²⁹, θεωρείται από τον Μπένγιαμιν ως το απότοκο της συναναστροφής του με το πλήθος. Ο Μπένγιαμιν ανατρέχει στο ποίημα *À une Passante*, όπου παρουσιάζεται με τρόπο αλληγορικό η διττή φύση της πόλης. Ο Μπωντλαίρ, ως πλάνης, παρότι απολαμβάνει το θέαμα μιας πολύβουης και φωταγωγημένης αγοράς, δεν παύει να αισθάνεται την απειλητική διάθεση της νέας όψης της πόλης. Το ποίημα είναι μια απεύθυνση σε έναν γοητευτικό κίνδυνο που στερείται ταυτότητας. Είναι απλώς μια άγνωστη γυναίκα που πενθεί, ένας φορέας ηδονής και οδύνης, ‘μια γλύκα σαγηνευτική και ηδονή θανάτου’ η οποία τον εγκαταλείπει. Είναι η ίδια η πόλη που τον αποπλανάει σαν μια εκθαμβωτική οπτασία.

Βέβαια, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η αισθητική αποτύπωση της απώλειας του εαυτού εντός της μάζας, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ίδιον του Μπωντλαίρ. Για να το αποδείξει, ο Μπένγιαμιν ανατρέχει σε προηγηθείσες λογοτεχνικές πηγές. Συγκεκριμένα, παραθέτει ένα απόσπασμα αποκομμένο από τον *Άνθρωπο του Πλήθους* (1840) του Έντγκαρ Άλλαν Πόου, στον οποίο αποδίδεται η πατρότητα της αστυνομικής ιστορίας. Στον *Άνθρωπο του Πλήθους* το συγχρωτισμένο πλήθος που συναντά ο αφηγητής στο κέντρο του Λονδίνου -με τον βεβιασμένο βηματισμό, την τυποποιημένη χειρονομιακή μιμητικότητα και την αισθητική ομοιομορφία των ενδυμάτων- αποπνέει μιαν αίσθηση πυρηνικής απόσυρσης από την κοινότητα. Σε αυτό το ινκόγκνιτο βρίσκει καταφύγιο ο ανώνυμος ακοινωνικός τον οποίο ο αφηγητής παίρνει στο κατόπι. Ο Μπωντλαίρ, από την άλλη, δεν φερόταν σαν να θέλει να εξιχνιάσει κάποιο έγκλημα. Ήταν εντούτοις επηρεασμένος από τον Πόου. Μάλιστα, σε ένα απόσπασμα από τον *Ζωγράφο της Μοντέρνας Ζωής*, αναφέρθηκε στο προκείμενο διήγημα του αμερικανού πεζογράφου, τον οποίο και ανακήρυξε ως τον «πιο μεγάλο συγγραφέα εκείνης της εποχής»¹³⁰: «Πίσω από την βιτρίνα ενός

¹²⁹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002

¹³⁰ Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, CollectionsLitteratura.com, Διαδικτυακή Πηγή: www.baudelaire.litteratura.com, σελ. 8

καφενείου, ένας άρρωστος, που ατενίζει με ευχαρίστηση το πλήθος, αναμιγνύεται με την σκέψη του, με όλες τις σκέψεις που τον περιτριγυρίζουν. Πρόσφατα επέστρεψε από τις σκιές του θανάτου, εισπνέει με ευχαρίστηση όλα τα μικρόβια και τις εκροές της ζωής. Καθώς ήταν έτοιμος να ξεχάσει τα πάντα, θυμάται και θέλει με θέρμη να θυμηθεί τα πάντα. Τελικά, τρέχει μέσα από αυτό το πλήθος αναζητώντας έναν άγνωστο, η φυσιογνωμία του οποίου, μέσα σε μια στιγμή, τον έχει γοητεύσει. Η περιέργεια έχει γίνει ένα μοιραίο, ακαταμάχητο πάθος!»¹³¹

Σύμφωνα με την ανάγνωσή του Μπωντλαίρ, εκείνο που υποκίνησε το ενδιαφέρον του αφηγητή για την μελέτη του αστικού κειμένου- στην προκειμένη περίπτωση την εξιχνίαση του ακοινωνικού, είναι η γοητεία του αγνώστου πλήθους. Ο Μπένγιαμιν εντούτοις δεν φαίνεται να συμερίζεται αυτήν την άποψη. Από την ανάγνωση του προκύπτει ότι η συμπεριφορά του Λονδρέζικου πλήθους παρουσιάζεται ως καθαρά μιμητική και καταστατικά ακοινωνική. Μάλιστα, κατά την άποψή του, η περιγραφή της μηχανικής συμπεριφοράς του Λονδρέζικου πλήθους από τον Πόου προοικονομεί την εμφάνιση του ανθρωπάκου-κλόουν. «Σ' αυτά που κάνει ο Κλόουν, είναι προφανής μια σχέση με την οικονομία. Με τις απότομες κινήσεις του μιμείται τόσο τις μηχανές που σπρώχνουν το υλικό όσο και την ευνοϊκή οικονομική συγκυρία που σπρώχνει τα εμπορεύματα»¹³².

Επιπλέον, ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι η θέαση του Λονδρέζικου πλήθους είχε παρόμοια επίδραση στον Ένγκελς, ο οποίος στην *Κατάσταση της Εργατικής Τάξης στην Αγγλία* παρατηρεί ότι τα μεγαλύτερα θαύματα του κόσμου περατώνονται με την οριστική απώλεια της ανθρώπινης υπόστασης της συνωστισμένης μάζας, η οποία καταλήγει να ενδιαφέρεται μόνο για την βουλημική και βραχύχρονη ικανοποίηση που παρέχει η σώρευση αγαθών. Και στις δύο περιπτώσεις, η ανθρωποπλημμύρα ενείχε κάτι το απωθητικό και συνάμα ανησυχητικό, διότι ήταν ξένη προς αυτόν που την περιέγραφε. Η δυσφορία των δύο μπροστά στην θέαση του πλήθους σχετίζεται επίσης με το γεγονός ότι η Αγγλία είχε φτάσει νωρίτερα σε γοργότερους ρυθμούς ανάπτυξης, κι έτσι δεν υπήρχε χρόνος για άσκοπες περιπλανήσεις. Το πλήθος, ως το έτερο, θα πρέπει να προκαλούσε δυσφορία και στους δύο παρατηρητές. Όσον αφορά τον Πόου τουλάχιστον, αυτό μπορούμε να το

¹³¹ Ο.π. 8

¹³² Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ.63

διαπιστώσουμε από την επιλογή της εξής ρήσης που παρατίθεται στην αρχή του έργου: «ce grand malheur de ne pouvoir être seul (Αυτή η μεγάλη δυστυχία, του να μην μπορείς να είσαι μόνος)»¹³³.

Από την άλλη, η Γαλλία, δεν είχε κατακτήσει αυτό το στάδιο της εκβιομηχάνισης, συνεπώς υπήρχε ακόμη χώρος για την εξερεύνηση του πλάνη¹³⁴. Αναφερόμενος στον Μπωντλαίρ, ο Μπένγιαμιν υπογραμμίζει ότι «η μάζα είναι γι' αυτόν κάτι το ελάχιστα εξωτερικό, ώστε μπορεί κανείς να παρακολουθήσει εύκολα στο έργο του πώς αντιδρά αμυντικά στην έλξη και τη σαγήνη που του ασκεί»¹³⁵. Η εσωτερίκευση της πόλης διαγράφεται καθαρά στους κάτωθι στίχους των *Fusées*, μιας συλλογής σημειώσεων του Μπωντλαίρ, η οποία χρονολογείται περίπου στο 1860:

“ Ivresse religieuse des grandes villes. /-Panthéisme. Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi./Tourbillon¹³⁶”.

“Η θρησκευτική μέθη των μεγάλων πόλεων./ -Πανθεισμός. Εγώ είμαι όλοι- όλοι είμαι εγώ. /Ανεμοστρόβιλος”

“Tout est nombre/ /Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. /L'ivresse est un nombre¹³⁷”.

“Τα πάντα είναι αριθμός/ Ο αριθμός είναι στα πάντα. Ο αριθμός είναι μέσα στο άτομο / Η μέθη είναι ένας αριθμός”.

Παρ' όλ' αυτά, όπως σχολιάζει ο Μπένγιαμιν στις *Σημειώσεις για τους παρισινούς πίνακες του Μπωντλαίρ*, το μεγαλύτερο τμήμα της ποιητικής του δημιουργίας καταγράφει την εμπειρία της πόλης και την εχθρική προδιάθεση της γοητευτικής μάζας χωρίς να τις περιγράφει απερίφραστα, μα συγκρατώντας τις ως

¹³³ Poe Edgar- Allan, *ΠΟΕ, Β' Τόμος, Ιστορίες*, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2002, Σελ. 49. Πρόκειται για παραφρασμένη απόδοση ενός στοιχείου που αποδίδεται στο *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, του Jean De la Gruyere.

¹³⁴ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 64

¹³⁵ Ο.π.138

¹³⁶ Baudelaire Charles, *FUSÉES (Première partie des journaux intimes)*, Ebooks libres et gratuits,2003, Ηλ. Πηγή: www.ebooksgratuits.com, σελ. 6

¹³⁷ Ο.π. 5

αινιγματική αποτύπωση ή μνημονική ανάκληση¹³⁸. Στο έργο του υπάρχει πάντοτε ο εκκωφαντικός υπαινιγμός της πόλης και του πλήθους που εγκιβωτίζεται σε αυτήν, αναδεικνύοντας έτσι την αλληλοδιαπλοκή τους. Η απουσία ρητής αναφοράς κάνει εντονότερη την υποδόρια και βροντώδη παρουσία των σχηματισμών τις πόλεως- της μάζας, των στοών, της οχλοβοής και των εμπορευμάτων- οι οποίοι, έχουν πάψει να αντιστοιχούν σε διαφορετικές ποιότητες. Η μάζα του δεν κατονομάζεται πουθενά – είναι μια κρυμμένη φιγούρα¹³⁹- μονάχα διότι δεν του είναι ξένη, δεν πρόκειται για κάτι που παρίσταται ενώπιον του, μα έχει πια εσωτερικευθεί, «είναι το κινούμενο πέπλο μέσα από το οποίο είδε ο Μπωντλαίρ το Παρίσι»¹⁴⁰.

2.4.3. Ήρωας

Το γεγονός ότι ο Μπωντλαίρ δεν αναφερόταν ονομαστικά στην μάζα δεν συνεπάγεται πως ενδιαφερόταν για την αναζήτηση ενός καταφυγίου μακριά από το πλήθος. Αυτό που αναζητούσε διακαώς ήταν η ανίχνευση του ήρωα μέσα στο σκοτάδι της μαζικής ύπαρξης. Σε αυτό του το εγχείρημα άντλησε από την αρχαία γραμματεία τις ηρωικές μορφές που μπορούσαν επάξια να υπεισέλθουν στον κόσμο της νεωτερικότητας, όπου η εμπειρία είχε καταρρεύσει. Ήταν μάλλον ο ύστατος τρόπος να συγκρατήσει την εμπειρία ως ενθύμηση ώστε να διαβεί το –πνευματικό- κατώφλι που χωρίζει το άτομο από το πλήθος και το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ της εμπειρίας και του βιώματος. Γι' αυτό τον λόγο αναζήτησε τα ίχνη των αρχαίων ηρώων εντός του βιομηχανοποιημένου κόσμου¹⁴¹.

Οι 'κολασμένες γυναίκες' των *Ανθέων του Κακού* αποτελούν την πρωταρχικές μορφές της χειραφετημένης γυναίκας που ο Μπωντλαίρ ανακηρύσσει σε ηρωίδα. Αυτή η γυναίκα, που εικονοποιείται στο πρόσωπο της λεσβίας ως ηρωικής μορφής, είναι μια σύμπτυξη αρχαίου μεγαλείου και νεωτερικού ηρωισμού. Σε αυτήν «ένα ερωτικό ιδεώδες του Μπωντλαίρ- η γυναίκα που αποπνέει σκληρότητα και ανδρισμό-

¹³⁸ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 132-144

¹³⁹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 135

¹⁴⁰ Ο.π. σελ.140

¹⁴¹ Σχετικά Βλ. επίσης Takaaki Matsui, "Seeing through the Fog of Myth", *Anthropology & Materialism [Online]*, 2 / 2014, σελ 45

διαπερνάται από ένα ιστορικό ιδεώδες-εκείνο του μεγαλείου που διέπει τον αρχαίο κόσμο»¹⁴². Με την ανάσυρση της λεσβίας ηρωίδας από την αρχαία παράδοση, ο Μπωντλαίρ επεξεργάζεται τις πολιτισμικές μεταλλάξεις της νεωτερικότητας. Οι ανάγκες της καπιταλιστικής παραγωγής επιτάσσουν την έξοδο της γυναίκας από τον γυναικωνίτη και την είσοδό της στο εργοστάσιο. Λόγω της φύσης της έμμισθης εργασίας της, η γυναίκα-εργάτρια αποκτά αρσενικά χαρακτηριστικά που παρεμβάλλονται μεταξύ των προσίδιων γνωρισμάτων της. Εντούτοις, ο Μπένγιαμιν επισείει την προσοχή στο εξής: έχοντας αναγάγει την λεσβία σε Ιδέα, ο Μπωντλαίρ την τοποθετεί σε ένα ιδανικό βάθρο που της αφαιρεί την παρουσία στην πραγματικότητα, ενώ ταυτόχρονα αυτή η αναγωγή παραμένει ακράτως σεξουαλικοποιημένη. Στερούμενη πραγματικής παρουσίας, η ηρωίδα είναι καταδικασμένη να αφανιστεί μιας και «ο εξοστρακισμός από την αστική κοινωνία είναι αδιαχώριστος από την ηρωική φύση του πάθους»¹⁴³. Την ίδια κατάληξη είχε και ο ήρωας που ξεχώριζε από το άμορφο πλήθος της νεωτερικής πόλης. Πράγματι, ο σύγχρονος ήρωας στον Μπωντλαίρ απείχε πόρρω από τον ένδοξο νικητή που εξυμνούσαν οι αδρά αμειβόμενοι συγγραφείς που προσέβλεπαν σε μια πολιτική σταδιοδρομία. Αντιθέτως, την ηρωική μορφή της νεωτερικότητας εκπροσωπούσαν οι εξοβελισμένοι από τον κοινωνικό ιστό, οι παρίες της πόλεως. Οι πόρνες, οι πότες, οι ρακοσυλλέκτες, οι εγκληματίες, ήταν οι καταστατικά ανταγωνιστικοί προς την παραγωγική διαδικασία και τους κοινωνικούς ελέγχους της σύγχρονης βιομηχανίας. Ως προς αυτό διέφεραν πυρηνικά από τον ενσωματωμένο αστό. Όπως κάθε τύπου απόρριμμα της βιομηχανικής κοινωνίας, αντανakλούσαν την ίδια της την ποιότητα, παρότι η κοινωνία αρνούταν να την αντικρίσει.

Οι καλλιτεχνικές εκφράσεις της αρχαιότητας μετακύλησαν στην νεωτερικότητα κατά το μέτρο που η τελευταία μετετρέπη εξολοκλήρου σε μια τραγωδία που επιζητούσε διακαώς εμφάνιση του ήρωα. Η διαρκώς ανανεούμενη ηρωική μορφή, παρά την όποια προδιάθεση για μεγαλοσύνη, δεν κατέστη ικανή να υπερκεράσει τα κωλύματα του πεπρωμένου της. Η πτώση ήταν αναπόδραστη, ακριβώς όπως και η έκθεση στα σοκ της νεωτερικότητας. Στην πραγματικότητα, ο ήρωας δεν είχε εαυτό, μα περιοριζόταν στον δανεισμό προσωπικοτήτων μέσα από την

¹⁴² Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 107

¹⁴³ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 111

πληθώρα φυσιογνωμιών που συναντούσε κατά την παρατήρηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτή η πραγματικότητα, με το πλήθος ως τον χορό της, και τους παρίες ως τους πρωταγωνιστές του αφηγήματός της, μετατράπηκε σε μια σκηνή θεάτρου.

2.4.4 Ρακοσυλλέκτης

Στην άμεση εμπειρία των αστικών θεαμάτων, κατά την αργόσχολη περιπλάνηση που προσιδιάζει σε έναν flaneur, ο Μπωντλαίρ κρυφάκουε τις αστικές αφηγήσεις ενόσω αυτές εκτυλίσσονταν. Ταυτόχρονα όμως η δράση του προσομοίαζε με εκείνη του ρακοσυλλέκτη. Όπως ο ρακοσυλλέκτης που ξεχύθηκε στους δρόμους τη στιγμή που τα απορρίμματα της βιομηχανίας απέκτησαν ανταλλακτική αξία, εκείνος αναζήτησε το ηρωικό του υποκείμενο στα απορρίμματα του νεωτερικού κόσμου. Αναγνώρισε ότι η διαπλοκή του εφήμερου και του αιώνιου ήταν τα συστατικά στοιχεία της ανθρώπινης εμπειρίας και του ωραίου της τέχνης. «Η ομορφιά αποτελείται από ένα αιώνιο, αναλλοίωτο στοιχείο... και από ένα σχετικό, περιστασιακό στοιχείο... χωρίς αυτό το δεύτερο στοιχείο... το πρώτο στοιχείο θα ήταν δύσπεπτο, μη εκτιμητέο, μη προσαρμοσμένο και μη κατάλληλο για την ανθρώπινη φύση... Η δυαδικότητα της τέχνης είναι μοιραία συνέπεια της δυαδικότητας του ανθρώπου. Θεωρήστε, αν θέλετε, το αιώνια υπάρχον στοιχείο ως την ψυχή της τέχνης και το μεταβλητό στοιχείο ως το σώμα της»¹⁴⁴. Μια ειλικρινής **peinture des mœurs du present**¹⁴⁵ θα μπορούσε να υπάρξει μέσω της νοητικής ανάλυσης των σημείων του παρελθόντος, διότι έκρινε πως πέραν της ιστορικής τους σημασίας ήταν επίσης ενδεικτικά της ποιότητας του παρόντος. Άρχισε να συλλέγει αστικές εικόνες και να κρατά νοητικές σημειώσεις σε μια προσπάθεια εξαγωγής του αιώνιου στοιχείου κάτω από το πέπλο των εφήμερων νεωτερισμών του αστικού περιβάλλοντος. Γνώριζε ότι αυτό το πέπλο απλώθηκε πάνω σε ένα παρελθόν που ήταν ακόμη παρόν και προσπάθησε να το συγκρατήσει ως ενθύμηση.

¹⁴⁴ Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, CollectionsLitteratura.com, Ηλ. Πηγή: baudelaire.litteratura.com, σελ. 5

¹⁴⁵ Ο.π. σελ. 4

Όπως αναδείχθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην θέαση των λειψάνων του παρελθόντος η αλληγορική διαίσθηση του μπαρόκ δράματος επεξεργάστηκε την σύζευξη του αναλλοίωτου με το χωροχρονικά προσδιορισμένο. Το όργανο με το οποίο καταδείκνυε αυτή την αλληλεπικάλυψη ήταν η αλληγορία. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η διαπίδυση νεωτερικότητας και αρχαιότητας παρουσιάστηκε με την πλέον αρμόζουσα αισθητική έκφραση- δηλαδή την αλληγορία, στα *Άνθη του Κακού*. Εκεί απεικονίστηκε εναργώς «το πένθος γι αυτό που υπήρξε και η απελπισία για τα ερχόμενα. Εκείνο που τελικά σφραγίζει τους αρραβώνες της νεωτερικότητας με την αρχαιότητα είναι αυτή η κατάρρευση»¹⁴⁶. Ο υλικός πολιτισμός της πόλης του 19^{ου}, έφερε στο προσκήνιο τα λείψανα του παρελθόντος. Αυτά τα εκκοσμικευμένα λείψανα είναι οι αναμνήσεις και προέρχονται «από την εκλιπούσα εμπειρία που κατ' ευφημισμόν ονομάζεται βίωμα».¹⁴⁷

2.4.5 Εαυτόν-τιμωρούμενος. Παραίτηση

“J'aime le souvenir de ces époques nues”¹⁴⁸ διακήρυττε ο Μπωντλαίρ στις *Correspondences*, αναζητώντας στα δεδομένα της ενθύμησης το ωραίο που ενυπάρχει στο κακό {d'extraire la beauté du mal}¹⁴⁹. Η ζωή που προϋπήρχε του μοντέρνου ήταν εκείνη που θα έδινε το έναυσμα για τη ανάδυση μνημονικών ιχνών και την επανακεραίωση της μοντέρνας εμπειρίας, έστω και με τρόπο συνθετικό. Γι' αυτό τον λόγο, οι *Ανταποκρίσεις* του αναφέρονταν σε εκείνες τις εξαιρετικές ημέρες, που απομακρυσμένες από το βίωμα μπορούσαν να συνδεθούν με την συλλογική προϊστορία. Τα souvenirs αναζητούσαν την προηγούμενη ζωή του πνεύματος, εκεί που η πνευματική εμπειρία μπορούσε να αναδείξει «τα αρώματα, τα χρώματα και τους ήχους»¹⁵⁰, ζωογονώντας αισθήσεις που είχαν στενωθεί στην εμπράγματη καθημερινότητα.

¹⁴⁶ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 98

¹⁴⁷ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ 203

¹⁴⁸ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs Du Mal, Les épaves ; Bribes ; édition du groupe ebooks libres et gratuits*, Ηλ. πηγή: <https://www.ebooksgratuits.com>, σελ. 20

¹⁴⁹ Ο.π. σελ. 281

¹⁵⁰ Ο.π. σελ. 20

Όμως, όπως παρατηρεί ο Μπένγιαμιν, η εξουσιοδότηση της πνευματικής προϊστορίας κρημνίζει τη στιγμή που η παρηγορητική επενέργεια του αρώματος που απέπνεε η λατρευτή άνοιξη- η παλαιά άνοιξη της εμπειρίας- έπαψε να αναδύει το άρωμα που κάποτε είχε. Η οσμή, όπως μας ενημερώνει, είναι «το απρόσιτο καταφύγιο της ακούσιας μνήμης...ναρκώνει βαθιά τη συνείδηση του χρόνου που περνά»¹⁵¹. Εφόσον εκείνη έπαψε να εκπέμπει στο παρόν, το χαμένο παρελθόν εγκαταλείφθηκε στα βάθη της αβύσσου. Όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν, ενώ ο Μπωντλαίρ εξέθεσε την πραγματική ποιότητα του βιώματος, κατέληξε να τρομοκρατείται στη θέασή του και αποσύρθηκε. Έπαψε να είναι πλάνης, διότι η λάμψη του πλήθους σταμάτησε να τον συγκινεί. Ως εκ τούτου, αποχωρίστηκε και τους τελευταίους συμμάχους του, τους έκπτωτους ήρωες της νεωτερικότητας. Εκείνοι, όντες πλέον ικανοποιημένοι με την υλική ζωή, είχαν πάψει να ενσαρκώνουν το πάθος που εχθρευόταν η νεωτερική κοινωνία κι ενσωματώθηκαν σε αυτήν, κάτι που αντιθέτως εκείνος δεν κατόρθωσε ποτέ. Αναγνωρίζοντας στον εαυτό του το απομονωμένο υποκείμενο ενός μυθοποιημένου χρόνου, μίσησε τους ήρωες που δοξολογούσε τόσο σφόδρα όσο και το αδάμαστο πλήθος που τον περιτριγύριζε. Το ποίημα *L'héautontimorouménos* μας παρουσιάζει την εικόνα του Μπωντλαίρ ως τον μελαγχολικό που βλέπει την εμπειρία να υποχωρεί εμπρός σε έναν εκπραγματισμένο – και άρα ανιστορικό χρόνο. Σε αυτή την επαναστροφή, όπου η απόσταση εκμηδενίστηκε, ο Μπωντλαίρ καταδικάστηκε στο αιώνιο γέλιο του εγκαταλελειμμένου που δεν μπορούσε να ανακτήσει πλέον την σύνδεσή του με την συμπαντική εμπειρία:

«Είμαι ο βρικόλακας της καρδιάς μου

- Ένας από αυτούς τους εντελώς εγκαταλελειμμένους,

καταδικασμένους στο αιώνιο γέλιο,

που όμως δεν μπορούν πια να χαμογελάσουν!»¹⁵²

¹⁵¹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 162

¹⁵² Baudelaire, Charles, *Les Fleurs Du Mal, Les épaves ; Bribes ; édition du groupe ebooks libres et gratuits*, Ηλ. πηγή: <https://www.ebooksgratuits.com>, σελ. 115

3. Προς την ανάκτηση του συνεκτικού εαυτού: 20^{ος} αιώνας

3.1 Αρχαία Μέθη και *Illumination profane*

«...είναι ακριβώς σε αυτόν τον αιώνα {19ο}, τον πιο στεγνό και στερημένο φαντασίας, που η συλλογική ονειρική ενέργεια μιας κοινωνίας έχει καταφύγει με διπλάσια σφοδρότητα στο βουβό αδιαπέραστο νεφέλωμα της μόδας, την οποία η αντίληψη δεν μπορεί να ακολουθήσει. Η μόδα είναι ο προκάτοχος -όχι, είναι ο αιώνιος αναπληρωτής του υπερρεαλισμού»¹⁵³.

«Η φαντασία ενδέχεται να είναι σε θέση να επανακτήσει τα δικαιώματά της. Αν τα έγκατα του πνεύματός μας περιέχουν αλλόκοτες δυνάμεις ικανές να ενισχύσουν εκείνες της επιφάνειας ή να τις πολεμήσουν νικηφόρα, είναι προς το συμφέρον μας να τις συλλάβουμε, να τις συλλάβουμε πρώτα και στη συνέχεια να τις υποτάξουμε, αν αυτό είναι απαραίτητο, στον έλεγχο της λογικής μας».¹⁵⁴

Όπως παρουσιάζεται σε ένα κείμενο του *Μονόδρομου* με τίτλο «Προς το πλανητάριο», αυτό που κατ' ουσίαν αποταντίζει τον νεωτερικό άνθρωπο από τον αρχαίο είναι το γεγονός ότι ο προϊστορικός κόσμος διατηρούσε μια εσωτερική σύνδεση με το σύμπαν και μεριμνούσε να αντλήσει τους πόρους για την επιβίωσή του από τις δυνάμεις του. Εν αντιθέσει προς τον αρχαϊκό κόσμο που αντιμετώπιζε τις συμπαντικές φανερώσεις ως οδοδείκτες της ύπαρξής του, η σχέση του νεωτερικού κόσμου με το σύμπαν υπό την αιγίδα της προόδου, έχει απωλέσει τον πρώιμο τελετουργικό της χαρακτήρα. Δεν συνεπάγεται, ωστόσο, ότι ο σύγχρονος άνθρωπος αποφεύγει ηθελημένα την ευθυγράμμιση της ζωής του με τις συμπαντικές δυνάμεις, αλλά μάλλον ότι οι πολυάριθμες πολιτισμικές μεταβολές που εγκαινίασε η επιστήμη και οι οποίες επιταχυνθήκαν κατά την πρόσφατη ιστορία με την τεχνική αναπαραγωγή,

¹⁵³ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](http://www.harvard.edu), 2002, σελ. 64

¹⁵⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme 1924*, Ηλ. Πηγή: inventin.lautre.net, σελ. 3/17

έχουν επικαλύψει την προϊστορική αρμονία μεταξύ της ανθρώπινης ύπαρξης και της συμπαντικής εμπειρίας με μαθηματικούς υπολογισμούς. Αρχής γενομένης με την εμφάνιση της αστρονομίας, ο άνθρωπος απέκτησε εποπτεία της μορφής του κόσμου, αλλά απομακρύνθηκε πόρρω από την ουσιαστική αλληλεπίδραση που διανοιγόταν κατά την αρχαϊκή εμπειρία της μέθης. Σύμφωνα με τα γραφόμενα του Μπένγιαμιν, η μέθη ορίζεται ως ο φωτισμός που φανερώνει αυτό που βρίσκεται εγγύτερα σε εμάς ενώ ταυτόχρονα μας υποδεικνύει το πιο απομακρυσμένο, επικυρώνοντας την διαπλοκή τους, χωρίς να ζητά την επικύρωση από επιστημονικά δεδομένα. Αποτελεί την μόνη σφαίρα της εμπειρίας όπου η φανέρωση αφορά αυτοστιγμεί και τα δύο άκρα. Εκ των ενόντων συνάγεται ότι, για να αποκατασταθεί η πρότερη σύνδεση που κοινοποιούσε το μυστήριο περί του νοήματος της ζωής, ο άνθρωπος οφείλει να επαναστραφεί στη μέθη. Αυτό όμως μπορεί να επιδιωχθεί μόνον, εφόσον έχει ενταχθεί στην συλλογικότητα. Το στοιχείο που δυσχεράνει την ανάκτηση της επικοινωνίας έγκειται στην αυταπάτη της σύγχρονης κοινωνίας που παραγνωρίζει την βαρύτητα μιας τέτοιας εμπειρίας ανάγοντάς την σε ιδιωτική υπόθεση ενός ονειροπόλου. Όμως, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η ιστορική συγκυρία του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου υπενθύμισε την αναγκαιότητα της επανανακάλυψης του επικοινωνιακού διαύλου με τον τρομακτικότερο δυνατό τρόπο: «Ανθρώπινες μάζες, αέρια, ηλεκτρικές δυνάμεις αμολήθηκαν στον ανοιχτό χώρο, ρεύματα υψηλής τάσης διέσχισαν το τοπίο νέα αστέρια ανέτειλαν στον ουρανό, η ατμόσφαιρα και τα βάθη της θάλασσας βούιζαν από τις προπέλες, και παντού έσκαβαν θυσιαστήρια ορύγματα στη μάνα γή. Αυτή η μεγάλη ερωτική διεκδίκηση του σύμπαντος διαδραματίστηκε πρώτη φορά σε διαπλανητική κλίμακα, δηλαδή με το πνεύμα της τεχνικής. Επειδή όμως η κερδοσκοπική μανία της άρχουσας τάξης θέλησε να την καθυποτάξει στη βούλησή της, η τεχνική πρόδωσε την ανθρωπότητα και μετέτρεψε την νυφική παστάδα σε ποταμό αίματος».¹⁵⁵

Το επικοινωνιακό κενό που συναντάται στον σύγχρονο κόσμο δεν παρίσταται ως μη αναστρέψιμο. Αυτό αποδεικνύεται περίτρανα στις σκέψεις του αναφορικά με το σουρεαλιστικό κίνημα. Η σύνδεση που πέτυχαν οι αρχαίοι με τις συμπαντικές δυνάμεις μέσω της μέθης φανερώνεται εκ νέου

¹⁵⁵ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 138

στην *illumination profane*¹⁵⁶ του υπερρεαλισμού. Ο βέβηλος φωτισμός της υπερρεαλιστικής έμπνευσης, ο πιο γήινος των φωτισμών, είναι σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν ανώτερος από εκείνον που μπορεί να αναδείξει η θρησκευτική εμπειρία ή η έκσταση των ναρκωτικών¹⁵⁷. Εξάλλου, οι υπερρεαλιστές αντιμετώπιζαν την θρησκεία εν γένει και ιδίως τον Ρωμαιοκαθολικισμό ως κάτι το αποτρόπαιο που έπρεπε να κατατροπωθεί εκ θεμελίων. Δεν είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι οι γεννήτορες του υπερρεαλιστικού κινήματος - στους οποίους εντάσσει τον Rimbaud, Lautreamont, Apollinaire - εναντιώθηκαν με πάθος ενάντια στον Καθολικισμό. Η μαγική εμπειρία είναι αποσχισμένη από τις παραδοσιακά θρησκευτικές συνδηλώσεις.

Στην ερμηνευτική προοπτική του Μπένγιαμιν, ο σουρεαλισμός υπήρξε ο πρώτος που άνοιξε για πρώτη φορά τα μάτια εμπρός στα ερείπια της μπουρζουαζίας¹⁵⁸, ο πρώτος που «αντιλήφθηκε τις επαναστατικές ενέργειες που εκδηλώνονται μέσα στο παράκαιρο, μέσα στις πρώτες κατασκευές από σίδηρο, μέσα στα πρώτα βιομηχανικά κτίρια, σε όλες τις πρώτες φωτογραφίες, στα αντικείμενα που άρχισαν να εξαφανίζονται, στα πιάνο των σαλονιών, στα ρούχα των προηγούμενων πέντε χρόνων, στα εστιατόρια όταν αρχίζουν να βγαίνουν εκτός μόδας. Τη σχέση αυτών των πραγμάτων με την επανάσταση, ιδού τι κατάλαβαν αυτοί οι συγγραφείς καλύτερα από τον καθένα»¹⁵⁹.

Σύμφωνα με την θεώρησή του, ο υπερρεαλισμός δεν αποτελούσε ένα αμιγώς καλλιτεχνικό/ ποιητικό κίνημα, μα ένα πνευματικό ρεύμα και μια επαναστατική έκρηξη: «Μέσα από τα ερείπια του εκσυγχρονισμού, αποκάλυψε την επείγουσα ανάγκη της επαναστατικής στροφής»¹⁶⁰. Ως «τα πάντα εκτός από λογοτεχνία»¹⁶¹, ο υπερρεαλισμός υπήρξε η πεφωτισμένη προσπάθεια μιας εκ των έσω επανεξέτασης των θεμελίων της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κατά

¹⁵⁶ Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018, σελ. 16

¹⁵⁷ Löwy Michael, 'Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell', *Radical Philosophy* 80, Nov/Dec 1996, pp 17-23

¹⁵⁸ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ. 13

¹⁵⁹ Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018, σελ. 22-23.

¹⁶⁰ Rochlitz Rainer, *THE DISENCHANTMENT OF ART The Philosophy of Walter Benjamin*, New York: The Guilford Press, 1996, σελ 133

¹⁶¹ Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018, σελ 15

το ηρωικό στάδιο του κινήματος, το μείζον μέλημά του ήταν η διάλυση του χάσματος μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας «σαν ροή κι αναρροή μιας πλημμυρίδας εικόνων, εκεί που ο ήχος και η εικόνα, η εικόνα και ο ήχος, με μια αυτοματική ακρίβεια, διαπλέκονταν με τέτοια ευχαρίστηση, που δεν έμενε πλέον το παραμικρό διάκενο για να κυλήσει μια δεκάρα νοήματος»¹⁶². Η ριζοσπαστική πρακτική του σουρεαλισμού, η οποία ορίστηκε από τον Μπένγιαμιν ως το «το τέχνασμα που μας επιτρέπει να ξεπεράσουμε τον κόσμο των αντικειμένων»¹⁶³, διαφοροποιείται ριζικά από την παραδοσιακά κομφορμιστική στάση των αριστερών διανοούμενων της Γαλλίας και της Ρωσίας, των οποίων η συνεισφορά, όσο θετική προδιάθεση και να έχει, απομακρύνεται όλο και περισσότερο από την προοπτική της επανάστασης. Στους κόλπους της Ευρώπης, τη στιγμή που η ιδέα μιας ριζοσπαστικής έννοιας της ελευθερίας είχε μετά τον Μπακούνιν αφανιστεί, είναι εκείνοι οι πρώτοι που έθεσαν σε λειτουργία ένα πνευματικό ξυπνητήρι, με το χτύπημα του οποίου «κάθε δευτερόλεπτο εμφανίζεται ως η στενή πύλη απ' την οποία μπορεί να εισέλθει η επανάσταση»¹⁶⁴.

Η έλξη που του ασκούσε το έργο των σουρεαλιστών και οι διακηρύξεις του κινήματος, είχαν συνάφεια με τους προσωπικούς του προβληματισμούς. Εξάλλου, η ιδέα για το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*, η οποία τον απασχόλησε τα 13 τελευταία χρόνια της ζωής του, γεννήθηκε κάτω από την γοητευτική επίδραση του επίμαχου ρεύματος, που, σύμφωνα με τον ίδιο, είχε γεννηθεί στις στοές του Παρισιού¹⁶⁵. Όταν ξεκίνησε την ανάλυση της προϊστορίας της νεωτερικότητας στο *Passagen-Werk*, ήταν ήδη εξοικειωμένος με το έργο του Λουί Αραγκόν, *Paysan de Paris*, το οποίο είχε δημοσιευθεί ένα χρόνο πριν, και περιλάμβανε μια μακρά αφιέρωση, «έναν συγκινητικό επικήδειο λόγο»¹⁶⁶ στο *Passage de l'Opera* που καθαιρέθηκε το 1925, υπό την ωσμανοποίηση της πόλης. Κατά τον Μπένγιαμιν, ο Αραγκόν διέγινωσε την μοντέρνα μυθολογία που περιβάλλει τον «άνυδρο και στερημένο φαντασίας»¹⁶⁷ 19^ο αιώνα, και που

¹⁶² Ο.π. 14

¹⁶³ Ο.π.24

¹⁶⁴ Löwy Michael, «Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell», στο: *Radical Philosophy* 80, Nov/Dec 1996, σελ. 22

¹⁶⁵ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](#), 2002, σελ. 82

¹⁶⁶ Ο.π. σελ. 883

¹⁶⁷ Ο.π. σελ. 62

«ωθεί τα πράγματα πίσω στο βάθος»¹⁶⁸. Υπό τη συνθήκη της νέας μυθολογίας του αστεακού χώρου, οι σουρεαλιστές, σε αντιδιαστολή προς τους νεοκλασικιστές, «αντιμετώπισαν την αέναα μεταβαλλόμενη νέα φύση του αστικού-βιομηχανικού τοπίου ως εγγενώς θαυματουργή και μυθική»¹⁶⁹. Το αρμονικό προσωπείο που είχε πρωτύτερα επιχειρήσει να διαρρήξει ο Μπωντλαίρ με την αλληγορική του γραφή, ο υπερρεαλισμός το διέσπασε αντιπαραβάλλοντας την ακατανίκητη ορμή του ασυνείδητου νου και προσλαμβάνοντας την μορφή της χειραφετημένης από κάθε προκαθορισμένη νοηματοδότηση εικόνας. Η ονειρική εικόνα του σουρεαλισμού, κλονίζοντας «το εγώ από την μέθη»¹⁷⁰, έθεσε τα θεμέλια της διάνοιξης του δρόμου προς την απελευθέρωση από το ιστορικιστικό μύθευμα περί γραμμικότητας¹⁷¹. Ταυτόχρονα, το σουρεαλιστικό έργο κατέρριπτε την αίσθηση ενός αυστηρά οριοθετημένου χρόνου και ανεδείκνυε την πολλαπλότητα του ψυχικού μηχανισμού μέσω του αέναου στροβιλισμού μεταξύ συνειδητού κι ασυνειδήτου, πραγματικότητας και απελευθερωμένης φαντασίας.

3.1.1 Το όνειρο στο σουρεαλιστικό έργο

Η ψυχαναλυτική μέθοδος διασταυρώθηκε ιστορικά με τους πειραματισμούς της μοντερνιστικής τέχνης του 20ού αιώνα. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να αντλούν στοιχεία της θεωρίας –κυρίως αυτά που αφορούσαν τις φαντασιώσεις, το υποσυνείδητο, το νευρωσικό σύμπτωμα, τον καταναγκασμό για επανάληψη, και να τα ενσωματώνουν στο έργο τους σε μια προσπάθεια οπτικής επεξεργασίας.¹⁷² Ο σουρεαλισμός υπήρξε ίσως το πιο έκδηλα και καταστατικά επηρεασμένο ρεύμα του καιρού από την φροϋδική θεωρία. Ήταν το κίνημα που αποθέωσε την σημασία του ελεύθερου συνειρμού και του ονείρου στην τέχνη, επιζητώντας νοητικές καταστάσεις, όπου τα

¹⁶⁸ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](#), 2002, σελ. 831

¹⁶⁹ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 396

¹⁷⁰ Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανοήσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018, σελ. 14

¹⁷¹ Ο.π. σελ. 24

¹⁷² Bois, Buchloh, Foster, Joselit, Krauss: *Η τέχνη από το 1900, μοντερνισμός αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, Αθήνα: Εκδόσεις επίκεντρο, 2013

στοιχεία που βρίσκονταν αρχικά εγκλωβισμένα στο βάθος του νου – φροϋδικό υποσυνείδητο- , να αναδυθούν στην επιφάνεια - προσυνειδητό-¹⁷³. Επρόκειτο για μια τεχνική ελεύθερης κι αυθόρμητης δημιουργίας, που βασιζόταν εξολοκλήρου στην παραληρηματική απελευθέρωση του υποσυνειδήτου, με επακόλουθο τα παραγόμενα έργα να βρithουν συμβόλων προς αποκωδικοποίηση. Έκριναν πως η συσσώρευση ετερόκλητων και φαινομενικά παράδοξων οπτικών ερεθισμάτων προερχομένων από τον χώρο του ασυνειδήτου, καθίστατο ικανή να υπερνικήσει τις αξιώσεις της επιστήμης, προσδίδοντας αυτήν την «παρανοϊκή»¹⁷⁴ ποιότητα που ήταν απαραίτητη για την ερμηνεία και την εμφάνεια του αληθούς.

Το *Μανιφέστο του σουρεαλισμού* του 1924 εξέθεσε τη ριζοσπαστική σύλληψη που μπορούσε να απελευθερώσει τον δημιουργό από το αστικό μέλημα περιστολής της φαντασίας. Ο ηγέτης του κινήματος και συγγραφέας του μανιφέστου André Breton, όντας εξοικειωμένος με την φροϋδική μέθοδο λόγω της εμπειρίας του με ασθενείς που έπασχαν από νευρολογικές παθήσεις κατά την περίοδο του πολέμου, καταφέρθηκε εναντίον της αστικής αδιαφορίας για την ψυχική δραστηριότητα του ανθρώπου¹⁷⁵ και πρότεινε τη σουρεαλιστική μέθοδο ως τον μόνο τρόπο φανέρωσης των τεράτων που παραμονεύουν στην επικίνδυνη περιοχή του ασυνειδήτου νου. Διακήρυσσε την οριστική ρήξη με τις αστικές συμβάσεις περί αναπαράστασης οι οποίες υπέκρυπταν «τη μορφή αυτή καθαυτή»¹⁷⁶, και όρισε την σουρεαλιστική πρακτική ως έναν απόλυτο αντικοφορμισμό {non- conformisme absolu}, μια καταστατική εναντίωση στον περιορισμό της ελεύθερης δημιουργίας, βασισμένη στην εξερεύνηση του υποσυνειδήτου νου μέσω της συνθετικής αξιοποίησης του ονείρου και της αυτόματης γραφής. Σε αυτό το πλαίσιο η εισροή μιας λογικής εντελώς εν εγρηγόρσει απομακρύνθηκε οριστικά από την καλλιτεχνική έκφραση του κινήματος. Απεναντίας, επισήμανε ότι δημιουργία ενός έργου τέχνης που προσβλέπει στην φανέρωση του αληθούς έπρεπε να αποφεύγει την επιβολή οποιουδήποτε κριτικού ελέγχου της ηθικής συνειδήσεως. Καθώς η πεμπτουσία της συνειδήσεως

¹⁷³ Gombrich, *To χρονικό της τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009 σελ:592.

¹⁷⁴ Βλ. σχετικά προτροπή Salvador Dali στο *Παρανοϊκοκριτική*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1987 σ.31: ‘Καλλιτέχνες και ποιητές της Αμερικής...για να σημάνει μια ακόμη φορά η συμβολική καμπάνα της φαντασιακής ανεξαρτησίας σας, και, κραδαίνοντας απ’το ένα χέρι το κοντάρι του Φραγκλίνου κι από το άλλο την ομπρέλα του Λωτρεαμόν, ν’αψηφήσετε την καταγίδα του σκοταδισμού που απειλεί την χώρα σας! Ελευθερώστε τις εκτυφλωτικές αστραπες της οργής σας και το εκδικητικό μπουμπουνητό της παρανοϊκής σας έμπνευσης’.

¹⁷⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme 1924*, Ηλ. Πηγή: inventin.lautre.net

¹⁷⁶ Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018, σελ 11

συνίσταται επιβεβαίωση εκείνων που το εγώ γνωρίζει ήδη, στην ουσία λειτουργεί ως μια παρεμβολή που απομακρύνει τον άνθρωπο από την κατάδυση στα βαθύτερα στρώματα της ψυχής: «ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ουσ. αρσ. Καθαρός ψυχικός αυτοματισμός με τον οποίο κάποιος προτείνει να εκφράσει, είτε προφορικά, είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Η υπαγόρευση της σκέψης, ελλείπει οποιουδήποτε ελέγχου που ασκείται από τη λογική, χωρίς καμία αισθητική ή ηθική μέριμνα. ENCYCL. Philos. Ο υπερρεαλισμός βασίζεται στην πίστη στην ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων μορφών συνειρμών που είχαν παραμεληθεί μέχρι τώρα, στην παντοδυναμία των ονείρων, στο ανιδιοτελές παιχνίδι της σκέψης. Τείνει να καταστρέψει οριστικά όλους τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να τους υποκαταστήσει στην επίλυση των κύριων προβλημάτων της ζωής».¹⁷⁷

3.1.2 Το όνειρο στην ψυχαναλυτική θεωρία

Στην παραπάνω οροθέτηση των σουρεαλιστικών στοχεύσεων διαφαίνεται ολοκάθαρα η επιρροή από το σύγγραμμα του Sigmund Freud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, το οποίο και αποτέλεσε την πρώτη συστηματική προσπάθεια επιστημονικής ερμηνείας των ονείρων. Ο ίδιος μάλιστα, προλογίζοντας την 3^η αγγλική έκδοση του συγγράμματος το 1931, εκτίμησε ότι η *Ερμηνεία των ονείρων* αποτελούσε το σημαντικότερο έργο του, προϊόν μεγάλης έμπνευσης, τέτοιας ποιότητας που επισκέπτεται τους ανθρώπους μια φορά στη ζωή. Αρνούμενος ότι το όνειρο αποτελεί μια στείρα σωματική διεργασία, με ανεξάρτητη παραγωγική δραστηριότητα¹⁷⁸, υποστήριξε ότι στην πραγματικότητα το περιεχόμενό του μεταπλάθει κι εκδραματίζει ένα υπάρχον βιωματικό υλικό¹⁷⁹. Είναι αποκύημα της ψυχικής μας δραστηριότητας. Συχνά βέβαια,

¹⁷⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme 1924*, Ηλ. Πηγή: inventin.lautre.net, σελ. 9/17

¹⁷⁸ Σχετικά βλ. επίσης Sigmund Freud στο *Όνειρο και τηλεπάθεια*, Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1983, σελ.14: «Το όνειρο είναι ένα είδος υποκατάστατο για εκείνους τους γεμάτους νόημα και συναισθηματική φόρτιση συλλογισμούς, στους οποίους μας οδήγησε η ανάλυσή μας. Ακόμη δεν γνωρίζω την ακριβή διαδικασία που ακολουθείται για να δημιουργηθεί το όνειρο από αυτούς τους συλλογισμούς. Είναι όμως λάθος να την θεωρούμε καθαρά σωματική διεργασία, χωρίς σημασία για τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, που προκαλείται όταν ξυπνούν μεμονωμένες ομάδες του εγκεφάλου»..

¹⁷⁹ Σχετικά βλ. επίσης Sigmund Freud στο *Ερμηνεία των ονείρων*, Αθήνα: Επίκουρος, 1995, σελ.34: «Το γεγονός ότι όλο το υλικό που συνθέτει το περιεχόμενο του ονείρου κατά έναν τρόπο

αφού ιδωθεί, ξενίζει και δεν αναγνωρίζεται ως δικό μας προϊόν, λόγω της ακατάληπτης και μη ρεαλιστικής φύσης του. Οφείλουμε παρά ταύτα να διερευνήσουμε περαιτέρω την σημασία του, καθώς αποτελεί ένα ψυχικό φαινόμενο πλήρους αξίας, μια δικλείδα προσέγγισης των ασυνείδητων δραστηριοτήτων του νου. Ορίζεται ως νευρωσικό σύμπτωμα, που δεδομένης της τάσης των ανθρώπων να ονειρεύονται, δυσχεραίνει τον σαφή διαχωρισμό μεταξύ των νευρωσικών και των κατά τα άλλα φυσιολογικών ανθρώπων.

Κατά την φροϋδική ανάλυση, το όνειρο παρίσταται ως η μεταμφιεσμένη, παραισθησιακή έκφραση απωθημένων επιθυμιών. Η παραμόρφωση του λανθάνοντος περιεχομένου προκύπτει από μια λογοκριτική δραστηριότητα. Η κριτική ένσταση από πλευράς του κοιμώμενου, η οποία αντίκειται στην ανάδυση αυτών των αθέμιτων κι ασυνείδητων επιθυμιών, έχει ως αποτέλεσμα αυτές να εκδηλώνονται μόνο υπό έντονη παραμόρφωση. Το γεγονός αυτό δημιουργεί αρχικά αδιάλυτα αινίγματα σχετικά με το περιεχόμενο του ονείρου και κρίνεται συνεπώς επιτακτική η αποκωδικοποίηση των συμβόλων του ώστε να μεταβούμε από το ονειρικό έκδηλο περιεχόμενο στο υποσυνείδητο. Μέσω της ανάλυσής του και της συνακόλουθης ερμηνείας των ενυπαρχόντων συμβόλων, τα αρχικά αυτά αινίγματα παύουν να υφίστανται, καθώς το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου υποχωρεί κι αποκαλύπτεται το λανθάνον, δηλαδή το εσώτερο νόημά του. Μάλιστα, κατά την θεωρία του Freud, το όνειρο δεν αποτελεί απλή αναπαράσταση τρεχουσών επιθυμιών, αλλά εκδραματίζει σταθερά την πραγμάτωση απωθημένων λιβιδινικών επιθυμιών της πρώτης ηλικίας. Εδώ εντοπίζεται βέβαια μια τάση γενίκευσης και μια προσέγγιση κατ' ουσίαν μονομερούς, δεδομένης της αδιάλλακτης πίστης του ότι οι λιβιδινικές επιθυμίες αποτελούν ακρογωνιαίο λίθο της εν λόγω νεύρωσης, και ότι η συντριπτική πλειονότητα των συμβόλων στα όνειρα είναι στον πυρήνα λιβιδινικής προελεύσεως¹⁸⁰, ακόμη κι αν εκ πρώτης κάποια εξ αυτών φαίνεται να μην την αφορούν. Σε κάθε περίπτωση, η φροϋδική ερμηνεία του περιεχομένου του ονείρου ως αντανάκλαση της βρεφικής λιβιδινικής ορμής εν γένει έχει πλέον κατατροπωθεί.

προέρχεται από τα βιώματα, δηλαδή αναπαράγεται στο όνειρο, επανέρχεται στη μνήμη, αυτό τουλάχιστον μπορεί για εμάς να θεωρηθεί αδιαμφισβήτητη γνώση».

¹⁸⁰ Freud Sigmund, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1996, σελ.145.

3.1.3 Το όνειρο στον Μονόδρομο

Έχνη υπερρεαλιστικής έμπνευσης βρίθουν στον *Μονόδρομο* – τον οποίο συγγράφει ταυτόχρονα με το κείμενο για τον σουρεαλισμό-, ο οποίος είναι κατάμεστος αλληγοριών, ονείρων και παράδοξων περιγραφών, σε αναλογία με τις «εξωτικές, ακατανόητες εικόνες»¹⁸¹ των σουρεαλιστικών πινάκων. Θα ήταν βεβαίως δυνάμει παραπλανητικό να υπερτονίσουμε την βαρύτητα της ψυχαναλυτικής θεωρίας στην διαμόρφωση της σκέψης του Μπένγιαμιν, μιας και οι άμεσες αναφορές του είναι απειροελάχιστες. Προφανώς και η σκέψη του δεν σφυρηλατήθηκε πάνω στην ‘επιστήμη του ασυνείδητου’, σε κάθε περίπτωση όμως αυτό δεν συνεπάγεται πως δεν αναγνώρισε την δυνατότητα επέκτασης κι εφαρμογής των ευρημάτων της περί των ατομικών ψυχικών μηχανισμών στην σφαίρα της συλλογικότητας. Όπως σημειώνει ο Richard Wolin αναφορικά με την σημασία των ονείρων στον Μπένγιαμιν, «μετατρέπονται σε θεματοφύλακες των ουτοπικών οραμάτων της ανθρωπότητας, χρησιμεύουν ως το καταφύγιο των προσδοκιών και των επιθυμιών που έχουν απορριφθεί από την σφαίρα της υλικής ζωής»¹⁸². Προς σαφέστερη τεκμηρίωση, θα μπορούσαμε να ανατρέξουμε σε έναν στοχασμό από την Δεσμίδα Κ της *Εργασίας περί στοών*: «Είναι μια από τις σιωπηρές υποθέσεις της ψυχανάλυσης ότι η απόλυτη αντίθεση μεταξύ του ύπνου και της εγρήγορσης δεν έχει καμία χρησιμότητα για τον προσδιορισμό της εμπειρικής μορφής της συνείδησης του ανθρώπου, αλλά αντίθετα υποχωρεί μπροστά σε μια ατελείωτη ποικιλία συγκεκριμένων καταστάσεων συνείδησης που εξαρτώνται από κάθε πιθανό επίπεδο εγρήγορσης σε κάθε πιθανό κέντρο. Η κατάσταση της συνείδησης ως διαμορφωμένη κι ελεγχόμενη από τον ύπνο και την αφύπνιση χρειάζεται μόνο να μεταφερθεί από το άτομο στην συλλογικότητα. Φυσικά, πολλά από αυτά που είναι εξωτερικά για το πρώτο είναι εσωτερικά για την δεύτερη περίπτωση: η αρχιτεκτονική, η μόδα - ναι,

¹⁸¹ Benjamin Walter, *On Hashish*, United States, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, σελ. 60

¹⁸² Wolin Richard, *From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin*, *New German Critique No. 22, Special Issue on Modernism* (Winter, 1981), σελ. 98

ακόμη και ο καιρός - είναι, για το εσωτερικό της συλλογικότητας, ό,τι η αισθητικότητα των οργάνων, η αίσθηση της ασθένειας ή της υγείας, διαδραματίζει στο εσωτερικό του ατόμου. Και όσο διατηρείται αυτή η ασυνείδητη, άμορφη ονειρική διαμόρφωσή τους, παραμένουν τόσο φυσικές διαδικασίες όσο η πέψη, η αναπνοή και τα συναφή. Στέκονται στον κύκλο του αιωνίως ίδιου, μέχρις ότου η συλλογικότητα τις εκμεταλλευτεί στην πολιτική και αναδυθεί η ιστορία»¹⁸³. Ενώ στον *Μονόλογο* συναντώνται πολυάριθμες περιγραφές προσωπικών ονείρων, στις πλείστες των περιπτώσεων (πέραν ενός ονείρου που διαδραματίζεται στην ερημωμένη αγορά της Βαϊμάρης κι ενός άλλου που τοποθετείται σε ένα μουσείο, όπου η ανάλυση αν και ιδιαίτερος σύντομη έχει μια φροϋδίζουσα λεξιλογική ερμηνεία), ο Μπένγιαμιν δεν προβαίνει σε ανάλυση κι ερμηνεία με την ψυχαναλυτική έννοια, αλλά σε απλή καταγραφή.

Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το καθαρό περιεχόμενό τους. Σε συνάφεια προς τις σουρεαλιστικές εικόνες, οι οποίες παρουσιάζουν μια «ψυχική δύναμη ανάλογη των μνημονικών ιχνών στο ασυνείδητο»¹⁸⁴, η ανάμνηση με την μορφή του παραλόγου δεν αποτελεί αποφυγή της αληθινής εμπειρίας, αλλά μια προσπάθεια επαναπροσέγγισής της. Σύμφωνα με τα σχολιασμό του Αντόρνο, οι σκέψεις που παρεμβάλλονται εντός του *Μονόδρομου*, αποτελούν μια συλλογή νοητικών (μαγικών εικόνων), εντός των οποίων οι ονειρικές περιγραφές δεν νοούνται ως λογοκριμένα σύμβολα του περιεχομένου του υποσυνειδήτου. Αντιθέτως, συλλαμβάνονται κατά λέξη και στην αντικειμενική τους υπόσταση¹⁸⁵. Λαμβάνουν χώρα ως αινιγματικές αποτυπώσεις εκείνου που βρίσκεται κάτω από την προφάνεια του αισθητού, το οποίο ως τέτοιο δεν μπορεί να κατονομαστεί απερίφραστα. Οι ‘μεταφορικές επικλήσεις’ έχουν ως στόχο να θέσουν σε κίνηση την αδρανοποιημένη συνείδηση της μιας αισιόδοξης συλλογικότητας που κλείνει τα μάτια μπροστά στην επικείμενη καταστροφή της.

¹⁸³ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ. 389, σελ. 389- 390

¹⁸⁴ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 55

¹⁸⁵ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 145

3.1.4 Ο αστερισμός της αφύπνισης

Στον Μπένγιαμιν, ο ιδιωτισμός της αστικής αισιοδοξίας ορίζεται ως το απότοκο του ιστορικιστικού μυθεύματος περί γραμμικότητας και της κραταιής ιδέας περί απρόσκοπτης προόδου. Ο υπερρεαλισμός αντίθετα – κι εκεί εδράζεται η επαναστατική του προδιάθεση-, μοιράζεται την αρετή του πεσιμισμού με τον κομμουνισμό. Ως συνθήκη ύπαρξης εντός μιας ψευδαισθητικά φορτισμένης πραγματικότητας, ο πεσιμισμός αποτελεί εδώ μια επαναστατική θεώρηση περί της ζωής. Εντούτοις, ο Μπένγιαμιν δεν διστάζει να εγκαλέσει τον σουρεαλισμό για έλλειψη πειθάρχησης, την ελπίδα για την επίτευξη της οποίας εναποθέτει στο νέο ‘δημιουργημένο σώμα’ της ανθρωπότητας, εξαγγέλλοντας: «Η δύναμη του προλεταριάτου σταθμίζει την πρόοδο της ανάρρωσης. Αν δεν πειθαρχήσει ως το μεδούλι, κανένας ειρηνιστικός συλλογισμός δεν θα το σώσει. Το ζωντανό ον ξεπερνά τον ίλιγγο του αφανισμού μόνο μέσα από την μέθη της γονιμοποίησης».¹⁸⁶

Υπό την επιρροή του σουρεαλιστικής βέβηλης φώτισης, ο Μπένγιαμιν σκόπευσε στην σύνδεση του σοκ της αφύπνισης με την πειθάρχηση της ανάμνησης έτσι ώστε να επιστρατεύσει τα ιστορικά αντικείμενα¹⁸⁷. Εξέθεσε την επιθυμία του να απομακρυνθεί από την επικίνδυνη σαγήνη της αμιγώς σουρεαλιστικής εμπνεύσεως γραφής και να αναδείξει την *differencia specifica* της προσωπικής του- ιδιότυπης μεθόδου¹⁸⁸. Παρά την ριζοσπαστικότητα των ιδεών του σουρεαλισμού, το ηρωικό στάδιο που επαινούσε ο Μπένγιαμιν, είχε παρέλθει ήδη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του. Έκρινε ότι η προσκόλληση του σουρεαλισμού στην περιοχή του ονείρου δεν μπορούσε να μεταρσιωθεί σε συλλογική ριζοσπαστικοποίηση, διότι η ονειρική εμπειρία που κοινοποιούσε, ήταν το προϊόν ενός ιδιωτικού κόσμου. Παρά το γεγονός ότι οι σουρεαλιστές επιδείκνυαν την ονειρώδη κατάστασή τους στο κοινό, ο κόσμος του ονείρου τους παρέμενε απaráμιλλα εξατομικευμένος. Επιπλέον, η προοδευτική εισροή στοιχείων ψυχαναλυτικής θεωρίας στον κινηματογράφο υπό την μορφή της σουρεαλιστικής μεθόδου δυσχέρανε περαιτέρω το πρόβλημα. Παρότι οι

¹⁸⁶ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Αγρα, 2006, σελ. 139

¹⁸⁷ Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011, σελ. 422

¹⁸⁸ Löwy Michael, 'Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell', *Radical Philosophy* 80, Nov/Dec 1996, σελ. 17

μελέτες περί των ψυχικών μηχανισμών είχαν ήδη σκαριφηματικά γνωστοποιηθεί στο κοινό τη στιγμή που ο κινηματογράφος κατέκτησε καίρια θέση στην πολιτιστική βιομηχανία, εξακολουθούσαν εντούτοις να παραμένουν δυσνόητες ως προς περιεχόμενό τους για πολύ καιρό ακόμη. Η μέριμνα για υπεραπλοποίηση ώστε η ιδέα του ασυνειδήτου να καταστεί ευκολότερα κατανοητή από το κινηματογραφόφιλο κοινό, κατέτεινε στην στρέβλωση των αρχών της ψυχανάλυσης και στην ταυτόχρονη υπονόμηση των αρχικών προθέσεων της ίδιας της σουρεαλιστικής μεθόδου. Έχοντας συγκατανεύσει βεβιασμένα με την τεχνολογία (πράγμα που ο Μπένγιαμιν πρόβλεψε από πολύ νωρίς), αφού συνεταιρίστηκε με την βιομηχανία, ο σουρεαλισμός εμβληματοποίησε τα ονειρικά του σύμβολα και απομακρύνθηκε οριστικά από την βέβηλη φώτιση που η θέσπισή του προοιωνίζε. Ως εκ τούτου, η επαναστατικότητα της πρώιμης σκέψης του δεν μπόρεσε να μεταρσιωθεί σε επαναστατική δράση. Βεβαίως, αυτή η στροφή σε καμία περίπτωση δεν αναιρούσε την σημαντικότητα του ονείρου.

Ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι η καλλωπιστική επένδυση της πραγματικότητας, η αισθητικοποίηση της, καθηλώνει τους ανθρώπους στο καθεστώς μιας ονειροφαντασίας- *feerie*¹⁸⁹. Αν ωστόσο δεχθούμε ότι ο άνθρωπος, παρά τον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της σύγχρονης αθλιότητας, δεν είναι εγγενώς ή τουλάχιστον δεν είναι τελεσίδικα προγραμματισμένος να πράττει μονάχα εξ ιδίων, αποκομμένος από την ιστορική κοινότητα στην οποία είναι ενταγμένος, τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η ονειρώδης κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει ήδη από τον 19^ο αιώνα, έχει μεν αναντίλεκτα επικίνδυνες κοινωνικές επιπτώσεις, όμως μπορεί να θέσει τα θεμέλια προς την χειραφέτηση. Το όνειρο, σύμφωνα με την μπενγιαμινική θεωρία, μπορεί να φανερώσει απωθημένα μνημονικά ίχνη- άρα ίχνη της εμπειρίας-, ωστόσο αυτό δύναται να επιτευχθεί με νηφαλιότητα και επιμονή σε ύστερο μονάχα χρόνο. Εξάλλου, σύμφωνα με τον ίδιο, η διαυγής αποτίμηση της ιστορίας προαπαιτεί την αποστασιοποιημένη θέαση, προσέγγιση που εφάρμοσε καθ' όλη την προσπάθεια κατάδειξης των ιστορικών συγκυριών που στοιχειοθέτησαν την σύγχρονη αυτοαποξένωση. Υπό ορισμένη προοπτική λοιπόν, το όνειρο μπορεί, κατά τον Μπένγιαμιν, να αποδειχθεί ένας πολύ καλός δάσκαλος. Αν εντούτοις κάποιος επιχειρήσει να το ερμηνεύσει παραμένοντας 'μισοδοσμένος στο όνειρο', τότε αυτοπροδίδεται. Έχει ξεμακρύνει από την προστασία της ονειρικής

¹⁸⁹ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 97.

αφέλειας κι αγγίζοντας τα ονειρικά του οράματα χωρίς να τα εξουσιάζει, εκτίθεται¹⁹⁰. Πρέπει λοιπόν σε πρώτο χρόνο να επιτευχθεί η έξοδος από την ονειρική κατάσταση, να αναγνωρίσουμε ότι η συνθήκη στην οποία βρισκόμασταν ήταν αποκύημα της φαντασίας κι όχι της πραγματικότητας. Η έξοδος και η ερμηνεία της ονειρώδους κατάστασης, σημαίνει κατ' ουσίαν την επαναπραγμάτωση, την κατανόηση της σύγχρονης πραγματικότητας, γεγονός που προϋποθέτει την αναγνώριση των βάσεων που την υποβαστάζουν και την συντηρούν. Απέναντι στην υπερρεαλιστική καθήλωση στην κατάσταση ύπνωσης αντιπαραθέτει 'την Κοπερνίκεια Επανάσταση της ιστορικής αντίληψης', μέσω της οποίας θα ανευρεθεί ο αστερισμός της συλλογικής αφύπνισης, ως ο μόνος ικανός όρος για την απομυθοποίηση του ιμπεριαλιστικού κόσμου. Σε αυτό το πλαίσιο, «εκείνο που έχει υπάρξει πρόκειται να αποκτήσει τη διαλεκτική του σταθεροποίηση μέσω της σύνθεσης που επιτυγχάνει η αφύπνιση με τις αντιτιθέμενες ονειρικές εικόνες».¹⁹¹ Μόνο τότε θα μπορέσει να ανακύψει το (ευκταίο) ενδεχόμενο ανάπτυξης μηχανισμών αντίστασης στην ανορθολογικότητα του ορθολογικού πολιτισμού.

3.2 Η κατάρρευση της Αύρας

Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να ανατρέξουμε σε έναν προσφιλή στον Μπένγιαμιν όρο, αυτόν της αύρας, ο οποίος και αποτελεί το εννοιολογικό κλειδί για μια εμπειριστατωμένη κατανόηση της μπενγιαμινικής αισθητικής θεωρίας. Η επίμαχη έννοια, η οποία εμφανίζεται συχνά στο έργο του, διαδραματίζει καίριο ρόλο στην από μέρους του ανάλυση των πολιτισμικών μεταλλάξεων που δόμησαν την σύγχρονη αισθητηριακή αντίληψη εν γένει και την σύγχρονη νοηματοδότηση της τέχνης ειδικότερα. Χωρίς να αξιώνω πληρότητα επεξεργασίας, θα προσπαθήσω να αποσαφηνίζω την έννοια μέσω της ανάλυσης των πεδίων στα οποία παραδοσιακά πραγματοποιούσε την εμφάνισή της κι από τα οποία εξοβελίστηκε.

¹⁹⁰ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 97.

¹⁹¹ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](#), 2002, σελ.883

Πρωτίστως, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η έννοια της μπενγιαμινικής αύρας έχει περιχαρακωθεί στην σφαίρα της αισθητικής, καθώς εμμένουμε ως επί το πλείστο στη μελέτη του ύστερου έργου του. Εντούτοις, τόσο στις αδημοσίευτες σημειώσεις των αρχών του Μαρτίου του 1930, που εντάσσονται στον κύκλο του πειραματισμού του με το *Χασίς*, όσο και στην *Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας* του 1931, ο Μπένγιαμιν παρέχει μια πρόωμη μα εμπειριστατωμένη ανάλυση της έννοιας που θα επανεξετάσει κατόπιν στον στο δοκίμιο για τον *Λεσκόφ* και στο *Έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*. Στις πρόωμες αυτές σκέψεις, η αύρα δεν συνιστά αμιγώς αισθητική κατηγορία, αντιθέτως περικλείει όλα τα αντικείμενα¹⁹²: «Πρώτον, γνήσια αύρα εμφανίζεται σε όλα τα πράγματα, όχι μόνο σε ορισμένα είδη πραγμάτων, όπως οι άνθρωποι φαντάζονται. Δεύτερον, η αύρα υφίσταται αλλαγές, οι οποίες μπορεί να είναι αρκετά θεμελιώδεις, σε κάθε κίνηση που εκτελεί το αντικείμενο που περιβάλλεται από αύρα. Τρίτον, η γνήσια αύρα δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί ως μια εξωραϊσμένη εκδοχή των μαγικών ακτινών που αγαπούν οι πνευματιστές και οι οποίες περιγράφονται και απεικονίζονται σε χυδαία έργα μυστικισμού. Αντιθέτως, το χαρακτηριστικό γνώρισμα της γνήσιας αύρας είναι το στολίδι, ένα διακοσμητικό φωτοστέφανο [Umzirkung], στο οποίο το αντικείμενο ή το ον περικλείεται όπως σε μια θήκη».¹⁹³ Και επιπλέον: «Τι είναι η αύρα, στην πραγματικότητα; Μια παράξενη πλέξη του χώρου και του χρόνου: η μοναδική εμφάνιση ή η επίφαση της απόστασης, ανεξάρτητα από το πόσο κοντά μπορεί να είναι. Ενώ βρισκόμαστε σε κατάσταση ηρεμίας ένα καλοκαιρινό μεσημέρι, να εντοπίσουμε μια οροσειρά στον ορίζοντα, ή ένα κλαδί που ρίχνει τη σκιά του στον παρατηρητή, μέχρι η στιγμή ή η ώρα να γίνουν μέρος της εμφάνισής τους - αυτό σημαίνει να αναπνέεις την αύρα αυτών των βουνών, αυτού του κλαδιού. Τώρα, το να φέρουμε τα πράγματα πιο κοντά μας, ή μάλλον στις μάζες, είναι εξίσου παθιασμένη τάση στις μέρες μας όπως και το ξεπέρασμα αυτού που είναι μοναδικό σε κάθε κατάσταση μέσω της αναπαραγωγής του. Κάθε μέρα η ανάγκη να κατέχουμε το αντικείμενο από κοντά με τη μορφή της εικόνας, ή μάλλον ενός αντιγράφου, γίνεται όλο και πιο επιτακτική. Και η διαφορά μεταξύ του αντιγράφου, το οποίο οι εικονογραφημένες εφημερίδες και τα δελτία ειδήσεων διατηρούν σε ετοιμότητα, και

¹⁹² Σχετικά βλ. επίσης Bratu Hansen, Miriam, «Benjamin's Aura», στο: *Critical Inquiry* Vol. 34, No. 2 (Winter 2008), The University Of Chicago Press, pp. 336-375

¹⁹³ Benjamin Walter, *On Hashish*, United States, The Belknap Press of Harvard University Press, σελ. 58

της πρωτότυπης εικόνας είναι αδιαμφισβήτητη. Η μοναδικότητα και η διάρκεια είναι το ισοδύναμο της παροδικότητας και της αναπαραγωγιμότητας στη φωτογραφία. Η αποφλοιώση του κελύφους του αντικειμένου, η καταστροφή της aura είναι η υπογραφή μιας αντίληψης της οποίας η αίσθηση της ομοιότητας των πραγμάτων έχει φτάσει στο σημείο όπου ακόμη και το ιδίότυπο, το μοναδικό, απογυμνώνεται από τη μοναδικότητά του - μέσω της αναπαραγωγής του».¹⁹⁴

Οι ανωτέρω περιγραφές παρουσιάζουν την αύρα ως το περίβλημα ενός αντικειμένου, που, λόγω της απόστασης που διατηρεί από τον θεατή -ανεξαρτήτως της φυσικής εγγύτητας της τοποθέτησής της απέναντί του-, χαρακτηρίζεται από μια μυστηριώδη ποιότητα που αποκλείει την δυνατότητα της εξαντλητικής προσέγγισής του. Λόγω της συγκεκριμένης και μοναδικής χωροχρονικής παρουσίας του αποτελεί μια ιστορική μαρτυρία που επιλιειτουργεί ως μια ανανεώσιμη πηγή νοήματος κι ως ένας ανεξάντλητος πόρος απ' όπου μπορεί να αναδυθεί το ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας. Ενδεχομένως, μάλιστα, το φωτοστέφανο που της αποδίδεται να προκύπτει από το γεγονός ότι είναι προσδεμένη στη λατρεία. Ως το μη απόλυτα προσπελάσιμο – το πυρηνικά απλησίαστο, η αύρα είναι το αντικείμενο ενός μυστηρίου. Έχει συνεπώς τελετουργική λειτουργία. Και ως τέτοια περιλαμβάνει εδώ και την εκκοσμικευμένη της μορφή με αφετηρία την λατρεία του ωραίου της Αναγέννησης.

Η ικανότητα επιστροφής του βλέμματος του θεατή, την οποία το περιβαλλόμενο με αύρα αντικείμενο υπαινίσσεται, συναρτάται από την φυσική σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου θέασης. Υπό αυτή την οπτική, η αύρα προηγείται ιστορικά της ποιοτικής αντιστροφής που συντέλεσαν οι μεταλλάξεις της εμπορευματικής οικονομίας- της πνευματοποίησης του αντικειμένου με την μορφή του εμπορεύματος και της από-πνευματοποίησης του ατόμου. Συνδέεται άμεσα με τον μαζοποιητικό χαρακτήρα της κοινωνίας και την τάση των ίδιων των μαζών να προσοικειώνονται τα πράγματα από άποψη χώρου κι ανθρώπινης εγγύτητας και να απογυμνώνουν τον αντικείμενο από την ανεπανάληπτη παρουσία του στο χώρο αναπαράγοντάς το. Μάλλον μια τέτοιου τύπου εξέλιξη φαίνεται να ήταν αναπόδραστη, διότι οι τεχνολογικές εφευρέσεις του πολιτισμού διάνοιξαν τον δρόμο

¹⁹⁴ Benjamin Walter, *Selected writings 1927-1934*, vol 2, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, σελ. 519

προς μια άνευ προηγουμένου αναπαραγωγική δυνατότητα, πιο εμφανή στην πρακτική του σύγχρονου τύπου, της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Εκεί, η ανταποδοτικότητα του βλέματος καθίσταται ανέφικτη, όχι μόνο εξαιτίας της τεχνολογικής διαμεσολάβησής του, αλλά και της απογύμνωσής του εκτεθειμένου αντικειμένου από την μοναδική του ποιότητα.

Η αποδυνάμωση της αύρας παρουσιάζεται ως το σύμπτωμα των μετασχηματισμών της κοινωνικής πραγματικότητας και της μετάλλαξης της ιστορικής εμπειρίας. Σύμφωνα με την ανάγνωση του Howard Caygill, η φθορά της αύρας στον Μπένγιαμιν «προσδιορίζεται με γνώμονα τον τραυματικό αντίκτυπο των τεχνολογικών εξελίξεων στην υφιστάμενη οργάνωση της εμπειρίας...ο χαρακτήρας αυτής της γενικής κρίσης μπορεί να ανιχνευθεί μέσω των ειδικών επιπτώσεών της στο έργο τέχνης»¹⁹⁵. Ο Μπένγιαμιν διατείνεται μεν ότι το καπιταλιστικό σύστημα οδήγησε στην οριστικό αφανισμό της, εντούτοις η αύρα φαίνεται σαν να έχει ήδη διαρραγεί προ-νεωτερικά και βρίσκεται σε στενή συνάρτηση με την αναζήτηση του θραύσματος και την εφαρμογή της αναζήτησής του στην σφαίρα της τέχνης. Ας λάβουμε υπόψη δύο αποσπάσματα από το *Σχέδιο εργασίας περί στοών*:

[M16a,4] «Ίχνος και αύρα. Το ίχνος είναι η εμφάνιση μιας εγγύτητας, όσο μακριά και αν βρίσκεται το αντικείμενο που το άφησε πίσω του. Η αύρα είναι η εμφάνιση μιας απόστασης, όσο κοντά και αν βρίσκεται το αντικείμενο που την προκαλεί. Στο ίχνος, αποκτάμε την κυριότητα του πράγματος. Στην αύρα, αυτό μας καταλαμβάνει»¹⁹⁶.

{J 77, a 8} «Η αλληγορία αναγνωρίζει πολλά αινίγματα, αλλά δεν γνωρίζει κανένα μυστήριο. Ένα αίνιγμα είναι ένα θραύσμα που, μαζί με ένα άλλο, αντίστοιχο θραύσμα, συνθέτουν ένα σύνολο. Το μυστήριο, από την άλλη πλευρά, επικαλούνταν από παλιά την εικόνα του πέπλου, το οποίο είναι ένας παλιός συνεργός της απόστασης. Η απόσταση εμφανίζεται καλυμμένη. Τώρα, η ζωγραφική του Μπαρόκ - σε αντίθεση με εκείνη της Αναγέννησης, για παράδειγμα- δεν έχει καμία απολύτως σχέση με αυτό το πέπλο. Πράγματι, σκίζει επιδεικτικά το πέπλο και, όπως δείχνουν ιδίως οι τοιχογραφίες οροφής της, φέρνει ακόμη και την απόσταση του ουρανού σε μια εγγύτητα, η οποία επιδιώκει να τρομάξει και να μπερδέψει. Αυτό υποδηλώνει ότι

¹⁹⁵ Caygill Howard, *WALTER BENJAMIN, The colour of experience*, London: Routledge, 1998, σελ. 102

¹⁹⁶ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](#), 2002, σελ. 447

ο βαθμός του ουράνιου κορεσμού της ανθρώπινης αντίληψης έχει κυμανθεί ευρέως στην πορεία της ιστορίας. Ενώ αυτές οι διακυμάνσεις αναμένουν περαιτέρω διευκρινίσεις, προκύπτει η υπόθεση ότι οι εποχές που τείνουν προς την αλληγορική έκφραση θα έχουν βιώσει μια κρίση της αύρας».¹⁹⁷

Σύμφωνα με τα παραπάνω αποσπάσματα, ο μυστικός σύνδεσμος μεταξύ της αλληγορίας του πένθιμου δράματος, των μοτίβων του Μπωντλαίρ και των πειραματισμών του 20ου είναι η αναζήτηση του ίχνους. Βέβαια, η αλληγορική έκφραση του 17^{ου} αιώνα αφορμάται από μια εμπειρία κρίσης που ακόμη δεν έχει γίνει καθολική και σε καμία περίπτωση δεν διαμεσολαβείται από την τεχνολογική πρόοδο. Σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η έκπτωση της αύρας στον νεωτερικό κόσμο, στον οποίο επικεντρώνεται και η ανάλυση του Μπένγιαμιν αναφορικά με το ζήτημα, βρίσκεται σε συνάρτηση με τα Chokerlebnisse της μεγαλούπολης. Όπως έχει προλεχθεί, η μόνιμη επαγρύπνηση της συνειδητής ανάμνησης στην κοινωνία των σοκ δεν αφήνει περιθώρια για την είσδυση της φαντασίας και περιστέλλει την μνημονική ικανότητα. Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι η έννοια της αύρας συναντάται πολλάκις στο έργο του Μπένγιαμιν για τις στοές του Παρισιού, όπου επεξεργάζεται της αλλοιώσεις της αντίληψης και τον τρόπο με τον οποίο αυτές συνεπικουρούνται από την μαζοποιητική τάση της πρώιμης βιομηχανοποίησης. Στην αυγή της τεχνικής εποχής, της οποίας ο Μπωντλαίρ υπήρξε μάρτυρας, η αύρα του αντικειμένου, υπό την έννοια της ανεξάντλητης κι ανεπανάληπτης παρουσίας στον χώρο και στο χρόνο, δεν είχε πια περιθώρια να αναδυθεί μέσα στο καθεστώς της προϊούσας εμπορευματοποίησης. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η ιστορική εμπειρία της μετάβασης στην νέα εποχή, όπως αυτή καταμαρτυρείται στο καλλιτεχνικό έργο του τελευταίου λυρικού, προοικονομεί την οριστική έκπτωση της αύρας στον 20^ο αιώνα.

Η δυναμική των μπωντλαιρικών souvenirs- των εγκόσμιων αντιστοιχιών, ποιοτικά συγγενής με την *memoire involontaire* που εισήγαγε ο Προύστ, συνίστατο στην ανανοηματοδότηση του αντικειμένου την στιγμή που αυτό πραγματοποιούσε την εμφάνισή του στη μνήμη. Υπήρξε η τελευταία του προσφυγή σε έναν χώρο όπου η ιστορία διατηρούσε την ενεργητικότητά της. Εντούτοις, ο Μπωντλαίρ συνειδητοποίησε ότι ο σύνδεσμος είχε διαρραγεί. Η περιγραφή της απώλειας

¹⁹⁷ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: Harvard University Press, 2002, σελ 365

ικανότητας της άνοιξης -της πνευματικής προϊστορίας- να αναδίδει το άρωμά της στο παρόν αποτέλεσε μια μάλλον υπόρρητη νεκρολογία της αύρας από πλευράς του¹⁹⁸. Παρά την οξυδέρκεια που ο Μπένγιαμιν αποδίδει στην παραπάνω εικόνα, δεν διστάζει να παραδεχθεί ότι η διαπίστωση του Μπωντλαίρ αναφορικά με την απίσχναση της μνήμης και την απουσία ανταποδοτικότητας του βλέμματος (του αρώματος εν προκειμένω) στην σύγχρονη κοινωνία, δεν μετουσιώθηκε σε οδηγό ενεργού δράσης μα σε παραίτηση. Μάλλον προς αυτή την κατεύθυνση κινείται και η αναφορά του στο διάλογο του *Perte d'Aureole* του Μπωντλαίρ. Εκεί, η απώλεια του φωτοστέφανου του ποιητή και η συνειδητή εγκατάλειψή του στα λασπόνερα της ασφάλτου είναι μια συμβολική απεικόνιση της παραίτησης του ποιητή μπροστά στο γυμνό βίωμα, εκεί όπου το φωτοστέφανο με το οποίο προικίζει ο Μπένγιαμιν την αύρα έχει χαθεί ανεπιστρεπτί.

3.3 Η κατάρρευση της κοινοποιησιμότητας της εμπειρίας

Η φθορά της αύρας συνδέεται με μια περαιτέρω εξέλιξη που είναι εξίσου συνδεδεμένη με τα τεχνικά επιτεύγματα του 19^{ου} αιώνα και την συρρίκνωση της μνήμης και αφορά την απουσία ανανέωσης των δομών της εμπειρίας. Το 1936, ο Μπένγιαμιν συγγράφει δύο δοκίμια, το *Ο αφηγητής, Παρατηρήσεις για το έργο του Νικολά Λεσκόφ* και *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*. Και τα δύο έχουν ως κοινό παρονομαστή την εξαφάνιση της αύρας στον 20^ο αιώνα. Ωστόσο, η στάση του Μπένγιαμιν αναφορικά με το πρόβλημα είναι περιπλοκότερη. Εν αντιθέσει προς το δοκίμιο για *Το έργο τέχνης*, όπου, ειρήσθω εν παρόδω, η ιστορική και τεχνική εξέλιξη παρουσιάζεται σαν να εμπεριέχει ήδη τις δυνατότητες μετατροπής της, στον *Λεσκόφ* η θυσία της αύρας της παραδοσιακής τέχνης (εν προκειμένω της τέχνης της αφήγησης) στο βωμό της τεχνολογικής εξέλιξης και της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας, δεν προσφέρει αυτοστιγμεί δυνατότητες διερεύνησης ανεκμετάλλετων τρόπων προσαρμογής και ανατροφοδότησης της απολεσθείσας

¹⁹⁸ Βλ. Σχετικά Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](#), 2002,σελ. 343: 'Η μελαγχολία του Μπωντλαίρ είναι ο πόνος που επιφέρει η παρακμή της αύρας. "Η αξιολάτρευτη άνοιξη έχει χάσει το άρωμά της" { J64,5 }

εμπειρίας¹⁹⁹. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Richard Wolin επί της διαφορετικής προσέγγισης των δύο κειμένων, στον *Λεσκόφ* «η σύγχρονη εκλογίκευση της αισθητικής εμπειρίας, σημαίνει την ανεπανόρθωτη καταστροφή ενός ζωτικού μέρους της πολιτισμικής μας κληρονομιάς, την απώλεια μη ανανεώσιμων δομών νοήματος κι εμπειρίας»²⁰⁰. Το αίτημα εύρεσης αντιστοιχιών με την συλλογική εμπειρία του παρελθόντος δεν μπορεί να ικανοποιηθεί σύμφωνα με την προκείμενη θεώρηση, εξαιτίας της συρρίκνωσης της μνήμης, η οποία με τη σειρά της συνδέεται άμεσα με την απουσία κοινοποιησιμότητας της εμπειρίας. Η ιστορική συγκυρία που σηματοδοτεί το οριστικό τέλος της ελεύθερης μετάδοσης και συνακόλουθα της ικανότητας της ανθρωπότητας να ανταλλάσσει εμπειρίες, εδράζεται πρωτίστως στον εκδημοκρατισμό του τύπου, όπως αυτός συντελέστηκε κατά τον 19^ο αιώνα. Εν πρώτοις, σε αυτή την μεταβολή δεν φαίνεται να διανοίγονται χειραφετητικές προοπτικές. Όπως σημειώνει ο Μπένγιαμιν: «Κάθε ματιά που ρίχνουμε στην εφημερίδα αποδεικνύει ότι η εμπειρία έχει αγγίξει μια νέα κατώτατη στάθμη, ότι η εικόνα μας όχι μόνο του εξωτερικού αλλά και του ηθικού κόσμου έχει μέσα σε μια νύχτα υποστεί μεταβολές οι οποίες ουδέποτε θεωρούνταν δυνατές»²⁰¹.

Σε ό,τι περιγράφεται παραπάνω ο Μπένγιαμιν αντιπαραθέτει τον πραγματικό αφηγητή - το πρότυπο του οποίου σκιαγραφείται ως η προκαπιταλιστική, προφορική εξιστόρηση. Ο αφηγητής, στην παραδοσιακή του μορφή, όφειλε να μεταλαμπαδεύει την προσωπική του γνώση ως σύσταση. Η αληθινή αφήγηση, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, έχει ωφελμιστικό χαρακτήρα, καθότι επικεντρώνεται στα «πρακτικά ενδιαφέροντα»²⁰², και παιδαγωγικό, διότι οφείλει να ενεργεί ως παρότρυνση. Κατά την ανάλυσή σου, η συμβουλή, αν βασίζεται στην βιωμένη εμπειρία του πομπού, ενέχει μέσα της τα ψήγματα της σοφίας. Το ανεπίλυτο πρόβλημα που προκύπτει από την άμβλυνση της κοινοποιησιμότητας και δει της επιθυμίας για την μετάδοση της βιωμένης εμπειρίας, έγκειται στο ότι υπολείπομαστε πλέον των απαραίτητων εχεγγύων που θα μας καθιστούσαν ικανούς να αρθρώσουμε μια συμβουλή ακόμη και προς εμάς του ίδιους.

¹⁹⁹ Βλ. Σχετικά Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption, Weimar and now*, 7, University of California Press, 1995

²⁰⁰ Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption, Weimar and now*, 7, University of California Press, 1995, σελ. 224

²⁰¹ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 80

²⁰² Ο.π σελ. 80

Προς διαλεύκανση των αιτιών για την κατάλυση της απόστασης της αφήγησης και για την ανάδειξη της εγγύτητας της σύγχρονης πληροφορίας, ο Μπένγιαμιν παραθέτει τις αντιθετικές μεθοδολογικές βάσεις του έπους, του μυθιστορήματος και του διηγήματος – όπου μνήμη [Gedächtnis], ανάμνηση [Erinnerung], ενθύμηση [Eingedenken]- ώστε να καταλήξει (στο δοκίμιο για το έργο τέχνης) στην μαζική κουλτούρα, όπου «ευήκοα ώτα δεν βρίσκει πλέον η γνώση που έρχεται από μακριά, αλλά η πληροφορία που παρέχει ένα έρεισμα για το πλέον κοντινό»²⁰³. Η πληροφορία εδώ φαίνεται να έχει παρόμοια επίδραση με το σύμβολο της τέχνης, καθώς αξιώνει «την άμεση επαληθευσιμότητα»²⁰⁴.

Ο προοδευτικός εκμηδενισμός της απόστασης από αυτό που προσφέρεται στην αισθητηριακή μας αντίληψη παρουσιάζεται ως άμεσα συνδεδεμένος με τον εκμηδενισμό της αύρας, η οποία ορίζεται από τον ίδιο ως η «ανεπανάληπτη εμφάνιση ενός μακρινού χώρου όσο κοντινός κι αν είναι»²⁰⁵. Η αύρα που εξέπεμπαν τα φυσικά αντικείμενα προηγείται της πραγματοποίησης των ανθρωπίνων σχέσεων και της τεχνικής αναπαραγωγής στο βαθμό που η προφορική αφήγηση και το παραδοσιακό παραμύθι προηγούνται της αστικής δημιουργίας του μυθιστορήματος. Τόσο η αύρα, όσο η παραδοσιακή αφήγηση λειτουργούσαν ως ανανεώσιμες πηγές νοήματος κι απόλαυσης, οι οποίες ως μη απολύτως προσπελάσιμες, άφηναν χώρο για την φαντασία και τον αυτοσχεδιασμό.

Η μελέτη των μεταμορφώσεων των αφηγηματικών μορφών στην πορεία της ιστορίας αποκτά εν προκειμένω κοινωνιολογικό χρωματισμό, καθότι με αυτό τον τρόπο επεξεργάζεται την αντινομία μεταξύ προκαπιταλιστικών και σύγχρονων κοινωνιών. Αυτή η αντινομία είναι ασυμβίβαστη εδώ μα επιλύσιμη στο δοκίμιο για *Το έργο τέχνης*. Η παραδοσιακή αφήγηση παρουσιάζεται από τον Μπένγιαμιν ως μια χειρωνακτική τέχνη, όπου συναντάται το αποτόπωμα του αφηγητή. Ο αφηγητής, ως πομπός της συνεκτικής εμπειρίας της λαϊκής κοινότητας, είναι ο χρονικογράφος και ο μάρτυρας της φυσικής ιστορίας. Συνεπώς, έχει την ικανότητα να την μεταδίδει στην ζωντάνια της, χωρίς να προβάλλει μια προκαθορισμένη άποψη. Είναι προικισμένος με το ιδιαίτερο ταλέντο να «ανατρέχει σε μια ολόκληρη ζωή.. που δεν περικλείει

²⁰³ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 88

²⁰⁴ Ο.π. σελ. 88

²⁰⁵ Ο.π. σελ. 484

μόνο τη δική του εμπειρία, αλλά και πολλά πράγματα από την ξένη»²⁰⁶. Διαγράφεται σε αυτό το σημείο μια συνάφεια μεταξύ των προλεγομένων και της ζωντανής παρουσίας που περιγράφεται στο *Έργο του μεταφραστή*: «Η έννοια της ζωής δικαιολογείται μόνον όταν οτιδήποτε που έχει το ίδιο ιστορία και δεν αποτελεί ένα φόντο για την ιστορία, θεωρείται ως προικισμένο με ζωή»²⁰⁷.

Εντούτοις, με την άνοδο της αστικής τάξης, η χειρωνακτική τέχνη της αφήγησης υπερφαλαγγίστηκε από την μηχανική πρακτική του μυθιστορήματος, το οποίο, κατά την θεώρηση του Μπένγιαμιν, είναι αποσχισμένο από την εμπειρία, καθώς δεν έχει κανένα άλλο σκοπό από την μεταβίβαση ενός πλασματικού γεγονότος προερχομένου από τα γραφόμενα ενός απομονωμένου ανθρώπου. Αυτό το γεγονός παραμένει περικλειστο μπροστά σε κάθε πιθανή επιθυμία διερώτησης αναφορικά με το 'νόημα της ζωής' από πλευράς του αναγνώστη, αφού παρατίθεται συντελεσμένο με την εισαγωγή «ενός **Finis** στο κάτω μέρος της σελίδας»²⁰⁸.

Η συνομιλία υποκαθίσταται από την ερμηνεία, «η ατομική έκφραση, οι προθέσεις ή η 'ψυχή' του δημιουργού (απογόνου του αφηγητή) ενταφιάζονται μέσα στο νεκρό γράμμα μέχρις ότου έλθει εκ των υστέρων ο ερμηνευτής (ο αναγνώστης) να το αποκωδικοποιήσει με στόχο να ξαναβρεί τις παγωμένες μέσα του προθέσεις»²⁰⁹. Ωστόσο, ενώ το εν λόγω στάδιο της αφήγησης στερείται των διδαχών που εμπεριέχονταν στις πρώιμες μορφές της και συνεπώς δεν επιλιουργεί ως παραίνεση προς κριτική αποτίμηση ή δράση, επιφορτίζεται όμως το βάρος της ιστορικής μαρτυρίας της αστικής αποξένωσης. Η επιφανειακή πληρότητα της μυθιστορηματικής αφήγησης καταμαρτυρεί την ευθραυστότητα του απομονωμένου υποκειμένου. Αυτή την ευθραυστότητα μοιράζεται ο συγγραφέας με τον αναγνώστη του μυθιστορήματος, εφόσον είναι και οι δύο μάρτυρες της αστικοποίησης. Στην ανάμνηση του 'ξένου πεπρωμένου' του νεκρού ήρωα του μυθιστορήματος ενυπάρχει ακόμη 'η ελπίδα- του αναγνώστη- να αναθερμάνει την παγωμένη ζωή με έναν θάνατο για τον οποίο διαβάζει'²¹⁰. Στη ύστερη εξέλιξη, στην περίπτωση της μαζικά

²⁰⁶ Ο.π σελ. 117

²⁰⁷ Benjamin Walter, *Δοκίμια για τη φιλοσοφία της γλώσσας*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1999, σελ. 83

²⁰⁸ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 104

²⁰⁹ Benjamin Walter, *Δοκίμια για τη φιλοσοφία της γλώσσας*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 1999, σελ. 198

²¹⁰ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 106

διαχεόμενης πληροφορίας της πολιτιστικής βιομηχανίας, η αναθέρμανση δεν είναι εφικτή.

Τι όμως πρόκειται να απογίνει ο συγγραφέας εντός πολιτιστικής βιομηχανίας? Ποια είναι η θέση την οποία πρέπει να αναλάβει αν θέλει να αποφύγει τον αφανισμό του και να επανακτήσει την κυριότητα της ζωής του? Για την ανάδειξη της δέουσας συγγραφικής λειτουργίας, ο Μπένγιαμιν εισάγει -ή μάλλον αποδιαρθρώνει- την έννοια της αυτονομίας. Έχοντας αυτό στο νου, θα πρέπει να επαναστραφούμε σε μια πρόωπη παράθεση της σκέψης του στο *Ο συγγραφέας ως παραγωγός*, όσο και στην πιο εντατικότερη ύστερη ανάλυση του *Έργου τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*.

3.4 Το καθήκον του δημιουργού ως παραγωγού

Λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική συνιστώσα για να δικαιολογήσει τη θέση που υποστηρίζει, ο Μπένγιαμιν φρονεί ότι η απόδοση καλλιτεχνικής αυτονομίας σε ένα έργο της νεωτερικότητας, δεν είναι παρά απλοϊκό φαντασιοκόπημα. Η αδυναμία απόσχισης του έργου από την κοινωνικοπολιτική συνιστώσα στην οποία εντάσσεται, αποτελεί τη θεμέλια λίθο της θέσης που διαμορφώνει εν συνεχεία αναφορικά με την αρμόζουσα λογοτεχνική παραγωγή και τη λειτουργία της τέχνης στον κόσμο της τεχνολογίας. Η πολιτικοποίηση της αισθητικής εμφανίζεται εδώ ως ο μόνος τρόπος ώστε να κατορθώσει να περισώσει την θέση της στην νεωτερικότητα. Μάλιστα, η ίδια η πραγματικότητα εξωθεί στην στράτευση του συγγραφέα: «η παρούσα κοινωνική κατάσταση τον αναγκάζει να αποφασίσει σε ποιού τις υπηρεσίες θα θέσει τη δραστηριότητά του»²¹¹. Όπως συνάγεται από το προαναφερθέν παράθεμα, δεν υπάρχει πιθανότητα αυτοφυούς συγγραφικής παραγωγής, τουλάχιστον όσον αφορά την προκειμένη ιστορική πραγματικότητα. Ενδεχομένως, μάλιστα, δεδομένου ότι επισημαίνεται η ‘παρούσα κοινωνική κατάσταση’, η αυτονομία της τέχνης και η συνακόλουθη απόσχισή της από την κοινωνικοπολιτική συνιστώσα να ήταν εφικτή σε προγενέστερους χρόνους. Βέβαια, στο κατοπινό κείμενό του *Για το έργο τέχνης*, διατυπώνεται η άποψη ότι η αυτονομία που παραδοσιακά αποδιδόταν στην τέχνη

²¹¹ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 533

ήταν μονάχα μια επίφαση που διερράγη με την επαναστατικοποίηση των τεχνικών μέσων. Επιπλέον, όπως διαφαίνεται στο *Γράμμα από το Παρίσι* του 1936 και στο κείμενο *Για το έργο τέχνης* της ίδιας χρονιάς, ο Μπένγιαμιν διατείνεται ότι και στην περίπτωση του ζωγράφου, του φωτογράφου ή του κινηματογραφιστή, το καθήκον που επιτάσσει η 'παρούσα κοινωνική κατάσταση' είναι η τοποθέτηση τους εντός των σχέσεων παραγωγής, και η χρησιμοποίηση των ίδιων μαζικών εργαλείων που χρησιμοποιεί το κεφάλαιο προς αναισθητοποίηση του πλήθους, έτσι ώστε να το επανενεργοποιήσουν.

3.4.1 Συγγραφή

Σε κάθε περίπτωση, τα πεπραγμένα φαίνεται να επιτάσσουν την στράτευση. Άπαξ και ο δημιουργός παραγάγει ένα έργο, τότε έχει αυτοστιγμεί αποφασίσει ποια θέση θα πάρει, έστω και ασυνείδητα. Συνεπώς, δεν μπορεί να υπάρξει αυτόνομη παραγωγή. Η διαφοροποίηση μεταξύ του αστού και του προοδευτικού καλλιτέχνη έγκειται στο ότι η πολιτική κατεύθυνση του αστού παραγωγού είναι ασύνειδη. Ο ίδιος δεν αναγνωρίζει αυτό το δίλημμα, παρά μόνον αφού του υποδειχθεί εκ των υστέρων από τους θεατές. Ενώσω ο αστός παραγωγός συντάσσεται ενστικτωδώς με την πολιτική κατεύθυνση που εξυπηρετεί τα συμφέροντά του και το αναγνωρίζει μόνο κατόπιν υποδείξεως, ο προοδευτικός παραγωγός συντάσσεται συνειδητά με τον ταξικό αγώνα. Βέβαια, μέσω αυτής της διάκρισης, διανοίγεται το ενδεχόμενο ο αστός παραγωγός να μην έχει συνείδηση της πολιτικής κατεύθυνσης του ιδίου αλλά ούτε και του έργου του, γεγονός που πιστώνει στον αστό καλλιτέχνη μια κάποια αφέλεια και μια προθεσιακή αθωότητα τη στιγμή της δημιουργίας. Φαντάζει σαν να μην του αποδίδεται ευθύνη για την σύνταξή του με τον καταπιεστή, γιατί αυτή η σύνταξη είναι μάλλον αθέλητη. Έτσι βέβαια αποδεσμεύεται κατά κάποιον τρόπο από την υποχρέωση ανάληψης ευθύνης, διότι φαίνεται σαν να έχει παρασυρθεί ως έρμα.

Η προοδευτική τέχνη, αντιθέτως, είναι μια τέχνη συνειδητή, με καθαρά ωφελιμιστικό χαρακτήρα και προγραμματικό σχεδιασμό. Ως αίτημα λοιπόν, όπως αυτό συνάγεται από τα προλεγόμενα, τίθεται η καθολική στράτευση, και συγκεκριμένα η συστράτευση του συγγραφέα με τον προλεταριακό αγώνα. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του προοδευτικού δημιουργού πρέπει να υποτάσσεται

στον αγώνα και να παρωθείται από αυτόν. Η ψευδαίσθηση της μη μετοχής αίρεται την στιγμή που υποδεικνύεται στον αστό παραγωγό η κατεύθυνση του έργου του. Άρα, ο προλετάριος καλλιτέχνης, του οποίου μάλιστα η πράξη καθορίζεται από τη συνείδηση, οφείλει να κατευθύνει το έργο του προς τον σκοπό του ταξικού αγώνα. Δεν υπάρχει πια χώρος για αυτονομία στην τέχνη, με τον τρόπο που δεν υπάρχει περιθώριο ύπαρξης αποσχισμένης από στις κοινωνικές και παραγωγικές σχέσεις.

Σε αυτό το σημείο ακυρώνει την διαζευκτική τάση που συντροφεύει τις σύγχρονες φιλολογικές διαμάχες σχετικά με το αν η αξιότητα ενός έργου καθορίζεται από την ποιότητα της μορφής ή του περιεχομένου του. Η αισθητική ποιότητα του έργου, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, συναρτάται από την πολιτική κατεύθυνση την οποία έχει προσλάβει. Κατά συνέπεια, το περιεχόμενο του έργου αντανακλάται στην επιφάνειά του, υπό την έννοια ότι η μορφή του εμφορείται αναπόδραστα από την αλήθεια του περιεχομένου του έργου. Με τη σειρά του, το μύχιο περιεχόμενο δεν καθορίζεται από την τοποθέτηση του καλλιτέχνη απέναντι στις παραγωγικές σχέσεις του καιρού του, αλλά αντιθέτως από την ένταξή του εντός των κοινωνικών συσχετισμών²¹².

Η αισθητική ποιότητα εμφανίζεται λοιπόν ως προκύπτουσα από την αλληλέγγυα στάση που κρατά ο λογοτέχνης απέναντι στις προλεταριακές επιδιώξεις. Διότι το έργο παρίσταται ως δράση, η οποία πρέπει μάλιστα να παρωθεί σε μια αντίδραση προς τα τεκταινόμενα. Η πράξη, η συνειδητή πράξη, είναι φέρουσα θεωρία και έχει μια σκοπιμότητα, τείνει δηλαδή πέραν του εαυτού της. Με τον ίδιο τρόπο, το έργο οφείλει να υποδεικνύει μια στόχευση που έχει μάλλον πολιτική χροιά παρά αισθητική. Το σημαίνον του έργου, με τους εγγενείς περιορισμούς που αυτό έχει λόγω του εγκλωβισμού του στην επιφάνεια, πρέπει να παραπέμπει στο σημαϊνόμενό, το οποίο μάλιστα είναι αυτό που έχει προσχεδιάσει την μορφή. Το αντίθετο της έμφρονης στράτευσης του προοδευτικού καλλιτέχνη που συντάσσεται με τον προλεταριακό αγώνα, δεν είναι το αυτόνομο έργο τέχνης, διότι αυτό δεν υφίσταται. Ο μανδύας της αυτονομίας του αστικού έργου υποκρύπτει -στην καλύτερη περίπτωση- μια ενστικτώδη και ασυνείδητη σύνταξη με τον καταπιεστή, με τον τρόπο που η μη μετοχή στο πεδίο του πολιτικού ισοδυναμεί με συμμετοχή στην καταπίεση. Αυτή η κυκλικότητα της κινήσεως είναι εκείνη που ορίζει την αισθητική ποιότητα του έργου.

²¹² Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 536

Προς τη διασαφήνιση της θεωρίας του περί της σκοπιμότητας της καλλιτεχνικής παραγωγής που συναντούμε στον *Συγγραφέα ως παραγωγό* του 1935, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη την δεύτερη και την πέμπτη θέση του αναφορικά με την τεχνική του κριτικού, στο προηγούμενο έργο του με τίτλο *Μονόδρομος*:

Θέση 2: «Όποιος δεν μπορεί να λάβει θέση, να σωπαίνει».

Θέση 5: «Η αντικειμενικότητα πρέπει να θυσιάζεται στην μεροληψία, όταν το ζήτημα για το οποίο δίνεται η μάχη, το αξίζει».²¹³

Το ζήτημα για το οποίο αξίζει να δοθεί η μάχη είναι ο προλεταριακός αγώνας. Βέβαια, το ενδεχόμενο επιτυχίας σε αυτόν τον αγώνα φαίνεται να εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Πρωτίστως, η τεχνική που ακολουθεί ο συγγραφέας φανερώνει την απόσταση που κρατά από τον αγώνα, καθώς υποδεικνύει την κατεύθυνσή του. Όπως αναφέρει σχετικά: «Πριν ρωτήσω ποια είναι η θέση ενός έργου απέναντι στις παραγωγικές σχέσεις του καιρού του, θα ήθελα να ρωτήσω: ποια είναι η θέση του μέσα σε αυτές? Αυτό το ερώτημα αφορά τη λειτουργία ενός έργου μέσα στις συγγραφικές παραγωγικές σχέσεις του καιρού του. Με άλλα λόγια αφορά άμεσα τη συγγραφική τεχνική».²¹⁴ Το πρότυπο παράδειγμα της προοδευτικής τεχνικής για την οποία γίνεται λόγος, είναι η ρωσική λογοτεχνία, και συγκεκριμένα ο Σοβιετικός συγγραφέας Σεργκέι Τρετιακόφ. Σε αυτόν ο Μπένγιαμιν προσδίδει τον τίτλο του 'λειτουργικού συγγραφέα' ανταπαραβάλλοντάς τον προς εκείνο τον τύπο συγγραφέων που περιορίζονται στην απλή πληροφόρηση του κοινού τους. Ο λειτουργικός χαρακτήρας της λογοτεχνικής του πρακτικής αποτελεί την απτή απόδειξη της αναλογικής σχέσης μεταξύ τεχνικής ποιότητας και ποιοτικής λογοτεχνικής κατεύθυνσης. Η δραστηριότητα του διαμορφώνεται από την αναγωγή της τρέχουσας κοινωνικής πραγματικότητας ως κοινή υπόθεση. Ως συγγραφέας, απευθύνεται στο κοινό του με την ιδιότητα του παραγωγού. Έτσι, η αποστολή του δεν συνίσταται στο να ενημερώνει τους αναγνώστες του, αλλά να παρεμβαίνει ενεργά στα τεκταινόμενα και να μάχεται για τα συμφέροντα του προλεταριάτου.

Ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει ότι η παρεμβατική τάση του Τρετιακόφ απάδει της τυπικής λογοτεχνικής πρακτικής. Επισημαίνει μάλιστα ότι θα μπορούσε ενδεχομένως να προσιδιάζει στην δραστηριότητα ενός δημοσιογράφου ή ενός

²¹³ Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006, σελ. 73

²¹⁴ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ. 144

προπαγανδιστή. Σπεύδει όμως να αιτιολογήσει αυτήν του την επιλογή, υποστηρίζοντας ότι η επαναπραγμάτευση της λειτουργίας της λογοτεχνικής παραγωγής στον σύγχρονο τεχνικοποιημένο κόσμο θα πρέπει να λάβει χώρα με αναφορά στα τεχνικά δεδομένα του καιρού, και ιδίως στις «τεκτονικές ανακατατάξεις των λογοτεχνικών μορφών»²¹⁵, όπως αυτές διαδραματίζονται στον χώρο της εφημερίδας. Ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται αυτές οι ανακατατάξεις είναι ο κύριος παράγοντας που διαφοροποιεί τον αστικό τύπο από τον σοβιετικό αντίστοιχο. Ο σοβιετικός τύπος είναι ένας κοινός χώρος διεκδίκησης όπου «ο αναγνώστης είναι ανά πάσα στιγμή έτοιμος να γίνει ένας γράφων»²¹⁶ με την ίδια μαχητικότητα που διακατέχει τον λογοτέχνη. Με αυτό τον τρόπο, στην σοβιετική εφημερίδα συντελείται μια δομική αναθεώρηση της συμβατικής σχέσης μεταξύ συγγραφέως και αναγνωστικού κοινού, που αντιθέτως συντηρείται στον δυτικό αστικό τύπο, διότι ο τελευταίος παραμένει στην δικαιοδοσία των κεφαλαιοκρατών. Για την τροφοδότηση αυτών των συμβάσεων καταγγέλλει τα πρόσφατα ρεύματα της αριστερής διάνοησης, με ονομαστική αναφορά στην Νέα Αντικειμενικότητα και τον Ακτιβισμό, οι οποίοι τίθενται αλληλέγγυοι προς τις υποθέσεις του προλεταριάτου μόνο σε θεωρητικό επίπεδο. Η αλληλεγγύη που διακηρύσσουν βασίζεται «στις προθέσεις και τις προδιαθέσεις τους»²¹⁷ και όχι στην αρμοδιότητά τους ως παραγωγών. Απολαμβάνοντας στην καλύτερη των περιπτώσεων την θέση ενός πνευματικού μαικήνα, κολακεύουν το κοινό προπαγανδίζοντας επαναστατικές θεωρίες, χωρίς να μεριμνούν για την ανατροπή του μηχανισμού παραγωγής, καταλήγοντας έτσι να συγκατανεύουν με το κεφάλαιο.

Ο Μπένγιαμιν δείχνει ότι η ριζοσπαστικοποίηση του καθ' ένα εργο προκύπτει από την προς όφελος του ταξικού αγώνα οικειοποίηση των τεχνικών επιτευγμάτων της νεωτερικότητας. Μόνο εφόσον ο δημιουργός τοποθετήσει εαυτόν εντός των σχέσεων παραγωγής, θα μπορέσει να εκφέρει λόγο απέναντί τους. Το καθήκον του παραγωγού μέσω αυτής της οικειοποίησης είναι ο μετασχηματισμός των τεχνικών μηχανισμών ώστε να καταστούν χρήσιμοι για την επαναστατική στόχευση, πράγμα το οποίο προϋποθέτει την καταγγελία της αθλιότητας και την απόδοση ευθυνών σε αυτούς που την προκαλούν. Ο Μπένγιαμιν συνεχίζει ισχυριζόμενος ότι οι τεκτονικές ανακατατάξεις για τις οποίες γίνεται λόγος αναφορικά με την μορφή που

²¹⁵ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 549

²¹⁶ Ο.π. σελ. 540

²¹⁷ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ. 152

λαμβάνει η σύγχρονη λογοτεχνία, επεκτείνονται και στον χώρο της φωτογραφίας και της μουσικής. Αυτό που απαιτείται από τους δημιουργούς των προκείμενων κλάδων είναι εξίσου η επαναστατικοποίηση των τεχνολογικών μέσων που μεταχειρίζεται ο καθένας εξ αυτών. Συνεπώς, οι νέες τέχνες έχουν δύναμη επαναστατική λειτουργία, καθώς μπορούν, μέσω της χρησιμοποίησης των νέων μέσων να οργανώσουν μια «πνευματική ανανέωση»²¹⁸ που θα βρίσκεται στον αντίποδα εκείνης που φαντασιώνεται ο φασισμός.

3.4.2 Ζωγραφική και Φωτογραφία

Στις τελικές παρατηρήσεις του Μπένγιαμιν στο κεφάλαιο «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ», συναντάται η ακόλουθη διατύπωση: «Αν θεωρηθεί πως το διακριτικό γνώρισμα των εικόνων οι οποίες αναδύονται μέσα από την *memoire involontaire* είναι ότι έχουν μια αύρα, τότε η φωτογραφία συμβάλλει αποφασιστικά στην παρακμή της αύρας».²¹⁹ Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί εδώ πως, παρότι στο κεφάλαιο για τον Μπωντλαίρ η εφεύρεση της φωτογραφίας φαίνεται να συνδέεται άμεσα με την οριστική κατάρρευση της αύρας, στην δική του *Σύντομη Ιστορία της Φωτογραφίας*, η φωτογραφία στα πρώτα της στάδια μάλλον διατηρεί αυτή την ποιότητα, συνεπώς η κατάρρευση για την οποία γίνεται λόγος παραπάνω δεν συνέβη εν μια νυκτί.

Το θεμελιώδες χαρακτηριστικό που διαφοροποιούσε την πρώιμη περίοδο από την εποχή της ακμής της φωτογραφίας, έγκειται στο ότι δεν είχε ακόμη εισέλθει στο στάδιο της μαζικής παραγωγής. Ως είδος πολυτελείας με απεικονιζόμενους επιφανείς πολίτες σε ηρωικούς ρόλους, και ιδιαιτέρως χρονοβόρα²²⁰ κατά τον πρώτο καιρό, η φωτογραφία δεν είχε προλάβει να μετατραπεί σε δημοσιογραφικό εργαλείο και συνεπώς να εργαλειοποιηθεί. Στους πρώτους πειραματισμούς με την νέα συσκευή ο Μπένγιαμιν επισημαίνει ότι «το ανθρώπινο πρόσωπο είχε μια σιωπή στην οποία το

²¹⁸ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 544

²¹⁹ Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 167

²²⁰ Σχετικά βλ. επίσης: Ian Jeffrey, *Φωτογραφία. Συνοπτική ιστορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Φωτογράφος, 1997, σελ. 40-41: «Το 1839, οι δακτυλοτυπικές εκφωτίσεις διαρκούσαν μεταξύ 15 και τριάντα λεπτών... Στις αρχές του '50 όμως οι χρόνοι εκφώτισης είχαν γίνει υπόθεση λίγων δευτερολέπτων»

βλέμμα αναπαυόταν»²²¹ καθώς μάλιστα και ότι «τα πάντα σε αυτές τις πρώιμες φωτογραφίες ήταν φτιαγμένα για να διαρκέσουν»²²². Με ενδεικτικό παράδειγμα την προσέγγιση του Σκωτσέζου προσωπογράφου David Octavius Hill, ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι στις πρώτες φωτογραφίες, τις οποίες αντιλαμβάνεται ως το αποτέλεσμα της συνεργασίας μεταξύ επιφανών προσωπικοτήτων και των τεχνικών της νέας σχολής, η αύρα των εικονιζόμενων προσώπων διαχεόταν ακόμα και στις πτυχώσεις των ρούχων τους: «Υπήρχε μια αύρα γύρω τους, ένα υπόστρωμα που προσέδιδε πληρότητα και ασφάλεια στο βλέμμα τους, ακόμη και όταν διείσδυε σε αυτό το μέσο»²²³.

Φαίνεται λοιπόν πως οι πρώιμες φωτογραφίες διατηρούσαν κάτι το μυστηριακό, κάτι το μη ολοκληρωτικά προσπελάσιμο, το οποίο έμελλε σύντομα να ξεπεραστεί. Η επανάσταση της φωτογραφίας, η κοσμοϊστορική της κατάκτηση, έγκειται ακριβώς στο ότι μέσω της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας αποδέσμευσε το προϊόν της από την πρόσδεση του στον χώρο της τελετουργίας, στην οποία ήταν εγκλωβισμένο για αιώνες επί αιώνων. Εφόσον πια δεν υπάρχει μυσταγωγική λειτουργία, μιας και η αναπαραγώγιμη εικόνα παύει να αποτελεί συμβολισμό του δέοντος, κι αφού το υψηλό αποκαθλώνεται, η έννοια της αυτονομίας αλλά και της αύρας αποσυντίθεται ολοκληρωτικά. Αποσυνδέοντας το έργο τέχνης από τις παραδοσιακές του λειτουργίες, η τεχνική αναπαραγωγιμότητα αποδεικνύεται χειραφετητική και η απώλεια της αύρας απελευθερώνει το έργο από τον αποπροσανατολιστικό του χαρακτήρα. Όπως επισημαίνει ο Howard Caygill, «η μνημειώδης κατάσταση του περιβαλλόμενου με αύρα έργου τέχνης είναι απατηλή, καθώς κάθε έργο τέχνης υφίσταται αλλαγές ως προϋπόθεση της ύπαρξής του. Το περιβαλλόμενο με αύρα έργο τέχνης που προσποιείται ότι είναι απρόσβλητο από το πέρασμα του χρόνου, στην πραγματικότητα δεν αποτελεί παρά έναν ιδιαίτερο τρόπο πραγμάτευσης του πεπερασμένου, αρνούμενο το πεπερασμένο. Τέτοια έργα, ως μνημειακά, αρνούνται κυριολεκτικά το μέλλον τους, αφού ο χρόνος καθλώνεται στις αξιώσεις τους για μοναδικότητα και διάρκεια».²²⁴ Η φωτογραφία εκτόπισε την

²²¹ Benjamin Walter, *Selected Writings, 1927-1934, Vol 2*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, σελ. 512

²²² Οπ 514

²²³ Οπ. 517

²²⁴ Caygill Howard, *WALTER BENJAMIN, The colour of experience*, London: Routledge, 1998, σελ. 93

λατρευτική αξία της τέχνης, με την τελευταία να πασχίζει να διατηρήσει την θέση της στο νέο μέσο καταφεύγοντας στο πορτραίτο. Τη στιγμή όμως που ο άνθρωπος σταμάτησε να είναι το επίκεντρο της φωτογραφικής εικόνας, τότε η λατρευτική αξία του έργου τέχνης υπερφαλαγγίστηκε από την εκθεσιακή του αξία. Η εκθεσιμότητα του έργου από πλευράς της συνεπάγεται έναν υψηλότερο βαθμό διαθεσιμότητας στην εποπτεία, γεγονός που συντελεί σε μια ποιοτική μεταμόρφωση, καθώς το έργο κομίζεται με νέες λειτουργίες κι εκκοσμικεύεται. Σε αυτήν τη μεταμόρφωση, η οποία και συνοδοιπορεί με μια καινοφανή μετάλλαξη στην σφαίρα της αισθητηριακής αντίληψης, συντελείται «η διάλυση της αξίας της παράδοσης στην πολιτιστική κληρονομιά»²²⁵. Όπως κάθε εμφάνιση ενός ιστορικού πολιτισμού οφείλει να θεμελιώνεται σε κάποιο έδαφος, εν προκειμένω το πιο κατάλληλο έδαφος για την θεμελίωση της τέχνης είναι η πολιτική.

Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η αναπαραχθείσα εικόνα, προορισμένη να αναπαραχθεί εκ νέου, αποδεικνύεται ισχυρότερη από το γνήσιο έργο, διότι φέρει αυτοστιγμεί το στίγμα της πλαστογραφίας. Βέβαια, το ζήτημα που ανακύπτει είναι το εξής: Το αναπαραγώγιμο πρωτότυπο απογυμνώνεται από την αξίωση γνησιότητας, δεδομένου ότι αποκολλάται από τις κοινωνικές και ιστορικές του συνδηλώσεις. Αν εκτιμούμε ότι ένα έργο που έχει παραχθεί με χειρωνακτική εργασία- ακόμη και στην περίπτωση που αποτελεί το αντίγραφο του πρωτοτύπου-, παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένο με τον χώρο και τον χρόνο δημιουργίας του, και άρα αποτελεί ιστορική μαρτυρία, τότε το τεχνικά αναπαραγώγιμο έργο παύει να χαρακτηρίζεται ως μοναδική ιστορική μαρτυρία λόγω πολλαπλότητας αντιγράφων. Σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται ο παράγοντας της μαζικότητας και της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης. Εφόσον ένα έργο, στις πολυάριθμες εκδοχές του, έχει αποστερηθεί το θεμελιακό του γνώρισμα του ως μοναδικό- γνήσιο έργο, εφόσον είναι ξάφνου παντού ορατό και συνεπώς διαθέσιμο, τότε αποκτά μια ενισχυμένη παρουσία που, παρότι στην πραγματικότητα το υπονομεύει αξιακά, του προσδίδει συναλλακτική αξία.

Επιπλέον, το αντίγραφο διακρίνεται από υψηλότερου βαθμού αυτονομία σε σχέση με το πρωτότυπο, διότι, δύναται να ‘φωτίσει’ -αναλόγως τεχνοτροπίας, απόστασης, προσωπικής προτίμησης του χειριστή της κάμερας – διαφορετικές πτυχές του αρχικού έργου, και άρα να παράσχει διαφορετικές οπτικές επί του αντικειμένου

²²⁵ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 482.

που απεικονίζει. Παρότι η κατά προτίμηση προσέγγιση του χειριστή της μηχανής μπορεί να αποβεί επικίνδυνη, μιας και μπορεί να παραποιήσει το περιεχόμενο της εικόνας για προπαγανδιστικούς σκοπούς, εντούτοις μπορεί να αποκαλύψει πτυχές που προηγουμένως δεν ήταν ορατές στο μάτι. Οι τεχνικές της φωτογραφίας, τονίζει ο Μπένγιαμιν, μας αποκαλύπτουν την ύπαρξη του ‘οπτικού ασυνειδήτου’, κατά τον ίδιο τρόπο που η ψυχαναλυτική θεωρία «αποκαλύπτει τον μηχανισμό του ασυνειδήτου νου»²²⁶. Σε ένα εύλωτο χωρίο του δοκιμίου «Βάλτερ Μπένγιαμιν ή το εμπόρευμα ως φαντασμαγορία», ο Gyorgy Markus υποστηρίζει ότι η προκείμενη κατάκτηση για την οποία κάνει λόγο ο Μπένγιαμιν, δεν υπονοεί μόνο την διάνθιση των προσληπτικών δυνατοτήτων που προσφέρονται από τα νέα τεχνικά μέσα, αλλά επιπλέον ότι τα νέα τεχνικά μέσα- με κορύφωση τον κινηματογράφο- ανακόπτουν συνεχώς «τις βαθιά ριζωμένες συνειρμικές διαδικασίες και αντικαθιστούν τις οικείες εικόνες με τον φωτισμό των λεπτομερειών»²²⁷. Βέβαια, ο δρόμος που διανοίγεται μέσω της αποκάλυψης του ‘οπτικού ασυνειδήτου’ μπορεί να αποβεί ωφέλιμος για τον προλεταριακό αγώνα μονάχα εάν ο φωτογράφος- κινηματογραφιστής οικειοποιηθεί τα παρεχόμενα τεχνικά μέσα με στόχο την ανακαίνισή τους και την δραστηριοποίηση του κοινού του.

Ο Μπένγιαμιν ισχυρίζεται ότι η κοσμοϊστορική κατάκτηση της φωτογραφίας στο πεδίο των τεχνών καθώς και η χειραφετητική προοπτική που εκείνη διανοίγει άργησε να γίνει αντιληπτή, διότι υπερκαλύφθηκε από τον διαξιφισμό της με την παραδοσιακή απεικόνιση. Ως αποτέλεσμα οι σύγχρονες συζητήσεις αναφορικά με την φωτογραφία επικεντρώνονται κυρίως στο αν θα πρέπει να αναγνωριστεί ως τέχνη. Επισημαίνει ωστόσο ότι αυτή η αξίωση ανακύπτει τη στιγμή που η φωτογραφία προσλαμβάνει τον χαρακτήρα του εμπορεύματος. Όμως αυτή η μετατόπιση άργησε να λάβει χώρα. Παρά την πληθώρα των – ως επί το πλείστο ιστοριογραφικών- μελετών περί φωτογραφίας, η μόνη χρήσιμη ως τώρα προσέγγιση προέρχεται από την μελέτη της προσωπικής του φίλης και επιφανούς φωτογράφου Gisele Freund. Κινούμενη στο πνεύμα το διαλεκτικού υλισμού, υπήρξε η μόνη που ανέδειξε την ιστορική σύμπτωση μεταξύ της ανόδου της φωτογραφίας και της αστικής τάξης²²⁸.

²²⁶ Ο.π. σελ. 514

²²⁷ Markus Gyorgy, *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή το Εμπόρευμα ως Φαντασμαγορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2020, σελ. 53

²²⁸ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 383

Ανέπτυξε τον συλλογισμό της ανατρέχοντας στις πρώτες απόπειρες των δημιουργών πορτραίτων για την δημοκρατικοποίηση του είδους και την επίσπευση της ταχύτητας παραγωγής του. Τόσο οι προσπάθειες από μέρους των δημιουργών του παλαιού καθεστώτος όσο και η προϊούσα τεχνολογική εξέλιξη των επόμενων ετών, έστρωσαν τον δρόμο ώστε, μισό αιώνα μετά η φωτογραφία να αναλάβει το ρόλο του πορτραίτιστα. Αυτό συνέβη κυρίως διότι κατά την αρχική της ανάπτυξη δανείστηκε τους γνώριμους τόπους που έβρισκε στην ζωγραφική παράδοση. Όπως τα cabinets des lectures υπήρξαν τα πρώτα που ζημιώθηκαν από την δημοκρατικοποίηση του τύπου, έτσι και οι πρώτοι που λαβώθηκαν από την εφεύρεση της φωτογραφίας ήταν οι επαγγελματίες μινιατουρίστες.

Σύντομα, έγινε αντιληπτή μια ανεκμετάλλευτη δυνατότητα απόδοσης κέρδους, οπότε η φωτογραφική αναπαραγωγή επεκτάθηκε στην απαθανάτιση έργων τέχνης, κι έτσι ο κόσμος άρχισε να αποκτά προσβασιμότητα σε έργα που δεν είχαν ως τότε τεθεί στην διαδικασία κυκλοφορίας. Έτσι, η τεχνική αναπαραγωγιμότητα δεν άλλαξε μόνο την λειτουργία των επιμέρους τεχνών εκθέτοντας όψεις των έργων τους- που βέβαια υπό άλλες συνθήκες δεν θα ήταν ‘ορατά’ από την μάζα λόγω του φθίνοντος ενδιαφέροντος για την μουσειακή τέχνη- αλλά διεκδίκησε μια θέση μεταξύ των καλλιτεχνικών μεθόδων.

Δεν ήταν μόνο το τρέχον εμπόριο²²⁹ εκείνο που απαρχαίωσε την ζωγραφική προς όφελος της φωτογραφίας. Εξίσου καταλυτικό υπήρξε το γεγονός ότι η φωτογραφία κατόρθωνε να αποτυπώνει αυτοστιγμεί το ζωγραφικό ιδεώδες περί ρεαλιστικής απεικόνισης. Καθόσον τα κεκτημένα του μέσου εξακολουθούσαν να αποτελούν τα ιδεώδη της αναπαράστασης, έκτοτε οι ζωγράφοι, παραγνωρίζοντας τις δυνατότητες που διάνοιγε το νέο μέσο στην ανανέωση της τέχνης τους, άρχισαν να αντιμετωπίζουν την φωτογραφία ως τον μέγιστο αντίπαλο που έπρεπε απαραίτητως να κατατροπωθεί αν ήθελαν να επιβιώσουν. Έτσι, πέραν ελάχιστων εξαιρέσεων (στις οποίες ο Μπένγιαμιν συγκαταλέγει το έργο των Κουρμπέ και Ντελακρουά), για πολύ καιρό η φωτογραφία «δεν προσέφερε τίποτα στην εξέλιξη της φωτογραφίας»²³⁰. Εξ αυτού προέκυψε μια γενικευμένη τάση εξίσωσης της ζωγραφικής με την οπισθοδρόμηση. Κατά τον Μπένγιαμιν, αυτή η θεώρηση δεν είναι απαραίτητως ορθή.

²²⁹ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 389

²³⁰ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 386

Σε αυτό το σημείο ανατρέχει στις συζητήσεις που έλαβαν χώρα στο συνέδριο της Βενετίας αναφορικά με την κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η τέχνη του καιρού. Όπως παρατηρεί, το μείζον θέμα συζήτησης υπήρξε η κρίση της ζωγραφικής, αφού τέθηκε το ερώτημα αναφορικά με την χρησιμότητα του πίνακα μεσούσης της κρίσης του είδους. Ο Μπένγιαμιν παρατηρεί ότι το γεγονός πως το πρόβλημα της χρησιμότητας τέθηκε από έναν θεωρητικό και ζωγράφο σαν τον Lohte, ο οποίος δεν ήταν σε καμία περίπτωση ακροαριστερός, αποτελεί κατάδηλη απόδειξη της αναγκαιότητας περαιτέρω διερεύνησης του ζητήματος. Σπεύδει να ενημερώσει ότι ο ωφέλιμος χαρακτήρας για τον οποίο γίνεται λόγος δεν πρέπει να περιορίζεται στο άμεσο αποτέλεσμα του ζωγραφικού έργου, δηλαδή στην αισθητική τέρψη του θεατή, αλλά στις έμμεσες κοινωνικές του λειτουργίες. Αντιθέτως, πιστεύει ότι η κοινωνική ευαισθησία θα είναι εκείνο που πρέπει να εμπνέει το θέμα του έργου, κατά το πρότυπο των γελοιογράφων του παρελθόντος. Η αναγνώριση της αθλιότητας του παρόντος οφείλει να αποδίδεται οπτικά ώστε να αποδοθούν τα δέοντα σε εκείνους που την προκάλεσαν. Έτσι μόνο μπορεί η ζωγραφική του σύγχρονου κόσμου να αποδώσει την αλήθεια και να αντιταχθεί μαχητικά στην φασιστική τέχνη, η οποία αναμασώντας τις παλαιές θεωρίες περί του ωραίου, της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και της Ιδέας, επιτυγχάνει την καθολική απόκρυψη της αποσύνθεσης.

Την ίδια απόσταση από έννοιες που πρόσκεινται ευμενώς προς ένα φασίζον πνεύμα θα πρέπει να κρατήσει και η φωτογραφία αν θέλει να εξέλθει από την παρηκμασμένη φάση που διανύει. Κατά την άποψη του Μπένγιαμιν, αυτό που αποπροσανατόλισε την φωτογραφία από την ιστορική της αποστολή, είναι το γεγονός ότι απομακρυσμένη από το φυσιογνωμικό, πολιτικό και επιστημονικό ενδιαφέρον έγινε δημιουργική²³¹. Τότε μετετρέπη «σε ένα είδος καλλιτεχνικής δημοσιογραφίας»²³², που, πρόθυμο να εξωραΐσει το επουσιώδες και να του προσδώσει κοσμική σημασία, την ίδια στιγμή αδυνατεί να εντοπίσει την βαθύτερη ουσία σε κάθε τι από αυτά που αποθανατίζει, διότι δεν λαμβάνει υπόψη τις ανθρώπινες σχέσεις που προϋποθέτουν την ύπαρξη του αντικειμένου εμπρός στον φακό. Έτσι, η ποιότητα της φωτογραφίας τείνει να βασίζεται κατεξοχήν σε αισθητικά κριτήρια.

²³¹ Walter Benjamin, *Selected Writings, 1927-1934*, Vol 2, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, σελ 526

²³² Οπ 526

Στον δημιουργικό προσανατολισμό της αστικής φωτογραφίας ο Μπένγιαμιν αντιπαραθέτει το σοβιετικό μοντάζ, το οποίο, διερευνώντας τα καίρια προβλήματα του 20^{ου} αιώνα και την αλληλεπίδραση του ατόμου με το περιβάλλον στο οποίο είναι ενταγμένο, δεν επιδιώκει τον εντυπωσιασμό ή την κολακεία, αλλά την διαπαιδαγώγηση μέσω της εγκαθίδρυσης συνειρμών. Σε παρεμφερή κατεύθυνση εντάσσει και τον κοινωνικό προβληματισμό που ενυπάρχει στο έργο του Sander, το οποίο και προτείνει να διαβαστεί ως «εκπαιδευτικό εγχειρίδιο»²³³. Στα πορτραίτα του αντιπαραθέτετε ανθρώπους με διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα, αναδεικνύοντας τόσο την διαίρεση των τάξεων όσο τις υπάρχουσες κοινωνικές εντάσεις. Οι διαφορετικοί τύποι που αποθανάτισε στο *The face of our time* καταμαρτυρούσαν με την στάση τους απέναντι στο φακό την διαπλοκή της τάξης και του περιβάλλοντος στην διαμόρφωση της ατομικότητας. Εκεί, το μεγαλύτερο βαθμό αυτοκυριαρχίας απέναντι στον φακό σε σχέση με τα άλλα ‘πρόσωπα του καιρού’ επεδείκνυαν ελάχιστοι διανοούμενοι, οι οποίοι ήταν ως επί το πλείστο συνδεδεμένοι με τον σοσιαλισμό. Καθώς τέτοιου τύπου υπαινιγμοί ήταν οιονεί επικίνδυνοι για το εθνικιστικό φρόνημα της Γερμανίας εν τη συγχρονία, το υπουργείο πολιτισμού και προπαγάνδας κατέσχεσε τα αντίτυπα απαγόρευσε την ολοκλήρωση του έργου.²³⁴

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από τις πλείστες αναφορές στην *Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας* και στο *Έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*, το φωτογραφικό έργο που φαίνεται να χαίρει της μεγαλύτερης εκτίμησης από τον Μπένγιαμιν είναι εκείνο του Atget. Κατά την εκτίμησή του, οι ανησυχητικές εικόνες του Atget μπορούν να αποκτήσουν καίρια πολιτική σημασία, διότι αποτελούν «αποδεικτικά στοιχεία στο ιστορικό προτσές»²³⁵ και μαρτυρίες εγκλήματος²³⁶. Ο Μπένγιαμιν μάλιστα φαίνεται να εξισώνει τις σύγχρονες πόλεις με έναν τόπο εγκλήματος ο οποίος είναι απαραίτητο να ξεσκεπαστεί για να αποδοθεί δικαιοσύνη στα θύματα. Οι υπαίτιοι θα καταδειχθούν όταν οι κατασκευές δώσουν την θέση τους σε ντοκουμέντα. Αυτό θα συμβεί την στιγμή που οι φωτογράφοι αρχίσουν «να προσθέτουν στις λήψεις τους λεζάντες οι οποίες μπορούν να τις διασώσουν από την φθορά του στυλιζαρισμένου και να τους προσδώσουν επαναστατική αξία

²³³ Benjamin, Walter. [1931] 1999. “*Little History of Photography.*” ,*Selected Writings, vol. 2* (1927-1934), Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press, σελ. 520

²³⁴ Σχετικά βλ. επίσης Jeffrey Ian, *Φωτογραφία, Συνοπτική ιστορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Φωτογράφος, 1997, σελ. 166-174

²³⁵ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 493

²³⁶ Οπ 527

χρήσης»²³⁷. Αυτό που στην πραγματικότητα προτείνει εδώ είναι η αντιστροφή της συστημικής λειτουργίας της λεζάντας, η οποία, υποδεικνύοντας την οπτική του κεφαλαίου, αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη.

3.4.3 Θέατρο και Κινηματογράφος

Αν η άνοδος της φωτογραφίας δημιούργησε επιπλοκές στην παραδοσιακή θεώρηση περί της λειτουργίας της τέχνης, τότε, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, το ζήτημα περιπλέχτηκε περαιτέρω με την ανάδυση του κινηματογράφου έργου, του οποίου απαρέγκλιτη προϋπόθεση αποτελεί εξαρχής η αναπαραγωγιμότητα. Για πρώτη φορά στην ιστορία του πολιτισμού η καλλιτεχνική παραγωγή υπήρξε από την γέννησή της εξαρτώμενη από την τεχνική της αναπαραγωγή. Η αδιάρρηκτη σύνδεση μεταξύ της τεχνικής και του παραχθέντος έργου μεταβάλλει τόσο την λειτουργία του ερμηνευτή, όσο και του θεατή, με τρόπο που καμία άλλη καλλιτεχνική μορφή δεν καταφέρνει. Σε αυτό συνδράμουν κυρίως τρεις παράγοντες, οι οποίοι δεν αφορούν την ερμηνευτική δεινότητα του ηθοποιού, αλλά την ίδια την τεχνική της κινηματογράφησης, δηλαδή την μηχανή λήψης, την εστίαση του φακού και το μοντάζ. Για να καταδείξει την εγκυρότητα του συλλογισμού του, ο Μπένγιαμιν αντιπαραβάλλει τον τρόπο οργάνωσης της ερμηνείας του ηθοποιού του θεάτρου στην αντίστοιχη ερμηνεία του σταρ του σινεμά. Η απεύθυνση του ηθοποιού του θεάτρου στο κοινό του, δεν διαμεσολαβείται από κάποιον άλλο παράγοντα, πέραν της τοποθέτησης του σε μια ανυψωμένη σκηνή που διαχωρίζει παραδοσιακά το εκτυλισσόμενο έργο από το κοινό των θεατών. Επιπλέον, δεδομένου ότι ενσαρκώνει έναν ήρωα για ορισμένο χρονικό διάστημα μπροστά σε ένα σύνολο ανθρώπων που σε κάθε παράσταση μεταβάλλεται, η ερμηνεία του – η οποία θα πρέπει να είναι συνεκτική καθ' όλη τη διάρκεια του έργου αφού εκτυλίσσεται σε φυσικό χρόνο- μπορεί να περιέλθει σε τροποποιήσεις, διανθίσεις κι αλλοιώσεις, σε άμεση εξάρτηση από το κοινό που βρίσκεται μπροστά του. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, είτε εξαρτώμενες από το σύστημα που ο ηθοποιός ακολουθεί συνειδητά είτε προκληθείσες από την εσωτερική κατάστασή στην οποία έχει περιέλθει κατά την εκδραμάτιση, ο ηθοποιός μπορεί να ταυτιστεί με τον ρόλο που ενσαρκώνει. Όπως τονίζει ο Μπένγιαμιν, «ο ηθοποιός του θεάτρου

²³⁷ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 547

πολύ συχνά δεν έχει αυτό το προνόμιο»²³⁸. Η αδυναμία ταύτισης με τον ρόλο είναι πολυπαραγοντική. Είναι ταυτόχρονα το αποτέλεσμα του μη ενιαίου χαρακτήρα της κινηματογραφικής ερμηνείας και της απεύθυνσης στο κοινό μέσω της μηχανής λήψης. Το παίξιμο του ηθοποιού του κινηματογράφου είναι αποσπασματικό και κατακερματισμένο, καθώς μπορεί να χρειαστεί κάποια σκηνή να επαναληφθεί λόγω ανεπιτυχούς ερμηνείας, κακής λήψης ή γενικότερων σουντιακών αναγκών. Οι επιτυχημένες λήψεις συλλέγονται και συναρμολογούνται μέσω του μοντάζ ενώ το συναίσθημα που απαιτείται για μια σκηνή μπορεί να κατασκευαστεί εξολοκλήρου αποκομμένο από την πλοκή του έργου. Αναλόγως του τρόπου λήψης, της εστίασης ή της ταχύτητας -επιλογές που περιέρχονται στην δικαιοδοσία του οπερατέρ και του παραγωγού-, η ταινία μπορεί να παρουσιάσει μια συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου. Η δράση του οπερατέρ ισοδυναμεί με μια πράξη σμίκρυνσης της απόστασης που παραδοσιακά κρατά ο ζωγράφος από το αντικείμενό του. Ο οπερατέρ παρομοιάζεται εδώ με τον χειρουργό που εισχωρεί στο σώμα του ασθενούς κι επεμβαίνει στην φυσική του λειτουργία. Το αποτέλεσμα αυτής της διείσδυσης είναι η συγκόλληση θραυσμάτων, εν αντιθέσει προς την ζωγραφική εικόνα που παρουσιάζει ένα συνεκτικό όλον. Η απουσία συνεκτικότητας στο κινηματογραφικό έργο είναι αμφίσημη, καθώς, αναλόγως προσέγγισης μπορεί να οδηγήσει στην οπισθοδρόμηση ή την καινοτομία. Αν το κεφάλαιο είναι εκείνο που χρηματοδοτεί κι συνεπώς ελέγχει τις λήψεις, τότε το μόνο επαναστατικό στοιχείο του κινηματογραφικού έργου παραμένει η αμφισβήτηση της παραδοσιακής αντίληψης περί της τέχνης την οποία εισήγαγε η τεχνική αναπαραγωγιμότητα έναν αιώνα πριν.

Η φασιστική κινηματογραφική πρακτική είναι σε κάθε περίπτωση η πιο οπισθοδρομική. Τα ολοκληρωτικά κράτη προέβησαν σε έναν προγραμματικό συντονισμό των μέσων επικοινωνίας ώστε να επικαιροποιήσουν τις προηγούμενες μορφές προπαγάνδας²³⁹. Σκοπός των φασιστικών κινηματογραφικών έργων ήταν να κατευθύνουν την ερμηνεία των θεατών, παρουσιάζοντας μια προκατασκευασμένη θέση η οποία έπρεπε να φανεί στο κοινό σαν δικό του συμπέρασμα, αποτρέποντας ταυτόχρονα τον κινηματογραφιστή από το να προβάλλει μια αισθητική αντίληψη που δεν συνδέεται με τους προπαγανδιστικούς σκοπούς της κινηματογράφησης²⁴⁰. Το αποτέλεσμα ήταν μια σχολαστικά σχεδιασμένη σκηνογραφία με στόχο την διέγερση

²³⁸ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 500

²³⁹ Kasher Steven, *The art of Hitler*, The MIT Press, 1992, Vol. 59 (Winter, 1992), pp. 48-85

²⁴⁰ Sontag Susan, *Η Γοητεία του φασισμού*, Αθήνα: Ύψιλον, 2010, σελ. 15

του λαϊκού αισθήματος, την ψευδαίσθηση συμμετοχής και την αποφυγή πιθανότητας σκεπτικισμού. Καθώς τα πολιτικά μηνύματα που ήθελαν να εμφυσησουν στο πλήθος δεν ήταν ικανά να προκαλέσουν από μόνα τους την συγκίνησή του, το καθαρό πολιτικό περιεχόμενο αποφεύχθηκε επιμελώς. Όπως παρατηρεί ο Johann Charoutot, «ο εμφανώς απολιτικός χαρακτήρας τους είναι ήδη αρκούντως πολιτικός, αφού, διασκεδάζοντας και τέρποντας αναζωογονούν τη νεοσύλληκτη Volksgemeinschaft από τον μόχθο και την προσπάθεια, καλώντας τη να κοιτάξει και αλλού»²⁴¹. Ακόμα κι όταν, με το πέρασμα των χρόνων, η επισφάλεια της κατάστασης έγινε πιο αισθητή, οι προπαγανδιστικές ταινίες συνέτειναν στην καλλωπιστική επένδυση του πολέμου. Οι απώλειες υπονούνταν μόνο, κι όταν γινόταν αναφορά σε αυτές, οι πεσόντες υμνούσαν ως μάρτυρες που θυσιάστηκαν για την σωτηρία του εκλεκτού λαού, μέσα σε ένα πλαίσιο όπου εξυμνείτο ο ίδιος ο θάνατος του ενάρετου πολεμιστή. Οι κατακτήσεις παρουσιάζονταν αναίμακτες. Στις φασιστικές ταινίες, οι εύρωστες ανθρώπινες πολεμικές μηχανές επικρατούσαν των αδίκων και μιρών εχθρών, σε μια αποστολή επανάκτησης του παλαιού κλεμμένου μεγαλείου. Χωρίς να της παρουσιάζουν την φρικαλεότητα του, επισφράγιζαν την εικονική συμμετοχή της μάζας στον νικηφόρο πόλεμο. Ο λαός αποτελούσε το εξ αποστάσεως ενεργό μιας πολεμικής εκστρατείας προορισμένης να κατατροπώσει τους εχθρούς²⁴².

Όσο πιο συγκινησιακά φορτισμένη είναι η τέχνη, τόσο εντονότερα αποτρέπει το ενδεχόμενο εναντίωσης σε αυτά που κεκαλυμμένα εξαγγέλλει. Από μια οξυδερκή παρατήρηση του Μπένγιαμιν προκύπτει ότι ως μείζον στόχος του φασισμού – και συνακόλουθα της τέχνης του- τίθεται η στοχευμένη οργάνωση των προλεταριοποιημένων μαζών προς διασφάλιση των κατεστημένων κοινωνικών συνθηκών και των σχέσεων ιδιοκτησίας. Ενώ η ανατροπή των προκείμενων συνθηκών στην πραγματικότητα περιέρχεται στην δικαιοδοσία του σώματος του λαού, εκείνος εξαπατάται πιστεύοντας ότι εκφράζει τις διεκδικήσεις του δι' αντιπροσώπων. Στην ουσία, ωστόσο, ο φασισμός, ισχυριζόμενος ότι αντιπροσωπεύει το κοινό αίσθημα, απλώς μεταμφιέζει τις προσωπικές του διεκδικήσεις ωραιοποιώντας την υπάρχουσα συνθήκη ώστε να παρατείνει την αδράνεια του όλο και αυξανόμενου σώματος προλεταριοποιημένων πολιτών-καταναλωτών φασιστικής

²⁴¹ Charoutot Johann, *Η πολιτιστική επανάσταση του ναζισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2021, σελ. 299

²⁴² Speier Hans, *Nazi Propaganda and its decline*, The Johns Hopkins University Press, Sept.1943, Vol. 10, No. 3, pp 358-377

ιδεολογίας. Κατ' αυτό τον τρόπο ο φασισμός επιτυγχάνει την αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής. Η τέχνη που δικαιώνει τον αισθητικό τρόπο σύλληψης της πολιτικής στο ύψιστο επίπεδο είναι εκείνη του πολέμου. Μόνο ο πόλεμος κατορθώνει να επιστρατεύει σύσσωμο το παρεχόμενο ανθρώπινο δυναμικό και να αξιοποιεί τα διαθέσιμα τεχνικά εργαλεία, ορίζοντας έναν κοινό εθνικό σκοπό μα διατηρώντας τις υπάρχουσες δομές. Η θεώρηση του πολέμου βασίζεται πλέον εξολοκλήρου σε αισθητικά κριτήρια, διότι του αποδίδεται η ικανότητα καλλιτεχνικής απάντησης στην τεχνολογικά διαμεσολαβημένη αισθητηριακή αντίληψη της πραγματικότητας. Ο πόλεμος και η ζωή μετατρέπονται κατ' αυτόν τον τρόπο σε θέαμα.

Επιπλέον, η ασύμβατη συνάρθρωση τεχνικών και ανθρωπίνων δυνάμεων στον πόλεμο «αποδεικνύει πως η κοινωνία δεν ήταν αρκετά ώριμη για να κάνει όργανό της την τεχνική, πως η τεχνική δεν ήταν αρκετά ανεπτυγμένη για να δαμάσει τις στοιχειακές δυνάμεις της κοινωνίας»²⁴³. Είναι συνεπώς προφανές ότι στον φασισμό η ισορροπία μεταξύ της τεχνολογίας και κοινωνικής οργάνωσης είναι ανέφικτη, καθώς, χρησιμοποιώντας τα εργαλεία καταστροφής, τα στρέφει στο πρόσωπο της ανθρωπότητας. Εντούτοις, ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι οι καινοτομίες που εισάγονται από την τεχνική μπορούν με ορισμένο χειρισμό να θίξουν τόσο τις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες όσο και τις κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας. Μόνο με αυτό τον τρόπο τα νέα μέσα θα αξιοποιηθούν προς όφελος της ανθρωπότητας. Προφανώς και η φασιστική καλλιτεχνική παραγωγή – σε αναλογία με την ιδεολογία της- αντιμάχεται σθεναρά σε αυτή την αξιοποίηση. Η κομμουνιστική απάντηση στην αισθητική θεώρηση του πολέμου είναι η 'πολιτικοποίηση της αισθητικής', η οποία θα πρέπει να μεταχειριστεί τα ίδια μέσα που ο ολοκληρωτισμός επιστρατεύει εις βάρος της ανθρωπότητας, ώστε να την απελευθερώσει.

Ως προς αυτήν την στόχευση, οι ριζικές αλλαγές που εισήχθησαν από τον κινηματογράφο μπορούν να αποβούν ιδιαιτέρως πρόσφορες. Ο Μπένγιαμιν προσεγγίζει την επίδραση της διαμεσολάβησης της μηχανής στον ερμηνευτή και τον θεατή μετατοπίζοντας την έμφαση στις ανανεωτικές δυναμικές που ανακύπτουν. Εδώ η αποσπασματικότητα της ερμηνείας του ηθοποιού, ο χειρισμός της κάμερας και η εναλλαγή των εικόνων προσφέρουν μια ποιοτική αλλαγή στον τρόπο πρόσληψης και αποτίμησης του έργου. Τα ίδια τεχνικά μέσα που μεθοδεύονται για την απόκρυψη της

²⁴³ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 524

αδικίας εντός της κοινωνικής πραγματικότητας από το είδος του κινηματογράφου που προάγει την φασιστική ιδεολογία, αυτά ακριβώς μπορούν να διευρύνουν τις προσληπτικές δυνατότητες του σώματος των θεατών. Η διάνθιση της αισθητηριακής αντίληψης που προσφέρεται από την τεχνική, είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του ‘οπτικού ασυνειδήτου’ που ο Μπένγιαμιν εισήγαγε στην συζήτησή του για την φωτογραφία και στο κινηματογράφο βρίσκει την κορύφωσή της. Ταυτόχρονα, καθώς η απεύθυνση του ηθοποιού στο κοινό διαμεσολαβείται από την κάμερα, ο θεατής δεν έχει την δυνατότητα ταύτισης μαζί του στον βαθμό και τον τρόπο που επέτρεπε η παραδοσιακή εκδραμάτιση. Υπάρχει ένα ενδιάμεσο αντικείμενο δια του οποίου μπορεί να σχετιστεί με τον ερμηνευτή κι αυτό είναι η μηχανή λήψης. Για να συνδεθεί με τον ηθοποιό πρέπει συνεπώς πρωτίστως να ταυτιστεί με το ίδιο το μέσο, να υιοθετήσει εν πολλοίς την στάση του, η οποία είναι κατά κανόνα εξεταστική. Το παραδοσιακό έργο, καθώς παραμένει προσδεμένο στον χώρο της λατρείας και της ωραίας επίφασης²⁴⁴ δεν είναι ικανό να προσφέρει τέτοιες προοπτικές. Η εξεταστική στάση που αποκτά το σώμα του κοινού κατά την μαζική θέαση ευνοείται από την περίσπαση που προκαλεί η ταχύτητα εναλλαγής των καρτέ και η αδιάπτωτη μεταμόρφωση της εικόνας πρώτου ο θεατής προλάβει να την καθηλώσει. Ο σοκαριστικός χαρακτήρας της κινηματογραφικής ταινίας, «όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή του εντεταμένη πνευματική εγρήγορση»²⁴⁵. Χάρη στη μαζική απεύθυνση της κινηματογραφικής ταινίας παρέχονται τα θεμέλια για την οργάνωση ενός νέου τύπου μέθεξης, διότι η περίσπαση της προσοχής που μετατρέπει τους θεατές από ταυτισμένους μετέχοντες σε αποστασιοποιημένους γνωμοδότες, προσφέρει τα απαραίτητα εφόδια για μια συλλογική κινητοποίηση-κάτι που οι παραδοσιακές μορφές τέχνης δεν καταφέρνουν. Δίνοντας το παράδειγμα του σοβιετικού κινηματογράφου, ο οποίος, σε αναλογία με την λογοτεχνική του πρακτική, παρουσιάζει μια προοδευτική αναθεώρηση της σχέσης μεταξύ δρώντος και θεατή, ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει ότι η παραγωγή μπορεί να αποκτήσει τα χαρακτηριστικά μιας κοινής υπόθεσης.

3.4.4 Το Επικό Θέατρο

²⁴⁴ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ 501

²⁴⁵ Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019, σελ. 518

Κατά τον Μπένγιαμιν, το Επικό Θέατρο είναι εκείνο που έχει κατορθώσει να μεταχειριστεί επιτυχώς εντός της σκηνής και εκ της γεννήσεώς του τις χειραφετητικές δυνατότητες που προδιαγράφονται στα νέα τεχνικά μέσα. Για την διαλεύκανση της καινοτομίας του Επικού Θεάτρου, ο Μπενγιαμιν καταδεικνύει τον αμφίσημο χαρακτήρα που προσλαμβάνει η μετατροπή της λειτουργίας της θεατρικής σκηνής στο σύγχρονο θέατρο. Διατείνεται ότι, ενόσω διατηρούνται τα προ νεωτερικά χαρακτηριστικά και η αρχαϊκή τελετουργική καταβολή της σκηνής – υπερυψωμένη εξέδρα επί της οποίας διαδραματίζεται το έργο, απόσταση δρώντος και θεατή-, αυτά έχουν εντούτοις πάψει να έχουν την ίδια επίδραση. Η σκηνή έχει απωλέσει την αρχική της ταυτότητα. Δεν είναι πια μια διαχωριστική άβυσσος, μα μια «δημόσια εξέδρα. Πάνω σε αυτήν την εξέδρα πρέπει να εγκατασταθεί τώρα το θέατρο»²⁴⁶.

Ωστόσο, σε αυτήν τη μεταμόρφωση, όσο ανανεωμένο κι αν παρουσιάζεται το θέατρο χάρη στην άρση αυτής της αβυσσαλέας απόστασης που χαρακτήριζε την προνεωτερική του μορφή, δεν απουσιάζει και μια αρνητική συμπαραδήλωση, αφού οι δημιουργοί δεν έχουν ακόμη κινηθεί προς την κατεύθυνση που υποδεικνύει αυτή η μετατόπιση. Ενώ καρπώνονται την άρση της αποστάσεως με την συνδρομή ενός εκσυγχρονισμένου εξοπλισμού, υπαναχωρούν σε έναν αρχαϊσμό. Αυτό διαπιστώνεται ακόμη και στην περίπτωση του σύγχρονου πολιτικού (Zeittheater) θεάτρου, το οποίο, παρότι επωφελήθηκε από την μετατροπή της σκηνής σε δημόσια εξέδρα, δεν κατέβαλε καμία ειλικρινή προσπάθεια μετατροπής της τέχνης του θεάτρου μέσω της εκσυγχρονισμού των σχέσεων που δημιουργούνται εντός του. "Δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να προωθήσει απλώς τις προλεταριακές μάζες στις θέσεις ακριβώς που είχε δημιουργήσει ο μηχανισμός του θεάτρου για τις αστικές μάζες"(26) Αυτό που τίθεται επί τάπητος είναι το εξής: Για να κατακτηθεί το αίτημα που η νέα αυτή κατάσταση επιτάσσει, δηλαδή για να πολιτικοποιηθεί– σύμφωνα με τις καίριες απαιτήσεις- η λειτουργία της τέχνης και η επενέργειά της στο σώμα των θεατών, πρέπει πρώτα να μεταλλαχθεί η σχέση μεταξύ κοινού και έργου και ο χαρακτήρας των συστατικών μερών. Κι αυτή ακριβώς είναι η καινοτομία του επικού θεάτρου, οι μορφές του οποίου «αντιστοιχούν στις νέες τεχνολογικές μορφές – στον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο»²⁴⁷.

²⁴⁶ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ. 25

²⁴⁷ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ.33

Καταστατικό όρο του επικού θεάτρου αποτελεί η επιδίωξη της αποστασιοποίησης τόσο αναφορικά με την ερμηνεία του ηθοποιού όσο και με τον τρόπο πρόσληψης της ερμηνείας από την μάζα των θεατών. Μέσω της αποστασιοποιημένης ερμηνείας αποκλείεται η επίκληση στην συγκινησιακή ταύτιση του θεατή μπροστά στο δράμα του ήρωα. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Γιώργος Σανγκριώτης αναφορικά με την λειτουργία της αποστασιοποίησης, «η μη ταύτιση με τους ήρωες του έργου επιτυγχάνεται επομένως μέσω της ταύτισης με τον ηθοποιό, όχι ασφαλώς με το συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά με τον ηθοποιό ως φορέα ρόλου»²⁴⁸. Η αναγνώριση του ηθοποιού ως φορέα ρόλου είναι η διαρκής υπενθύμιση ότι αυτό που διαδραματίζεται πάνω στην σκηνή δεν είναι παρά μια κατασκευή. Έτσι, το ενδιαφέρον δεν επικεντρώνεται στην πορεία του ήρωα προς την κάθαρση, αλλά στις αντιφάσεις της κοινωνίας, όπως αυτές φανερώνονται στην δράση του. Η παρουσίαση αυτών των αντιφάσεων σημαίνει «προπάντων την αποκάλυψη αυτών των καταστάσεων»²⁴⁹. Σε αυτήν τη στόχευση δεν μπορεί να συνδράμει μια αμιγώς νατουραλιστική απόδοση, διότι ο καθαρός ρεαλισμός διατηρεί μια ψευδαισθητική φόρτιση. Συνεπώς, η επιλογή του θέματος απομακρύνεται πόρρω από κάθε προσπάθεια εντυπωσιασμού ή αισθητικής τέρψης. Μόνο μέσα στην παραμορφωμένη της έκθεση μπορεί να διαφανεί η αδικία της αντικειμενικής πραγματικότητας. Γι' αυτό και περιλαμβάνει «διαδοχικές παρωθήσεις, παρόμοια με τις εικόνες μια κινηματογραφικής ταινίας»²⁵⁰. Οι διαδοχικές παρωθήσεις- παρεμφερείς προς την τεχνική του μοντάζ στον κινηματογράφο, επιτυγχάνονται με την διακοπή της γραμμικότητας της αφήγησης και το παραξένισμα της παράταιρης χειρονομίας –η οποία εντούτοις έχει αντληθεί από τον χώρο του πραγματικού. Η αποσπασματικότητα στην αφήγηση και η σοκαριστική εναλλαγή μεταξύ ακινητοποίησης κι επανεκκίνησης της δράσης απαιτούν την μόνιμη επαγρύπνηση κοινού, ενώ ταυτόχρονα του παρέχουν τον απαραίτητο χρόνο για να στοχαστεί και να ερμηνεύσει αυτό που μόλις διαδραματίστηκε. Απώτερος στόχος είναι η υπόδειξη ότι αυτό που παρατίθεται δεν είναι μια ολοκληρωμένη συνθήκη ούτε η ίδια η αντικειμενική πραγματικότητα, μπορεί ωστόσο να αποκτήσει συνάφεια με αυτήν. Η προτεραιότητα μετατοπίζεται από την αισθητική ποιότητα «στο παιδαγωγικό αποτέλεσμα»²⁵¹. Η

²⁴⁸ Σανγκριώτης Γιώργος, *Αυτονομία και στράτευση, Προβλήματα αισθητικής και πολιτικής φιλοσοφίας στην κριτική θεωρία*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2016, σελ. 143

²⁴⁹ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ. 50

²⁵⁰ Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρμα, 2018, σελ. 53

²⁵¹ Ο.π. σελ. 63

σκηνή του επικού θεάτρου δεν είναι χώρος ψυχαγωγίας – ή τουλάχιστον δεν περιορίζεται σε αυτήν- μα μια αίθουσα διδασκαλίας η οποία παραινεί σε στοχασμό και δράση. «Ο καταναλωτής ανυψώνεται σε παραγωγό, αλλά ο παραγωγός γίνεται ταυτόχρονα καταναλωτής της παραγωγής του. Ο διδασκόμενος διδάσκει, αλλά και ο διδάσκων διδάσκεται»²⁵². Το κοινό υπόκειται σε μια διαφωτιστική μεταμόρφωση. Από παθητικός θεατής μετατρέπεται σε συνδημιουργό, και κατ' αυτό τον τρόπο σε συνδημιουργό της πραγματικότητάς του.

4.Συμπεράσματα

«Η ανθρωπότητα, που κάποτε ήταν, κατά τον Όμηρο, θέαμα για τους θεούς του Ολύμπου, έχει γίνει τώρα θέαμα για τον εαυτό της. Η αλλοτρίωσή της από τον εαυτό της την έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που την κάνει να βιώνει την ίδια της την καταστροφή σαν αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους»²⁵³.

Η διάβρωση της αυτοεικόνας του ατόμου, όπως αυτή περιγράφεται από τον Μπένγιαμιν στην καταληκτική παράγραφο του δοκιμίου του *Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*, εμφανίζεται ως το αναπόδραστο απότοκο της 'αισθητικοποίησης της πολιτικής', η οποία μάλιστα παρίσταται ως ολοκληρωτική σε έναν ολοκληρωτικό κόσμο. Αυτή η μελαγχολική διαπίστωση αναφορικά με την εσωτερική διάσπαση του σύγχρονου υποκειμένου, φαντάζει εκ πρώτης ως θρηνολογία για μια ανθρωπότητα η όποια κατάντησε να συλλαμβάνει την πραγματικότητα δια μέσου αισθητικών κριτηρίων. Ωστόσο, η απόφαση αυτή αναιρείται στην τελική πρόταση του δοκιμίου. Η ανάκτηση του διασπασμένου εαυτού δύναται να καταστεί εφικτή μέσω της χειραφετητικής προοπτικής του αντίθετου προς τον ολοκληρωτισμό πόλου, ο οποίος ανευρίσκεται στην πολιτικοποίηση της τέχνης. Μια τέχνη μετέχουσα στον πολιτικό αγώνα ενσαρκώνει την μόνη και συνειδητή εναντίωση στην συντελεσμένη βαρβαρότητα που εξώθησε το άτομο στην

²⁵² Σανγκριώτης Γιώργος, *Αυτονομία και στράτευση, Προβλήματα αισθητικής και πολιτικής φιλοσοφίας στην κριτική θεωρία*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2016, σελ. 145

²⁵³ Walter Benjamin, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ, 2019, σελ.525.

αυτοαποξένωση ως προστατευτικό μηχανισμό. Αυτό το είδος τέχνης εμφανίζεται ως η μοναδική οδός προς την από-αισθητικοποίηση της πραγματικότητας, ακριβώς διότι παρέχει τα θεμέλια για την λήψη έμφρονων αποφάσεων και υποκινεί την συλλογική κινητοποίηση. Η στόχευσή της οφείλει συνεπώς να είναι η διαπαιδαγώγηση του θεατή. Θα πρέπει λοιπόν να αποδεσμευτεί από κάθε προθεμελιωμένη διδασκαλική πρόθεση, και πρωτίστως να απομακρυνθεί από οποιαδήποτε φασίζουσα αισθητική θεωρία, η οποία απεδείχθη παραλυτική για το πνεύμα.

Το κομμουνιστικής προελεύσεως αίτημα της πολιτικοποίησης της τέχνης δεν συνεπάγεται ότι η τέχνη, ως μαζική πλέον, πρέπει να λειτουργεί ως προπαγανδιστής ευγενέστερων προθέσεων. Αυτό που της υπαγορεύεται εκ των έσω είναι η επανάκτηση του συνεκτικού εαυτού και η κινητοποίηση του αισθήματος αυτοσυντήρησης της ανθρωπότητας ως συλλογικότητας²⁵⁴. Η πολιτική τέχνη, όπως την εικονίζεται ο Μπένγιαμιν με πρότυπο το Επικό Θέατρο, θα πρέπει να μεριμνά για την αποταύτιση του θεατή από το αναπαριστώμενο και κατ' επέκταση την αναζωογόνηση της κριτικής ικανότητάς του. Οι χειραφετητικές προοπτικές θα μπορούν να ανευρεθούν συνεπώς εντός της τεχνολογικά διαμεσολαβημένης εμπειρίας του σύγχρονου πολιτισμού κι όχι εναντίον της. Θα πρέπει να μεταχειριστεί τα ίδια μέσα που ο ολοκληρωτισμός επιστρατεύει εις βάρος της ανθρωπότητας ώστε να την απελευθερώσει. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η συντελεστέα πολιτική ιστορία θα στηριχθεί πάνω στην διαπαιδαγώγηση της μαζοποιημένης κοινωνίας με την επιστράτευση των σύγχρονων τεχνικών μέσων προς όφελος του αγώνα.

Είναι ολοφάνερο ότι σκέψη του Μπένγιαμιν διατηρεί τον επίκαιρο χαρακτήρα της ακόμη και σήμερα. Δεδομένου ωστόσο ότι η τεχνική αναπαραγωγικότητα υποσκελίστηκε από την ψηφιακή πραγματικότητα, οι ιδέες που κατατίθενται στην ανάλυση περί της χρησιμότητας της τέχνης στον 20^ο αιώνα, θα πρέπει να υποβληθούν σε ενδελεχή επεξεργασία. Θα πρέπει λοιπόν να λάβουμε υπόψη τους νέους μετασχηματισμούς της αισθητηριακής αντίληψης που εισήχθησαν με την εμφάνιση του ψηφιακού κόσμου κατά το πέρασμα στον 21^ο αιώνα. Αν συνταχθούμε με την σκέψη του Μπένγιαμιν, τότε η διαπαιδαγώγηση της μαζοποιημένης κοινωνίας του

²⁵⁴ Σχετικά βλ. επίσης Buck- Morss Susan, «Αισθητική- Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», στο: *Πλανόδιον*, Τόμος Ε', Αρ. 23, Αθήνα, Ιούνιος 1996, σελ. 349-384

21^ο αιώνα μπορεί να επιτευχθεί με τη χρησιμοποίηση των ψηφιακών μέσων που η διαφήμιση επιστρατεύει για να αποκτήσει κέρδος.

Πηγές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Benjamin Walter, *Για τον Μπρεχτ*, Αθήνα: Εκδόσεις ΕΡΜΑ, 2018

Benjamin Walter, *Η «Δεσμίδα Ν» της Εργασίας περί στοών. Γνωσιοθεωρητικά, Θεωρία της προόδου*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2021

Benjamin Walter, *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Λέσχη Κατασκόπων του 21^ο Αιώνα, 2014

Benjamin Walter, *Η Καταγωγή του Γερμανικού Πένθιμου Δράματος*, Αθήνα : Εκδόσεις Ηριδανός, 2017

Benjamin Walter, *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2019

Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2006

Benjamin Walter, *Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^ο αιώνα, Παρουσίαση του 1939*, Αθήνα: Εκδόσεις ΟΥΑΠΠΤΙ, 2020

Benjamin Walter, *Ο Υπερρεαλισμός, Το Τελευταίο Στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Locomotiva, 2018

Benjamin Walter, *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το Χίλια Εννιακόσια*, Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2005

Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2002

Bois, Buchloh, Foster, Joselit, Krauss: *Η Τέχνη από το 1900, μοντερνισμός αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2013

Buck- Morss Susan, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ- ΑΝΑΙΣΘΗΤΙΚΗ: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης, *Πλανόδιον, Τόμος Ε', Αρ. 23*, Αθήνα, Ιούνιος 1996

Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπουν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο εργασίας περί στοών*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011

Charoutot Johann, *Η πολιτιστική επανάσταση του ναζισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2021

Deleuze Gilles, *Ο Προυστ και τα Σημεία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα, 1982

Derrida Jacques, Η γλώσσα του ξένου, *Περιοδικό: ο Πολίτης, τεύχος 96*, 2002

Dali Salvador, *Παρανοϊκοκριτική*, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1987

Frisby David, *Η Προϊστορία της Νεωτερικότητας του Βάλτερ Μπένγιαμιν, Προαναγγελία της Μετανεωτερικότητας?*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2022

Freud Sigmund, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1996

Freud Sigmund, *Ερμηνεία των Ονείρων*, Αθήνα: Επίκουρος, 1995

Freud Sigmund , *Όνειρο και Τηλεπάθεια*, Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1983

Freud Sigmund, *Πέρα από την Αρχή της Ευχαρίστησης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2014

Habermas Jurgen, *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας*, Αλεξάνδρεια, 1993

Jay Martin, *Η αισθητική ιδεολογία ως ιδεολογία (Τι σημαίνει αισθητικοποίηση της πολιτικής)*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 1993

Jeffrey Ian, *Φωτογραφία, Συνοπτική ιστορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Φωτογράφος, 1997

Gombrich, Ernst Hans, *Το Χρονικό Της Τέχνης*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009

Löwy Michael, *Κόντρα στο Ρεύμα, ο ρομαντικός αναρχισμός του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, Αθήνα: Εκδόσεις Πανοπτικών, 2022

Löwy- Sayre, *Η Ρομαντική Ουτοπία του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2018

Markus Gyorgy, *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή το Εμπόρευμα ως Φαντασμαγορία*, Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος, 2020

Osborne Peter, *Πρωτοπορία και Καθημερινότητα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 2016

Poe Edgar- Allan, *ΠΟΕ, Β' Τόμος, Ιστορίες*, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2002

Sontag Susan, *Η Γοητεία του Φασισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 2010

Stevenson Deborah, *Πόλεις & Αστικοί Πολιτισμοί*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2007

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η Φαντασιακή Θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος 1981

Ράπτη-Συμεωνίδης, *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα Νέα Μέσα, αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2019

Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας, Επιμέλεια Σπυροπούλου, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2007

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Balzac, Honoré, *Physiologie du Mariage, Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, La Bibliothèque électronique du Québec

Baudelaire Charles, FUSÉES (Première partie des journaux intimes), Ebooks libres et gratuits, 2003, Ηλ. Πηγή: www.ebooksgratuits.com

Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, Collections Litteratura, Ηλ. Πηγή: baudelaire.litteratura.com

Benjamin Walter, *The Arcades Project*, United States: [Harvard University Press](http://www.harvard.edu), 2002

Benjamin Walter, *On Hashish*, United States, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006

Benjamin Walter, *Illuminations, Essays and Reflections*, New York: Schocken Books, 1969

Benjamin, Walter. [1931] 1999. "Little History of Photography." ,*Selected Writings*, vol. 2 (1927-1934), Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press

Benjamin Walter *Selected Writings, 1927-1934, Vol 2*, Belknap Press of Harvard University Press, 1999

Benjamin Walter, *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*, United States: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1996

Berdet Marc, Benjamin, *sociographe de la mémoire collective?*, *Temporalités*, 3, 2005

Bratu Hansen, Miriam, *Benjamin's Aura*, *Critical Inquiry* Vol. 34, No. 2 (Winter 2008), The University Of Chicago Press, pp. 336-375

Breton André, *Manifeste du surréalisme 1924*, Ηλ. Πηγή: inventin.lautre.net

Caygill Howard, *WALTER BENJAMIN, The colour of experience*, London: Routledge, 1998

Clarival Olivier, *La Mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin*, *The French Review* , Apr., 2009, Vol. 82, No. 5, pp. 994-1003

Eagleton Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso Editions and NLB, 1981

Huart, Louis, *Physiologie du flâneur*, vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset, σελίδες 8-9, Ηλ. πηγή: gallica.bnf.fr

Isemberg Noah, *The Work of Walter Benjamin in the Age of Information*, *New German Critique*, Spring - Summer, 2001, No. 83, Duke University Press, pp. 119-150

Ledwina, Anna: *En quête des odeurs du passé : de la mémoire involontaire dans l'œuvre proustienne*, *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, Uniwersytet Jagielloński, Vol 8 No2, 2013

Löwy Michael, *'Walter Benjamin and surrealism: The story of a revolutionary spell'*, *Radical Philosophy* 80, Nov/Dec 1996

Luperini Romano, *Symbol and Allegory: From Goethe to Lukács, from Marx to Benjamin* *Differentia: Review of Italian Thought: Vol. 5, Article 13*, 1991

Rochlitz Rainer, *THE DISENCHANTMENT OF ART The Philosophy of Walter Benjamin*, New York: The Guilford Press, 1996,

Speier Hans, *Nazi Propaganda and its decline*, The Johns Hopkins University Press, Sept.1943, Vol. 10, No. 3, pp 358-377

Takaoki Matsui, "Seeing through the Fog of Myth", *Anthropology & Materialism* [Online], 2 | 2014, Online since 15 April 2014

Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An aesthetic of redemption, Waimar and now*, 7, university of California press, 1995

Wolin Richard, *From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin*, *New German Critique* No. 22, *Special Issue on Modernism (Winter, 1981)*