

Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του μεσοπολέμου.
Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος οργάνωσης ζωής.



Αλεξάνδρα – Αναστασία Φτούλη
Αθήνα 2020

Διπλωματική Εργασία

Η νέα αντίληψη του αστικού περιβάλλοντος στη Γερμανία του
μεσοπολέμου.

Από την αρχιτεκτονική στον κινηματογράφο, η πόλη ως νέος τρόπος
οργάνωσης ζωής.

της Αλεξάνδρας – Αναστασίας Φτούλη

Τριμελής Επιτροπή:
Γεράσιμος Κουζέλης, Επιβλέπων
Δημήτρης Καρύδας
Γιώργος Σαγκριώτης

Πρόλογος

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασία, αφορά τη συνάντηση πόλης και κινηματογράφου στη νεωτερική συνθήκη, την περίοδο του μεσοπολέμου. Η επιλογή της μεσοπολεμικής Γερμανίας, έγκειται στο γεγονός πως στο μητροπολιτικό Βερολίνο τη δεκαετία του 1920 παρατηρείται μια έξαρση του νεωτερικού στοιχείου, υπό την έννοια του εκσυγχρονισμού που προσφέρει η βιομηχανική παραγωγή, των νέων τεχνολογιών που εμφανίζονται, και του νέου τρόπου οργάνωσης της ζωής στο αστικό κέντρο. Η σύγχρονη πόλη βρίσκεται στο επίκεντρο καθώς εντοπίζονται τα υλικά ερείσματα του νεωτερικού τρόπου ζωής. Στόχος της μελέτης είναι να εντοπιστούν οι τρόποι συγκρότησης και εκδήλωσης της σύγχρονης εμπειρίας, εντός του αστικού χώρου, η υποδοχή/σχολιασμός αυτής και οι νέες προοπτικές που ανοίγονται. Ο κινηματογράφος ως νέο τεχνικό μέσο και προϊόν του εκσυγχρονιζόμενου κόσμου, προσφέρει τη δυνατότητα καταγραφής και αναπαράστασης της νέας συνθήκης, ενώ παράλληλα αποτελεί έκφραση αυτής. Έχοντας ως βάση αναφοράς και θεωρητικά εργαλεία τα έργα των Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Μπένγιαμιν και Ζίγκφριντ Κρακάουερ, και κινηματογραφικά παραδείγματα τη *Μητρόπολη* (1927) του Φριτς Λανγκ και το *Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης* (1927) του Βάλτερ Ρούτμαν, θα εξεταστεί πώς η πόλη μετατρέπεται σε καμβά της σύγχρονης κοινωνίας, τι εκφράζουν οι κινηματογραφικές εικόνες που δημιουργούνται, και ποιο «μέλλον» μπορεί να αποκαλυφθεί από τη μελέτη των κινηματογραφικών εικόνων και της εμπειρίας στο μεσοπολεμικό Βερολίνο.

Λέξεις – Κλειδιά: αναπαράσταση, αντανάκλαση, Βερολίνο, δυστοπία, εμπειρία, κινηματογράφος, μέσο, νεωτερικότητα, οθόνη, [μητρο]πόλη, σοκ, ουτοπία.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
I. Προσεγγίσεις νεωτερικότητας: η εμπειρία της νεωτερικής ζωής κατά τους Ζίμμελ, Μπένγιαμιν, Κρακάουερ.	5
II. Η μητρόπολη ως χώρος έκφρασης της νεωτερικής εμπειρίας.	8
III. Ο κινηματογράφος ως μέσο – μέρος της νεωτερικής εμπειρίας.	11
Κεφάλαιο 1	15
Βερολίνο, η μητρόπολη του 20^{ου} αιώνα.	15
1.1. Από πρωτεύουσα της Πρωσίας σε παγκόσμια μεγαλούπολη.	15
1.2. Η πνευματική ζωή στο Βερολίνο της Βαϊμάρης.	18
Κεφάλαιο 2	22
Κινηματογράφος: τεχνολογία και τέχνη.	22
2.1. Η λειτουργία του νέου μέσου: απόκρυψη, αναπαράσταση ή αντανάκλαση της νεωτερικής πραγματικότητας.	22
2.2. Η πόλη στον κινηματογράφο.	27
Κεφάλαιο 3	32
Το Βερολίνο στην οθόνη: δύο περιπτώσεις.	32
3.1. Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης (1927) του Βάλτερ Ρούτμαν.	33
3.2. Μητρόπολη (1927) του Φριτς Λανγκ	43
Κεφάλαιο 4	55
Συμπεράσματα.	55
4.1. Μια προσέγγιση των «εικόνων»: η αστική δυστοπία ως ουτοπία που έχασε τον έλεγχο.	56
4.2. Προοπτικές απεγκλωβισμού από μια προδιαγεγραμμένη πορεία «προόδου».	60
Βιβλιογραφία	63
Παράρτημα	67
Κείμενο υποστήριξης διπλωματικής εργασίας.	68

Εισαγωγή

I. Προσεγγίσεις νεωτερικότητας: η εμπειρία της νεωτερικής ζωής κατά τους Ζίμμελ, Μπένγιαμιν, Κρακάουερ.

Στην Ευρώπη, η ιδέα του «νεωτερικού» σχηματίστηκε κατά τον 18^ο αιώνα με το Λόγο του Διαφωτισμού, ενώ τον 19^ο αιώνα ταυτίστηκε με τη Βιομηχανική Επανάσταση και τις σαρωτικές αλλαγές σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο που έφερε η νέα αυτή συνθήκη. Η «νεωτερικότητα» συγκροτήθηκε από τη συνάρθρωση πολλών και διαφορετικών ιστορικών διεργασιών, σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες, ως συνισταμένη αυτών, παρά ως αποτέλεσμα μιας βασικής διεργασίας (Hal, Held, & McGrew, 2003, σ. 17). Η άνοδος του κοσμικού κράτους και της συντεταγμένης πολιτείας, η (παγκόσμια) καπιταλιστική οικονομία, ο σχηματισμός τάξεων και η διαίρεση βάσει κοινωνικής θέσης, η μετάβαση από τον θρησκευτικό στον κοσμικό πολιτισμό, αποτέλεσαν τις πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές διεργασίες που συντέλεσαν στη διαμόρφωση αυτού που χαρακτηρίζεται ως νεωτερικό. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ανάπτυξη μεγάλων αστικών κέντρων, ο πολλαπλασιασμός των καταναλωτικών προϊόντων και η εμφάνιση εναλλακτικών τρόπων οργάνωσης της ζωής, χαρακτήρισαν τις σύγχρονες κοινωνίες από μια αυξανόμενη πολυπλοκότητα. Έχοντας υποχωρήσει σταθερές της παραδοσιακά οργανωμένης κοινωνίας, όπως η θρησκεία και η ιδεολογική ενότητα που παρήγαγαν οι ηθικοί κανόνες και τα έθιμα, τα άτομα βρίσκονται σε μια νέα συνθήκη αντιφατική. Αφενός, αρχίζουν να «αισθάνονται» ελεύθερα να προγραμματίσουν τη ζωή τους βάσει της ατομικής επιλογής, αφετέρου είναι εκτεθειμένα σε μια αέναη εναλλαγή καταστάσεων, στο διαρκώς «νέο», υποχρεωμένα να αντιμετωπίζουν συνεχώς συνθήκες που μοιάζουν ετερόκλητες και μεταβαλλόμενες. Η καταστροφική διάθεση της νεωτερικότητας σε σχέση με την παράδοση ακυρώνει τη δυνατότητα μεταφοράς εμπειριών και γνώσεων από μια πρότερη κατάσταση στο παρόν, με τα άτομα να αδυνατούν να συγκροτήσουν αιτιακούς συσχετισμούς. Ο τρόπος οργάνωσης των σύγχρονων κοινωνιών και η εμπειρία¹ της σύγχρονης ζωής συγκροτεί τα άτομα ως υποκείμενα, με τις μεγαλουπόλεις να λειτουργούν ως διαμορφωτή της συνείδησης των υποκειμένων, καθώς ως «υποκείμενο» δε νοείται απλώς το άτομο ως αυτόνομη μη διαμεσολαβημένη οντότητα, προικισμένο με συνείδηση, αλλά ως κατασκευή και πηγή νοήματος, στο οποίο επιδρά το κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο, και αντιστρόφως.

Σύμφωνα με τον Ζίμμελ, η νεωτερικότητα δεν αποτελεί μια αποφασιστική ενιαία διαδικασία, αλλά μάλλον πρόκειται για μια διαδικασία αλληλεπίδρασης αντιφατικών διαστάσεων, με οι αντιφάσεις αυτές να είναι με τη σειρά τους ασυμφιλίωτες. Η διάσταση αυτή – η απουσία ενότητας και η αντιφατικότητα που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα – συναντάται εξίσου και στη μπενγιαμινική προσέγγιση. Ως νεωτερικότητα ορίζεται το «καινούργιο στο πλαίσιο αυτού που ήδη υπήρξε». Η νεωτερικότητα, στον Μπένγιαμιν, ταυτίζεται με την ασυνέχεια και τον μαρασμό της εμπειρίας, με την έννοια ότι ο αναστοχασμός για το παρόν έχει ήδη αποκοπεί από ό,τι ήδη υπήρξε. Η σύγχρονη εμπειρία προσδιορίζεται από την κίνηση, την εμφάνιση και το θέαμα, το νέο και την πρόοδο. Η παραγωγή νέων πραγμάτων (εμπορεύματα, λόγου χάρη) και η απόρριψη ή καταστροφή των παλιών, δεν σημαίνει αυτομάτως εκσυγχρονισμό. Υπό αυτό το πρίσμα, η νεωτερική συνθήκη

¹ Ο τρόπος, δηλαδή, που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος τη συνθήκη αυτή.

μοιάζει αντιφατική εγγενώς· εμφανίζεται ως κάτι νέο, συντηρώντας ή αυτοπροσδιοριζόμενη από το παλιό. Η ένταση των ασυμβίβαστων αντιθετικών πόλων δεν σημαίνει απαραίτητα τη σύγκρουση αυτών, καθώς καθένας από αυτούς διατηρούν την αυτοδυναμία τους, λειτουργώντας συμπληρωματικά ο ένας για τον άλλον. Οι προσεγγίσεις των Ζίμμελ και Μπένγιαμιν εστιάζουν σε δύο διαστάσεις, τη μελέτη των θραυσμάτων – των μεμονωμένων στοιχείων της καθημερινής εμπειρίας – και των αισθητικών αναπαραστάσεων της εμπειρίας του καινούργιου². Ο χώρος της μελέτης αυτής είναι η πόλη, και συγκεκριμένα οι ευρωπαϊκές μητροπόλεις, οι οποίες περί τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μεταμορφώνονται. Ο 19^{ος} αιώνας αποτελεί μεταβατική ιστορική περίοδο, που προσδιορίζεται από χώρους, οι οποίοι αποτυπώνουν υλικά την ανάδυση της νεωτερικής ζωής. Προς τον 20^ο αιώνα, η τεχνολογία και τα νέα μέσα αλλάζουν ραγδαία την ζωή στην πόλη, τον ίδιο το χώρο, τους χρόνους και τον ρυθμό της, καθώς και τον τρόπο απεικόνισης και πρόσληψης αυτών. Η μητρόπολη είναι ο τόπος της νεωτερικής εμπειρίας και τα νέα μέσα είναι σημαντικά στο πώς διαμορφώνεται αυτή. Η νεωτερική εμπειρία έχει στιγμιαίο χαρακτήρα· αποτελείται από στιγμές–στιγμιότυπα, όπως μια φωτογραφία. Πρώτος ο Μπωντλαίρ γράφει για το «φευγαλέο και παροδικό» της *modernité*³. Κατανοεί την ιδέα της νεωτερικότητας ως την ασυνεχή εμπειρία του χρόνου, το εφήμερο του χώρου, το φευγαλέο, και την ιδέα της αιτιότητας ως αντικαθιστάμενη από το τυχαίο (Φρίσμπυ, 2009, σ. 10).

Στόχος των τριών στοχαστών είναι η εξερεύνηση του καθημερινού κόσμου, της τυχειότητας και των θραυσματικών σημάτων. Στα έργα των Μπένγιαμιν και Κρακάουερ, αφετηρία είναι η πόλη ως λαβύρινθος εικόνων και ερειπίων, αξιώνοντας να ανακαλύψουν την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από αυτά. Αποκρυπτογραφώντας τον πολύπλοκο λαβύρινθο των σημάτων και των χωρικών σχηματισμών που συνθέτουν τη φαινομενική πραγματικότητα της πόλης⁴, επιδιώκουν την αποκάλυψη των μύθων που περιβάλλουν τη νεωτερική εμπειρία και την αμφισβήτηση του κόσμου που θεωρείται δεδομένος. Ο Μπένγιαμιν επιλέγει ως κέντρο της έρευνάς του τις στοές του Παρισιού, αποδίδοντας τεράστια σημασία στην παρατήρηση του ιδιαίτερου αυτού χώρου. Για τον ίδιο, οι στοές αποτελούν εκδηλώσεις των χαρακτηριστικών της νεωτερικότητας, των υποσχέσεων και των αποτυχιών της. Στην ακμή τους αποτελούσαν φαντασμαγορικούς ναούς κατανάλωσης, ήταν εκθετήρια των πιο καινούριων προϊόντων, αποτυπώνοντας υλικά τον κόσμο της προόδου (Benjamin, 2019, σ. 676), ενώ στην παρακμή τους, οι στοές εμφανίζονται ως «ερειπωμένος» χώρος των πρότερων εκδηλώσεων του νεωτερικού. Το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα είναι ο τόπος που συνυπάρχουν παρόν και παρελθόν: η στοά εμπεριέχει το «αρχέγονο τοπίο της κατανάλωσης», οι κατακόμβες και η υπόγεια συγκοινωνία (μετρό) μοιάζουν με είσοδο που ενώνει το σύγχρονο (το επίπεδο των δρόμων της πόλης) με την αρχαιότητα (ο κόσμος από κάτω). Η αρχιτεκτονική αποτελεί τη σημαντικότερη ένδειξη της λανθάνουσας «μυθολογικής τοπογραφίας του Παρισιού». Ο Μπένγιαμιν θέλει να αποσυναρμολογήσει τη μοντέρνα μητρόπολη από την αίγλη του μύθου της, να ανασυνθέσει την εικόνα της, αποκαλύπτοντας την εμπειρία της μεγαλούπολης.

Ο Κρακάουερ περιγράφει τις «ασήμαντες επιφανειακές εκδηλώσεις» μιας εποχής, τους χωρικούς, χρονικούς και κοινωνικούς αστερισμούς που υπάρχουν στο μητροπολιτικό πλαίσιο του

² Θεωρία των μέσων (φωτογραφία και κινηματογράφος). Αναλυτικότερα σε 1.3.

³ Νεωτερικότητα.

⁴ Συγκεκριμένα, του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα στον Μπένγιαμιν και του Βερολίνου του 20^{ου} αιώνα στον Κρακάουερ.

Βερολίνου των χρόνων της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. «Το τοπίο αυτό είναι του ακατέργαστου Βερολίνου. [...] οι αντιφάσεις του, η τραχύτητα, η άπλα, η ταυτοχρονία, η λάμψη του. Η γνώση των πόλεων συνδέεται με την αποκρυπτογράφηση των σαν όνειρο εκφραστικών εικόνων του»⁵. Ο ίδιος εντοπίζει τη διαλεκτική νεωτερικότητας–μυθολογίας, των αφηγήσεων δηλαδή που συνθέτουν οι εκδηλώσεις της σύγχρονης πόλης περί εκσυγχρονισμού, αφθονίας εμπορευμάτων συγκροτώντας ένα ονειρικό περίβλημα της ζωής στην πόλη, και επιδιώκει την εκ νέου απομάγευση της πραγματικότητας, υπό την έννοια της αποκάλυψης της αποσύνθεσης που έχει υποστεί ο κόσμος στη χαοτική πολλαπλότητα της σύγχρονης μητροπολιτικής ζωής. Οι συνεχείς αλλαγές του εκβιομηχανοποιημένου πολιτισμού και η επέκταση της πόλης, καθιστά την κοινωνική ζωή απρόσωπη και ανώνυμη. Η κίνηση και η ζωή στη σύγχρονη πόλη είναι η διαρκής συνάντηση με άγνωστα άτομα, χωρίς όμως η συνάντηση αυτή να σημαίνει πως οι κάτοικοι του μητροπολιτικού κέντρου διανιδρούν. Η κατάσταση απόστασης μεταξύ των ανθρώπων και η αποξένωση, δημιουργεί μια ανάγκη εγγύτητας και ανάκτηση της χαμένης υποκειμενικότητας. Τόσο ο Μπένγιαμιν, όσο και ο Κρακάουερ εντοπίζουν χώρους, οι οποίοι αφενός εξυπηρετούν την ανάγκη αυτή για επαφή, αφετέρου η εικόνα τους αποτυπώνει το μύθο, με την έννοια της φαντασμαγορίας, της σύγχρονης ζωής. Στον Κρακάουερ, η σάλα του ξενοδοχείου αποτελεί χωρικό παράδειγμα της συνύπαρξης απόστασης και εγγύτητας, αποξένωσης και επαφής, που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εμπειρία. Πρόκειται για χώρο στο οποίο συναντιούνται διαρκώς άτομα χωρίς να έχουν σχέση μεταξύ τους, όμως συνυπάρχουν και μάλιστα ως «φιλοξενούμενοι» ενός απρόσωπου οικοδεσπότη, που είναι ο διευθυντής του ξενοδοχείου (Kracauer, 2018, σ. 91). Παρά την κενότητα νοήματος του χώρου και την απόστασης που αισθάνονται τα άτομα μεταξύ τους, όντας άγνωστα, υπάρχει μια εγγύτητα. Η εγγύτητα αυτή προκύπτει από το διακοσμημένο περιβάλλον της σάλας, το οποίο παραπέμπει στη θαλπωρή της κατοικίας, του ιδιωτικού χώρου των υποκειμένων. Το διακοσμητικό στοιχείο έχει διπλή σημασία: διαχωρίζει το χώρο ζωής από τον εργασιακό χώρο, όπως περιγράφει ο Μπένγιαμιν (Benjamin, 2019, σ. 686), δημιουργώντας έναν υποκειμενικά διαμορφωμένο χώρο βάσει των προτιμήσεων και των επιθυμιών του κατοίκου. Παράλληλα, αποτελεί εκδήλωση φαντασμαγορίας, καθώς τα διακοσμητικά αντικείμενα που προσφέρουν ευχαρίστηση στο άτομο, ως όμορφα προϊόντα της σύγχρονης πόλης, αποτελούν εμπορεύματα. Το μυθικό στοιχείο της σύγχρονη κοινωνία για το οποίο κάνουν λόγω ο Κρακάουερ και ο Μπένγιαμιν, έγκειται στη μετατροπή της υπόσχεσης της ευτυχίας σε υλικά αγαθά, και συγκεκριμένα σε εμπορεύματα.

Η εικόνα του Ζίμμελ για την μητρόπολη παραπέμπει, εξίσου, σε λαβύρινθο. Είναι η εικόνα ενός ιστού ή δικτύου τεμνόμενων σφαιρών του καταμερισμού εργασίας, των επικοινωνιών, της οικονομίας, της ανταλλαγής εμπορευμάτων, των πνευματικών και πολιτιστικών κύκλων (Φρίσμπυ, 2009, σ. 17). Στον Ζίμμελ απουσιάζει η βιομηχανική διάσταση της πόλης. Το Βερολίνο είναι η πόλη της μητροπολιτικής κουλτούρας, της κρατικής γραφειοκρατίας, των εμπορικών συναλλαγών και του κοινωνικού σοκ, αντιπροσωπεύοντας το *genius loci* της νεωτερικότητας. Είναι ο τόπος που γίνονται ορατές οι οξύτερες εκδηλώσεις του φαινομένου της μητροπολιτικής ανάπτυξης (Simmel, 2017, σ. 9). Αυτό που καθιστά την ανάλυση της μητρόπολης, από τον Ζίμμελ, τόσο συναφή με τη μελέτη της σύγχρονης κατάστασης είναι η έμφαση που δίνει στον τομέα της κυκλοφορίας και της ανταλλαγής, όχι μόνο του χρήματος και των εμπορευμάτων, αλλά και των κοινωνικών ομάδων και των ατόμων, ένα δυναμικό τόπο συνάντησης διάφορων κοινωνικών κύκλων. Ο Ζίμμελ περιγράφει το νέο υποκείμενο που αναδύεται εντός της σύγχρονης

⁵ Από το άρθρο του Κρακάουερ «Τοπίο Βερολίνου» (10/8/1931) (Φρίσμπυ, 2009, σ. 129).

μεγαλούπολης⁶. Τα νεωτερικά υποκείμενα του Ζίμμελ διανοητικοποιούν τη ζωή τους, επιστρατεύουν τις νέες δεξιότητές τους προκειμένου να αντιμετωπίσουν το σοκ της μητρόπολης⁷, αυτή τη θραυσματική εμπειρία και το αίσθημα του ξεριζωμού από τις οικείες συναισθηματικές αναφορές. Όπως ο μπωντλαιρικός flâneur του 19^{ου} νοιώθει αποξενωμένος στη μητρόπολη, όπως τον περιγράφει ο Μπένγιαμιν (Benjamin, 2019, σ. 689), έτσι και ο άνθρωπος της μεγαλούπολης του 20^{ου} αιώνα γίνεται επιφυλακτικός και αδιάφορος θέλοντας να προστατευτεί. Ο πλάνης αναζητά καταφύγιο στο απρόσωπο πλήθος της σύγχρονης πόλης, το οποίο περιγράφεται από τον Μπένγιαμιν ως το ενιαίο σώμα που συγκροτείται από τα ανώνυμα άτομα, και μετατρέπεται σε φόντο-στοιχείο του μητροπολιτικού διάκοσμου (Καρύδας, 2002, σ. 98). Σημειώνεται, ωστόσο, μια διαφορά μεταξύ των σύγχρονων υποκειμένων, όπως περιγράφονται από τους στοχαστές. Ο flâneur αναζητά την ανωνυμία, ενώ το υποκείμενο που περιγράφει ο Ζίμμελ προσπαθεί να προστατεύσει την ατομικότητά του, καθώς αισθάνεται πως απειλείται από την πληθώρα ετερόκλητων και αιφνίδιων ερεθισμάτων. Οι αισθήσεις υπερ-ερεθίζονται, χάνοντας σε αντιληπτικότητα, υποτασσόμενες στα νέα δεδομένα. Το μητροπολιτικό περιβάλλον οξύνει και φέρνει σε πρωτοκαθεδρία την όραση, δημιουργώντας ένα νέο υποκείμενο θεατή, που «ρουφά» άπληστα νέα ερεθίσματα και εντυπώσεις (Simmel, 2017, σ. 37).

Τόσο στον Ζίμμελ, όσο και στον Μπένγιαμιν, διαγράφεται η τάση αποπροσωποποίησης που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή. Στον Ζίμμελ, ωστόσο, σημειώνεται μια ανάγκη των ανθρώπων της μητρόπολης να αποστασιοποιούν τον ψυχικό τους κόσμο από τη θύελλα εντυπώσεων που τους πλήττει. Τα άτομα μπορούν να δημιουργήσουν με πολλούς τρόπους απόσταση ανάμεσα σε εαυτό και μητρόπολη. Υπάρχουν μορφές απόστασης, καθώς και μορφές κοινωνικής, σωματικής και ψυχολογικής διαφοροποίησης (Φρίσμπυ, 2009, σ. 20). Η αλληλεπίδραση των ανθρώπων που βιώνεται ως διαφορετικοί τρόποι πλήρωσης του χώρου, δεν αποκλείει, όμως, τη δυνατότητα ανθρώπινου «εκκοινωνισμού». Ο εκκοινωνισμός γεμίζει το χώρο, καθώς η κοινωνική αλληλεπίδραση μετατρέπει κάτι κενό και αρνητικό σε κάτι που έχει νόημα για την ατομικότητα. Η αποκλειστικότητα ή μοναδικότητα, τα σύνορα του χώρου, η καθήλωση των κοινωνικών μορφών σε αυτόν, η εγγύτητα και η απόσταση, η αλλαγή του χώρου, συγκροτούν την κοινωνική εμπειρία και πλαισιώνουν τον χώρο. Μπορούν να τον διαμορφώσουν, να εξατομικεύσουν, να επηρεάσουν τους πολλαπλούς χώρους που δημιουργούνται, να δώσουν την αίσθηση της ελευθερίας στα άτομα, να δημιουργήσουν σχέσεις. Όπως ο χώρος δημιουργεί αλληλεπιδράσεις, έτσι και η ίδια η διαδικασία της αλληλεπίδρασης δημιουργεί χωρικούς σχηματισμούς ως απόρροια των κοινωνικών μορφών. Οι διάφορες μορφές κοινωνικής απόστασης («πάνω» και «κάτω», «εσωτερικό» και «εξωτερικό») γίνονται εμφανέστερες σε συνθήκη συμβίωσης, όταν ζει ο ένας κοντά στον άλλο, με τη μητρόπολη να αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο.

II. Η μητρόπολη ως χώρος έκφρασης της νεωτερικής εμπειρίας.

Η πόλη αποτελεί χωρικό αντικείμενο που εντάσσεται σε μια τοποθεσία με οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές προεκτάσεις, σύμφωνα με τον Λεφέβρ (Lefebvre H. , 1977, σ. 244). Η πόλη ως το

⁶ Ο Ζίμμελ ασχολείται εκτεταμένα με τη συγκρότηση του νεωτερικού υποκειμένου στο δοκίμιο «Οι μεγαλούπολεις και η διαμόρφωση της συνείδησης» (1902), και στο «Κοινωνιολογία των αισθήσεων» (1907) (Simmel, 2017).

⁷ Σοκ ασυνεχειών στο χώρο και το χρόνο.

«αστικό» (urban), είναι ο χώρος όπου δίκτυα και ροές, διαφορετικά μεταξύ τους, αντιτίθενται και περιπλέκονται, από τα οδικά δίκτυα ως τις ροές πληροφοριών, από την αγορά προϊόντων ως τις ανταλλαγές συμβόλων (Lefebvre H. , 1977, σ. 249). Κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, οι τρόποι μεταφοράς και επικοινωνίας που καθιερώθηκαν⁸ και επεκτάθηκαν, μετασχημάτισαν ριζικά την εμπειρία του χώρου και τη δομή των σύγχρονων πόλεων. Οι υλικές, τεχνολογικές, πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις της εποχής, συνοδεύτηκαν από πιο ειδικούς μετασχηματισμούς σε επιμέρους πεδία της γνώσης και της πράξης. Το ζήτημα του χώρου στον 20^ο αιώνα και ιδιαίτερα το πρόβλημα των αστικών χώρων της μεγάλης πόλης ή της «παγκόσμιας πόλης» στη σύγχρονη εποχή, συνδέεται με κοινωνικές, πολιτισμικές, και οικονομικές δομές, συγκρούσεις, εντάσεις και μεταλλάξεις. Ο Ζίμμελ σημειώνει πως ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των χώρων της μεγάλης πόλης συναρτάται με τη δομή των κοινωνικών σχέσεων. Συνδέεται με ψυχολογικά κίνητρα και ρυθμούς της αισθητηριακής ζωής των υποκειμένων, με οικονομικές δομές και, ιδιαίτερα, με το δημόσιο χώρο και τη χαρακτηριστική φυσιογνωμία του, στο πλαίσιο μιας μεγάλης αστικής συσσώρευσης (Τερζόγλου, 2009, σ. 47). Θεμελιώνεται, λοιπόν, μία ειδική προσέγγιση της χωρητικότητας και της ιδέας του χώρου, η οποία συναρτάται στενά με τη μοναδικότητα της κοινωνικής νοηματοδότησής του, στο φως των ιδιαίτερων κοινωνικών σχέσεων που επιτρέπει και φιλοξενεί.

Ο σύγχρονος χώρος δεν είναι μονοσήμαντος και δεδομένος, αλλά αποτελεί προϊόν πρακτικών. Ως προς τις τεχνολογικές πρακτικές, η κλίμακα του αστικού πεδίου αλλάζει, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Μεγάλοι άξονες κυκλοφορίας, φωτισμός δρόμων και οδών, πολυκαταστήματα, φωτεινές επιγραφές και διαφημίσεις, «μνημεία μιας κοινωνίας της επίλεκτης κατανάλωσης και της αμφίβολης υπεροχής των αστών που τη διαχειρίζονταν» (Σταυρίδης, 2018, σ. 16). Στην πόλη δεσπάζουν υλοποιημένες σε ένα διακριτό κτιριακό πολιτισμό η αξία της εμπορικής φαντασμαγορία. Η νεωτερική μητρόπολη συνιστά και προετοιμάζει καινούριες μόδες και τροφοδοτεί με το σοκ του απρόβλεπτου τη γοητεία της φαντασμαγορίας αυτής. Η εντατικοποίηση της νευρικής διέγερσης, η γρήγορη και αδιάκοπη μεταβολή των εξωτερικών και εσωτερικών ερεθισμάτων, προξενεί σοκ. Το διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο απαρτίζεται από θραύσματα χώρου και χρόνου που διέρχονται το ένα το άλλο με εντυπωσιακή ταχύτητα. Στη συνθήκη αυτή, ο κάτοικος της μεγαλούπολης νοιώθει εκτεθειμένος διαρκώς σε κινδύνους, που αδυνατεί να προβλέψει. Είναι σε εγρήγορση, καθώς κάθε στιγμή θα πρέπει να είναι σε θέση να αντιδράσει γρήγορα και αποτελεσματικά για να προστατευτεί, είτε για να μπορέσει να υλοποιήσει τις επιδιώξεις του. Περιβάλλεται από αγνώστους με διαθέσεις που φαντάζουν απειλητικές. Καταφύγιο, από την έκθεση και τους κινδύνους που αυτή εγκυμονεί, βρίσκει μετέχοντας στη ροή του πλήθους. Πρόκειται για παράδοξη διαδικασία, καθώς ενώ το άτομο είναι ξένος μεταξύ ξένων, θωρακισμένος στην ατομικότητά του, χωρίς να επικοινωνεί και νοιώθοντας μοναξιά, νοιώθει ασφάλεια, λύτρωση και αξιώνει να γίνει τμήμα του πλήθους. Η διαλεκτική ταυτότητας – ανωνυμίας μοιάζει να στηρίζει έναν ψυχικό μηχανισμό, τον οποίο αναπτύσσει ο κάτοικος της μεγαλούπολης για να αντιμετωπίσει το μητροπολιτικό σοκ. Η διαλεκτική αυτή, μπορεί να πει κανείς πως, είναι μια συνάντηση Ζίμμελ και Μπένγιαμιν όσον αφορά τη συγκρότηση του νεωτερικού υποκειμένου⁹.

⁸ Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

⁹ Όπως περιγράφηκε στο παραπάνω υποκεφάλαιο (1.1.).

Ως προς τις κοινωνικές πρακτικές, οι σύγχρονες πόλεις αντιπροσωπεύουν ένα πεδίο συναντήσεων, μετασχηματισμών και ωσμώσεων (Ροζάνης, 2019). Ο Ζίμμελ συναντά τον Μπένγιαμιν καθώς αμφότεροι προβληματίζονται πάνω στο οικοδόμημα της μητρόπολης ως μια δομή λειτουργικών αντιφάσεων. Αναλυτικότερα, ο Ζίμμελ δίνει έμφαση στην ατροφία του ατομικού πολιτισμού και την υπερτροφία του αντικειμενικού. Στο πλέγμα σχέσεων μητρόπολης και καθολικότητας, εντοπίζει, αφενός, το αίσθημα της ατομικής ελευθερίας που πηγάζει από την ανωνυμία του πλήθους, αφετέρου την καχυποψία έναντι του «ξένου» και τον περιορισμό της ελευθερίας υπό την απειλή των εξουσιαστικών δομών. Η ζωή στη σύγχρονη πόλη είναι για τον ίδιο ένα παιχνίδι αντιφάσεων. Ο Μπένγιαμιν έχει θέσει στο επίκεντρο το βίωμα και τον αιφνιδιασμό που επιφέρει το σοκ, ανατρέποντας τον ρυθμό των αισθήσεων κάτω από τις συνθήκες της αυτοματοποίησης και της συσσώρευσης του πλήθους μέσα στις μαζικοποιημένες κοινωνικές και παραγωγικές σχέσεις. Ο εξορθολογισμός των παραγωγικών σχέσεων συμπαρασύρει και τις ανθρώπινες σχέσεις. Ο Μπένγιαμιν γράφει για τη σαγήνευση που ασκεί η σύγχρονη πόλη στους κατοίκους της. Ο *flâneur* αναζητά περιφερόμενος στην πόλη τις φαντασμαγορίες αυτής, τις υποσχέσεις της νεωτερικότητας· περπατά, εξερευνά, αναζητεί και ονειρεύεται, καθώς η μητρόπολη μετατρέπεται σε οι επιθυμητικές εικόνες των κατοίκων της, οι οποίοι νοσταλγούν το παρελθόν μέσα στο νέο.

Η έννοια του πλήθους είναι κεντρική στις θεωρήσεις περί αστικότητας και την ανάδυση των μεγαλουπόλεων. Τα μεγάλα αστικά κέντρα, και κυρίως τα βιομηχανικά, αποτέλεσαν πόλο έλξης και προκάλεσαν μια συνεχή ροή πληθυσμού προς αυτά. Το πλήθος που παράγει και παράγεται από το περιβάλλον των μεγαλουπόλεων δεν είναι απλώς το άθροισμα μιας «ετερόκλητης μάζας» αλλά μια δυναμική συνθήκη. Καθώς οι μετακινούμενοι πληθυσμοί έρχονται κι κατοικούν την πόλη αλλάζουν οι ισορροπίες, με το πλήθος να συγκροτείται ως τρόπος ύπαρξης· σ' ένα περιβάλλον, εκ των πραγμάτων, ρευστό αναπτύσσονται νέοι τρόποι κατοίκησης και συνύπαρξης. Υπάρχει πρόσμειξη διαφορετικών ανθρώπων, με τη συναρμογή διαφορετικών επαγγελματιών και δραστηριοτήτων να συνυπάρχουν στον ίδιο (ευρύτερο) χώρο. Αυτό περιγράφει ο Ζίμμελ όταν κάνει λόγο για μια διαρκή διαδικασία εκκοινωνισμού στις μεγαλουπόλεις, εννοώντας την παραγωγή δομών μέσα από μια κίνηση «αλληλεπίδρασης» των ατόμων. Ο Μπένγιαμιν περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους το πλήθος εμπλέκεται στη ζωή των πόλεων, μετέχει στις νέες τελετουργίες και δομές. Η περιπλάνηση στις εμπορικές στοές, οι Διεθνείς Εκθέσεις, αποτελούν διαδικασίες παραγωγής και αναπαραγωγής της ηγεμονίας επί του πλήθους. Μπορεί η μαζική παραγωγή υλικών αγαθών να αξιώνει να παρουσιαστεί ως στοιχείο προόδου και εκσυγχρονισμού, ωστόσο αποτελεί φαντασμαγορία, μια ονειρική απεικόνιση της ουτοπίας, με το πλήθος να θαμπώνεται από το βιομηχανικό τοπίο, τα μεγαλειώδη αποτελέσματα της τεχνολογικής εξέλιξης και τον πλούτο των διαθέσιμων εμπορευμάτων, ως μια συμφιλίωτική λάμψη της επερχόμενης απέλπιδα μορφής ζωής του κατοίκου της σύγχρονης μεγαλούπολης (Benjamin, 2019, σ. 689).

Η σύγχρονη πόλη είναι κοινωνιολογικό φαινόμενο, παρά ένας φυσικός χώρος ή ένα συνονθύλευμα αντικειμένων. Δεν πρόκειται για μια χωροταξική οντότητα με κοινωνικές προεκτάσεις, αλλά κοινωνική οντότητα η οποία διαμορφώνεται χωρικά (Simmel, 2017, σ. 10). Το Βερολίνο του 20^{ου} αιώνα, αναδεικνύεται σε εργαστήριο της εμπειρίας της νεωτερικής πόλης. Στη διαδικασία αυτή σημαντική είναι παρουσία των νέων μέσων (φωτογραφία και κινηματογράφος). Η φωτογραφία σε πρώτη φάση και ο κινηματογράφος πιο συστηματικά λειτουργούν τόσο ως μέσα καταγραφής και θέασης του αστικού τοπίου, όσο και ως πολιτισμική πρακτική που καθορίζονται από μία προνομιούχα σχέση με τον αστικό χώρο ((επιμ.) Σηφάκη, Πούπου, &

Νικολαΐδου, 2011, σ. 9). Την περίοδο εκείνη, δημιουργούνται (εμβληματικές) ταινίες με ζήτημα την απεικόνιση των μεγάλων μητροπόλεων, ενώ παράλληλα, το ίδιο το μέσο (φίλμ) συμβάλει στη διαμόρφωση της νεωτερικής εμπειρίας.

III. Ο κινηματογράφος ως μέσο/μέρος της νεωτερικής εμπειρίας.

Ο κινηματογράφος αποτελεί μέρος της νεωτερικής εμπειρίας, παρά ένα ουδέτερο μέσο καταγραφής· πρόκειται για την κατεξοχήν (αναπαραστατική) έκφραση της νεωτερικής εμπειρίας. Η νεωτερικότητα αποτελείται από στιγμιοτυπικές απεικονίσεις, γεννά εικόνες που συλλαμβάνουν όψεις του κόσμου που μπορεί να διαρκέσουν μια στιγμή. Στη δίνη γεγονότων, κινήσεων, αλλαγών που χαρακτηρίζει το νεωτερικό βίωμα, οι εικόνες ακινητοποιούν τη ζωή σε αναγνωρίσιμους τύπους, σε «βαλσαμωμένες» ταυτότητες. Το πλαίσιο αυτό, δεν θα μπορούσε παρά να αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο των νέων μέσων – της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, της στιγμιαίας «σύλληψης» (capture) της εικόνας και της κινούμενης. Αρχή αποτέλεσε η είσοδος της φωτογραφίας στη δημόσια ζωή της αστικής τάξης του 19^{ου} αιώνα, αποτελώντας εργαλείο «κατοχής» της πραγματικότητας. Κατά τον 20^ο αιώνα, το φίλμ είναι το νέο μέσο τεχνικής καταγραφής της κινούμενης, πλέον, εικόνας και οπτικοποίησής της.

Η εικόνα έχει τη δύναμη να σε καλεί στο εσωτερικό της (Σταυρίδης, 2018, σ. 101). Οι σύγχρονες εικόνες έχουν τρία χαρακτηριστικά – λειτουργίες· είναι στιγμιαίες, έχουν δράση χωροποιητική και μπορούν να μεταμορφώσουν. Πιο συγκεκριμένα, το νεωτερικό περιβάλλον είναι περιβάλλον γρήγορα εναλλασσόμενων εικόνων που προσλαμβάνονται, συνήθως, σε συνθήκες χαλαρής προσοχής. Το ανθρώπινο βλέμμα τις σαρώνει, χωρίς να σταθεί προσηλωμένο σε αυτές, χωρίς να εστιάσει, αφήνοντάς τις να επιδράσουν παίρνοντας τη μορφή ενός ιδιότυπου «μετεϊκάσματος»¹⁰· το μάτι συνεχίζει να «βλέπει» το αντικείμενο που έχει πάψει πια να βλέπει. Η είσοδος στη σύγχρονη εικόνα είναι απαραίτητα η αναγνώρισή της ως χώρου· ο σύγχρονος άνθρωπος εισερχόμενος στο χώρο της εικόνας, παραδίδεται, εξομοιώνεται με το περιβάλλον αυτής, βρίσκοντας καταφύγιο στη διαρκή αναζήτηση ταυτότητας που χαρακτηρίζει τη νεωτερική εμπειρία. Οι σύγχρονες εικόνες δίνουν μια πραγματική δύναμη σε όσους προσχωρούν στον κόσμο που απεικονίζουν, μεταμορφώνοντας σε ή δημιουργώντας την ψευδαίσθηση πως αυτό που δείχνουν είναι πραγματικό· προσφέρουν έναν τόπο έξω από την πραγματικότητα, αλλά με την αξίωση πραγματικότητας, έστω και εναλλακτικής. Οι εικόνες αυτές δεν είναι απόμακρες, καθώς για να επιτελέσουν τον ρόλο τους προϋποθέτουν μια συνθήκη εγγύτητας. Ως εκ τούτου, είναι τόσο κοντινές που περιβάλλουν κάθε στιγμή της νεωτερικής εμπειρίας. Ο χώρος πλέον υφίσταται ως κατοικημένη εικόνα και η εικόνα του χώρου μετασχηματίζεται σε χώρο της εικόνας. Οι σύγχρονες εικόνες χωροποιούν, με τη σειρά τους, την ανθρώπινη συμπεριφορά, ανάγοντας στο χώρο τις όψεις της ανθρώπινης ζωής. Έτσι, οι ταυτότητες εικονοποιούνται και εικοποιούν· η πραγματικότητα του κοινωνικού προσδιορίζεται ως σύνολο εικονισμών σχέσεων. Η προσχώρηση στην εικόνα δε γίνεται μόνο γιατί αυτή δείχνει κάτι, αλλά γιατί χειρονομεί, χειρίζεται και μεσολαβεί τη σχέση του ατόμου με το πραγματικό (Σταυρίδης, 2018, σ. 107). Ο χρόνος της

¹⁰ Πρόκειται για «ατέλεια» του ματιού. Το μετεϊκάσμα διαρκεί περίπου ένα δέκατο του δευτερολέπτου, αν και ο χρόνος αυτός δεν είναι σταθερός, γιατί εξαρτάται από πολλούς άλλους παράγοντες όπως είναι η φωτεινότητα, η λαμπρότητα, το χρώμα, το σχήμα, το μέγεθος του αντικειμένου, η απόστασή του από το μάτι μας.

εμπειρίας είναι μετέωρος· οι ακίνητες εικόνες διαρρηγνύουν τη διάρκεια του χρόνου κατοίκησης, λειτουργούν ως στιγμιότυπα τυποποιημένων συμβάντων που επαναλαμβάνονται κυκλικά (λούπα). Η εικόνα λειτουργεί όπως ακριβώς κατασκευάζεται· βρίσκεται εκτός χρόνου, τον προεξοφλεί γιατί μπορεί να τον ακινητοποιήσει στην εφήμερη αιωνιότητα που αξιώνει τη χωροποιητική της «μαγεία». Ο χώρος, λοιπόν, της νεωτερικής εμπειρίας μετατρέπεται σε οθόνη προβολής, συνθήκη «πόλη οθόνη», εντός της οποίας τα οπτικά μέσα έχουν εξέχουσα σημασία.

Ο Μπένγιαμιν τοποθετεί τα τεχνικά μέσα αναπαράστασης στο κέντρο της πολιτιστικής ιστορίας της νεωτερικότητας, ενώ, παράλληλα, προσεγγίζει τον κινηματογράφο εντός πλαισίου (μητροπολιτικού) σοκ, περίσπασης και οπτικού ασυνείδητου. Στο δοκίμιο το «*Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*»¹¹, ο Μπένγιαμιν ισχυρίζεται πως η σημασία ενός φιλμ δεν εντοπίζονται μόνο στον τρόπο που ο άνθρωπος τοποθετείται απέναντι στην κινηματογραφική μηχανή, αλλά στη δυνατότητα που παρέχει αυτή να απεικονίζει τον κόσμο. Ο ίδιος αντιτίθεται στην στείρα αντιγραφή και καταγραφή της πραγματικότητας που μπορεί να κάνει μια κινηματογραφική ταινία. Επιλέγει να εξετάσει την αλλαγή του έργου τέχνης, αναγνωρίζοντας το ως μια ολοκληρωμένη έκφραση των (κοινωνικο-πολιτικών) τάσεων της εποχής.

Οι κανόνες και οι δοξασίες της παραδοσιακής κοινωνίας, το συγκεκριμένο και το δεδομένο, έχουν χαθεί στη σύγχρονη εποχή· υπάρχει δυσκολία νοηματοδότησης του κόσμου και η ατομική συνείδηση διαμορφώνεται μέσω μιας συρραφής ετερόκλιτων στοιχείων και δοξασιών. Σύμφωνα με τον Κρακάουερ¹², τόσο ο κινηματογράφος, όσο και η φωτογραφία, είναι προϊόντα της αποσπαστικότητας και ρευστότητας, της επιστήμης και της τεχνικής, που χαρακτηρίζουν την νεωτερική συνθήκη. Ο ίδιος, χρησιμοποιώντας ως υλικό κινηματογραφικές ταινίες και κινηματογραφικά πρότυπα της εποχής¹³, αξιώνει να εξετάσει την αντίληψη περί κόσμου (θέαση του κόσμου). Το σύστημα αναφοράς του είναι η φωτογραφική ιδιότητα του κινηματογραφικού μέσου, υποστηρίζοντας πως ο κινηματογράφος οφείλει να εκμεταλλευτεί αυτή τη μοναδική, σε σχέση με τις άλλες τέχνες, ιδιότητά του και να στραφεί προς την καταγραφή της πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος ως φωτογραφικό μέσο έλκεται (σχεδόν αναγκαστικά) από την εξωτερική πραγματικότητα – έναν αχανή, απεριόριστο κόσμο, που πολύ μικρή ομοιότητα έχει με τον πεπερασμένο και τακτοποιημένο κόσμο των θεωρητικών προσεγγίσεων. Το φιλμ αποτελεί τη μόνη τέχνη που καταγράφει, αναδεικνύει και αποκαλύπτει το υλικό της, τη φυσική πραγματικότητα. Οι κινηματογραφικές εικόνες επηρεάζουν τις αισθήσεις του θεατή. Η «γνήσια κινηματογραφική ταινία» έχει την ικανότητα να επηρεάζει τον θεατή με έναν άγνωστο τρόπο στα άλλα μέσα» (Kracauer, 1983, σ. 234)¹⁴.

Το ενδιαφέρον στη λειτουργία του κινηματογράφου σε σχέση με την νεωτερική εμπειρία και τα υποκείμενα έχει να κάνει, επίσης, με τη ψυχαναλυτική προσέγγιση και τη ψυχική διάσταση του φιλμ να «αναπαράγει την πραγματικότητα» και να προκαλεί δυνατά συναισθήματα στον θεατή. Με την εφαρμογή των ψυχαναλυτικών αρχών σε ολόκληρη την κινηματογραφική υποδομή ως

¹¹ (Benjamin, 2019)

¹² (Kracauer, 1983)

¹³ Από τις πρώτες δεκαετίες 20^{ου} αιώνα και ασπρόμαυρο φιλμ, βουβός κινηματογράφος, μέχρι τα μέσα του αιώνα όπου και ολοκληρώνει το έργο (*Θεωρία του Κινηματογράφου*, 1960).

¹⁴ Αναλυτικότερα για την προσέγγιση του Κρακάουερ για τον κινηματογράφο, στο 3.1.

θεσμό¹⁵ και την έννοια του «ψυχικού» μηχανισμού που τοποθετεί το θεατή στη θέση του επιθυμούντος υποκειμένου, ασχολήθηκε ο Κρίστιαν Μετς¹⁶. Κεντρικό ζήτημα στο έργο του Μετς είναι η μελέτη της κινηματογραφικής ταινίας με βασικούς κλάδους ανάλυσης την κλασική σημειολογία και την (φροϋδική) ψυχανάλυση. Η ψυχαναλυτική προσέγγιση των ταινιών μετασχηματίζει το σενάριο σε σημαίνον και για αυτό τον λόγο οι αναλύσεις σεναρίων δε συνιστούν μελέτες σημαινόμενου, αλλά σημαίνοντος. Ως προς αυτό, το σενάριο μοιάζει με όνειρο και συγκεκριμένα με το «περιεχόμενο του ονείρου», όπως το διαχωρίζει ο Φρόυντ, από τις «σκέψεις του ονείρου» που αποτελούν το σημαινόμενο.

Ο θεατής του κινηματογράφου εμπλέκεται σε μια ονειρική κατάσταση. Να σημειωθεί εδώ πως, κινηματογράφος και όνειρο δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο· ο Μετς διακρίνει τη φιλική κατάσταση από την ονειρική εμπρόθετη θέαση. Η πρώτη είναι μια πραγματική αντίληψη, όπου ο θεατής δέχεται ως αναπαραστάσεις εξωτερικά ερεθίσματα. Με τα εξωτερικά ερεθίσματα, η ταινία τροφοδοτεί την φαντασιωτική ροή του υποκειμένου, αναζωπυρώνει τις μορφές της επιθυμίας, λειτουργώντας ως πρακτική συναισθηματικού κατευνασμού. Τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στο όνειρο ο θεατής αναζητά την εκπλήρωση της επιθυμίας. Η ευχαρίστησή του για το φιλμ εξαρτάται από το αν η διήγηση κολακεύει τις συνειδητές και ασυνειδητές φαντασιώσεις του. Αν και ο παράγοντας δέλεαρ είναι πολύ ανώτερος στην περίπτωση του ονείρου, καθώς το υποκείμενο πιστεύει περισσότερο σε κάτι που είναι λιγότερο αληθινό σε σχέση με αυτό που αναπαριστά η ταινία¹⁷, δεν αναιρεί την αναζήτηση εκπλήρωσης φαντασιώσεων μέσα από την κινηματογραφική ταινία.

Η ονειροπόληση είναι παρόμοια με τη φιλική κατάσταση· είναι μία δραστηριότητα της κατάστασης του ξύπνιου. Τόσο η μυθιστορηματική ταινία, όσο και η συνειδητή φαντασίωση έχουν μια λογική συνοχή ως προς τη δομή τους, οι πρωτογενείς και δευτερογενείς δυνάμεις που λαμβάνουν χώρα είναι σε μεγάλο βαθμό όμοιες, ενώ μάλιστα προϋποθέτουν και τον ίδιο βαθμό εγρήγορσης. Παράλληλα, και στις δύο περιπτώσεις, η αντιληπτική μεταβίβαση σταματά πριν το τέρμα της, η αληθινή ψευδαισθήση απουσιάζει και το φαντασιακό γίνεται αντιληπτό την ίδια τη στιγμή της προβολής του. Το υποκείμενο παραδίνεται στις δυνάμεις της στιγμής αναστέλλοντας τις επενδύσεις που αφορούν αντικείμενα. Και οι δύο διακινούνται από μία δύναμη αναψυχής και συναντώνται στην ημι-μαγική (ημι-πραγματική) αξία της διπλοτυπίας. Έτσι, τόσο η συνειδητή φαντασίωση όσο και η αφηγηματική ταινία, αν και αντλούν από το ασυνείδητο, φιλτράρουν το υλικό τους στο «κόσκινο» του προσυνειδητού και συνειδητού, συνθέτοντας έτσι το τελικό και δευτερογενές λογικό προϊόν. Ο θεατής και στις δύο περιπτώσεις, αναπτύσσει νεφελώματα των οποίων είναι ενήμερος ότι βρίσκονται εντός της φαντασιακής σφαίρας. Όσον αφορά το βαθμό εγρήγορσης, παραμένουν και οι δύο σε ένα σημείο μεταξύ της ελάχιστης και μέγιστης εγρήγορσης· η θέασή τους προκύπτει από την ενατένιση και όχι από τη δράση· το υποκείμενο παραμένει σε μια ημι-ληθαργική κατάσταση. Αν η κινηματογραφική ταινία και η ονειροπόληση βρίσκονται σε πιο άμεσο ανταγωνισμό από ότι η ταινία και το όνειρο, αυτό συμβαίνει επειδή και οι δύο παρεμβαίνουν σε ένα σημείο προσαρμογής στην πραγματικότητα.

¹⁵ Συνιστά μία κοινωνική πρακτική και ως τέτοια απαιτεί από τους συμμετέχοντες συγκροτημένο ψυχικό μηχανισμό. Η κινηματογραφική ταινία επικαλείται την πραγματικότητα, τον κόσμο ή το αξιόπιστο υποκατάστατό του προς όφελος του φαντασιακού.

¹⁶ (Metz, 2007)

¹⁷ Η φιλική κατάσταση εδράζεται στην αρχή της πραγματικότητας.

Το φιλμ είναι λογικά οργανωμένο, έχει συγκεκριμένο πληροφοριακό περιεχόμενο, ακόμη και αν πρόκειται για πειραματική ταινία, όπου το αφήγημά της δεν αποσκοπεί απαραίτητα στο να γίνει πλήρως κατανοητό. Το όνειρο αποτελεί ψευδαίσθηση (πλήρη παραλογισμό) που δεν γνωρίζει λογικές συμβάσεις. Το υποκείμενο που ονειρεύεται βρίσκεται στην επικράτεια του ασυνείδητου. Εντοπίζεται, λοιπόν, μια βασική διαφορά μεταξύ φιλμ και ονείρου, που απορρέει από την άνιση γνώση του υποκειμένου σε σχέση με αυτό που κάνει (βλέπει ταινία – ονειρεύεται). η ταινία είναι πιο «λογική» απ' ό τι το όνειρο, γιατί πρόκειται για «κατασκευή».

Ο κινηματογράφος, προσφέροντας μία πληθώρα ερεθισμάτων, συνθέτει μια πολύ επιτυχημένη προσομοίωση της πραγματικότητας με στοιχεία φαντασιακού. Έτσι, το υποκείμενο μεταφέρεται σε έναν παράλληλο τόπο και χρόνο, αρκετά αληθοφανή και πλούσιο σε αισθητηριακά χαρακτηριστικά, όμοια με εκείνα της πραγματικότητας, όπου οι ιστορίες εκτυλίσσονται ντυμένες με μυθοπλαστικά στοιχεία, με σκοπό να κερδίσουν την εύνοια του υποκειμένου, να το τέρψουν. Ο κινηματογράφος μπορεί να δημιουργήσει αληθοφανείς μύθους, που παρασύρουν τον θεατή εντός τους, τον κάνουν να «ονειροπολεί». Το κινηματογραφικό μέσο καθίσταται μέρος της νεωτερικής εμπειρίας, λειτουργώντας κατ' αναλογία με τον νεωτερικό κόσμο, ο οποίος δημιουργεί μύθους που εμποτίζουν τη νεωτερικότητα και «αποκοιμίζουν» (Benjamin, 1999, σ. 26). Αφετέρου, δύναται να λειτουργήσει αποκαλυπτικά, καθώς η απώλεια της «αύρας» του έργου της, της μοναδικότητας, αυθεντικότητας του και αξίας αυτού, λόγω των τεχνικών αναπαραγωγής, προσφέρει ένα νέο τρόπο πρόσληψης υποβάλλοντας το αναπαριστώμενο αντικείμενο σε ορθολογικό έλεγχο. Η αναπαραστατική φύση του κινηματογράφου δεν έγκειται απλώς στην απεικόνιση, αλλά και στη νοηματοδότηση, καθώς το μέσο καθ' αυτό ως μορφή, οι τεχνικές, όπως το μοντάζ, και ο ίδιος ο κινηματογραφιστής (με διαφορετικό τρόπο ο κάθε παράγοντας), δημιουργούν συνδέσεις μεταξύ του κόσμου των πραγμάτων, των ανθρώπων και των εμπειριών, με το σύστημα κωδικών της νεωτερικής κοινωνίας όπως δομείται, στην προκειμένη περίπτωση.

Κεφάλαιο 1

Βερολίνο, η μητρόπολη του 20^{ου} αιώνα.

1.1. Από πρωτεύουσα της Πρωσίας σε σύγχρονη μεγαλούπολη.

Από την αυτοκρατορική Ρώμη μέχρι την Αναγεννησιακή Φλωρεντία, το Παρίσι και το Λονδίνο του 19^{ου} αιώνα, οι μεγάλες πόλεις καθόρισαν την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους, έχοντας σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της εμπειρίας και της ζωής στο εκάστοτε μοντέλο πόλης. Στην Ευρώπη, η επιτάχυνση της αστικοποίησης, η ταχεία εμφάνιση νέων πόλεων και η επέκταση άλλων σε μεγάλες αστικές περιοχές, προκάλεσαν συζητήσεις σχετικά με τη σύγχρονη πόλη, ήδη από τον 19^ο αιώνα με την επέκταση του Λονδίνου και τον μετασχηματισμός του Παρισιού υπό τον Ωσμάν¹⁸, οι οποίες θα έλεγε κανείς πως κορυφώνονται στις αρχές του 20^{ου} με την ταχεία ανάπτυξη του Βερολίνου να μοιάζει η αντιπροσωπευτική σύγχρονη μητρόπολη ως τόπο έξαρσης της νεωτερικότητας.

Το Βερολίνο (1871) μετατράπηκε, από την κατοικία του βασιλιά της Πρωσίας, σε πρωτεύουσα της Γερμανικής Αυτοκρατορίας και έδρα της αυτοκρατορικής κυβέρνησης. Υπό τη νέα του ταυτότητα, ως το αδιαμφισβήτητο κέντρο των γερμανικών επικοινωνιών, μεταφορών, επιχειρήσεων και μάθησης, καθώς και των αναδυόμενων ηλεκτρικών και χημικών βιομηχανιών, επεκτάθηκε με ταχύτατους ρυθμούς χωρικά και πληθυσμιακά, με τον πληθυσμό του να εκτοξεύεται. Μέχρι το 1910, το αυτοκρατορικό Βερολίνο δεν ήταν μόνο η πιο σύγχρονη πόλη της Ευρώπης, αλλά και το μεγαλύτερο κέντρο παραγωγής στην ηπειρωτική Ευρώπη. Η βιομηχανία της συγκεντρώθηκε στα βόρεια και ανατολικά προάστια, σε περιοχές όπως το Moabit και το Wedding, όπου βρίσκονταν μεγάλες εταιρείες όπως η Borsig, η AEG και η Siemens. Μετά την ήττα της Γερμανίας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, το Βερολίνο παύει να αποτελεί αυτοκρατορική πρωτεύουσα και έδρα της μοναρχίας, το γερμανικό κοινοβούλιο μεταφέρετε στη Βαϊμάρη, ως προστατευτικό μέτρο ενάντια στις επαναστατικές αβεβαιότητες που ακολούθησαν την ήττα τον Νοέμβριο του 1918 και την παραίτηση του Κάιζερ. Μπορεί το Βερολίνο τη περίοδο εκείνη να μην είναι το πολιτικό κέντρο της Δημοκρατίας, με τη στενή έννοια, ωστόσο περί τα μέσα της δεκαετίας του 1920 το κλίμα της «χρυσής δεκαετίας» αγγίζει ολόκληρη τη γερμανική επικράτεια, με τη μεγαλούπολη να χαρακτηρίζεται ως χωνευτήρι νεωτερισμού. Η ίδια η πόλη αποτελεί τόσο την κινητήρια δύναμη όσο και το αντικείμενο αυτού του «εκσυγχρονισμού» – μια αμοιβαία σχέση που βρήκε ισχυρή έκφραση σε ταινίες όπως το «Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης»¹⁹ του Walter Ruttmann, και το «Μητρόπολη»²⁰ του Fritz Lang, που έκαναν πρεμιέρα το 1927.

Η επέκταση και ο όγκος της πόλης ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τα ευρωπαϊκά δεδομένα, μέχρι τότε. Το «Ευρύτερο» Βερολίνο²¹ («Groß-Berlin»), προέκυψε το 1920 από την ένωση επτά

¹⁸ Haussmann.

¹⁹ «Berlin - Die Sinfonie der Großstadt».

²⁰ «Metropolis».

²¹ Το «Ευρύτερο Βερολίνο» δημιουργήθηκε με απόφαση του πρωσικού κοινοβουλίου το 1920. Η πράξη ονομάστηκε ο «Νόμος του Μεγάλου Βερολίνου» (γερμ.: Groß-Berlin-Gesetz). Το πλήρες όνομα αυτής ήταν

παρακείμενων δήμων και πενήντα εννέα αγροτικών κοινοτήτων που περιβάλλαν τον αστικό οικισμό. Αντί μιας πόλης με τη συμβατική έννοια, που εκτείνεται ομόκεντρα από έναν μόνο πυρήνα, το νέο Βερολίνο ήταν μια πολυκεντρική αστική μητρόπολη, μάλιστα δεκατρείς φορές μεγαλύτερη σε έκταση από το παλιό.

Το μητροπολιτικό Βερολίνο δεν μπορούσε παρά να προκαλέσει ισχυρά συναισθήματα και αντιδράσεις, τόσο υπέρ όσο και κατά. Υπέρ του, είχε μια πολιτιστική ζωή που ήταν अपαραμίλλη στη σύγχρονη Γερμανία στο εύρος, την ποικιλομορφία και την ποιότητά της²². Ωστόσο, χαρακτηρίστηκε, παράλληλα, από την απουσία ιστορικότητας. Παρόλο που το κεντρικό Βερολίνο μπορούσε να υπερηφανεύεται για τα μουσεία τέχνης, τις όπερες, ακόμη και για το (ακατοίκητο) βασιλικό παλάτι, τα καθοριστικά στοιχεία του αστικού τοπίου του βρισκόνταν αλλού· στα προάστια του, τα οποία, αν και διαφορετικά, μοιράζονταν μια κοινή αδιαφορία για τα σύμβολα της παραδοσιακής γερμανικής πόλης. Οι μεγάλες μοντέρνες βίλες και οι καινούριες κατοικίες που χτίστηκαν στο κέντρο και γύρω από την περίμετρο της πόλης θύμιζαν με οποιονδήποτε τρόπο τον παραδοσιακό τρόπο αστικής ζωής. Η αίσθηση της έναρξης εκ νέου, με μια πόλη αποκομμένη από ιστορικά πρότυπα και προσδοκίες, προκλήθηκε από τον υπερπληθωρισμό που σηματοδότησε την αρχή της δεκαετίας, η οποία κατέστρεψε τις προπολεμικές κοινωνικές ιεραρχίες και τη δύναμη του κληρονομικού πλούτου (Whyte & Frisby, 2012, σσ. 368-369). Η αποκοπή από την παράδοση και τις αναφορές αυτές στη φυσιογνωμία της πόλης, αντικατοπτρίζει τη νεωτερική συνθήκη ως διάρρηξη με το παρελθόν, όπως περιγράφηκε εισαγωγικά.

Πρόκειται για την περίοδο μιας διάχυτης «γερμανικής ευμάρειας» (Γκαίυ, 2010, σ. 154), η οποία έχει δύο όψεις. Αφενός υπήρξε αρκετά πραγματική, καθώς η γερμανική βιομηχανία εκσυγχρόνισε τις εγκαταστάσεις της, οι επιχειρήσεις είχαν σταθερότητα, οι μισθοί ήταν σχετικά υψηλοί και η ανεργία βρισκόταν σε χαμηλά επίπεδα. Αφετέρου, τόσο σε επίπεδο οικονομίας, όσο και πολιτικής, διακρίνονταν κάποιες δυσοιωνες εξελίξεις. Οι βιομηχανίες και οι επιχειρήσεις συγχωνεύονταν σε πρωτοφανή κλίμακα, οι κυβερνήσεις – σε κεντρικό επίπεδο και σε επίπεδο κρατιδίων – σπαταλούσαν πόρους, ενώ σε μεγάλο βαθμό βάση της ευμάρειας ήταν τα ξένα χρήματα που είχαν εισρεύσει στη Γερμανία. Παράλληλα, η Γερμανία κοίταξε την πολιτική με ανάμεικτη σαγήνη και αποστροφή, δημιουργώντας μια πολιτική νοοτροπία μόνιμης ματαιώσης αφενός, αφετέρου μια ατμόσφαιρα ελπίδας ως υπόσχεση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Οι αντίπαλες αυτές πραγματικότητες, παρήγαγαν έναν δυισμό: από τη μία σημειώθηκε ένας θαυμασμός για τις εκδηλώσεις εκσυγχρονισμού και εκμοντερνισμού, από την άλλη, τμήμα της κοινωνίας επικροτούσε μια εξιδανικευμένη, εκρομαντισμένη Γερμανία ως απόρριψη του αστεακού ορθολογικού πολιτισμού.

Η πόλη ως τόπος χαρακτηριζόταν από μια ατελείωτη ανησυχία και κίνηση, μια διαδικασία αναγέννησης και επαναπροσδιορισμού, αλλά και αβεβαιότητας και φόβου. Ο νεαρός

ο «Νόμος για την ανοικοδόμηση της νέας τοπικής αρχής του Βερολίνου» (γερμ.: Gesetz über die Bildung einer neuen Stadtgemeinde Berlin). Η πράξη ανέφερε ότι την 1η Οκτωβρίου 1920 το «Ευρύτερο Βερολίνο» πρέπει να αφαιρεθεί από την επαρχία του Βρανδεμβούργου και να γίνει μια νέα περιοχή. Η νέα συνοικία αποτελείται από την πόλη του Βερολίνου (Alt-Berlin) και 7 πόλεις που περιβάλλουν το Βερολίνο (Charlottenburg, Köpenick, Lichtenberg, Neukölln, Schöneberg, Spandau και Wilmersdorf), 59 αγροτικές περιοχές, 27 περιοχές κατοικίας από τις γύρω περιοχές Niederbarnim, Osthavelland και Teltow, και την περιοχή του Berliner Stadtschloss (Βασιλικό Παλάτι).

²² Αναλυτικότερα, στο υποκεφάλαιο 1.2.

Κρακάουερ, τα χρόνια του στη Γερμανία, βρίσκει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά σε μια υπόγεια διάβαση που έτρεχε κάτω από τις σιδηροδρομικές γραμμές:

Η υπόγεια διάβαση κάτω από τις σιδηροδρομικές γραμμές περικλείει και μια «αίσθηση φόβου», στην αντίθεση μεταξύ «του κλειστού, ακλόνητου συστήματος κατασκευής και της εξαφανιζόμενης ανθρώπινης ποικιλομορφίας η οποία παράγει τον φόβο». («Υπόγεια διάβαση», 1932) (Φρίσμπυ, 2009, σ. 134)

Εντοπίζει έναν ανεξήγητο «φόβο», έναν «πανικό φρίκης» στους «φιλικούς καθαρούς δρόμους» του δυτικού Βερολίνου, φόβο που εμπνέουν οι προαστιακοί δρόμοι χάρη στην «άπειρη» μορφή τους, στα «λεωφορεία [που] τους διασχίζουν μουγκρίζοντας», τους επιβάτες που «κοιτούν αδιάφορα», στο «αναρίθμητο πλήθος που κινείται σ' αυτούς με άγνωστες επιδιώξεις που διασταυρώνονται σαν τις λαβυρινθώδεις γραμμές ενός πατρών»²³. Οι βιαστικοί περαστικοί, η αδιάκοπη και συχνά «χαρούμενη» εργασία, οι φρενήρεις ρυθμοί της μεγαλούπολης αποτέλεσαν κυρίαρχο θέμα στις αφηγήσεις του Βερολίνου της δεκαετίας του 1920. Ο Κρακάουερ αντιμετωπίζει επιφυλακτικά τη φαντασμαγορία του εκσυγχρονισμού, με τις εκδηλώσεις της νεωτερικότητας να διακινδυνεύουν να αποβούν καταστροφικές για τον σύγχρονο άνθρωπο. Η ίδια επιφυλακτικότητα εντοπίζεται στον Kurt Tucholsky²⁴, έναν από τους γνωστότερους (Αριστερούς) δημοσιογράφους της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και αρχισυντάκτης του περιοδικού *Die Weltbühne* τη δεκαετία του 1920, περιγράφει το ζοφερό χαρακτήρα του Βερολίνου, μια πόλης που πάνω από αυτήν «δεν υπάρχει ουρανός»:

Το αν ο ήλιος λάμπει είναι αμφισβητήσιμο· τον βλέπετε μόνο καθώς σας τυφλώνει όταν θέλετε να διασχίσετε το δρόμο. Όλοι καταριούνται τον καιρό στο Βερολίνο, αλλά δεν υπάρχει καιρός στο Βερολίνο. Ο Βερολινέζος δεν έχει χρόνο. [...] Έχει πάντα κάτι να κάνει: τηλεφωνεί και κλείνει ραντεβού, φτάνει με κομμένη την ανάσα και κάπως αργά για συναντήσεις – και έχει πολλά να κάνει. Οι άνθρωποι δεν εργάζονται σε αυτήν την πόλη – δουλεύουν²⁵. [...] Ο Βερολινέζος είναι σκλάβος των μηχανών του. Είναι επιβάτης, θεατής, επισκέπτης σε εστιατόριο και μισθωτός υπάλληλος και όχι άνθρωπος. [...] Κάνει ό, τι τον επιτάσσει η πόλη να κάνει – αλλά ζει. . . δυστυχώς, όχι πολύ.

Ο Tucholsky σημειώνει τον απάνθρωπο χαρακτήρα της μεγαλούπολης και την αποξένωση των κατοίκων του Βερολίνου, μάλλον, ως αποτέλεσμα των ρυθμών και επιταγών της πόλης. Παρουσιάζει τους Βερολινέζους ως «σκλάβους των μηχανών», εικόνα που παραπέμπει σε δυστοπικές απεικονίσεις ταινιών της εποχής, και συναρτάται με τη διαδικασία συγκρότησης της αστικής και εργατικής τάξης εντός των νέων αστικών κέντρων. Αν και ο δυσοίωνος χαρακτήρας της σύγχρονης μεγαλούπολης εντοπίζεται στο λόγο της περιόδου, αντιμετωπίζοντας τη νέα συνθήκη με κάποιους ενδοιασμούς, ο Ντέμπλιν περιγράφει το Βερολίνο ως «μια ασυνείδητη και βαθιά άχρωμη, αλλά και μια πολύ αληθινή, πόλη»²⁶:

²³ Kracauer, 1930, *Strassen in Berlin* (Φρίσμπυ, 2009, σ. 134)

²⁴ «*Berlin! Berlin!*» (1919); επανέκδοση σε Tucholsky, *Gesammelte Werke*, vol. 2 (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975), σσ. 129–31. Μετάφραση: Iain Boyd Whyte.

²⁵ «*they slave*» (από την αγγλική μετάφραση).

²⁶ Mario von Bucovich, *Berlin* (Berlin: Albertus, 1928), σσ. vii–xii. Μετάφραση του David Britt. (Whyte & Frisby, 2012, σ. 381)

Αυτή είναι μια μεγάλη, βαρετή και αναστατωμένη πόλη. Δεν έχει χρώμα. [...] Ο επισκέπτης εκτός πόλης και ο ηλίθιος ιθαγενής διαμαρτύρονται, από κοινού, ότι το Βερολίνο δεν σχεδιάστηκε ποτέ συστηματικά. [...] Χρειάζεται να φωτογραφίσει κανείς μόνο έναν δρόμο, αφού το Βερολίνο έχει κάνει τα πράγματα εύκολα για τον φωτογράφο. Το 95% όλων των δρόμων μοιάζει ακριβώς με αυτόν. Ένα κτίριο μοιάζει ακριβώς με το επόμενο: κατά μήκος αυτών των πολύ μεγάλων δρόμων, [...] ένα κτίριο ακολουθεί ένα άλλο, όλα εξίσου απρόσωπα. Και όμως: το σύνολο δεν είναι απρόσωπο! [...] Θα συνειδητοποιήσετε ότι αυτή είναι πραγματικά μια σύγχρονη πόλη, μια υπέροχη πόλη και μια σύγχρονη ανθρώπινη κοινότητα. [...] κεντρικοί δρόμοι, παράδρομοι, ένα έντονο φως – που πρέπει να είναι ένας κινηματογράφος – και ξαφνικές εναλλαγές φώτων [...] στους σταθμούς, οι άνθρωποι βιάζονται· και στη συνέχεια περισσότεροι δρόμοι, κατοικίες, καμινάδες, γέφυρες.

Για ορισμένους Βερολίνο της μεσοπολεμικής περιόδου θυμίζει μια δυσσιώνη πλατωνικής ουτοπία, όπου τίποτε δεν αλλάξει και εντοπίζεται μια ομοιομορφία υπό την έννοια της σταθερότητας και απουσίας αλλαγής, ωστόσο υπάρχει το αντιστάθμισμα τέτοιων (προ)οπτικών με τη γερμανική μητρόπολη να είναι μια ισχυρή και σύγχρονη πόλη, μια «παραγωγική κοινότητα των μαζών» (Whyte & Frisby, 2012, σ. 383), η οποία αλλάζει χωρίς να προσπαθεί να κρύψει τις εκδηλώσεις αυτής.

1.2. Η πνευματική ζωή στο Βερολίνο της Βαϊμάρης.

Η άβυσσος που δημιούργησε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος γέννησε και αναζωογόνησε την πολιτιστική ζωή του Βερολίνο. Η πόλη μετά τον πόλεμο αναζητά, μέσω των τεχνών, ανάπαυλα από τη φρικτή πραγματικότητα του πολέμου και τα επακόλουθά του. Νέα κινήματα εμφανίζονται από το θέατρο, τη μουσική, τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, μέχρι την αρχιτεκτονική. Το Βερολίνο, επιδιώκοντας να ξεφύγει από τον πόλεμο και την κακή οικονομική κατάσταση της χώρας, προσπαθεί και επιδιώκει με την πνευματική και πολιτιστική ζωή να αντισταθμίσει την πολιτική αβεβαιότητα με τη δημιουργικότητα, και αποκτά αυξανόμενη ισχύ κατά τα «χρυσά» μέσα της δεκαετίας του 1920. Ως η μεγαλύτερη πόλη της Γερμανίας, και μητροπολιτικό κέντρο, μαγνητίζει και προσελκύει τον κόσμο· από τα κυβερνητικά γραφεία και τα επιτελεία κομμάτων, μέχρι τους ηγέτες της πνευματικής ζωής και τους καλλιτέχνες, απορροφά σχεδόν τα πάντα σε βάρος των επαρχιών (Γκαϊν, 2010, σ. 107). Η πόλη αντλούσε δύναμη από τους μετοίκους της και με τη σειρά της τους έδινε δύναμη. Αν το μέχρι τότε Βερολίνο ήταν εντυπωσιακό, το «νέο Βερολίνο» γίνεται ακαταμάχητο. Η πόλη γίνεται θύλακας κάθε είδους δημιουργίας· σύγχρονες «ντόπιες» και ξένες δημιουργίες, πειραματισμοί, πνευματική παραγωγή, παίρνουν τη θέση τους στην πόλη.

Στους κύκλους των αρχιτεκτόνων, κατά τη δεκαετία του 1920, προκύπτει μια επιθυμία για εκμετάλλευση των νέων δυνατοτήτων (τεχνολογιών και μοντέρνων υλικών), με σκοπό την ικανοποίηση των αναγκών, τον έλεγχο πάνω στον κόσμο, τη χρήση της μηχανής και την οικοδόμηση. Η ιδέα της θεμελιώδους ενότητας που διέπει όλους τους κλάδους του σχεδιασμού αποτέλεσε έμπνευση καθοριστική για την ίδρυση του Μπάουχαους (Bauhaus). Ο Βάλτερ Γκρόπιους, υποστηρικτής ενός κλασικού, γεωμετρικού ρυθμού, ξεκίνησε το εγχείρημα αυτό, συγχωνεύοντας δύο παλαιότερες σχολές, μία ακαδημία τέχνης και μια σχολή εφαρμοσμένων τεχνών. Στόχος της σχολής η δημιουργία μίας μόνο καλλιτεχνικής μονάδας, του κτηρίου. Η ιδέα της αναίρεσης του διαχωρισμού τέχνης και τεχνικής, απασχόλησε την περίοδο εκείνη τόσο τον

πνευματικό κόσμο²⁷, όσο και τους αρχιτέκτονες. Η φιλοσοφία του Γκρόπιους ήταν ρητά ο συνδυασμός σχεδιασμού (τέχνη) και τεχνικής επάρκειας (Gropius, 1965, σ. 52). Επιθυμούσε να δημιουργήσει φόρμες (type-forms) που θα ικανοποιούσαν τις τεχνικές, αισθητικές και εμπορικές απαιτήσεις (Gropius, 1965, σ. 53). Το κτήριο του μέλλοντος θα ήταν αυτό «που θα είναι όλα μαζί, αρχιτεκτονική και γλυπτική και ζωγραφική, σε μια μόνο μορφή, που θα υψώνεται στα ουράνια από τα χέρια εκατομμυρίων τεχνιτών σαν κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας αναδυόμενης πίστης» (Γκαίυ, 2010, σ. 85). Ως έργο τέχνης, το σύγχρονο κτήριο απελευθερώνεται από τις διαιρέσεις του παρελθόντος· η διαχωριστική γραμμή μεταξύ μνημειακών και διακοσμητικών στοιχείων παύει να υπάρχει (Gropius, 1965, σ. 67).

Η νέα αρχιτεκτονική επιδιώκει να ικανοποιήσει τις ανάγκες, με την εκμηχάνιση να είναι στην υπηρεσία του ανθρώπου. Το Μπάουχαους επικεντρώθηκε στο «να αποτρέψει την υποδούλωση της ανθρωπότητας από τη μηχανή, δίνοντας στα προϊόντα της ένα περιεχόμενο πραγματικότητας και νοήματος, και σώζοντας έτσι την κατοικία από τη μηχανιστική αναρχία. Αυτό σήμαινε την εξέλιξη αγαθών της μαζικής παραγωγής. Στόχος ήταν να εξαλειφθεί κάθε μειονέκτημα της μηχανής χωρίς να θυσιαστεί κανένα από τα πραγματικά πλεονεκτήματά της. Στόχος ήταν η πραγματοποίηση προτύπων αριστείας και όχι η δημιουργία παροδικών καινοτομιών» (Gropius, 1965, σ. 54). Το Μπάουχαους αξιώνει να σπάσει τον φόβο της εκμηχάνισης· το σοκ που βιώνει το νεωτερικό υποκείμενο δεν προκλήθηκε από τη μηχανή, σύμφωνα με τη σχολή, η οποία κηρύττει το κοινό ανήκειν όλων των μορφών δημιουργικής εργασίας και τη λογική τους αλληλεξάρτηση στο νεωτερικό κόσμο. Με καθοδηγητική αρχή πως ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ζωής, το έργο τέχνης παραμένει ένα τεχνικό προϊόν, αλλά έχει ένα διανοητικό σκοπό να εκπληρώσει. Συνοπτικά, το Μπάουχαους έκανε τη σύγχρονη αρχιτεκτονική και τον αστικό σχεδιασμό κοινωνική τέχνη, η οποία αξίωσε να αντιμετωπίσει τα δεινά της νεωτερικότητας με «πιο πολλή και σωστή νεωτερικότητα» (Γκαίυ, 2010, σ. 88).

Στη διαδικασία αναζωογόνησης της πολιτιστικής ζωής της Γερμανίας εξέχουσα θέση έχει ο κινηματογράφος. Το 1917, έπειτα από κρατική πρωτοβουλία, διασκορπισμένες δυνάμεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας συγκεντρώνονται στο κινηματογραφικό στούντιο της UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). Η νέα κινηματογραφική βιομηχανία είχε στόχο τη βελτίωση της εικόνας του ηττημένου και διεφθαρμένου Γερμανού, αλλά και την παραγωγή ταινιών με καλλιτεχνικό γούστο που θα συναγωνίζονταν την αμερικανική βιομηχανία. Τα φιλμ της πρώτης περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο του γερμανικού εξπρεσιονισμού, που χαρακτήριζε και τις υπόλοιπες τέχνες των αρχών της δεκαετίας του 1920. Ίσως το πιο διάσημο φιλμ της περιόδου ήταν «*Το εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι*»²⁸ του Ρόμπερτ Βίνε, που κάνει πρεμιέρα τον Φεβρουάριο του 1920. Η αισιοδοξία του εκσυγχρονισμού και ο ζοφερός χαρακτήρας της περιόδου φαίνεται πως συνυπάρχουν. Αν το παράδειγμα του Μπάουχαους τείνει στην αισιόδοξη διάσταση, ο *Καλιγκάρι* ενσαρκώνει τη δυσσιώπη πτυχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης μέσα από την εφιαλτική του πλοκή, τα εξπρεσιονιστικά σκηνικά, την καταθλιπτική ατμόσφαιρα. Οι εξπρεσιονιστές, όπως ο Βίνε, εξέφραζαν την αγωνία τους για τη μορφή, που σταδιακά αποκτούσε, η κοινωνία. Μια κοινωνία βασισμένη στην επιστήμη και τη

²⁷ Ο Μπένγιαμιν ασχολείται εκτενώς με τη συνάντηση τέχνης και τεχνικής στο «*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του*» (Benjamin, 2019).

²⁸ Γερμ. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, αγγλ. *The Cabinet of Dr. Caligari*.

λογική που βυθιζόταν στο σκοτάδι. Το άγχος τους για τον επικείμενο πόλεμο ήταν προφανές. Μέσω των έργων τους, και ιδίως μέσω των ταινιών τους, παρουσιαζόταν το πορτρέτο ενός κόσμου επικίνδυνου και βίαιου. Το ρεαλιστικό στοιχείο αρχίζει να χάνεται, τη θέση του, παίρνουν τέρατα, παράφρονες χαρακτήρες και ακραίες επιστημονικές ανακαλύψεις που τείνουν στο υπερβατικό.

Οι δύο σεναριογράφοι, Χανς Γιάνοβιτς και Καρλ Μάγιερ, έχοντας ζήσει την ευρωπαϊκή τραγωδία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, γράφουν μια ιστορία η οποία συνθέτει την απελπισία για τον πόλεμο, τα δεινά αυτού, με την εμπειρία τους από τη νυχτερινή ζωή της πόλης. Έτσι, προκύπτει ένα σενάριο ιδιόρρυθμο και βίαιο, το οποίο δεν περιγράφει τη φρίκη του πολέμου κυριολεκτικά, αλλά αποδίδει τους ψυχοπαθολογικούς μηχανισμούς που ωθούν τα υποκείμενα και την κοινωνία στη δίψα για ολοκληρωτική εξουσία. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ο ισχυρός, παρανοϊκός Δρ. Καλιγκάρι και ο υπνοβάτης ακόλουθός του, Τσεζάρε, που διαπράττει βίαια και παράλογα εγκλήματα. Σύμφωνα με το αυθεντικό σενάριο των Γιάνοβιτς και Μάγιερ εγκέφαλος του εγκλήματος είναι ο διευθυντής ενός ψυχιατρικού ασύλου, ο οποίος επιδιώκει να μιμηθεί τον βίο και την πολιτεία ενός θρυλικού εγκληματία που είχε ζήσει (με το όνομα Καλιγκάρι) τον 18^ο αιώνα. Ο Βίνε, σκηνοθέτης της ταινίας, παρεμβαίνει και αλλάζει το τέλος της ταινίας, δίνοντάς της την μορφή που έφτασε στις κινηματογραφικές αίθουσες. Έτσι, η ιστορία αρχίζει και τελειώνει στο φρενοκομείο, με τον Καλιγκάρι να αποτελεί ψευδαισθηση ενός παράφρονα²⁹ και τον διευθυντή του ασύλου έναν καλοσυνάτο άνθρωπο που ανακαλύπτει την ψύχωση του παράφρονα, τον οποίο και γιατρεύει. Οι αλλαγές του Βίνε και της παραγωγής άλλαξαν και ακύρωσαν το νόημα του αρχικού σεναρίου, σε μια κατεύθυνση αμφισβήτησης της (επι)κριτικής ματιάς για το κλίμα της περιόδου. Οι φωνές που προειδοποιούν για την πιθανή καταστροφική έκβαση της νεωτερικότητας, μοιάζουν να είναι ο παράφρονας. Αν ο Καλιγκάρι στην τελική του μορφή είναι μια αλληγορική αναπαράσταση της περιόδου, τότε το μέλλον είναι αυτό που μοιάζει, γεμάτο υποσχέσεις και ευόωνο, μια πορεία προδιαγεγραμμένης προόδου, με όσους το αμφισβητούν να έχουν ψευδαισθήσεις, αξιώνοντας το φιλμ να απαντήσει και να προσφέρει μια αισιόδοξη προοπτική στη ζοφερή – σύμφωνα με κάποιους – πραγματικότητα της καθημερινής ζωής.

Η εξπρεσιονιστική διάθεση δέχεται κριτική πως λειτουργεί παραπλανητικά λόγω της θεαματικής διάστασης με τα φανταστικά, μη ρεαλιστικά, σκηνικά. Απέναντι στην τολμηρή και σοκαριστική αισθητική των εξπρεσιονιστών, εμφανίζεται ένα αναδυόμενο στυλ, η Νέα Αντικειμενικότητα, που χαρακτηρίζεται από έντονη επιθυμία για αλήθεια. Κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν μπορεί να λαμβάνει χώρα εν κενώ· έτσι, η παραγωγή της τέχνης απαντά – σχεδόν αναγκαστικά – στα κοινωνικοπολιτικά ερεθίσματα. Με την ατμόσφαιρα ευφορίας της δεκαετίας του 1920 να αντισταθμίζεται από την πικρία, έργα της Νέα Αντικειμενικότητα προσπαθούν να δείξουν τις αντιθέσεις που συνυπάρχουν. Η «Όπερα της Πεντάρας» του Μπρεχτ βρίσκει ανταπόκριση όταν κάνει πρεμιέρα στο Βερολίνο το 1928, καθώς μοιάζει να αποκαλύπτει τις ανισότητες και τις αντίπαλες πραγματικότητες της εποχής· ο κομψός τρόπος ζωής του νουβό (nouveau) πλούτου αντιπαράκειται με τους εκατοντάδες χιλιάδες λιμοκτονούντες άνεργους του Βερολίνου. Έχοντας επίγνωση της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, που θα έφτανε στο Βερολίνο το 1929, η Όπερα ήταν «αρκετά φθηνή για να μπορούν να παρακολουθούν οι ζητιάνοι»³⁰, ενώ, παράλληλα, ο

²⁹ Στο αυθεντικό σενάριο, ο Φράνσις (παράφρονας στο τελικό σενάριο) και το κορίτσι του, Τζέιν, ακολουθούν, ερευνούν και εντέλει αποκαλύπτουν την εγκληματική και παρανοϊκή δράση του Δρ. Καλιγκάρι.

³⁰ Διαθέσιμο στο: <https://www.benchtheatre.org.uk/plays80s/3popera.php>

οξύμωρος τίτλος του έργου αποτυπώνει τις αντιφάσεις της στιγμής. Ενώ οι υπέρμαχοι της Νέας Αντικειμενικότητας έβλεπαν την άμεση πραγματικότητα να εκφράζεται τελείως αντικειμενικά σε υλική βάση, υπήρξαν άλλοι μεταξύ του πνευματικού κόσμου που ήταν επιφυλακτικοί με την πολιτική παθητικότητα του νέου αυτού στυλ. Η Νέα Αντικειμενικότητα αποτέλεσε μια αναζήτηση για ρεαλισμό, ακρίβεια, νατουραλισμό.

Το «πνεύμα» της πολιτιστικής ζωής στη Γερμανία από το 1918 έως το 1933 αποτελεί μια γόνιμη πολιτισμικά περίοδο που έχει ως κέντρο της το μητροπολιτικό Βερολίνο. Η υπερπληθώρα καλλιτεχνικών, πνευματικών, τεχνολογικών ερεθισμάτων, λειτούργησε ως μαγνήτης ανθρώπων, υλικό και εργαλείο δημιουργίας. Η πόλη είχε τη «γεύση του μέλλοντος», ενός μέλλοντος που είχε αρχίσει να φαίνεται πως πρόκειται να τελειώσει σύντομα. Η Βαϊμάρη των μέσων της δεκαετίας του 1920 ήταν μια κοινωνία στο «Μαγικό Βουνό»: τα ροδοκόκκινα μάγουλα έκρυβαν μια ύπουλη αρρώστια (Γκαίυ, 2010, σ. 111). Το βάρος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η παγκόσμια οικονομική κρίση, η φτώχεια και η έλλειψη προοπτικών αυξάνουν την αποδοχή του κοινού στην προπαγάνδα του Εθνικού Σοσιαλιστικού Γερμανικού Εργατικού Κόμματος. Παράλληλα, το μητροπολιτικό σοκ της σύγχρονης μεγαλούπολης, κάνει πολλούς να βλέπουν το Βερολίνο ως τη «νέα Βαβυλώνα».

Κεφάλαιο 2

Κινηματογράφος: τεχνολογία και τέχνη.

2.1. Η λειτουργία του νέου μέσου: απόκρυψη, αναπαράσταση ή αντανάκλαση της νεωτερικής πραγματικότητας.

Η συζήτηση περί αναπαράστασης ή αντανάκλασης της (νεωτερικής) πραγματικότητας που επιδιώκουν τα νέα μέσα απασχόλησε, ήδη με την εμφάνισή τους, τη φιλοσοφική σκέψη των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ο Μπένγιαμιν ισχυρίζεται πως στην ακμή της νεωτερικότητας, όπου η ζωή χαρακτηρίζεται από ασυνέχειες, γρήγορους ρυθμούς και καθημερινά σοκ, ο κινηματογράφος και τα άλλα τεχνικά μέσα, αφενός είναι προϊόντα της εποχής τους, αφετέρου παρακινώντας τις απτικές αισθήσεις, καταργούν την απόσταση μεταξύ ατόμων και πραγμάτων, λειτουργώντας ως μέσα κατανόησης της νεωτερικής εμπειρίας και διαδικασία αποκάλυψης της σύγχρονης πραγματικότητας.

Οι μοντέρνες τεχνικές αναπαραγωγής κινούνται μέσα στην ταχύτητα και τον εκσυγχρονισμό, που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή. Με την φωτογραφία και τον κινηματογράφο, «το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογράφησης αναπαραγωγής από τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα που τώρα πια περιέχονται στο μάτι» (Benjamin, 2019, σ. 478). Το μάτι αναλαμβάνει να οργανώσει, με τη διαμεσολάβηση της μηχανής, τις εικόνες των αντικειμένων, με ταχύτητα καταγραφής αντίστοιχης της ταχύτητας ομιλίας. Η νέα αυτή συνθήκη αλλάζει τον τρόπο πρόσληψης ενός έργου, τον τρόπο οργάνωσης και αισθητηριακής αντίληψης του ανθρώπου, ενώ, παράλληλα, ολοκληρώνει μια πορεία μετασχηματισμού του έργου και του νοήματος που φέρει. Η απώλεια του καθεστώτος της αύρας που χαρακτηρίζει το παραδοσιακό έργο τέχνης δεν αποτελεί κακή συνθήκη για τον Μπένγιαμιν. Με τον όρο «αύρα» εννοείται η αμετάδοτη μοναδικότητα του έργου, η ιδέα της αυθεντικότητας αυτού που αποτυπώνεται σε μια συγκεκριμένη στιγμή και σε ένα συγκεκριμένο τόπο, το ανεπανάληπτο. Η τεχνική της αναπαραγωγής αποσπτά, λοιπόν, το προϊόν από το χώρο και την παράδοση. Η αύρα του πρωτοτύπου παρακμάζει και διαλύεται εξαιτίας της ολοένα και μεγαλύτερης παραγωγής αντιγράφων. Τα έργα τέχνης χάνουν τη λατρευτική αξία και η μαζική παραγωγή αρχίζει να προκαλεί μια μαζική όραση. Για το λόγο αυτό, ο Μπένγιαμιν βλέπει θετικά την απόσπαση του έργου από το αυρικό «κέλυφος», καθώς μπορεί να ευνοήσει τη δημοκρατικοποίηση και την πολιτικοποίηση της τέχνης. Εξάρει στις φωτογραφίες του Ατζέ, καθώς οι φωτογραφίες, πλέον, μπορούν να λειτουργήσουν ως αποδεικτικά στοιχεία στο ιστορικό προτσές, θέτοντας τον θεατή αντιμέτωπο με μία ορισμένη πραγματικότητα (Benjamin, 2019, σ. 493). Ο Ατζέ είναι ο πρώτος που αναζητά το κρυμμένο, με τις εικόνες του να αποκαλύπτουν σημεία και στοιχεία της πόλης, ενάντια σε μια τεχνητή φαντασμαγορία που παράγει η πόλη ως όλον.

Η ανάπτυξη της τεχνικής και των μεθόδων αναπαραγωγής των έργων τέχνης επέφερε ριζικές αλλαγές, τόσο στο επίπεδο του οντολογικού καθεστώτος της τέχνης την εποχή της πολιτισμικής βιομηχανίας, όσο και στο επίπεδο της «πρόσληψης» του έργου στην εποχή της εμπειρίας του σοκ. Διαβάζοντας τον Μπωντλαίρ, ο Μπένγιαμιν αναπτύσσει μια θεωρία της νεωτερικότητας με βάση τις μορφές εμπειρίας και τα είδη μνήμης που της προσιδιάζουν. Η έκπτωση της αθέρατης

εμπειρίας και η βραχεία μνήμη που εντοπίζει ο Μπένγιαμιν στον πολιτισμό της νεωτερικότητας, έναν πολιτισμό του ανώνυμου πλήθους και των διαρκών αλλαγών, αντανakλώνται στην νεωτερική τέχνη και συνδέονται με τις νέες τεχνολογίες αναπαραστάσεις, οι οποίες εγκαινιάζουν ένα διαφορετικό ανθρώπινο *sensorium*³¹. Η τεχνολογία και η ακριβέστερη τεχνική δίνει ώθηση στις τέχνες για μία καλλιτεχνική προσέγγιση της νέας πραγματικότητας, συγχρονίζοντάς τες με τον αλματώδη ρυθμό των εκδηλώσεων της κοινωνίας.

Ο κινηματογράφος αποτελεί προϊόν της διαδικασίας ανάπτυξης των μεθόδων και των τεχνικών αναπαραγωγής των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Ως νέο μέσο παραγωγής και απεικόνισης είναι ικανός να δημιουργήσει μια νέα αισθητική εμπειρία, η οποία ανοίγει το δρόμο προς μια χειραφετητική δύναμη του μέσου. Ο Μπένγιαμιν υποστηρίζει το φιλμ, όχι μόνο επειδή έχει την ικανότητα της τεχνικής διείσδυσης στην πραγματικότητα, αλλά και επειδή παράγει νέα είδη παράστασης και κοινού. Το φιλμ προσφέρει μία προσέγγιση βασισμένη σε μία βουβή απουσία με τη μεσολάβηση της κάμερας. Ο ηθοποιός στέκεται απέναντι στο φακό σαν να κοιτάζει τον καθρέφτη, με ένα βλέμμα που δεν του επιστρέφεται. Αυτό συνεπάγεται νέες αξιώσεις και προκλήσεις: αφενός ο ηθοποιός παίζει μπροστά στην κάμερα σε ένα αόρατο και άγνωστο κοινό, αφετέρου ο θεατής δεν ταυτίζεται μαζί του, όπως το θέατρο, παρά μόνο όσο του επιτρέπει η διαμεσολάβηση του φακού. Η απουσία προσωπικής επαφής με τον ηθοποιό δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να υιοθετήσει τη στάση της μηχανής³², υπό την έννοια της απόστασης και της εξέτασης αυτού που βλέπει (Benjamin, 2019, σ. 497), όπως η μηχανή εξετάζει τον ηθοποιό, καθώς αυτή «διαπερνά το αντικείμενο»³³. Σε αντίθεση με το ανθρώπινο μάτι, ο κινηματογράφος έχει διεισδύσει στην πραγματικότητα προσφέροντας εικόνες και τρόπους θέασης που ανακοινώνουν μία σχέση με το ασυνείδητο, μία σχέση ικανή να ξυπνήσει μνήμες που δεν έχουν υποστεί την επεξεργασία της συνείδησης. Η κινηματογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας είναι σημαντική για το σύγχρονο άνθρωπο. Το φιλμ γίνεται έργο τέχνης μόνο αφού τα ξεχωριστά τμήματα (τα οποία από μόνα τους δεν αποτελούν έργα τέχνης) συναρμολογηθούν κατόπιν επιλογής. Έτσι, εικόνες μία κατακερματισμένης πραγματικότητας, που έχουν συλλέγει μέσα από το μηχανισμό λήψης, συνενώνονται εκ νέου με ένα καινούργιο νόημα. Το τελικό έργο δεν αναπαράγει τον κόσμο, παρά μάλλον δημιουργεί έναν καινούργιο. Στη νέα αυτή συνάρθρωση της πραγματικότητας, αναδεικνύονται κρυμμένες συνάψεις βασισμένες στην ενεργοποίηση της μνήμης, η οποία συνήθως εξασθενεί εξαιτίας των κυρίαρχων τρόπων πρόσληψης που αναδεικνύουν τα αντικείμενα της πραγματικότητας στην επιφάνειά τους.

Η μη-αυρική αισθητική εμπειρία που προσφέρει η κάμερα οδηγεί σε «ασύνειδη όραση», η οποία μέσω της καθιερωμένης ως τυπική αρχή αντίληψης υπό μορφή σοκ αποτελεί τη βάση του ρυθμού πρόσληψης. Ο Μπένγιαμιν προέβλεψε την αισθητική εμπειρία της εποχής με ιδιαίτερη σαφήνεια. Το «φυσικό σοκ» συνδέεται με το φαινόμενο των κινούμενων εικόνων, δηλαδή με την κινηματογραφική εικόνα που υφίσταται πολλαπλούς κατακερματισμούς μέσω της κάμερας. Ισχυρίζεται ότι «χάρη στην τεχνική δομή της, η κινηματογραφική ταινία απελευθέρωσε το φυσικό σοκ» (Benjamin, 2019, σ. 518). Στην κινηματογραφική ταινία «η εναλλαγή των χώρων και των οπτικών γωνιών, εισδύουν στο θεατή σαν ωστικά κύματα» (Benjamin, 2019, σ. 517), με τον ίδιο «πριν καλά-καλά συλλάβει την εικόνα [ως έχει], αυτή [να] έχει [ήδη] μεταμορφωθεί. Ο ειρμός των

³¹ Κέντρο αισθήσεων.

³² (Benjamin, 2019, σ. 551)

³³ (Benjamin, 2019, σ. 497)

σκέψεων αυτού που παρατηρεί τις εικόνες διακόπτεται αμέσως από την αλλαγή τους. Σε αυτό βασίζεται το σοκ που προκαλεί η κινηματογραφική ταινία, που όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή του εντεταλμένη πνευματική εγρήγορση» (Benjamin, 2019, σ. 518). Πρόκειται για μία αναστοχαστική νοητική εγρήγορση ενάντια σε αντανάκλαστικά συμπεριφοράς που έχουν αναισθητοποιηθεί. Ενώ κανείς θα μπορούσε να ισχυριστεί το αντίθετο, όπως στην περίπτωση του Georges Duhamel, ο οποίος υποστήριζε πως οι διαρκώς εναλλασσόμενες και κινούμενες εικόνες εμποδίζουν τη σκέψη³⁴, ο Μπένγιαμιν γνωρίζει πως το κοινό του κινηματογράφου είναι ο σύγχρονος άνθρωπος, ο οποίος βρίσκεται συνεχώς εκτεθειμένος σε συνεχείς αλλαγές και τους ταχείς ρυθμούς των μεγαλουπόλεων, βιώνοντας τη σύγχρονη καθημερινότητα. Έχοντας αναπτύξει άμυνες και αντανάκλαστικά προκειμένου να επιβιώσει στο πλαίσιο αυτό, μπορεί να ανταπεξέλθει στο σοκ της κινηματογραφικής ταινίας, με την τελευταία να λειτουργεί επικουρικά, προσφέροντας νέα ή/και ενισχύοντας την πνευματική και αντιληπτική ετοιμότητα του νεωτερικού ανθρώπου.

Πέρα από τις δυνατότητες που προσφέρει το μέσο σε επίπεδο ατομικής πρόσληψης, σημαντική λειτουργία για τον Μπένγιαμιν αποτελεί η ικανότητα αυτού να κινητοποιήσει τις μάζες. Πρόκειται για πολιτική λειτουργία, όπου απέναντι την αισθητικοποίηση της πολιτικής και την λατρευτική αξία του κινηματογραφικού σταρ, με βάση τα χολιγουντιανά πρότυπα, ο κινηματογράφος μπορεί να αποκτήσει επαναστατικό χαρακτήρα. Ο Μπένγιαμιν εξηγεί πως η τέχνη αποτελεί στοιχείο της κοινωνικής παραγωγικής εργασίας. Βάζοντας τον μηχανισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής στα χέρια των εργατών, τους επιτρέπει να δείξουν οι ίδιοι τον κόσμο που προτίθεται να δημιουργήσουν. Έτσι, μπορούν να αναπαραγάγουν τον κόσμο μέσα από τη δική τους εικόνα, μέσα από την εικόνα που οι ίδιοι παράγουν.

Μεταξύ της πρώτης γενιάς κριτικών θεωρητικών, ο Κρακάουερ κατατάσσεται ως ο μόνος με σημαντική εμπειρία σε θέματα κινηματογράφου (Hansen, 2012, σ. 3). Ο ύστερος Κρακάουερ, ο «θεωρητικός κινηματογράφου» όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, διακατέχεται από έναν ρεαλισμό, στοιχείο που δεν υπάρχει στα χρόνια του στην Φρανκφούρτη και στο λόγου του τις δεκαετίες 1920-1940. Όπως ο Μπένγιαμιν, ο Κρακάουερ αντιλαμβάνονταν τον κινηματογράφο ως στοιχείο του πλαισίου της νεωτερικότητας, με τη μελέτη του οποίου πρόκειται να κατανοηθεί η νεωτερική εμπειρία και οι τάσεις της σύγχρονης ζωής. Το έργο του Κρακάουερ στηρίζεται στην προσπάθεια κατανόησης των σύγχρονων πολιτιστικών φαινομένων σε σχέση πάντα με τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που τα δημιούργησαν και στις οποίες ανταποκρίνονται. Ο σύγχρονος κόσμος είναι μια διαδικασία αποξένωσης της ανθρώπινης ζωής, της εργασίας, των διαπροσωπικών σχέσεων, που χαρακτηρίζεται από μια χαοτική πολλαπλότητα φαινομένων, με τα άτομα να ζουν στη μοναξιά των μεγάλων πόλεων (Hansen, 1991, σ. 50). Η κινηματογραφική ταινία, για τον Κρακάουερ, είναι το ιδανικό μέσο για να καταγράψει την εμπειρία ενός κόσμου σε αποσύνθεση, καθώς μπορεί να συλλέξει τα απομεινάρια και τις θραυσματικές εικόνες της πραγματικότητας και να τις οργανώσει εκ νέου, ανασυνθέτοντας τους χωρικούς σχηματισμούς και αποκαλύπτοντας τον εφήμερο χαρακτήρα της μητροπολιτικής εμπειρίας.

Ο Κρακάουερ γράφει για τον κινηματογράφο της εποχής³⁵. Για τον ίδιο, ο κινηματογράφος – αντίθετα με τις παραδοσιακές παραστατικές τέχνες – ενδιαφέρεται φύσει για τον υλικό κόσμο.

³⁴ (Benjamin, 2019, σ. 518)

³⁵ (Kracauer, 1983, σσ. 405-440)

αποτελείται από ωμά φυσικά θεάματα και καταγράφει λεπτομέρειες. Αποκαλύπτει το φυσικό κόσμο και επιτρέπει στο άτομο να βιώσει την πραγματικότητα, παρουσιάζοντας σε αυτό τα φυσικά δεδομένα. Μάλιστα, εφιστά την προσοχή στην πραγματικότητα κάνοντας ορατό αυτό που ήταν αόρατο, δίνοντας τη δυνατότητα στον άνθρωπο να μπορέσει να διεισδύσει στα κατώτερα στρώματα αυτής και να ανακαλύψει τον υλικό κόσμο μέσα από τον φακό της κάμερας. Οι κινηματογραφικές ταινίες ξεκινούν να εξερευνούν τον υλικό κόσμο, καταλήγοντας (σχεδόν με παραγωγικό τρόπο) προς ένα ζήτημα. Οι ιδέες (εξ)ελίσσονται μέσα από το πλήθος των υλικών αντικειμένων. Οι κινηματογραφικές ταινίες συνθέτοντας προϊόντα της καθημερινότητας και της συνήθειας, πράγματα γνωστά και κοινά στα άτομα, έχουν τη λειτουργία να φέρνουν αντιμέτωπο τον θεατή τον κόσμο. Μάλιστα, πραγματολογικές ταινίες, όπως τα ντοκιμαντέρ, βαθαινούν τη σχέση του με τον φυσικό κόσμο. Ο κινηματογράφος αναγκάζει τα άτομα να αντικρίσουν πράγματα που φοβούνται. Λειτουργεί ως καθρέφτης που καταφέρει μέσα από τα κατοπτρικά είδωλα να αναπαραστήσει τα φρικιαστικά γεγονότα της πραγματικότητας. Τα κατοπτρικά είδωλα της φρίκης είναι αυτοσκοπός, καθώς καλούν θεατή να αφομοιώσει και να εγγράψει στη μνήμη του την ουσία («το πραγματικό πρόσωπο») των αντικειμένων. Η εμπειρία αυτή είναι λυτρωτική και καταργεί τον φόβο. Τα στοιχεία αυτά προσδίδουν στον κινηματογράφο μια υλιστική νοοτροπία, με την οποία γεννάται μια νέας μορφής δραστηριότητα του θεατή, αυξάνοντας το πλήθος και την ποιότητα των αισθητηριακών κριτηρίων· το βλέμμα εξετάζει³⁶. Παρουσιάζοντας τυχαίες καταστάσεις της ζωής που αφορούν τα «στοιχειώδη πράγματα που έχουν κοινά όλοι οι άνθρωποι» (Kracauer, 1983, σ. 438), οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να λειτουργήσουν εξομοιωτικά, κάνοντας τον θεατή να ταυτιστεί με μια παράσταση ή μια ιστορία μακρινή του, αλλά οικεία. Το φιλμ, λοιπόν, αποτελείται από εικόνες που διαπερνούν τη φυσική πραγματικότητα.

Ο κινηματογράφος έρχεται ως συνέχεια της φωτογραφίας, φέροντας εξίσου τη ρεαλιστική και διαπλαστική τάση αυτής. Όσον αφορά τη ρεαλιστική τάση, οι ταινίες ξεπερνούν τα όρια της φωτογραφίας, καθώς απαθανατίζουν την ίδια την κίνηση και όχι κάποια φάση της, ενώ, παράλληλα, μπορούν να συλλάβουν τη φυσική πραγματικότητα με όλες τις πολυσχιδείς κινήσεις της, χάρη στο «στήσιμο» της δράσης και του περιγυρού (Kracauer, 1983, σσ. 64-65). Προϋπόθεση για τον (ύστερο) Κρακάουερ είναι τα τεχνητά σκηνικά να δίνουν την εντύπωση πως είναι πραγματικά, έτσι ώστε ο θεατής να αισθάνεται ότι παρακολουθεί περιστατικά που θα μπορούσαν να συμβούν στην πραγματική ζωή. Όσον αφορά τη διαπλαστική τάση, το φιλμ επεκτείνεται σε διαστάσεις, σε σχέση με τη φωτογραφία, εξερευνώντας τη φυσική πραγματικότητα που βρίσκεται μπροστά στην κάμερα, αλλά και αξιώνοντας να διεισδύσει στο «βασίλειο της ιστορίας και της φαντασίας». Οι δύο τάσεις συνδυάζονται, μπορούν όμως να βρεθούν και σε ρήξη, αναλόγως με το αν ο κινηματογραφιστής πλάθει ένα φανταστικό σύμπαν και αν επιθυμεί να επωφεληθεί από την πραγματικότητα της κάμερας. Σε κάθε περίπτωση, κεντρικό στοιχείο στην ύστερη σκέψη του Κρακάουερ είναι η δυνατότητα καταγραφής και αποκάλυψης της φυσικής πραγματικότητας που προσφέρει ο κινηματογράφος, και την έμφυτη τάση του να δείχνει τη ροή της ζωής.

Αν και ο θεωρητικός λόγος περί κινηματογράφου με τη μορφή ολοκληρωμένου έργου αποτελεί δουλειά των χρόνων του στις Η.Π.Α., ο ίδιος είχε ξεκινήσει να παρακολουθεί ταινίες για την *Frankfurter Zeitung* ήδη από το 1921 γράφοντας κριτικές. Το 1924 γράφει για την ταινία «Die

³⁶ Όπως συναντάμε και στον Μπένγιαμιν (Benjamin, 2019, σ. 551).

Straße»³⁷ (1923) του Καρλ Γκρούνε, η οποία αποτελεί, για τον ίδιο, υλική έκφραση της εμπειρίας της νεωτερικής ζωής, αντανakλώντας τη μοναξιά του ατόμου σε έναν κατακερματισμένο, κενό κόσμο (Kracauer, 1924). Φαίνεται πως το φιλμ αντανakλά με τον ακριβέστερο τρόπο τη ροή της σύγχρονης ζωής για τον Κρακάουερ, καθώς «Ο Δρόμος» εμφανίζεται ξανά στον τόμο *Θεωρία του Κινηματογράφου* (1960) ως συνειδητή απεικόνιση του δρόμου ως «θέατρο της ζωής» (Kracauer, 1983, σ. 118). Η ταινία εγκαινίασε το λεγόμενο είδος *Strassenfilm*³⁸ (ταινίες δρόμου), το οποίο συνδύαζε την οπτική γλώσσα του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου (πλάγιες γωνίες, σκληρός φωτισμός, βαριές σκιές, βαμμένα σκηνικά, παραμορφωμένους χώρους, στυλιζαρισμένες χειρονομίες) με ένα αστικό σκηνικό, αποκαλύπτοντας τη σχέση αστικού νεωτερισμού και της δύναμης – με την έννοια της χειρονομίας – της εικόνας/οπτικής (Kaes, 2005, σ. 80). Ο ήρωας του Γκρούνε είναι ένας «μεσόκοπος μικροαστός», που κυριαρχείται από την επιθυμία να δραπετεύσει από τη φροντίδα της «άψυχης γυναίκας» του και τη «φυλακή ενός σπιτιού όπου η οικογενειακή φροντίδα έχει καταντήσει θανάσιμη ρουτίνα»³⁹. Αναζητά μια ενθουσιώδη ζωή έναντι της ρυθμιζόμενης και καταπιεστικής που βιώνει εντός της κατοικίας. Παρατηρώντας το δρόμο από το παράθυρο του σπιτιού βλέπει την ψευδαίσθηση του δρόμου. Ο ήρωας βγαίνει έξω, στο δρόμο, όπου περιβάλλεται από σοκαριστικές εικόνες: φωτεινές, κινούμενες, διαφημιστικές πινακίδες, αυτοκίνητα, βεγγαλικά, το σιδηροδρομικό σταθμό, φηγούρες του δρόμου, όπως χαρτοκλέφτες και πόρνες. Με την έξοδο από την οικογενειακή ζωή στον πολυσύχναστο δρόμο, οδηγείται σε στιγμές ενθουσιασμού, αλλά και περιπέτειας και κινδύνου. Τελικά, η αναζήτηση της φαντασμαγορίας που κυνηγά καταλήγει σε απόγνωση. Οι αντίπαλες πραγματικότητες και προσδοκίες, οι εναλλαγές συναισθημάτων και η διαρκής αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής, αποδίδουν το πνεύμα της ζωής και την κατάσταση που βρίσκονται τα υποκείμενα στη νεωτερική συνθήκη.

Για τον Κρακάουερ, η μεγάλη πόλη εμπορεύτηκε τη ζωή στο βαθμό που τα ανθρώπινα υποκείμενα έγιναν απλά αντικείμενα, τίποτα περισσότερο από άψυχα άτομα. Σε ένα από τα σχόλιά του για τον «Δρόμο»⁴⁰, έγραψε πως τα άτομα των δρόμων της μεγάλης πόλης περιφέρονται, δεν συναντιούνται, απομακρύνονται. Αντί να ζουν συνδεδεμένοι με πράγματα, βυθίζονται στο επίπεδο των άψυχων αντικειμένων: αυτοκινήτων, τοίχων, φώτων, πινακίδων νέον, ανεξάρτητα από το χρόνο, ανάβουν και σβήνουν. Η αγάπη είναι συνωμοσία, ο φόνος είναι ατύχημα και η τραγωδία δεν συμβαίνει ποτέ. Μια συνύπαρξη κατευθυνόμενων αυτοκινήτων και άκαμπτων επιθυμιών (Kaes, 2005, σ. 83). Στο έργο του Γκρούνε αποκαλύπτεται η ριζική αναμόρφωση της σχέσης των υποκειμένων με το περιβάλλον τους, που διαπερνά τη σύγχρονη ζωή της πόλης. Ο μητροπολιτικός δρόμος της δεκαετίας του 1920 είναι τόπος κατακερματισμένος (κοντινά πλάνα), ελαχιστοποιημένος (λήψεις μαζών υψηλής γωνίας) και μόνιμα υπό παρακολούθηση από το βλέμμα της κάμερας. Η μητρόπολη μετατρέπεται από όνειρο σε αυτό που συναντάται αργότερα στον Λανγκ (*Μητρόπολη*, 1927), σύγχρονη «Βαβυλώνα».

³⁷ Ελλ.: «Ο Δρόμος» (Kracauer, 1983, σ. 487)

³⁸ (Kaes, *Urban Vision and Surveillance: Notes on a Moment in Karl Grune's "Die Strasse"*, 2005, σ. 80)

³⁹ (Kracauer, 1983, σ. 118)

⁴⁰ Το 1924 στην *Frankfurter Zeitung* («*Filmbild und Prophetenrede*»).

2.2. Η πόλη στον κινηματογράφο.

Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο κινηματογράφος, η σημαντικότερη πολιτιστική μορφή του 20^{ου} αιώνα, και πόλη, τομή στις μορφές κοινωνικής οργάνωσης, έχουν συνδεθεί άρρηκτα σε διάφορα επίπεδα· ο κινηματογράφος γοητεύεται από την αναπαράσταση των χώρων, του τρόπου ζωής και των συνθηκών της πόλης, ενώ, παράλληλα, έχει τη δυνατότητα να συλλάβει και να εκφράσει τη χωρική πολυπλοκότητα, την ποικιλομορφία και τον κοινωνικό δυναμισμό της πόλης. Οι σοκαριστικές καινοτομίες της νεωτερικότητας, της μαζική κοινωνίας, των κατασκευών και της μηχανικής αναπαραγωγής, δημιούργησαν μια συσχέτιση μεταξύ της κινητικότητας και των οπτικο-ακουστικών αισθήσεων της πόλης και αυτών του κινηματογράφου. Συγκροτείται, λοιπόν, μια νοηματική συστοιχία «πόλη, κινηματογράφος και νεωτερικότητα», με κεντρικό ζήτημα⁴¹ την απεικόνιση των μητροπόλεων στις κινηματογραφικές ταινίες, τη φυσιογνωμία αυτών, τον τρόπο οργάνωσης της ζωής, τη μητροπολιτική εμπειρία.

Η ανάπτυξη του κινηματογράφου ως αστικού φαινομένου και ως τέχνης, ήταν γέννημα του πλαισίου της νεωτερικής πόλης. Η μητρόπολη μετατρέπεται σε εργαστήριο της νεωτερικής εμπειρίας και ο κινηματογράφος εδραιώνεται ως αστική τέχνη, καθώς θεωρήθηκε το μέσο εκείνο που εξέφρασε και διαμόρφωσε τις νέες αισθητηριακές αντιλήψεις των υποκειμένων που κινούνται και βιώνουν το άστυ την περίοδο της νεωτερικότητας ((επιμ.) Σηφάκη, Πούπου, & Νικολαΐδου, 2011, σ. 11). Ο Wehsmann γράφει πως όταν η πόλη γίνεται το αντικείμενο μιας ταινίας, ανακαλύπτεται η ψυχολογική και κοινωνική κατάστασή της. Κάθε μεγάλη πρωτεύουσα του κόσμου καταγράφηκε σύντομα σε ταινία, σε ένα πραγματικό, μη-μυθοπλαστικό πλαίσιο. Η πόλη αποτέλεσε το πρωταρχικό θέμα της πρώιμης πρωτοποριακής κινηματογραφία στα μέσα της δεκαετίας του 1920, με ένα νέο είδος να εμφανίζεται: την «ταινία πόλης» («city film») (Wehsmann, 1997, σ. 10). Οι ταινίες πόλης ως χωνευτήρι της νεωτερικότητας κατέστησαν την αστικότητα (urbanity) ως τον κατεξοχήν σύγχρονο χώρο στην Ευρώπη της περιόδου, με το Βερολίνο να αποτελεί την πόλη πρότυπο. Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε κεντρική θέση μεταξύ των μεγάλων εκσυγχρονισμένων και κοσμοπολιτικών πόλεων, αποτελώντας θέμα και χώρο πολλών ταινιών πόλης. Το Βερολίνο μετατράπηκε σε κέντρο παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών, ενώ, από την ίδρυσή του, ο γερμανικός κινηματογράφος «ασχολήθηκε με τη μητρόπολη ως τον τόπο περιπέτειας και νεωτερικότητας» (Kaes, 1996, σ. 65).

Η κινηματογραφική απεικόνιση των πόλεων, στις αρχές του Μεσοπολέμου, προήλθε από την αυξανόμενη γοητεία που προκαλούσαν τα μητροπολιτικά μοτίβα, η κίνηση, και τη δυνατότητα της κάμερας να συλλάβει τα οπτικά στοιχεία της πόλης. Μέσα σε μια δεκαετία (1920) παρήχθησαν ταινίες, όπως το «Βερολίνο, η Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης» του Ρούτμαν και η «Μητρόπολη» του Λανγκ, στις οποίες όλα διαδραματίζονται σε μια σύγχρονη μητρόπολη, το Βερολίνο, θεματοποιώντας την αστικότητα, και μάλιστα σε μία περίοδο αναζήτησης και κατανόησης των κινδύνων και των απολαύσεων της σύγχρονης αστικής ζωής⁴². Οι ταινίες αυτές απεικονίζουν την αφαιρετικότητα, την κυκλοφορία, την κίνηση και το σοκ, που χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα, άλλες χρησιμοποιώντας τις κινηματογραφικές δυνατότητες του ρεαλιστικού ντοκιμαντέρ

⁴¹ Ή τουλάχιστον, με ένα από τα κεντρικά ζητήματα που ερευνώνται.

⁴² Ζητήματα που τίθενται στις ταινίες της περιόδου είναι το έγκλημα, η ανωνυμία, η χαλάρωση της ηθικής, η ανεργία και η ταξική πάλη αφενός, και η κίνηση, η ταχύτητα, η ψυχαγωγία και η απελευθερωμένη ερωτική από την άλλη (Mennel, 2008, σ. 23).

(«συμφωνίες πόλης», αγγλ.: «city symphonies»), άλλες αξιοποιώντας τις τεχνικές των σκηνικών (ταινίες μυθοπλασίας γερμανικού εξπρεσιονισμού). Πέρα από την απεικόνιση του χώρου της πόλης, κοινωνικά ζητήματα, όπως η ταξική σύγκρουση, θεωρούνται καθοριστικά στην εμπειρία της αστικής μητρόπολης και μετατρέπονται, εξίσου, σε εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κάθετα οργανωμένη φουτουριστική πόλη του Λανγκ⁴³ που χωρίζεται στον υπέργειο κόσμο του εργοδότη και τον υπόγειο κόσμο των εργαζόμενων, απεικονίζοντας ένα δυστοπικό όραμα για τον αστικό νεωτερισμό. Ο Ρούτμαν⁴⁴ επιλέγει εικόνες, όπως συναντήσεις και εκδηλώσεις της μητροπολιτικής εμπειρίας, ως αντιπροσωπευτικές της αστικοποίησης που συντελείται και χαρακτηρίζει την περίοδο. Η εμπειρία της σύγχρονης μητρόπολης άλλαξε την οπτική αντίληψη και απέδωσε νέες αφηγηματικές μορφές και δυνατότητες για αισθητική αναπαράσταση: αφηρημένα σχήματα και συνθέσεις, επεισόδια αφηγήσεων και κινηματογραφικό μοντάζ, εκφράζουν την εμπειρία της μοντέρνας μεγαλούπολης. Το φιλμ αποτελούσε μέρος της πρόσφατα αναδυόμενης μαζικής κουλτούρας, το οποίο εξελισσόταν παράλληλα με τη διαδικασία εκσυγχρονισμού. Η μελέτη της νεωτερικής εμπειρίας συνοδεύτηκε από θεωρητικές συζητήσεις με έντονο ενδιαφέρον για την πόλη και τον κινηματογράφο. Οι Ζίμμελ, Μπένγιαμιν και Κρακάουερ αναζήτησαν τρόπους για να κατανοήσουν τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του αστικού χώρου, και συγκεκριμένα της αστικότητας την εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

Ο Ζίμμελ σημείωσε τη σημασία της αναδυόμενης μητρόπολης στην αλλαγή της ζωής των ανθρώπων και του πολιτισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Στο «*Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης*» (1903) επικεντρώνεται στην επίδραση της πόλης στην υποκειμενικότητα και περιγράφει τον «μητροπολιτικό τύπο» που χαρακτηρίζεται από την αυξημένη ταχύτητα πληροφοριών, εντυπώσεων, την «ασταμάτητη εναλλαγή εξωτερικών και εσωτερικών ερεθισμάτων» και το «απροσδόκητο των εντυπώσεων» που κατακλύζουν τα άτομα. Σε αντίθεση με την ηρεμία της αγροτικής κοινωνίας που χαρακτηρίζονταν από τα κοινωνικά δίκτυα, τη συγγένεια και την οικογένεια, η μητρόπολη παρήγαγε γρήγορα μεταβαλλόμενες εντυπώσεις στα άτομα. Η ασυνέχεια και ο κατακερματισμός χαρακτηρίζουν τη ζωή στην πόλη, όπου δράσεις και γεγονότα «επιτέθηκαν» ενεργά και απροσδόκητα σε μεμονωμένους κατοίκους. Η αλλαγή στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δημιούργησε μια ριζική ρήξη των «αισθητηριακών θεμελίων της ψυχικής ζωής» και δημιούργησε ένα νέο είδος «αισθητηριακής ψυχικής απεικόνισης» (Simmel, 2017, σ. 33). Ο Ζίμμελ περιγράφει την επίδραση της σύγχρονης μητρόπολης στην υποκειμενικότητα ως ένα συνδυασμό εικόνων και αισθητηριακής αντίληψης, κίνησης και ερεθισμάτων, συνδυασμό που ενσαρκώνει τη δυνατότητα του μέσου της ταινίας να εκφράζει τα χαρακτηριστικά της πόλης. Μια ταινία όπως το «*Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης*» αναπαράγει την αισθητηριακή εμπειρία της πόλης μέσω του μοντάζ της, μιας μεθόδου που μπορεί να συλλάβει τις κατακερματισμένες πτυχές της σύγχρονης ζωής στη μητρόπολη.

Η μητρόπολη ορίζεται από τον Ζίμμελ ως η έδρα της οικονομίας του χρήματος, το οποίο για αυτόν συμβαδίζει με τον μητροπολιτικό ορθολογισμό που επαναπροσδιορίζει τις ανθρώπινες σχέσεις ως προς την ανταλλακτική αξία και μετατρέπει κάθε δράση στη μητρόπολη σε «παραγωγή για την αγορά» (Simmel, 2017, σ. 34). Το δυνητικά αποξενωτικό αποτέλεσμα της μητρόπολης προϋποθέτει ότι ο μητροπολιτικός άνθρωπος αντιδρά με το «κεφάλι του αντί για την

⁴³ (Lang, 1927)

⁴⁴ (Ruttman, Berlin: Symphony of a Metropolis, 1927)

καρδιά του», το οποίο εξεικονίζεται στην περίπτωσης της «Μητρόπολης»⁴⁵ (Simmel, 2017, σ. 35). Για να είναι πιο αποτελεσματικές και πολύ παραγωγικές, οι μεγαλουπόλεις εμφανίζουν τον «υψηλότερο οικονομικό καταμερισμό της εργασίας» (Simmel, 2017, σ. 50), συνθήκη που εμφανίζεται στο «Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης», με την παρουσίαση των διαφορετικών επαγγελματικών δραστηριοτήτων, όσο και στη «Μητρόπολη», αρθρώνοντας πιο ρητά την ταξικότητα της πόλης, μέσω των χωρικών αντιθέσεων: οι ιδιοκτήτες των μέσων παραγωγής ζουν και κοινωνικοποιούνται σε ευρύχωρα γραφεία, κήπους, τα οποία είναι όλα υπερωσμένα, ενώ οι εργαζόμενοι της μητρόπολης ζουν στο υπόγειο επίπεδο της πόλης, χωρίς πρόσβαση στο φως, την τέχνη ή τη φύση, σε ένα διαφοροποιημένο χώρο εργασίας. Ο Γιόχαν Φρέντερσεν, ο Άρχοντας της Μητρόπολης, χαρακτηρίζεται ως «κεφαλή», ενώ οι εργαζόμενοι ως «χέρια», με την ταινία να κινείται προς την κατεύθυνση ενός τριγωνισμού στον οποίο ένας εκπρόσωπος της «καρδιάς» συνδέει τις κατακερματισμένες πτυχές της παραγωγής που διαφορετικά θα αποξενώνονταν ο ένας από τον άλλο.

Ο Κρακάουερ στα τέλη της δεκαετίας του 1920, ως «μάρτυρας εποχής», αντιπαραθέτει τη γερμανική πρωτεύουσα του 20^{ου} αιώνα με το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα, με την πρώτη να ενσαρκώνει το αρνητικό πρόσημο της νεωτερικότητας. Το Βερολίνο, μία πόλη όπου ο εκμοντερνισμός επήλθε με βάρβαρο τρόπο, προβάλλει μονίμως επιθετικό προς τους κατοίκους του. Η αντίληψη του χρόνου μετασχηματίζεται ανάλογα με τα εκάστοτε «σοκ», ενώ παράλληλα το Βερολίνο εξουδετερώνει τον ιστορικό χρόνο ((επιμ.) Σηφάκη, Πούπου, & Νικολαΐδου, 2011, σ. 27):

« [...] η σημερινή *Kurfürstendamm*⁴⁶ είναι η ενσάρκωση της κενής ροής του χρόνου, όπου τίποτα δεν μπορεί να διαρκέσει. [...] Η διαρκής αλλαγή σβήνει τη μνήμη [...] Συνήθως, το παρελθόν παραμένει προσδεδεμένο στα μέρη όπου έδρευε όσο ήταν ζωντανό, αλλά στην *Kurfürstendamm* φεύγει χωρίς να αφήσει κανένα ίχνος. [...] οι ξεγυμνωμένες προσόψεις υψώνονται δίχως να προσφέρουν το παραμικρό σταμάτημα του χρόνου και είναι το σύμβολο της αλλαγής χωρίς ιστορική διάσταση, που επιτελείται πίσω από αυτές.»⁴⁷

Η νεωτερική μητρόπολη χαρακτηρίζεται από το φευγαλέο και το επιφανειακό· η όψη της κατακλύζεται από τις τεχνολογικές καινοτομίες και χώρους «φαντασμαγορίας»: φωτεινές διαφημίσεις και πινακίδες, φωτεινές προσόψεις κτηρίων, ηλεκτροφωτισμός δρόμων, σιδηροδρομικοί σταθμοί, κέντρα διασκέδασης, πολυκαταστήματα, κοκ. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, είναι το μέσο που μπορεί να συλλάβει τη μεγαλούπολη, να καταγράψει την ανώνυμη συλλογική ζωή της, να εκφράσει την ιδιάζουσα χρονικότητά της, να αιχμαλωτίσει τα βωβά, φευγαλέα, ασυνείδητα φαινόμενα. Μόνο αυτός δίνει μορφή στην πραγματικότητα της μεγαλούπολης που μετατρέπεται σε μια εξωτερική, απαστράπτουσα επιφάνεια όπου η σημασία των λέξεων και των πραγμάτων διαλύεται και η λειτουργικότητά τους ξεχνιέται. Φιλμικός και αστικός χώρος (φτάνουν να) ταυτίζονται, καθώς η αντίληψη του ενός μετατρέπεται σε αντίληψη του άλλου, αποκαλύπτοντας τη συγγένεια μητρόπολης και κινηματογράφου. Η σχέση αυτή, για τον πρώιμο Κρακάουερ, ενέχει κινδύνους και συγκεκριμένα την άρση της αποκαλυπτικής λειτουργίας του κινηματογραφικού μέσου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ταύτισης φιλμικού

⁴⁵ Αναλυτικότερα, στο υποκεφάλαιο 3.2.

⁴⁶ Κεντρική λεωφόρος Βερολίνου.

⁴⁷ Kracauer, Siegfried (1995 [1932]), «*Une rue sans mémoire*» στο Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, μτφρ. Jean – François Boutouf, Παρίσι: Le Promeneur, σ. 24 – 28

και κινηματογραφικού χώρου, είναι το φιλμ του Ρούτμαν, «Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης». Ενώ ο ίδιος αναγνωρίζει το «άψογο» μορφικό και τεχνικό επίπεδο της ταινίας (ευφάνταστη σύνθεση, θαυμάσιες λήψεις, εξαιρετικό φωτογραφικό υλικό, αλληλουχία των πλάνων που υπακούει συχνά σε μια οπτική λογική), την κατηγορεί για «ουδέτερη παρατήρηση» της μητρόπολης, καθώς φαίνεται η πρόθεση του Ρούτμαν να παρουσιάσει τη «μεγαλούπολη όπως είναι» ((επιμ.) Σηφάκη, Πούπου, & Νικολαΐδου, 2011, σ. 31). ο κινηματογραφιστής αρκείται στο να «παραθέτει» τις στιγμές της ζωής, χωρίς να τις «δια φωτίζει». Στο σημείο αυτό, να σημειωθεί πως η απογοήτευση του Κρακάουερ για το φιλμ του Ρούτμαν μοιάζει ασύμμετρη με τις μετέπειτα εργασίες του. Συγκεκριμένα, σε μεταγενέστερα έργα του επιδοκιμάζει τα πραγματολογικά φιλμ (ντοκιμαντέρ), όπως είναι το «Βερολίνο», καθώς ακολουθούν μια «κινηματογραφική προσέγγιση» δίνοντας έμφαση στα ρεαλιστικά στοιχεία και βασίζονται στη δύναμη της πρώτης ύλης που αποκαλύπτει η κάμερα (Kracauer, 1983, σσ. 427-428). Στα πραγματολογικά φιλμ, ο κινηματογραφιστής αναλαμβάνει να διηγηθεί μια ιστορία, να καλύψει την πραγματικότητα, να διεισδύσει στη «ζούγκλα» των υλικών φαινομένων και, τελικά, να μπορέσει να επιστρέψει στην πραγματικότητα αποκαλύπτοντάς την (Kracauer, 1983, σ. 429). Αν ακολουθήσει κανείς αυτή τη συλλογική, θα μπορούσε να πει πως ο Ρούτμαν ως δημιουργός αποτυγχάνει σε αυτό, καθώς παραθέτει με (φαινομενικά) ουδέτερο τρόπο τα υλικά αντικείμενα, χωρίς να εξερευνά τις ιδέες που (εξ)ελίσσονται μέσα από το πλήθος αυτών. Η απλή αναφορά και καταγραφή πραγματικών γεγονότων και στιγμών της ζωής, δεν αρκεί στην κατανόησή τους, καθώς είναι αδύνατη η διάκριση της κατασκευασμένης διάστασης της πραγματικότητας.

Η κριτική του Κρακάουερ των χρόνων του στη Γερμανία δικαιολογείται, εάν ενταχθεί στο πλαίσιο εποχής, όπου ο ίδιος παρατηρεί και βιώνει την κατάρρευση της Δημοκρατίας και τις εκδηλώσεις της νεωτερικότητας να λειτουργούν ως διάκοσμος, προσπαθώντας να αποκρύψουν τη ζοφερότητα του προσεχούς μέλλοντος και την «μελανή» περίοδο που ξεκινά για τη Γερμανία. Τη δεκαετία του 1940 γράφοντας για τον γερμανικό κινηματογράφο την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ο Κρακάουερ είναι επικριτικός ως προς την κατάσταση στην οποία υποβάλλει το μέσο τον θεατή, σημειώνοντας πως τα φιλμ που κυκλοφόρησαν την περίοδο μοιάζουν να «είναι η ονειροπόληση της κοινωνίας» (Kracauer, 1947, σ. 213), απευθυνόμενα στο νέο κοινό που δημιουργήθηκε από τα νέα επαγγέλματα που συνόδευσαν τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις και τις μεταβολές στην καθημερινότητα που έφερε η νεωτερικότητα. Εξήγησε πως οι Βερολινέζοι ήταν «εθισμένοι στην απόσπαση προσοχής» ως αποτέλεσμα της έντασης που βιώνουν οι εργαζόμενες μάζες, επεκτείνοντας τη σχέση μεταξύ της πόλης και του κινηματογράφου: η σύγχρονη μητρόπολη δημιουργεί εργατικές μάζες που δεν αποζημιώνονται ποτέ επαρκώς και κατά συνέπεια, η ανάγκη αποζημίωσής τους μπορεί να συμβεί μόνο στην ίδια σφαίρα που επέβαλε την έλλειψη αυτή εξ αρχής. Παράλληλα, η απομάκρυνση μιας πραγματικότητας εμποτισμένης με νόημα, συνθήκη που προκύπτει κατά τη διαδικασία της νεωτερικότητας, η «απώλεια του κόσμου», θέτει το άτομο μπροστά σε μια πραγματικότητα αποτελούμενη από ένα σύνολο ετερόκλητων και χασοτικών στοιχείων. Η αλλοτρίωση της υποκειμενικότητας και η μετατροπή, στις μεγαλουπόλεις ιδιαίτερα, της εμπειρίας (Erfahrung) σε βιωμένη εμπειρία (Erlebnis) περιστέλλουν τον «ακέραιο άνθρωπο», την «εσωτερικότητα», καθώς και την «ανθρωπιά» και τα «μύχια την ψυχής» σε ένα παρελθόν που έχει φύγει ανεπιστρεπτή ή εμφανίζεται πλέον ως ανάμνηση ((επιμ.) Σηφάκη, Πούπου, & Νικολαΐδου, 2011, σ. 25).

Ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να καταγράφει μηχανικά, ανεξάρτητα από τον άνθρωπο, τη φυσική πραγματικότητα. Η δύναμη του κινηματογράφου δεν έγκειται απλώς στον ρεαλισμό που αναπαριστά μια ιστορική ή κοινωνική πραγματικότητα, ούτε σε ένα ρεαλιστικό ύφος. Οι

κινηματογραφικές εικόνες έχουν τη δυνατότητα να αφήνουν να διαφανεί ο τόπος σύναψης της πραγματικότητας με το λόγο γύρω από αυτή. Όσον αφορά συγκεκριμένα την πόλη, ο δρόμος, οι φευγαλέες εντυπώσεις, οι τυχαίες συναντήσεις και η ροή της ζωής σε αυτή, ενσαρκώνονται στην κινηματογραφική εμπειρία. Η φιλική ορατότητα της σύγχρονης πόλης γίνεται αναπόσπαστο τμήμα της νεωτερικής εμπειρίας, σε μία σχέση αμφίδρομη. Το οπτικό υλικό μεταφράζει και μεταφράζεται σε αποφάνσεις για τη ζωή στον τόπο αυτό.

Κεφάλαιο 3

Το Βερολίνο στην οθόνη: δύο περιπτώσεις.

Οι ταινίες πόλης και οι ταινίες δρόμου, οργανώνονται γύρω από χώρους τυχαίων συναντήσεων, βίαιων εγκλημάτων, αστικής επιτήρησης, τους αναδυόμενους κοινωνικούς χώρους και τη δημόσια σφαίρα της νεωτερικής εμπειρίας. Η γοητεία της μητρόπολης και του δρόμου αντανακλά τεχνολογικές αλλαγές που επέτρεψαν ένα νέο και διαφορετικό είδος ζωής από ό, τι στο παρελθόν. Τη δεκαετία του 1920, η εκβιομηχάνιση που είχε αρχίσει ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έφτασε σε μια στιγμή έντασης. Η ζωή στους δρόμους και η εμπειρία της σύγχρονης πόλης έγιναν ορατές. Τα είδη ταινιών αναπτύχθηκαν και άνθησαν την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, έχοντας σε ρόλο πρωταγωνιστή την μητροπολιτική πρωτεύουσα του 20^{ου} αιώνα, το Βερολίνο. Η γερμανική πρωτεύουσα συστήνεται στο κινηματογραφικό κοινό με διαφορετικούς τρόπους, σε διαφορετικά φιλικά στυλ, πάντα όμως με κοινή συνισταμένη την αναγνώριση του Βερολίνου ως αναδυόμενης, αν όχι παράδειγμα, σύγχρονης μεγαλούπολης της περιόδου. Οι ταινίες γερμανικού εξπρεσιονισμού και τα πραγματολογικά φιλμ της Νέας Αντικειμενικότητας είναι οι δύο κυρίαρχες τάσεις κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Τα φιλμ που θα εξεταστούν στην παρούσα μελέτη (*Μητρόπολη*, 1927, του Φριτς Λανγκ και *Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης*, 1927, του Βάλτερ Ρούτμαν) αποτελούν (ίσως) τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών πόλης/δρόμου που αντιστοιχούν στα ρεύματα αυτά.

Ο Φριτς Λανγκ θα μπορούσε να θεωρηθεί πατέρας του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου, με έργα που αξιώνουν να αποκαλύψουν τη διαβρωτική και ζοφερή φύση της νεωτερικής κοινωνίας. Ο Λανγκ, την εποχή του Μεσοπολέμου στη Γερμανία, σκηνοθετεί την «Μητρόπολη», την πιο ακριβή παραγωγή μέχρι τότε. Πρόκειται για ένα επεισόδιο επιστημονικής φαντασίας της εποχής του βωβού κινηματογράφου, που απεικονίζει την άρθρωση της μεγαλούπολης και την ταξική διαίρεση εντός της, σε ένα δυστοπικό και απειλητικό μέλλον.

Οι κινηματογραφιστές του γερμανικού εξπρεσιονισμού δημιουργούν ένα φιλικό χώρο, μια στυλιζαρισμένη αλλοίωση του εξωτερικού κόσμου, που παραμορφώνει την φυσική πραγματικότητα. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός είναι κατεξοχήν ένα αντινατουραλιστικό κίνημα. Οι ταινίες γυρίζονται αποκλειστικά σε στούντιο, συνθήκη που εντείνει το αίσθημα ταραχής και κλειστοφοβίας που ενυπάρχει στο περιεχόμενό του. Οι λήψεις γίνονται σε πλατό με σκηνικά εξ ολοκλήρου κατασκευασμένα και η εξπρεσιονιστική ζωγραφική επηρεάζει άμεσα και σηματοδοτεί την αισθητική του κάδρου. Οι φωτισμοί είναι σκούροι με ακραίες φωτισκιάσεις. Η προοπτική είναι ζωγραφιστή κι όχι πραγματική. Οι σκιές και το ντεκόρ, όπως οι σκάλες, παίζουν δραματουργικό ρόλο. Στη «Μητρόπολη» δεσπόζουν τα εξπρεσιονιστικά σκηνικά με την αφύσικη προοπτική, ταγωνιώδη σχήματα, το δυσανάλογο των όγκων, ενώ ο φωτισμός και οι σκιές είναι ζωγραφισμένες.

Στον αντίποδα των εξπρεσιονιστικών ταινιών βρίσκονται τα φιλμ της Νέας Αντικειμενικότητας, ενός κινήματος που απεικόνισε με ρεαλισμό την καθημερινή ζωή. Το «Βερολίνο, Συμφωνίας μιας Μεγαλούπολης» σηματοδοτεί τη μετάβαση από τα πρώτα χρόνια του γερμανικού εξπρεσιονισμού στη Νέα Αντικειμενικότητα. Η ταινία παρουσιάζει τα γεγονότα μιας ημέρας στη

ζωή της γερμανικής πρωτεύουσας. Ο Ρούτμαν ενδιαφερόταν να εξερευνήσει την ταχύτητα, την κίνηση, τις νέες τεχνολογίες, την μαζική κατανάλωση και τη μηχανοποιημένη παραγωγή που χαρακτήριζαν τη σύγχρονη μεγαλούπολη, αλλά και τις ταξικές αντιθέσεις που υπάρχουν εντός της. Η καταγραφή αυτής της «αντικειμενικής» πραγματικότητας ήταν η αξίωση των καλλιτεχνών του κινήματος της Νέας Αντικειμενικότητας.

Ο Ρούτμαν συνέβαλε τη σύγχρονη γοητεία της κίνησης και τους νέους ρυθμούς που παρήγαγε το αστικό σκηνικό. Η άμπωτη και η ροή της κυκλοφορίας στους δρόμους της πόλης έχει προτεραιότητα έναντι οποιασδήποτε αίσθησης αφηγηματικού ή κοινωνικού σχολιασμού, για τον ίδιο. Μπορεί κανείς να θεωρήσει το «Βερολίνο» ως «πεκμήριο» του ρυθμού της μητροπολιτικής ζωής. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι οι δρόμοι του Βερολίνου είναι το επίκεντρο της πλειονότητας των εικόνων του Ρούτμαν. Ως κεντρικό σημείο της ανθρώπινης και μηχανικής κίνησης και αλληλεπίδρασης, ο δρόμος είναι μια πραγματική «ζούγκλα» της σύγχρονης ζωής. Αν και ο Ρούτμαν, ως επί το πλείστο, παρέμεινε πιστός στην έννοια του ντοκιμαντέρ, χρησιμοποιεί το μοντάζ, το κολάζ σκηνών και σκηνικών, ανα-συνθέτοντας την εικόνα της πόλης. Η διεισδυτικότητα των υποκειμενικών στοιχείων (για παράδειγμα, οι ταλαντώσεις των ήρεμων νερών στην πρώτη πράξη⁴⁸) υποδηλώνει την περίπλοκη φύση και τις πρωτοποριακές φιλοδοξίες της ταινίας, και, κατ' επέκταση, την ίδια την πόλη του Βερολίνου, που αποκαλύπτεται κάτω από την επιφανειακή πρόσοψη της αντικειμενικότητας.

Η παρούσα μελέτη αξιώνει να εξετάσει πώς παρουσιάζεται ο χώρος, η ροή ζωής και η νεωτερική εμπειρία στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου, τόσο στην περίπτωση της ρεαλιστικής παρουσίασης της γερμανικής μητρόπολης από τον Ρούτμαν, όσο και στο αλληγορικό επεισόδιο του Λανγκ.

3.1. Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης (1927) του Βάλτερ Ρούτμαν.

Το «Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μεγαλούπολης» έχει χαρακτηριστεί ως «ποίηση πόλης» (city poem) (Weihsmann, 1997, σ. 18). Δεν πρόκειται απλώς για ένα ντοκιμαντέρ, αλλά για μια προσπάθεια αποτύπωσης του πνεύματος της μητρόπολης με ένα κινηματογραφικό τόνο. Ο Ρούτμαν δεν θέλει να πει μια ιστορία, αλλά να συνθέσει μια οπτική συμφωνία που ενσωματώνει τη φρενίτιδα της ενέργειας, την αδυσώπητη ηρεμία, τα φώτα, τις σκιές, την τρέλα, τον ενθουσιασμό μιας μεγάλης πόλης. Ο Hillard υποστηρίζει πως πρόκειται για την πρώτη ταινία που έδειξε μια αμφιθυμία προς τον εκσυγχρονισμό, ακριβώς μέσω την κατανόησης του εαυτού της ως απόδειξη της νεωτερικότητας, ενώ άλλοι φαίνεται να κατηγορούν το «Βερολίνο» ως φετιχιστικό αστικό θέαμα, που αισθητικοποιεί την μηχανή, διαγράφει τις κοινωνικές δυσκολίες και ανισότητες, δίνοντας μια ουδέτερη απεικόνιση του αστικού χώρου και εντέλει παραποιώντας την πραγματικότητα της αστικής μητρόπολης (Hillard, 2004, σ. 78), με χαρακτηριστικότερη την κριτική του Κρακάουερ. Από πλευράς του, ο Ρούτμαν είχε ως στόχο να φτιάξει μια «καθαρή» (pure) ταινία, η οποία θα φτάσει στην καρδιά αυτού που ήταν «κινηματογραφικό», στην παρουσίαση της πόλης (Ruttman, 2016, σ. 451).

Δίνοντας έμφαση στη «συμφωνική» φύση του, το «Βερολίνο» αποτελείται από πέντε πράξεις. Ο θεατής του φιλμ παρακολουθεί τη ζωή της μεγαλούπολης μέσα σε μια μέρα, ξεκινώντας από την

⁴⁸ Αναλυτικότερα, στο υποκεφάλαιο 3.1.

αυγή και τελειώνοντας τα μεσάνυχτα, με καθένα από τα πέντε μέρη να εστιάζει σε διαφορετικές πτυχές αυτού του εκτεταμένου αστικού χώρου. Όπως ένα μουσικό κομμάτι έχει διάφορα θέματα που επαναλαμβάνονται, στο φιλμ υπάρχουν οπτικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται επανειλημμένα, «δένοντας» το χειμαρρό των εικόνων. Ως ταινία της συμφωνικής παράδοσης, το «Βερολίνο» χρησιμοποιεί το ρευστό, γρήγορο μοντάζ για να απεικονίσει μια τυπική μέρα στη ζωή μιας ευρωπαϊκής πρωτεύουσας. Η εναρκτήρια ακολουθία είναι ένα τέλειο παράδειγμα της μουσικής δομής της ταινίας. Ο Ρούτμαν ξεκινά με εικόνες νερού, που κυματίζουν απαλά. Αυτό διαιρείται από μια κινούμενη ακολουθία, όπου οι οριζόντιες γραμμές διασχίζονται από διαγώνιες γραμμές που πέφτουν η μία πάνω στην άλλη, σε έναν επιταχυνόμενο ρυθμό, με τις διαγώνιες γραμμές να μετατρέπονται σε μπάρες σιδηροδρόμου. Ακολουθεί ο σιδηρόδρομος, με την αμαξοστοιχία να «χτυπάει» την οθόνη, δίνοντας στον θεατή την αίσθηση της κίνησης και της ταχύτητας του τρένου. Τα δέντρα διαδέχονται το ένα το άλλο τόσο γρήγορα που μετατρέπονται σε αφηρημένες σκίες μέσα σε μια θαμπάδα. Η αμαξοστοιχία – και κατ' επέκταση ο θεατής – διασχίζει την ύπαιθρο, επιταχύνει πέρα από τις παραγκουπόλεις στα περίχωρα, και φτάνει να επιβραδύνει σταδιακά καθώς εισέρχεται στην πόλη. Το τρένο ταξιδεύει από την ηρεμία της υπαίθρου προς τη μητροπολιτική φρενίτιδα.



Η είσοδος στην πόλη ακολουθείται από ένα πανόραμα της μεγαλούπολης και πλάνα των πρωινών άδειων δρόμων του Βερολίνου της δεκαετίας του 1920. Η πόλη ζωντανεύει σταδιακά, καθώς ξυπνά⁴⁹. τα παιδιά περπατούν στο δρόμο για το σχολείο, οι εργαζόμενοι βαδίζουν προς τις πύλες των τεράστιων εργοστασίων, η αστική τάξη κυκλοφορεί στους δρόμους της

⁴⁹ Δύο χρόνια αργότερα, στο φιλμ του Τζίγκα Βερτώφ «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή» (1929), συναντάμε ξανά τον κύκλο ημέρα-νύχτα στην αφήγηση της καθημερινότητας ευρωπαϊκών μητροπόλεων (Λένινγκραντ, Κίεβο, Οδησός), με την αφήγηση της καθημερινής ζωής της πόλης ξεκινά με το ξύπνημα μηχανών και ανθρώπων.

μητρόπολης, με κάποιους μάλιστα να χρησιμοποιούν αυτοκίνητα – είδος πολυτελείας για την εποχή. Δίνεται, ως εκ τούτου, από την πρώτη κιόλας πράξη, το κοινωνικό μωσαϊκό και οι αντιθέσεις της σύγχρονης μεγαλούπολης. Τα μηχανήματα παίζουν κεντρικό ρόλο στο φιλμ, δημιουργώντας και βοηθώντας να απεικονιστεί ο γρήγορος, ξέφρενος και (ίσως) επιθετικός ρυθμός της πόλης.



Η ταχύτητα και η κίνηση είναι αναπόσπαστο στοιχείο της εμπειρίας της μητρόπολης: τα σύγχρονα μέσα μεταφοράς, στην προκειμένη περίπτωση το τρένο, αποδίδει την αίσθηση αυτή. Μέσω της θέσης της κάμερας, ο θεατής τοποθετείται στο τρένο, κοιτάζοντας μέσα από το παράθυρο το τοπίο να «τρέχει»· η μία στιγμή διαδέχεται την άλλη με τέτοια ταχύτητα, όπου ο παρατηρητής δεν μπορεί να συλλάβει και να καταγράψει τον εξωτερικό κόσμο. Η φύση και τα πράγματα αυτής μετατρέπονται σε γραμμές, ενώ αυτό που εμφανίζεται στιγμιαία, εξαφανίζεται εξίσου γρήγορα. Η πρώτη σκηνή εισάγει τον θεατή στην πραγματικότητα της νεωτερικής εμπειρίας, όπου ένας απεριόριστος όγκος αντικειμένων – και ανθρώπων – εκτίθεται μόνιμα, με τον άνθρωπο της σύγχρονης μεγαλούπολης να κινείται – όπως το τρένο – με φρενήρεις ρυθμούς, χωρίς να έχει χρόνο να αντιληφθεί και να αισθανθεί τα ερεθίσματα του «έξω» κόσμου. Το τρένο φτάνει στο Βερολίνο ευθύγραμμα, κινείται σε ευθείες σιδηροδρομικές γραμμές. Όλη αυτή η γραμμικότητα, ωστόσο, περιπλέκεται μέσα στην ίδια την πόλη. Εκεί, η κυκλοφορία και τα τραμ μετακινούνται με κάθε τρόπο, σαν να τονίζουν τον πολλαπλασιασμό των αστικών θεμάτων. Οι μεταφορές στο Βερολίνο διασταυρώνονται. Οι περισσότερες σκηνές κυκλοφορίας στην ταινία αποτελούνται από γρήγορες αλλαγές πλάνων και σκηνών. Το αποτέλεσμα είναι η αίσθηση της σύγχυσης στους δρόμους της πόλης. Η αισθητική του Ρούτμαν έγκειται στην ταχύτητα, με τα πλάνα του συνήθως να μην ξεπερνούν τα λίγα δευτερόλεπτα. Το «Βερολίνο» κινείται με το ρυθμό της γρήγορης κίνησης μιας συμφωνίας και της μηχανοποιημένης ζωής που αντιπροσωπεύει. Ακριβέστερα, κινείται με ρυθμό που υπαγορεύεται από αυτό που εμφανίζεται στην οθόνη, καθώς η επεξεργασία του Ρούτμαν προχωρά βάσει του ρυθμού κάθε καθημερινής στιγμής, αργή, για παράδειγμα, για την πόλη που ξυπνά (Hunter, 2013, σ. 196).

Ο Ρούτμαν εστιάζει στο πλήθος και όχι στα άτομα. Το πλήθος που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του λόγου των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ο Μπένγιαμιν χαρακτηρίζει το πλήθος ως τόπο για την εμπειρία της νεωτερικότητας (Rennie, 1996, σ. 396). Στο «Βερολίνο», το πλήθος είναι οι κάτοικοι της μεγάλης πόλης στη σύγχρονη εποχή. Για άλλη μια φορά, η ταινία παρουσιάζει μια οπτική εξέλιξη ως αλληγορία για μια ιστορική μετάβαση. Η πρώτη πράξη του φιλμ παρουσιάζει την είσοδο στο Βερολίνο ως αλληγορία της μετάβασης από μια αγροτική σε μια μητροπολιτική κοινωνία. Επαναλαμβάνοντας το ίδιο μοτίβο, παρουσιάζεται η ιστορική εμφάνιση του πλήθους. Προτείνοντας ένα νυσταλέο επαρχιακό σκηνικό, η αρχική ακολουθία του δρόμου (ακόμα στην πρώτη πράξη) συνδέει στιγμιότυπα σιωπηλών, κενών δρόμων. Με βήματα, το πλήθος αρχίζει να σχηματίζεται. Ένας εργαζόμενος φεύγει από το σπίτι του, έπειτα αποκαλύπτονται δύο ακόμη εργάτες που κινούνται με φόντο τον κατά τα άλλα άψυχο δρόμο. Σύντομα αυτοί οι εργαζόμενοι ενώνονται με το ένα τρίτο. Στις επόμενες σκηνές οι θεατές βλέπουν τα αυξανόμενα πλήθη να κινούνται μέσα στην πόλη. Η κίνηση του πλήθους δεν απεικονίζει ατομικές ταυτότητες ή αφηγήσεις, αλλά τους εργαζόμενους ως τύπο: η ταινία σχολιάζει το πώς το πλήθος έχει ήδη ιστορικά οδηγήσει στην καταστροφή της ατομικότητας.

Η χρήση του πλήθους στην ταινία, επιπλέον, εξυπηρετεί στην εξεικόνιση της νεωτερικής εμπειρίας και αντίληψης, μέσω του μοντάζ. Οι σκηνές του δρόμου καταγράφουν τις επιθέσεις που το πλήθος, η κίνηση και η αδιάκοπη ταχύτητά τους πραγματοποιούν στην αντίληψη των ανθρώπων. Ο Ρούτμαν συνδέει το αστικό πλήθος, την ταχύτητα και την τεχνολογία θέλοντας να παράξει μια εικόνα συλλογικής κίνησης, η οποία αποπροσανατολίζει τον θεατή (Hillard, 2004, σ. 87). Η ζωή στο δρόμο είναι η αλληλεπίδραση των εμπειρικών αντιλήψεων βραχείας διάρκειας, όπου τα τραμ και τα τρένα υποτάσσουν την αντίληψη των ανθρώπων σε έναν δεύτερο ρόλο, όπου κάθε φορά που η κάμερα καταγράφει τη στιγμή μιας δράσης, ένα λεωφορείο καταστρέφει την εικόνα.

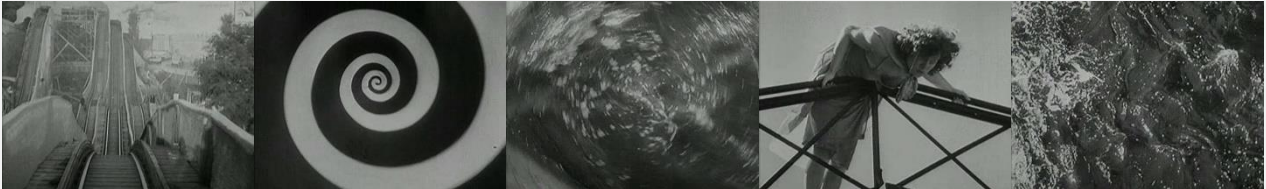


Αυτή η αντιληπτική ανικανότητα της οπτικής και πνευματικής εμπειρίας της πόλης ενισχύεται με τον καπνό του τρένου, ο οποίος διαλύει το βλέμμα της κάμερας και εξασθενίζει στον αέρα.



Η αντίληψη των θεατών – και άρα των σύγχρονων ανθρώπων της μεγαλούπολης – αποπροσανατολίζεται με τον ατμό της αμαξοστοιχίας, και το πραγματικό και το υπερβατικό είναι ένα και το αυτό. Αυτή η βαθιά αβεβαιότητα στην αντίληψη μεταδίδει μια αίσθηση ιλιγγίου και έλλειψης ελέγχου, την οποία ο σύγχρονος κάτοικος της πόλης δεν καταλαβαίνει (Hillard, 2004, σ.

83). Ο Ρούτμαν εξεικονίζει αυτήν την χαοτική κατάσταση του νου μέσω της αίσθησης της αβύσσου και του ιλίγγου στο τρενάκι (roller-coaster), όπου η φρενίτιδα εγκλείει την ηρεμία και το υποσυνείδητο το ενσυνείδητο. Ο ιλίγγος που προκαλεί το τρενάκι μετατρέπεται σε εικόνα, σε έναν στρόβιλο, ο οποίος με τη σειρά του μετατρέπεται σε ταραγμένα νερά, και παράλληλα, αντανακλά τη ταραχή στο μυαλό της γυναίκας που στέκεται στη γέφυρα, έτοιμη να πηδήξει στο νερό. Μετά από λίγα λεπτά, η γυναίκα αυτοκτονεί. Τα νερά αρχίζουν να ηρεμούν. Στη σεκάνς αυτή γίνεται φανερό πως, ο ρυθμός της σύγχρονης πόλης, με τις συνεχώς μεταβαλλόμενες συνθήκες, κατακλύζει τους κατοίκους της.



Ο Ρούτμαν φαίνεται να στέκεται πίσω από την κάμερα και να βρίσκεται εκτός της ροής της ζωής της πόλης, προσπαθώντας να ενεργήσει ως ουδέτερος παρατηρητής· ωστόσο δεν λείπει ο σχολιασμός μέσω των εικόνων και του μοντάζ: ένα φρενήρες μοντάζ ανθρώπων της αστικής τάξης που τρέχουν να δουν μια γυναίκα που πέφτει από την γέφυρα, ακολουθείται από μια σκηνή κυριών σε επίδειξη να ποζάρουν αμέριμνες, συνδυάζεται με πλάνα από σκυλιά που παλεύουν.



Οι γρήγοροι ρυθμοί και το σοκ της μητροπολιτικής εμπειρίας μεταφέρεται και στον χώρο των μηχανών. Η τεχνολογία και η βιομηχανική παραγωγή συντελούν στο κλίμα σοκ και τη φρενίτιδα της σύγχρονης πόλης· παράδειγμα, η σκηνή με τα πλήκτρα της γραφομηχανής να λιώνουν σε ένα γεωμετρικό στροβιλισμό γραμμάτων, οι τροχοί να γεμίζουν την οθόνη, γυρίζοντας αδιάκοπα και οι λέξεις να αυξάνονται ρυθμικά από σελίδες εφημερίδων.



Οι συμφωνικές ιδιότητες του «Βερολίνου» συνεπάγονται την ανάπτυξη εξελισσόμενων θεμάτων και διαφορετικών ρυθμών. Τα διαφορετικά θέματα συλλέγονται και δημιουργούν μια κύρια δομή, μια «πραγματικότητα άλλης διάστασης», η οποία προέρχεται από την εντύπωση ταυτόχρονων, θεματικά συνδεδεμένων φαινομένων που συμβαίνουν σε διαφορετικές τοποθεσίες, με αποτέλεσμα την αίσθηση της πανταχού παρουσίας για τον θεατή (Kracauer, 1983, σ. 107). Αυτή η συνένωση των καθημερινών δραστηριοτήτων παράγει την πόλη ως έναν διαφανή,

ενοποιημένο οργανισμό με έναν κινκάρδιο κύκλο, κατασκευάζοντάς την έτσι ως θέμα· η πόλη ως ζωντανός οργανισμός, σύμβολο της βιομηχανίας και της προόδου (Weihsmann, 1997, σ. 19). Ωστόσο, η παραγωγή της πόλης ως θέμα, ταυτόχρονα, ανάγει τους κατοίκους της σε τμήμα της ρυθμικής μηχανής που μοιάζει να είναι η πόλη. Η ευκρίνεια της τεχνολογίας, της βιομηχανίας και του θεάματος που συνθέτουν την ημερήσια πραγματικότητα του σύγχρονου αστικού κατοίκου, παράγει μια αντίστοιχη διαγραφή των αποξενωτικών, εκμεταλλευτικών ιδιοτήτων της κοινωνικο-οικονομικής τάξης και του ιστορικού της πλαισίου. Οι «κίνδυνοι» του «Βερολίνου» απορρέουν από το ότι παρατηρεί, επιλέγει και ερμηνεύει το υλικό της καθημερινής ύπαρξης, ενώ κρύβει τα μέσα με τα οποία παράγεται και οργανώνεται αυτό το υλικό. Η ταινία παρέχει ένα συναρπαστικό παιχνίδι επιφανειών, ενώ απαγορεύει την έρευνα σχετικά με τον τρόπο της σύνδεσής τους (Kracauer, 1995, p. 318). Στην κριτική που γίνεται στον Ρούτμαν, ο Weihsmann τον υπερασπίζεται, υποστηρίζοντας πως επαναπροσδιορίζει την ουσία του Βερολίνου ως μεγαλούπολη που είναι «η ρυθμική χωρική του οργάνωση και η δομή του χρόνου, που αλλάζει με την ώρα⁵⁰, προκαλώντας όχι μόνο την αντίληψη του θεατή για τα διαφορετικά μοτίβα της, αλλά και [...] την αντίληψη για το περιβάλλον της» (Weihsmann, 1997, σ. 23).



Μέσα από μοντάζ και την αλληγορική παρουσίαση του κοινωνικού μετασχηματισμού, το «Βερολίνο» στοχεύει να απεικονίσει την ιστορική μετάβαση στην αστική νεωτερικότητα· ωστόσο, τα κεντρικά χαρακτηριστικά των δομικών κατασκευών του, καθιστούν αδύνατη την επιτυχία αυτού του στόχου. Από τη μία πλευρά, το «Βερολίνο» εκφράζει μεταφορικά την ιστορική μετάβαση από μια ποιμαντική εποχή σε μια με χαρακτηριστικά γνωρίσματα της νεωτερικότητας. Το αφηγηματικό πλέγμα της

ταινίας «μια μέρα στη ζωή μιας μεγαλούπολης», στην οποία ο χρόνος μετριέται από το μηχανικό ρολόι σύμφωνα με την καθημερινή ζωή των εργατών, επιτυγχάνει μια εκσυγχρονισμένη οργάνωση του χρόνου και της ανθρώπινης δραστηριότητας. Από την άλλη πλευρά, ακριβώς αυτή η αφηγηματική κατασκευή της ταινίας, τονίζοντας τον τρόπο με τον οποίο η ημερήσια εργασία και η εμπορική δραστηριότητα λαμβάνουν χώρα με φόντο και οργανώνονται από το φυσικό-βιολογικό⁵¹ χρονικό πρότυπο, περιπλέκει τη σύγχρονη οικοδόμηση της κοινωνίας. Έτσι, επειδή αυτή η δομή υπαγορεύεται από την αυγή, το φως της ημέρας, το μεσημέρι, το σούρουπο και τη νύχτα, διατηρεί ένα ισχυρό στοιχείο των οργανικών χρονικών ρυθμών που διαμορφώνουν αγροτικά και επαρχιακά μοτίβα. Σε αυτή την ένσταση ως προς τη λειτουργία της ταινίας, ο Hillard δίνει μια διαφορετική άποψη (Hillard, 2004, σ. 81). Η αφηγηματική δομή, στην οποία η πόλη ξυπνά, εργάζεται και κοιμάται σύμφωνα με το φυσικό κυκλικό μοτίβο, δεν τον «ενοχλεί». Αντιθέτως, ισχυρίζεται πως η δομή αυτή προστατεύει από την κατασκευή μιας κινηματογραφικής μεγαλούπολης πλήρως παραδομένης στους βιομηχανικούς ρυθμούς, ενώ αυτοί υπάρχουν και εμφανίζονται εντός της. Το μοτίβο που χρησιμοποιεί ο Ρούτμαν, αντανακλά μια νοσταλγία και μια δυσαρέσκεια ως προς τους χρόνους και την πραγματικότητα της νεωτερικότητας.

Στην παρουσίαση των αστικών φαινομένων, ο χώρος της μητρόπολης ξεδιπλώνεται. Ακολουθώντας το μεταβατικό μοτίβο υπαίθρου – πόλης, που προτείνει ο Hillard, ο αστικός χώρος του Βερολίνου εμφανίζεται ως αποτέλεσμα μιας σημαντικής μετάβασης: από

⁵⁰ Εικόνες ρολογιών.

⁵¹ Ύπνος, αφύπνιση, δραστηριότητα, εξάντληση, επιστροφή στον ύπνο.

ρυθμιζόμενες και παραδοσιακές δομές σε ένα κοινωνικό και βιωματικό σύμπαν που χαρακτηρίζεται από διαταραχή, μη γραμμική πολυπλοκότητα και απρόβλεπτο (Hillard, 2004, σ. 81). Η Στέιν, ωστόσο, πάει ένα βήμα παραπέρα, γράφοντας πως ο μητροπολιτικός χώρος εμφανίζεται ως κάτι το ουδέτερο εντός του οποίου εκδηλώνονται κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις, με το αστικό περιβάλλον να μην έχει σχέση με την παραγωγή ή την εμπειρία τους· η ταινία καταστέλλει τις βιωματικές ιδιότητες του αστικού χώρου, μειώνοντάς την σε ένα καθαρά εννοιολογικό βαθμό. Ο Ρούτμαν παράγει μια σύγχρονη πόλη ως διαφανές, υπερεθνικό περιβάλλον, στο οποίο καθετί έχει τη θέση του, σχηματίζοντας ένα κοινωνικό και αρχιτεκτονικό σύνολο, στο οποίο συνεισφέρουν ακόμη και οι ζητιάνοι. Η πόλη του Βερολίνου γίνεται ένα σύμπαν «τέλειο», τελειωμένο και ολοκληρωμένο, το οποίο φαίνεται άτρωτο (Stein, 2013, π. 4). Η καθημερινή ζωή στη σύγχρονη πόλη είναι προβλέψιμη, πρόκειται για ρουτίνα, τα πάντα φαίνονται «φυσικά». Ο εργάτης ξυπνά και πηγαίνει στη δουλειά με το τρένο· η διαδρομή του είναι τόσο προβλέψιμη, όσο και η διαδρομή του τρένου. Εργάτης και τρένο επιτυγχάνουν τον αναπόφευκτο ημερήσιο στόχο τους, όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά, εστιάζοντας στον τρόπο δράσης και όχι στον λόγο. Ο εργάτης μοιράζεται την ίδια ορθολογικότητα με την μηχανή, όπως και τη λειτουργικότητα, όπου κάθε τμήμα της μηχανής εκπληρώνει ένα σκοπό, με τα τμήματα να μην αλληλεπιδρούν, ακριβώς επειδή πρέπει να πληρούν τις μονότονες επιταγές τους.



Η κοινωνία χωρίζεται σε πολλές ετερογενείς περιοχές, οι οποίες λειτουργικά διαφοροποιούνται όσον αφορά τους στόχους. Η ατομικότητα καταστέλλεται και αντικαθίστανται από το «πλήθος». Το πλήθος δεν σταματά να κυκλοφορεί ποτέ, οι μεταφορές δεν σταματούν ποτέ, η πόλη δεν σταματά ποτέ. Ο Ρούτμαν καθιερώνει μια αναλογία μεταξύ των άψυχων αντικειμένων της μεταφοράς (αυτοκίνητα, τραμ και τρένα) και των ανθρώπων, οι οποίοι ακολουθούν τους στόχους τους ξεχωριστά, χωρίς να επικοινωνούν. Τόσο τα αντικείμενα όσο και ο άνθρωπος συνυπάρχουν στη θέση τους, αλλά δεν διασυνδέονται και λειτουργούν ως ξεχωριστά σώματα: τα τρένα περνούν το ένα από το άλλο, όπως και οι άνθρωποι, που πρέπει να επιτύχουν τους στόχους τους.



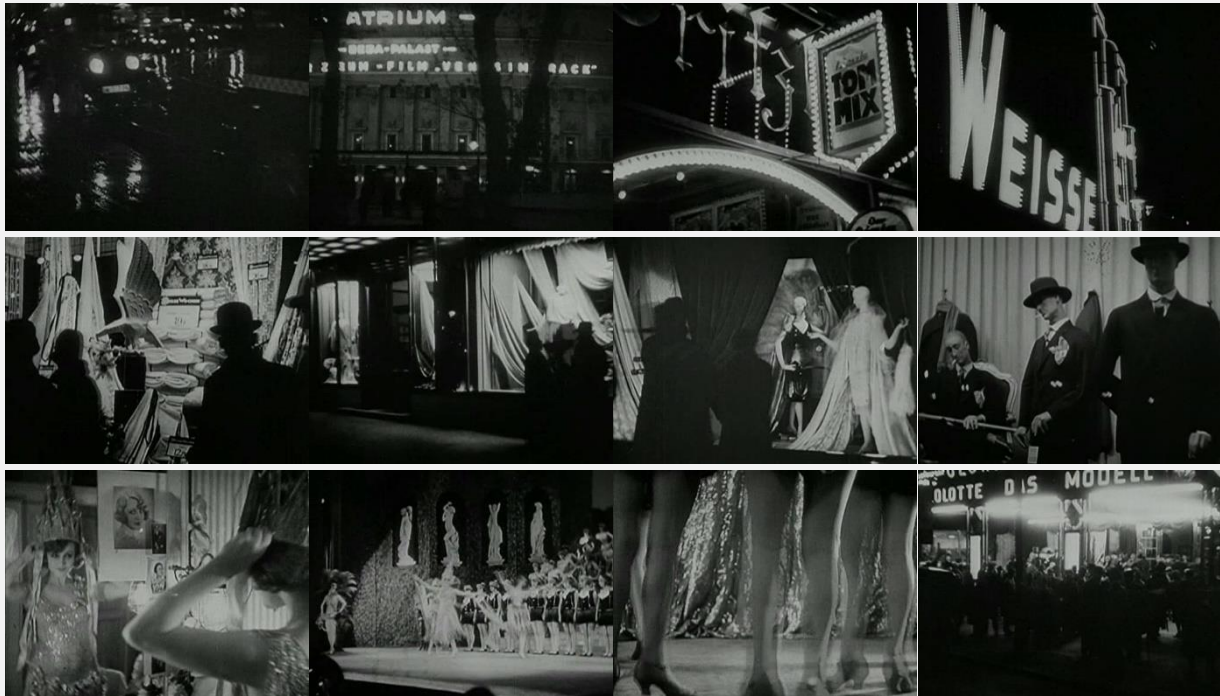
Ο Λεφέβρ υποστηρίζει πως «κάθε κοινωνία παράγει το δικό της χώρο» (Lefebvre H. , 1991, σ. 53). Το υποκείμενο δεν υπάρχει χωρίς να υπάρχει πρώτα στον φυσικό χώρο, τον οποίο ταιριάζει με την αισθητηριακή του αντίληψη για το περιβάλλον του. Αυτή η αρχική παραγωγή του χώρου στην απόλυτη μορφή του έχει ως αποτέλεσμα την καθιέρωση του χώρου τόσο ως ψυχική, όσο και ως κοινωνική σφαίρα, εκτός από τη φυσική. Καθώς αναπτύσσεται μια κοινωνία, η καθημερινότητα

των κατοίκων της, καθώς και οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που βοηθούν στον καθορισμό αυτής, γίνονται χωρικές πρακτικές, που με τη σειρά τους καθορίζονται από τις αναπαραστάσεις του χώρου και τους χώρους αναπαράστασης (Lefebvre H. , 1991, σσ. 38-39). Το «Βερολίνo» εμφανίζεται αμέσως ως μια αναπαράσταση του χώρου ως αφηρημένου, μια κατάσταση όπου οι χωρικές αναπαραστάσεις αποσυνδέονται και τελικά κυριαρχούν σε αντιπροσωπευτικούς χώρους και χωρικές πρακτικές (Lefebvre H. , 1991, σ. 56). Η ταινία επιχειρεί να συλλάβει όσες διαφορετικές τοποθεσίες, γεγονότα και συμπεριφορές μπορεί. Η «συγκόλληση», μέσω του μοντάζ, αυτών των διαφορετικών στιγμών, σε συνδυασμό με την ενότητα που δημιουργεί η δομή αυγής-σούρουπου, παρέχει την ψευδαίσθηση ότι ο χώρος είναι ενιαίος και μπορεί να αντιμετωπιστεί αποκλειστικά ως έννοια. Αυτό το πλαίσιο υποδηλώνει ότι η κατανόηση της ταινίας ως χωρικής παραγωγής αντί για αναπαράσταση, απαιτεί επίσης μια ανάλυση του «Βερολίνου» ως αφήγηση. Στην περίπτωση του Ρούτμαν, η πόλη παρουσιάζεται ως ένα είδος μινιατούρας, ως ένα είδος αντιπροσωπευτικού παραδείγματος του Βερολίνου, το οποίο είναι οικείο και γνωστό στον θεατή. Το «Βερολίνo» αφηγείται έναν κόσμο που είναι το αποκορύφωμα της τελειότητας, ένα ενοποιημένο σύνολο που αποτελείται από εντελώς αναλογικά μέρη: έναν μικρόκοσμο (Stein, 2013, σ. 7). Με άλλα λόγια, η «συμφωνική» φύση του «Βερολίνου», και η ιδεολογία που η εικόνα της πόλης κωδικοποιεί και θεσπίζει, παράγει την πόλη ως αφηρημένο χώρο, χαρακτηρίζοντάς την ως αφηγηματική περιγραφή που αποκαλύπτει τις χωρικά παραγωγικές δραστηριότητες της συμφωνικής πόλης.

Το «Βερολίνo» λειτουργεί τόσο ως παραγωγή αφηρημένου χώρου, όσο και ως μια άκριτη εξύμνηση της νεωτερικότητας, με την τελευταία να αποτελεί μηχανιστική λογική και διάκοσμο (Kracauer, 1995). Η ταινία δημιουργεί ένα μάλλον ουτοπικό μοντερνιστικό όραμα, που προέρχεται από την εικόνα της πόλης ως οργανισμό, στον οποίο η ορθολογικότητα γίνεται αξία, αυτοπραγματώνεται, γεννώντας μια νέα μυθολογία. Ο μητροπολιτικός χώρος παρουσιάζεται φαινομενικά «τακτοποιημένος», μια επίφαση οργάνωσης που – απ' ότι φαίνεται – αποδιοργανώνει τη ζωή εντός του. Ως εκ τούτου, η «τακτοποιημένη» μητρόπολη που συστήνει ο Ρούτμαν, φαίνεται να συνοψίζει τη σκέψη του Κρακάουερ για τον εν μέρει καταστροφικό χαρακτήρα της νεωτερικότητας, όπου η νεωτερική πόλη, αντί να αποτελέσει τον νέο κόσμο, «διακοσμείται», διατηρώντας τον παρόντα κόσμο με την επίφαση της αλλαγής⁵². Η πόλη του «Βερολίνου» φαίνεται να είναι μια σύγχρονη, και εμπορική, πέρα από βιομηχανική, πρωτεύουσα. Ο Ρούτμαν χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενες λήψεις εργοστασιακού εξοπλισμού, μηχανών σε λειτουργία και τρένα να κινούνται μέσα σε φωτογενή σύννεφα ατμού, για να καταδείξει την «γοητεία» της Εποχής της Μηχανής (Hunter, 2013, σ. 169). Αυτό, όμως, που έχει σημασία στη «διακοσμημένη» πόλη είναι τα «θαύματα» της νεωτερικότητας: ο ηλεκτροφωτισμός, τα εμπορικά καταστήματα και η νυχτερινή ζωή. Στην πέμπτη και τελευταία πράξη της ταινίας, ο Ρούτμαν επιλέγει, αφού έχει δείξει την «ζωή την ημέρα», να κλείσει τον κύκλο με τη νυχτερινή ζωή, η οποία είναι εντυπωσιακή, με διαφορετικό τρόπο. Η πρωινή ζωή χαρακτηρίζεται ως ωδή στην βιομηχανική παραγωγή, την «καλώς» οργανωμένη εργασία· η πόλη λειτουργεί ορθολογικά και παραγωγικά ως οργανισμός – μηχανή. Η ζωή τη νύχτα αποτελεί ωδή στη διασκέδαση και τους χώρους αναψυχής που προσφέρει η σύγχρονη πόλη. Η πράξη αυτή αποτελείται από διαδοχικές σκηνές φωτισμένων δρόμων, φωτεινών επιγραφών, λήψεις από προσόψεις και βιτρίνες

⁵² Σταυρίδης, Σταύρος (2020), *Εμπειρία, αναπαράσταση και νοηματοδότηση του χώρου*. Διάλεξη 29^{ης} Οκτωβρίου, Αθήνα: ΕΜΠ

καταστημάτων, καθώς και από το εσωτερικό χώρων θεάματος (κινηματογράφος, θέατρο, καμπαρέ).



Μέχρι το 1927, η βιομηχανία της ψυχαγωγίας εγκατέλειψε την αίθουσα μουσικής για το «παλάτι» του κινηματογράφου (Hunter, 2013, σ. 199). Πλάι στην κατάμεστη κινηματογραφική αίθουσα, ο Ρούτμαν δείχνει πλάνα από ένα βαριετέ. Εντυπωσιακά ντυμένες χορεύτριες, ζογκλέρ, φωνητικό κουαρτέτο, ποδηλατικά τρικ, ιππασία και ένα μεγάλο εντυπωσιακό φινάλε τραγουδιού και χορού, κατακλύζουν την οθόνη. Η επιλογή αυτή συμβάλλει στο να δοθεί η αίσθηση της ποικιλομορφία της πολιτισμικής παραγωγής της σύγχρονης πόλης.

Ωστόσο, το «Βερολίνο» είναι ένα υπόλειμμα ενός νεωτερικού χώρου, στον οποίο όλα έχουν μια αυτονόητη τοποθεσία και σημασία, απορρίπτοντας την αποσπασματική φύση του σύγχρονου χώρου. Το φιλμ επικεντρώνεται σε χαρακτηριστικά γνωρίσματα της νεωτερικότητας, όπως τρένα, αυτοκίνητα, αυτοματοποιημένα μέσα και τρόπους παραγωγής, μαζικός πολιτισμός, χρησιμοποιώντας το υπερτονικό μοντάζ για να συνδέσει και να επανασυνδέσει αυτά τα αντικείμενα και δραστηριότητες. Με τις συνδέσεις αυτές, η ταινία καταφέρνει να διηγηθεί έναν κόσμο στον οποίο η νεωτερικότητα δεν υπάρχει ως ρήξη παλαιότερων χωρικών και κοινωνικών σχέσεων, αλλά μάλλον ως συνέχεια αυτών⁵³.

Ο (τερματικός) σιδηροδρομικός σταθμός αντικατέστησε τη λειτουργία των τειχών της παλιάς πόλης, όταν η βιομηχανική επανάσταση «έσπρωξε» την πόλη πέρα από αυτά τα όρια. Ο σιδηροδρομικός σταθμός ανακοινώνει την άφιξη και αποτελεί τα σύνορα της πόλης. Το Βερολίνο και τα περιχώρα του παραμένουν σε μια στατική, προοπτική σχέση, αμοιβαία αποτελούμενη από τείχη που τερματίζουν και ξαναγράφουν τις διαδρομές που εκπέμπουν από ένα κεντρικό, σταθερό (μνημειακό) σημείο. Η πόλη βρίσκεται στο κέντρο αυτής της διευρυμένης περιοχής, εικόνα που τείνει στην ιδέα ενός «μεγάλου σχεδιασμού» και μιας ενότητας με σημείο αναφοράς.

⁵³ Εξού και το καθόλου τυχαίο άνοιγμα της ταινίας με την κίνηση από την ύπαιθρο (παλιό, χώρος που παρέμεινε «ανενόχλητος» από τη βιομηχανική επανάσταση) στην πόλη (νέο) ως φυσική συνέχεια.

Ο κατακερματισμένος, αντιφατικός και συχνά δυσανάγνωστος χαρακτήρας του χώρου στη σύγχρονη πόλη συγκροτείται μέσω της ικανότητας του πανόπτη θεατή να οργανώνει και, ως εκ τούτου, να αναλύει το Βερολίνο ως μια σειρά από προφανείς αντιθέσεις που αποκαλύπτονται αργά ως συστατικά μιας ενοποιημένης, λογικής δομής, μιας ακολουθίας που παράγεται ως φυσική, η οποία μεταφέρεται και στις κοινωνικές σχέσεις. Είναι «φυσικό» οι πλούσιοι να δειπνούν σε πολυτελή εστιατόρια, ενώ οι φτωχοί να γευματίζουν σε υπαίθριες αγορές. Οι φτωχοί εργάτες ανήκουν στην ημέρα, την εργασία και την παραγωγή, ενώ η αστική τάξη υπάρχει και τη νύχτα, στην διασκέδαση και τη «δημόσια ξεκούραση».



Η ταινία ισοδυναμεί με την ανάνηψη ενός κώδικα όπου καθετί έχει τη δική του προκαθορισμένη έννοια και μπορεί να διαβαστεί ως θέμα αναλογικών σχέσεων. Το «Βερολίνο» απεικονίζει τη νεωτερικότητα σαν να αποτελείται από τον ίδιο κοινωνικό χώρο με την Αναγέννηση, σαν να μην υπήρξε ρήξη (Stein, 2013, σ. 12). Έτσι, η ταινία περιγράφει μια δομή με τα «υλικά» της νεωτερικότητας (νεωτερική μεγαλούπολη) που έρχεται σε αντίθεση με τη μορφή του κόσμου που αφηγείται (τον μικρόκοσμο, εσωτερική ενότητα δομής). Ο Ρούτμαν επικεντρώνεται στη σύγκρουση μεταξύ βιομηχανικού πολιτισμού και φύσης, προσπαθώντας να τα συμφιλιώσει με τη σκόπιμη περιθωριοποίηση γραμμικών και κυκλικών κινήσεων που αποσκοπούσαν στον προσδιορισμό της μητρόπολης ως του νέου, ωστόσο «φυσικού σπιτιού» του σύγχρονου ανθρώπου. Το «Βερολίνο» μετατρέπει το συμφωνικό του όραμα σε μια διαχείριση γραμμικών και κυκλικών ρυθμών, δημιουργώντας μια κινηματογραφική λειτουργία, στην οποία ο χώρος αφηγείται και επανεγγράφει την αστική εμπειρία.

Ο Ρούτμαν κατασκευάζει το Βερολίνο ως μια σύγχρονη μεγαλούπολη της νεωτερικότητας, την οποία θαυμάζει και αξιώνει να υμνήσει με την ταινία του. Πιο συγκεκριμένα, η εκτεταμένη χρήση πλάνων των σύγχρονων μέσων μεταφοράς και των τεχνολογικών μηχανών θέλει να αποδώσει τον σύγχρονο τρόπο ζωής και τους ταχείς ρυθμούς της μητρόπολης. Η εμπειρία των ανθρώπων στη σύγχρονη πόλη είναι η εμπειρία του σοκ, των ξέφρενων και επίπονων ρυθμών της «ημέρας στην πόλη». Τα σύγχρονα μέσα μεταφοράς συμβάλλουν στην ταχύτητα της σύγχρονης ζωής, ενώ ο σύγχρονος άνθρωπος συγκλονισμένος από τον αδιάκοπο ρυθμό του περιβάλλοντός μας, βιώνει την χαοτική πραγματικότητα της πόλης, εμπειρία που ενισχύεται περαιτέρω από τη συνεχή αίσθηση μιας εφήμερης παρουσίας. Ο κάτοικος της μεγαλούπολης χάνει την ατομικότητά του και γίνεται τμήμα του πλήθους, ενώ – κυρίως όσον αφορά την εργατική τάξη – η καθημερινότητά του είναι καθορισμένη και επιτελείται μηχανικά. Οι τεχνολογικές καινοτομίες διαμορφώνουν τη συμμετοχή των ατόμων στη σύγχρονη πόλη· οι ρυθμοί ζωής είναι γρήγοροι, κυριαρχεί η ανωνυμία του πλήθους, ενώ όποιος δεν αδυνατεί να «συμμορφωθεί» με τη φρενιτίδα

της μητροπολιτικής ζωής θέτει εαυτό εκτός, χωρίς να επηρεάζει επί της ουσίας το σύνολο. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή της αυτοκτονίας, όπου η γυναίκα πηδά στο νερό, το πλήθος σοκάρεται στιγμιαία από τον πνιγμό, χωρίς να κάνει κάτι να βοηθήσει, και η ζωή στην πόλη συνεχίζεται. Το «Βερολίνο» είναι θεματικό και όχι επεισοδιακό. Ο Ρούτμαν χρησιμοποίησε τις τυπικές πτυχές και τις δυνατότητες της κινηματογραφίας για να δημιουργήσει ένα μανιφέστο κίνησης. Ανησυχώντας περισσότερο για την παρουσίαση όσο το δυνατόν περισσότερων όψεων της νεωτερικής πραγματικότητας και των δραστηριοτήτων σε μια πόλη, ο Ρούτμαν αγνόησε τον μεμονωμένο κάτοικο. Πρόκειται για μια αφηρημένη ταινία, με καμία αναφορά σε πραγματικούς ανθρώπους, μέρη ή γεγονότα στην ιστορία, που αξιώνει να παρουσιάσει το σύγχρονο μητροπολιτικό Βερολίνο στην «καθαρή» (pure) μορφή του. Για τον Ρούτμαν το παρόν της σύγχρονης πόλης είναι αξιομνημόνευτο. Ο εκμοντερνισμός, δηλαδή η ισχυρή εκδοχή αστικοποίησης, η τεχνολογική και βιομηχανική ανάπτυξη, αποτελεί ισχυρό στοιχείο οργάνωσης του χώρου και των σχέσεων που αναπτύσσονται. Η νεωτερικότητα, ως η διαρκής υπέρβαση στοιχείων του παρόντος, παράγει αλλαγές στην εμπειρία των ανθρώπων. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο Ρούτμαν είναι μοντερνιστής· ωστόσο, η χρήση φυσικών μοτίβων (φυσική ροή ημέρας, εμφάνιση φυσικών στοιχείων, όπως το νερό, ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα) και η κατασκευή της σύγχρονης πόλης ως ενότητα και σύνολο, αλλά και «φυσική» εξέλιξη – αν όχι συνέχεια – της παραδοσιακής αγροτικής κοινωνίας, λειτουργεί παραπλανητικά και αποκρύπτει τα μέσα, τους τρόπους παραγωγής και τις εσωτερικές σχέσεις που δημιουργούνται εντός του νέου αστικού περιβάλλοντος, παρουσιάζοντας αυτό ως «τέλειο»· μια πόλη που εφαρμόζει και επεκτείνει τη νεωτερικότητα.

3.2. Μητρόπολη (1927) του Φριτς Λανγκ

Η «Μητρόπολη» του Λανγκ είναι ένα αλληγορικό επεισόδιο με φόντο τη νεωτερική μητρόπολη. Ο Λανγκ κατασκευάζει μια φανταστική πόλη του μέλλοντος, με επιθετικό και δαιμονικό χαρακτήρα, που αποδίδεται με μια μη-ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας· η μητρόπολη παρουσιάζεται ως η ζοφερή εικόνα μιας νέας συνθήκης. Το φιλμ κυριαρχείται από κριτικό πνεύμα, ενώ χρησιμοποιώντας έναν εξπρεσιονιστικό ρομαντισμό φαίνεται να δαιμονοποιεί τη μεγαλούπολη ως τόπο απώλειας, αποξένωσης, αλλοτρίωσης και κοινωνικής περιθωριοποίησης (Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, 2010, σ. 84). Ο Λανγκ αφορμάται αφενός από την άκρατη εκβιομηχάνιση της περιόδου του Μεσοπολέμου, αφετέρου από την προσωπική εμπειρία που είχε το 1924 βλέποντας τους ουρανοξύστες της Νέας Υόρκης:

«... Είδα έναν δρόμο να φωτίζεται, σαν σε φως της ημέρας, από φώτα νέον και υπερμεγέθεις φωτεινές διαφημίσεις που κινούνταν, περιστρέφονταν, αναβόσβηναν ... κάτι που ήταν εντελώς νέο και παραμυθένιο για έναν Ευρωπαίο εκείνες τις μέρες. Τα κτίρια έμοιαζαν με ένα κατακόρυφο πέπλο, λαμπερό, σχεδόν χωρίς βάρος, ένα πολυτελές ύφασμα κρεμασμένο από τον βραδινό ουρανό για να θαμπώσει, να αποσπάσει την προσοχή και να υπνωτιστεί. Το βράδυ η πόλη ζούσε, όσο ζούσαν αυτές οι φαντασμαγορίες.

‘Ηξερα τότε ότι πρέπει να κάνω μια ταινία για όλες αυτές τις αισθήσεις [που προκαλεί η σύγχρονη μητρόπολη].»⁵⁴ (Kaes, 1993, σ. 174)

Η πόλη του μέλλοντος εντυπωσιάζει στην όψη, η επιφάνεια αυτής, αλλά από κάτω κρύβεται η καταδυνάστευση των κατοίκων της. Η φανταστική μεγαλούπολη του Λανγκ, που τοποθετείται στο 2026, είναι επιφανειακά ένα νεωτερικό υπερθέαμα, η οποία, όμως, αντανακλά μια δυστοπική εικόνα μια κοινωνίας ενταγμένης σε ένα ολοκληρωτικό σύστημα· απεικονίζει τις αρχιτεκτονικές ουτοπίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα (φουτουριστικά σκηνικά), όσο και τους φόβους και τις ανασφάλειες της δεκαετίας του 1920 για την μελλοντική – και σύγχρονη – νεωτερική πόλη. Ο Λανγκ εξεικονίζει τη διπλή φύση της σύγχρονης μεγαλούπολης τοποθετώντας την «Μητρόπολη» σε τρία διαφορετικά επίπεδα: την υπέργεια πόλη των εξουσιαστών, την επίγεια των μηχανών και την υπόγεια πόλη των εργατών (Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, 2010, σσ. 84-85). Ό,τι «φαίνεται» ανταποκρίνεται στο νεωτερικό υπερθέαμα των ψηλών κτηρίων, των φωτεινών δρόμων (επίγεια πόλη), των χώρων διασκέδασης (υπέργεια πόλη), ενώ ό,τι μένει κρυμμένο αποκαλύπτει τη ζοφερή φύση της μητροπολιτικής ζωής («Πόλη των Εργατών»).

Τα τρία επίπεδα αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικούς χώρους, όπου και οι τρεις είναι κατασκευασμένοι, αποτελούν σκηνικά. Στόχος του κατασκευασμένου αυτού χώρου είναι η έμφαση στον εσωτερικό κόσμο και την ψυχική κατάσταση των ηρώων, ενώ παράλληλα δημιουργεί μια έντονα κριτική και απαισιόδοξη ματιά για τη ζωή στη μεγαλούπολη. Ο χώρος της επίγειας πόλης έχει εξωτερική διάσταση, όσο και εσωτερική. Εμφανίζεται ο εξωτερικός χώρος της Μητρόπολης, ήδη από την εναρκτήρια σκηνή, με ψηλά κτήρια να αποκαλύπτονται, αλλά και τα χαρακτηριστικά πλάνα των δρόμων αυτής και του μεγάλου κτηρίου⁵⁵, σήμα κατατεθέν της ταινίας, να δεσπόζει στην πόλη. Η κάμερα του Λανγκ «μπάινει» στο εσωτερικό των κτηρίων, στο χώρο του γραφείου του Φρέντερσεν, με τον εξωτερικό χώρο να αποτελεί το φόντο αυτού από τα μεγάλα παράθυρα. Η πόλη γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακή τη νύχτα, όταν φωταγωγείται από προβολείς και φωτεινές επιγραφές. Παράλληλα με αυτό το άκρως νεωτερικό σκηνικό, στο χώρο της υπέργειας πόλης υπάρχουν οι «Αιώνιοι Κήποι», ο χώρος αναψυχής των παιδιών της κυρίαρχης τάξης, με ένα από αυτούς να είναι και ο Φρέντερ, γιος του Φρέντερσεν. Πρόκειται για χώρο εξωτερικό που θυμίζει αναγεννησιακό κήπο, με το περίτεχνο σιντριβάνι, τα αρχαιοελληνικά αγάλματα δισκοβόλων και τους χώρους άθλησης. Η υπέργεια πόλη είναι μια «διακοσμημένη» πόλη.



⁵⁴ Ελεύθερη μετάφραση από την αγγλική έκδοση. Πρωτότυπο: «I saw a street lit as if in full daylight by neon lights and, topping them, oversized luminous advertisements moving, turning, flashing, on and off, spiraling ... something that was completely new and newly fairy-tale-like for a European in those days. The buildings seem to be a vertical veil, shimmering, almost weightless, a luxurious cloth hung among the dark sky to dazzle, distract, and hypnotize. At night the city did not give the impression of being alive; it lived as illusions lived. I knew then that I have to make a film about all these sensations.» (Lang, 1924)

⁵⁵ Το οποίο ανήκει στον «Άρχοντα» της Μητρόπολης Γιόχαν Φρέντερσεν, και στεγάζεται το γραφείο του.



Η επίγεια πόλη είναι ο χώρος παραγωγής, ο χώρος των μηχανών, που οριοθετείται μεταξύ της υπέργειας και της υπόγειας πόλης. Είναι μία πόλη – εργοστάσιο, όπου η κλίμακα των μηχανών και των υποστυλωμάτων από μπετόν που τις στηρίζουν δίνει την εντύπωση πως αποτελούν τα θεμέλια της Μητρόπολης (Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, 2010, σ. 85). Η έντονη παρουσία των μηχανών (μεγάλες μηχανές υπολογισμού στο γραφείο του Φρέντερσεν, η κεντρική μηχανή – γεννήτρια της Μητρόπολης στο κέντρο του χώρου παραγωγής) τοποθετούν την ταινία εντός της συζήτησης της δεκαετίας του 1920 για τον εκσυγχρονισμό και την τεχνολογία· η πόλη, οι εργαζόμενοι, ακόμη και η ίδια η ταινία συνδέονται με τη μηχανή. Η πόλη αντλεί την ενέργειά της από μηχανήματα· τα φώτα τρεμοπαίζουν και αναβοσβήνουν, όταν οι εργάτες καταστρέφουν τη γιγαντιαία γεννήτρια που τροφοδοτεί την πόλη. Η ίδια η πόλη οργανώνεται ως μηχανήμα που αυτοκαταστρέφεται μόλις κάποιο μέρος αυτής δυσλειτουργεί. «Οι μηχανές θα είναι οι εργάτες του μέλλοντος», διακηρύσσει ο Ρότβανγκ, ο επιστήμονας, εκφράζοντας ένα ουτοπικό συναίσθημα που έχει ήδη εκφραστεί στο πρώτο φουτουριστικό μανιφέστο του Μαρινέτι (Kaes, 1993, σσ. 177-178).

Η «Μητρόπολη» ξεκινά με ένα αφηρημένο μοντάζ μηχανών σε κίνηση, που εμφανίζονται πίσω από τους ουρανοξύστες της μεγαλούπολης. Κοντινά πλάνα κινούμενων εμβόλων και κινητήρων που στρέφονται σε αντίθετες κατευθύνσεις, σε κρεσέντο, δημιουργούν περισσότερες ταχύτητες και κινήσεις, με τα πλάνα αυτά να ακολουθούνται από την εικόνα ενός δεκάωρου ρολογιού, ενός ακόμη μηχανήματος, που δείχνει την αδιάκοπη έναρξη μιας νέας βάρδιας. Αυτά τα μηχανήματα μοιάζουν να κινούνται από μόνα τους· δεν είναι γνωστό τι παράγουν ή τροφοδοτούν, ούτε ποιος τους θέτει σε κίνηση. «Η δική μας είναι η πρώτη γενιά που άρχισε να συμφιλιώνεται με τις μηχανές και να βλέπει σε αυτές όχι μόνο το χρήσιμο, αλλά και το όμορφο» γράφει ο Jünger το 1925 αναφερόμενος στη νέα εποχή της συμβίωσης του ανθρώπου και της μηχανής. Αυτή η γενιά ήταν «που χτίζει μηχανές και, για την οποία, οι μηχανές δεν είναι άψυχο σίδηρο, αλλά μάλλον ένα όργανο εξουσίας, το οποίο κυριαρχεί με 'κρύο' λόγο και αίμα» (Kaes, 1993, σ. 178).



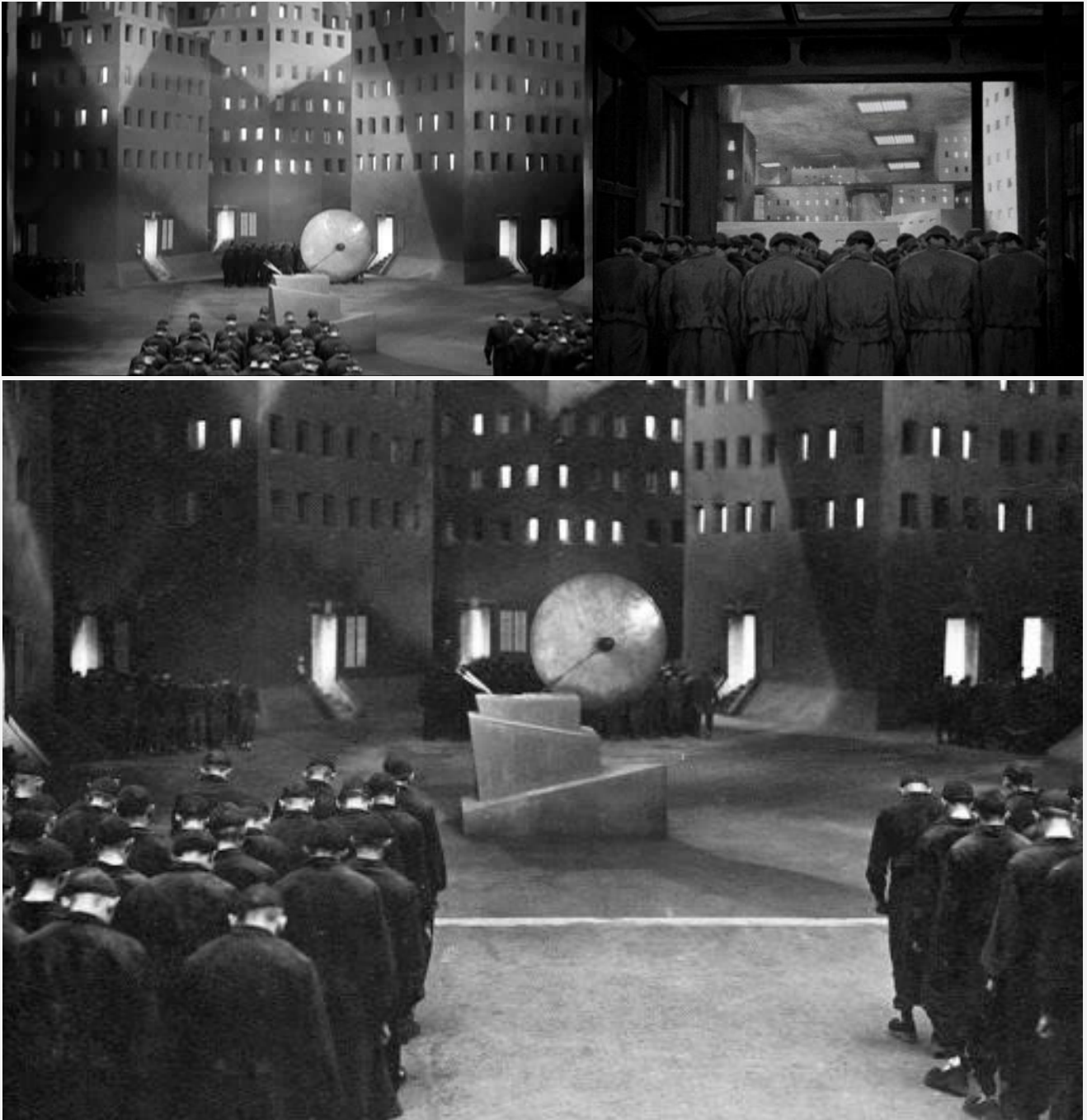
Με την αλλαγή της βάρδιας εμφανίζονται οι εργάτες της Μητρόπολης, ως μάζα. Τα σώματα των εργατών, αποπροσωποποιημένα, στο σημείο να γίνονται ένα με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό της ταινίας, χορογραφούνται στην παράδοση της Αγκιπρόπ⁵⁶, σχηματίζοντας αυτό που ο Κρακάουερ ονόμασε «μάζα ως διάκοσμος», όπου τα άτομα βυθίζονται ριζικά σε πολύ δομημένο σχηματισμό (Kaes, 1993, σ. 176). Στο χώρο των μηχανών, στην επίγεια πόλη, κυριαρχεί ο ορθολογισμός της βιομηχανικής παραγωγής, τα άτομα θυμίζουν καλορυθμισμένες μηχανές, οι μηχανές θυμίζουν ζωντανούς οργανισμούς, με ένα ρολόι να ρυθμίζει τη ροή της παραγωγής και να εξασφαλίζει την ομαλότητα της αένας αυτής διαδικασίας. Ο Λανγκ «χτίζοντας» την επίγεια πόλη θέλει να συμπεριλάβει την βιομηχανική αισθητική, αποκρύπτοντας τη συγκεκριμένη λειτουργία των μηχανών, τον ορθολογισμό και προγραμματισμό που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη μεγαλούπολη, με το ρολόι – σύμβολο της οργάνωσης – να έχει σημαντικό ρόλο, καθώς και την αποξένωση των κατώτερων στρωμάτων (εργάτες), τα οποία εξαντλημένα από τη δεκάωρη εργασία τους και την επίγνωση μη διαφυγής από την κυκλικά επαναλαμβανόμενη αυτή διαδικασία, φτάνουν να μετατρέπονται σε μια ανώνυμη μάζα, ντυμένη και κινούμενη ομοιόμορφα, χωρίς εξατομικευμένες εκφράσεις. Ενώ η ταινία δείχνει ότι οι συνθήκες εργασίας στη βιομηχανική πόλη είναι καταπιεστικές, «υμνεί» το μοντέρνο σχεδιασμό και την αρχιτεκτονική ως αισθητικές δυνατότητες. Η Μητρόπολη είναι μια πόλη που ο σχεδιασμός της αντικατοπτρίζει το νεωτερικό όραμα της λειτουργικότητας και της απουσία διακόσμησης με όρους προηγούμενων περιόδων⁵⁷.

Η πόλη των εργατών είναι το υπόγειο επίπεδο της Μητρόπολης· βρίσκεται στα έγκατα της γης, με κτήρια – πολυκατοικίες και γεωμετρικές φωτοσκιάσεις στις όψεις τους, που συμβάλουν στη δυσάρεστη εικόνα τους. Πρόκειται για χώρο μεγάλων διαστάσεων, κλειστό με οροφή και εστίες

⁵⁶ Αγκιπρόπ ή αγκίτ-προπ (ρωσικά: αγκιπροπ) ονομάζεται η πολιτική στρατηγική που χρησιμοποιεί μια σειρά από τακτικές για τη διάδοση και προπαγάνδισή ιδεών και θέσεων, τεχνικές που αποσκοπούν στην επίδραση στην κοινή γνώμη και την κινητοποίησή της υπέρ κάποιων σκοπών ή στόχων. Αν και οι μέθοδοι αυτές είναι κοινές σε διάφορες περιστάσεις, ο όρος χρησιμοποιείται κυρίως για αυτές που εφαρμόστηκαν στη Ρωσική Σοβιετική Ομοσπονδιακή Σοσιαλιστική Δημοκρατία και τη Σοβιετική Ένωση (Foster, 2018, σ. 308).

⁵⁷ Αντίθεση με υπέργεια πόλη και υπερ-διακοσμημένους «Αιώνιους Κήπους».

τεχνητού φωτός διατεταγμένες αυστηρά σε κάρναβο (Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, 2010, σ. 85). Έχοντας προΐδεάσει τους θεατές από τα πλάνα της μάζας εργατών, η πόλη αυτών είναι εξίσου απρόσωπη, με τα κτήρια (εργατικές κατοικίες) να είναι όμοια και ψυχρά.



Η Μητρόπολη, λοιπόν, οργανώνεται κάθετα σε τρία επίπεδα. Η κάθετη δομή είναι χωρική και κοινωνική παράλληλα. Η άνω και η κάτω πόλη συμβολίζουν την κοινωνική διαστρωμάτωση της Μητρόπολης. Η υπέργεια πόλη, με τους χώρους αναψυχής, αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο της άρχουσας τάξης, η επίγεια πόλη χωρισμένη σε υπο-επίπεδα, αποτελεί τον τόπο παραγωγής, όπου στο επάνω τμήμα αυτής στεγάζεται το γραφείο του Φρέντερσεν, ιδιοκτήτη της Μητρόπολης, και στα θεμέλια αυτής βρίσκονται οι μηχανές και μαζί με αυτές οι εργάτες. Στο υπόγειο τμήμα της πόλης στεγάζεται η «Πόλη των Εργατών», αποκομμένη από τον εξωτερικό κόσμο και τον κύριο χώρο της Μητρόπολης. Ο Λανγκ στήνει μια κινηματογραφική αναπαράσταση της δυστοπικής βιομηχανικής πόλης, όπου οι μάζες των εργατών είναι

υποδουλωμένες σε μια ολιγαρχία (Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, 2010, σ. 103). Όπως σημειώθηκε στην αρχή του υποκεφαλαίου, η ταινία αποτελεί επεισόδιο. Η δράση του επεισοδίου συντελείται με φόντο την αστική (ουρανοξύστες) και βιομηχανική (εργοστάσιο) αρχιτεκτονική.

"Eternal Gardens"
ΥΠΕΡΓΕΙΑ ΠΟΛΗ
Κατεχοχήν χώρος άρχουσας τάξης



"Metropolis"
ΕΠΙΓΕΙΑ ΠΟΛΗ
Συνύπαρξη άρχουσας & εργατικής τάξης, σε
διαφορετικά επίπεδα (γραφείο - χώρος παραγωγής)



"Workers' City"
ΥΠΟΓΕΙΑ ΠΟΛΗ
Κατεχοχήν χώρος εργατικής τάξης



Η «Μητρόπολη» συμπυκνώνει το τρίπτυχο κινηματογράφος – πόλη – νεωτερικότητα, καθώς ο Λανγκ κατασκευάζει μια φιλική πόλη στην οποία συναντιούνται η τεχνολογία, τα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα και το όραμα για το αστικό μέλλον. Η Anne Leblans χαρακτηρίζει τον Λανγκ ως «έναν σειсмоγράφο που με μεγάλη ακρίβεια καταγράφει ανησυχίες, συγκρούσεις και εξελίξεις στα μέσα της δεκαετίας του 1920»⁵⁸ (Mennel, 2008, p. 41). Το επεισόδιο που εξιστορεί η ταινία αφορά τη Μαρία, την κόρη ενός εργάτη, η οποία μεσολαβεί μεταξύ εργατών και Φρέντερσον, ο οποίος θέλει να αντικαταστήσει τους πρώτους με μηχανές για να αυξήσει την παραγωγικότητα. Ο Ρότβανγκ, ο επιστήμονας που δουλεύει για τον Φρέντερσον, κατασκευάζει ένα σαγηνευτικό, «διαβολικό» ανθρωπόμορφο ρομπότ, μια «Μηχανή – Άνθρωπο», με την όψη της Μαρίας, για να ξεσηκώσει τους εργάτες να επαναστατήσουν και να καταστρέψουν τελικά την Μητρόπολη. Ο Φρέντερ, γιος του Φρέντερσον, που έχει δει τη μηχανή – γεννήτρια να «καταβροχθίζει» τους εργάτες, έχει γνωρίσει Μαρία και την έχει ερωτευτεί, προσπαθεί να τη σώσει

⁵⁸ Πρωτότυπο: «a seismograph that with great accuracy registers concerns, conflicts, and developments of the mid-1920s» (Leblans, 2001, σ. 96).

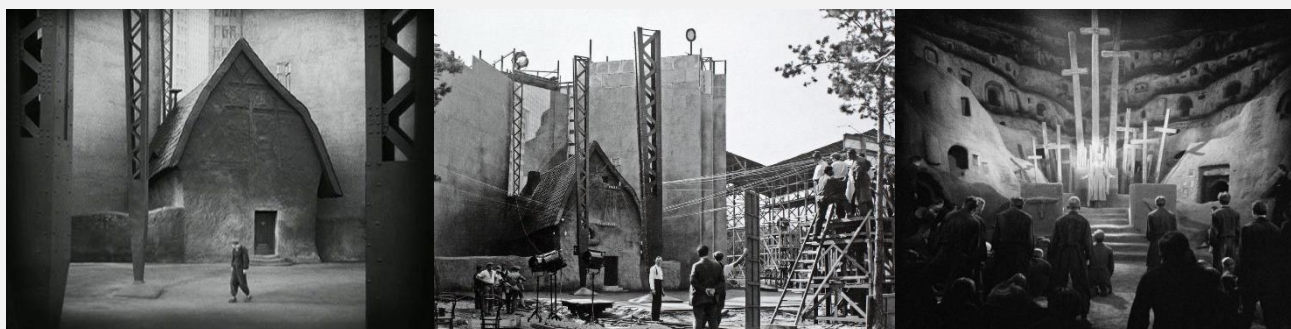
από τον Ρότβανγκ, που την κρατά αιχμάλωτη, όσο το ρομπότ Μαρία παρακινεί τους εργάτες να ξεγερθούν. Το ρομπότ του Ρότβανγκ καταφέρνει τους εργάτες να επαναστατήσουν, με τις ενέργειές του, όμως, να προκαλούν προβλήματα τόσο στα υπέργεια στρώματα της Μητρόπολης, όσο και στη δική τους υπόγεια πόλη, η οποία πλημμυρίζει, με τα παιδιά τους να κινδυνεύουν να πνιγούν. Ο Φρέντερ καταφέρνει να σώσει τη Μαρία, και μαζί σώζουν τα παιδιά της υπόγειας πόλης. Η ψεύτικη Μαρία αποκαλύπτεται και οι εργάτες καίνε το ρομπότ, που τους αποσυντόνισε, κατέστρεψε την πόλη και πήγε να σκοτώσει τις οικογένειές τους. Μετά το ρομπότ, σειρά έχει ο δημιουργός του· ο Φρέντερ, η Μαρία και ο Ρότβανγκ πολεμούν στην κορυφή του καθεδρικού ναού, όπου και ο Ρότβανγκ σκοτώνεται. Η τελική εικόνα της ταινίας δείχνει τον Φρέντερ, τον Φρέντερσον και τον εργοδηγό να δίνουν τα χέρια μπροστά στον καθεδρικό ναό, με την τελευταία καρτέλα να «πέφτει», γράφοντας: «Η καρδιά συνδέει το κεφάλι και το χέρι».







Με τη βοήθεια της Μαρίας, ο Φρέντερ γίνεται η «καρδιά» μεταξύ «κεφαλιού» και «χειριού»: αποτελεί τη σύνδεση μεταξύ του αποξενωμένου εργατικού δυναμικού και του ιδιοκτήτη των μέσων παραγωγής στη σύγχρονη, βιομηχανική μητρόπολη. Ο Φρέντερσον ενσαρκώνει τον σύγχρονο βεμπериανό καπιταλισμό στον δυτικό κόσμο, όπου εντοπίζεται μια ορθολογική εκδοχή της καπιταλιστικής οικονομικής πράξης και της καπιταλιστικής επιχείρησης· η σχέση του με τους γύρω του, συμπεριλαμβανομένου του γιού του, χαρακτηρίζεται από ορθολογικότητα. Ο λειτουργικότητα και ο αυτοματισμός εμφανίζονται στο γρήγορο μοντάζ πλάνων των μηχανών και ενσαρκώνονται από το σώμα των εργατών, που ζουν και λειτουργούν, εξίσου, ως προγραμματισμένες μηχανές. Ο Ρότβανγκ αντιπροσωπεύει τους κινδύνους της σύγχρονης βιομηχανικής εποχής, καθώς και έναν μυστικισμό, που έρχεται από την παράδοση. Αναλυτικότερα, ο Ρότβανγκ ενσαρκώνει τον παράλογο και επικίνδυνο χαρακτήρα της νεωτερικότητας και της τεχνολογίας, ο οποίος θα μπορούσε να καταστρέψει τα μέσα παραγωγής και τα ίδια τα άτομα· παράλληλα, το σκηνικό του εργαστηρίου του, ένα κτίσμα που δεν μοιάζει με τις σύγχρονες εργατικές κατοικίες, και ενώ βρίσκεται στην υπόγεια πόλη, είναι εκτός συνόλου, φαίνεται να αναφέρεται στα κατάλοιπα της παραδοσιακής κοινωνίας, τα οποία πρέπει να καταστραφούν. Το εργαστήριο του Ρότβανγκ, όπως και οι κατακόμβες της υπόγειας πόλης, αποτελεί χώρο πέρα από το νεωτερικό.



Ο Ρότβανγκ αντιπροσωπεύει ένα παραδοσιακό όραμα πραγματοποίησης του καπιταλισμού, η καταστροφή του οποίου, σε συνδυασμό με τη σύνδεση καρδιάς – μυαλού – χεριών, καθιστά δυνατή την πραγματοποίηση ενός σύγχρονου, ορθολογικού και ανθρωπιστικού μέλλοντος (Mennel, 2008, σ. 41).

Η «Μητρόπολη» απεικονίζει ένα αστικό απαρτχάιντ μεταξύ της αστικής άρχουσας τάξης, που ευδοκίμει στη νεωτερική «Άνω Πόλη» (Upper City) και τους εργάτες – τους χειριστές μηχανών – που κατοικούν στα έγκατα της Μητρόπολης, σε μια βιομηχανική «Πόλη Εργατών». Η υπέργεια πόλη («Αιώνιοι Κήποι») και το «εξωτερικό» τμήμα της επίγεια πόλης (δρόμοι, ουρανοξύστες, γραφείο Φρέντερσεν) αντιπροσωπεύουν την φαντασμαγορία – τα «θαύματα» – της νεωτερικότητας, ενώ η υπόγεια πόλη, την ουσία – το εσωτερικό – αυτής, τον επίπονο και ζοφερό χαρακτήρα της (Golding, 2019, σ. 303). Φαίνεται πως ο Λανγκ αξιώνει, μέσα από το φιλικό επεισόδιο της «Μητρόπολης», να θίξει τις εντάσεις που διακρίνονται στην (αστική) νεωτερικότητα, όπως αυτές μεταξύ κράτους και κοινωνίας, κατανάλωσης και παραγωγής, θρησκείας και εκκοσμίκευσης, και τις προσπάθειες για συμφιλίωση αυτών. Ως μία από τις πιο επιδραστικές μοντερνιστικές ταινίες, που προβάλλει ρητά ένα ουτοπικό όραμα για τη σύγχρονη κοινωνία, η «Μητρόπολη» φέρει το πνεύμα και τη σκέψη της εποχής της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Ο Καes αντιμετωπίζει την ταινία ως «μια προσπάθεια, που εξηγείται ιστορικά, να καταπολεμήσει αυτές τις τάσεις της νεωτερικότητας που έχουν αναμφισβήτητα αποδειχθεί σκληρές και απάνθρωπες»⁵⁹ (Kaes, 1993, σ. 188). Εξετάζοντάς την, λοιπόν, αυτού του πλαισίου, καταλήγει πως η ταινία δραματοποιεί την αντίδραση του γερμανικού μοντερνισμού ενάντια σε μια «υπερδύναμη» νεωτερικότητα, που έφτανε να υπονομεύει, αν όχι αναιρεί, τις χειραφετητικές και ουτοπικές δυνατότητές της (Kaes, 1993, σ. 188). Ο Λανγκ παρουσιάζοντας τη νεωτερική εμπειρία ως κάτι που μοιάζει ανυπόφορο, αποκαλύπτει την ουσία αυτής και τη «δύναμη» που κρύβεται από πίσω της, τη της σκοτεινή πλευρά.

Στον κόσμο του Λανγκ, η νεωτερικότητα οργανώνεται χωρικά. Η νεωτερική εμπειρία της «Άνω Πόλης» και οι αντιφάσεις της δημιουργούν άγχος και δυστυχία στους κατοίκους της, με πρωταγωνιστική φιγούρα τον Φρέντερ. Έχοντας γίνει μάρτυρας της φρίκης της «Πόλης των Εργατών» και του εργοστασίου, επιστρέφει στην επίγεια πόλη, σοκαρισμένος και παλεύοντας να συνειδητοποιήσει πως η πόλη – ο κόσμος – που κατοικεί είναι χτισμένη πάνω σε μια γιγάντια

⁵⁹ Ελεύθερη μετάφραση από την αγγλική έκδοση. Πρωτότυπο: «... as a historically explainable and valid attempt to fight those tendencies of modernity that have undeniably shown themselves to be cruel and dehumanizing.»

μηχανή τέρας⁶⁰ που «καταβροχθίζει» τους ανθρώπους. Η μηχανή ελέγχεται από το γραφείο του πατέρα του, Φρέντερσεν, που βρίσκεται στον τελευταίο όροφο του «Νέου Πύργου της Βαβέλ» («New Tower of Babel»), χρησιμοποιώντας μια σειρά από μηχανές, όπως μετρητές, CCTV και πίνακες ελέγχου (Golding, 2019, σ. 307).



Ο Λανγκ παρουσιάζει μια εφιαλτική προσέγγιση των μηχανών, εντελώς διαφορετική από αυτή του Ρούτμαν. Ο κόσμος των μηχανών κυριαρχεί επάνω στο αστικό τοπίο και στους ανθρώπους, παρουσιάζοντας την τεχνολογική πρόοδο και τον μοντερνισμό ως διείσδυση του τρόμου και της καταπίεσης, η οποία εικονογραφείται με την μετατροπή των μηχανών σε ανθρωπόμορφο ον που «καταπίνει» τους ανθρώπους εργάτες. Ο Φρέντερ, μετά το επεισοδιακό αυτό βίωμα, έρχεται αντιμέτωπος με τις αντιφάσεις και τη ζοφερότητα της σύγχρονης πόλης. Ρωτώντας τον πατέρα του βρίσκονται οι άνθρωποι, τα χέρια, που έχτισαν την πόλη του, ο Φρέντερσεν απαντά πως ανήκουν στα βάθη αυτής· πρόκειται για τη στιγμή όπου ο Φρέντερ συνειδητοποιεί πως υπάρχουν άνθρωποι «κάτω» από αυτούς, με το κοινωνικό – ταξικό να εξεικονίζεται χωρικά, που δεν απολαμβάνουν και δε ζουν στη νεωτερική φαντασμαγορία της επίγειας (και υπέργειας) Μητρόπολης.

Όπως σημειώνει ο Golding, το σύγχρονο της ταινίας κοινό στο Βερολίνο, απογοητεύτηκε από το μήνυμα και το φινάλε της ταινίας. Ο Λανγκ αφενός αποκαλύπτει τον απάνθρωπο χαρακτήρα και την εκμετάλλευση στο πλαίσιο μιας σύγχρονης, εκβιομηχανισμένης, μεγαλούπολης, παρουσιάζει την εξέγερση των εργατών ως αποτέλεσμα μια «δαιμονικής» παρέμβασης, ενώ καταλήγει στη διατήρηση του απαρτχάιντ μοντέλου, με τους εργάτες να συμφιλιώνονται με τον καταπιεστή τους,

⁶⁰ Στα μάτια του Φρέντερ η γιγάντια μηχανή φαντάζει σαν το Μολώχ (Moloch), μια ειδωλολατρική θεότητα της ευρύτερης περιοχής της Παλαιστήνης της Παλαιάς Διαθήκης, στην οποία θυσίαζαν παιδιά ρίχνοντας τα στη φωτιά που έκαιγε στο στόμα της.

να παραμένουν στα έγκατα της Μητρόπολης χειριζόμενοι τα μέσα παραγωγής, χωρίς να τα ελέγχουν, και όντας αποκλεισμένοι από τις εκδηλώσεις της νεωτερικότητας (Golding, 2019, σ. 309). Το βερολινέζικο κοινό της εποχής δεν μπορούσε να δεχτεί ότι η εργατική τάξη θα συνεχίζει να απουσιάζει από τη νεωτερική ουτοπία της μελλοντικής πόλης, και η ζωή τους θα περιορίζεται εξ ολοκλήρου σε μια οικιακή σφαίρα, από την οποία εξέρχονται για να εργαστούν. Από την πλευρά του ο Λανγκ, σχεδιάζοντας την ουτοπική πόλη του μέλλοντος, παρουσίασε το προσωπικό του όραμα για μια πόλη «του μέλλοντος», «της αιώνιας κοινωνικής ειρήνης», στην οποία «δε θα υπάρχει εχθρότητα, κανένα μίσος, αλλά μόνο η αγάπη και η κατανόηση»⁶¹ (Kaes, 1993, σ. 176). Ωστόσο, η ειρήνη φαίνεται να έρχεται με την καθολική υποταγή και την αντικειμενοποίηση ενός μεγάλου τμήματος των κατοίκων της πόλης, το οποίο συνεχίζει να παραδίδει, πρόθυμα αυτή τη φορά, τα σώματά τους στη γεννήτρια – Μόλωχ, ένα μηχάνημα προϊόν της νεωτερικής εμπειρίας, στην οποία δεν έχουν πρόσβαση. Ο Müller σημειώνει πως η «καρδιά», ο Φρέντερ, δεν είναι μια μεταφορά αγάπης, αλλά ο μυς που κρατά το αίμα να κυκλοφορεί και εγγυάται την ομαλή λειτουργία του συστήματος, υποδηλώνοντας ότι «το σώμα των ανθρώπων συγκρίνεται με την κλειστή κυκλοφορία του αίματος» (Muller, 2015, σ. 154).

Η «Μητρόπολη» παρουσιάζει την πολλαπλότητα της νεωτερικής εμπειρίας, καθώς η εμπειρία στη σύγχρονη μεγαλούπολη δεν είναι ίδια για όλους, αλλά, στην προκειμένη περίπτωση, εξαρτάται από την τάξη στην οποία ανήκουν τα νεωτερικά υποκείμενα και τη θέση τους στην παραγωγή. Το βίωμα της σύγχρονης μητρόπολης, η αρχιτεκτονική αυτής, η ροή της ζωής, είναι αποτέλεσμα των τεχνολογικών καινοτομιών. Η τεχνολογία⁶² μετατρέπει την πόλη σε ένα θαύμα της νεωτερικότητας, και παράλληλα είναι αυτή που μεταμορφώνει τους εργάτες σε «προφή» των μηχανών, τους χειραγωγεί και τους καταστρέφει⁶³. Από το εντυπωσιακό μοντάζ εικόνων μηχανών στην αρχή της ταινίας, τα γραφικά σχέδια που αποτυπώνουν τα θαύματα της σύγχρονης πόλης, ως τις δυσάρεστες σκηνές της ζωής στο εργοστάσιο, η «Μητρόπολη» αποκαλύπτει τις αντιφατικές και διφορούμενες απόψεις του Λανγκ για την τεχνολογία και τον εκσυγχρονισμό των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η φουτουριστική επίγεια πόλη, με τους ουρανοξύστες, τα αεροπλάνα, τις ροές αυτοκινήτων, απεικονίζεται ως η υπόσχεση της νεωτερικής εμπειρίας και το αποτέλεσμα μια καλά σχεδιασμένης και λειτουργικής μηχανής, όραμα που απηχεί την αισθητικοποίηση της μηχανής και εκδηλώνεται στην τέχνη, την αρχιτεκτονική και τη φωτογραφία του 1920 (Wosk, 2010, σ. 407). Η νεωτερική ουτοπία του Λανγκ ενέχει τη δυστοπία, και αντιστρόφως η δυστοπία της νεωτερικής εμπειρίας μπορεί να φέρει την ουτοπία ενός αστικού, ειρηνικού κατά Λανγκ, μέλλοντος.

⁶¹ «Metropolis, the city of the future, is the city of eternal social peace—the city of cities in which there is no animosity, no hatred, but only love and understanding» (Metropolis publicity brochure 1927) (Kaes, 1993, σ. 176).

⁶² Εξωτερικά (τα κινηματογραφικά μέσα και η παραγωγή της ταινίας, των σκηνικών, των εφέ) και εσωτερικά (η τεχνολογία και οι μηχανές που παρουσιάζει η ταινία).

⁶³ Το γυναικόμορφο ρομπότ, η «διαβολική Μαρία», είναι τεχνολογικό κατασκεύασμα και μάλιστα το πιο εντυπωσιακό – για την εποχή – κατασκεύασμα που μπορεί να δημιουργήσει η τεχνολογία του μέλλοντος.

Κεφάλαιο 4

Συμπεράσματα.

Το βιομηχανικό περιβάλλον, ο αστικός χώρος, ο νέος τρόπος οργάνωσης της ζωής και η εμπειρία των κατοίκων της σύγχρονης μητρόπολης, συστατικά στοιχεία της διαδικασίας της νεωτερικότητας αποτυπώνονται και συμπυκνώνονται στο σημείο σύμπλεξης του φαινομένου της μοντέρνας μεγαλούπολης και του κινηματογραφικού μέσου· δηλαδή, του εκμηχανισμένου μητροπολιτικού χώρου και της παραγόμενης κίνησης εικόνων από την κινηματογραφική μηχανή. Η κινούμενη εικόνα ως μέσο δεν απεικονίζει απλώς τη μητρόπολη, αλλά παράγει χώρο τον οποίο οι θεατές δεν κατοικούν με τα σώματά τους, αλλά με τη φαντασία τους. Αρχιτεκτονική και κινηματογράφος «συναντιούνται» σε αυτή τη διαδικασία παραγωγής· ο κινηματογράφος αντλεί το υλικό του από την πραγματικότητα (μητροπολιτική αρχιτεκτονική), το επεξεργάζεται (αρχιτεκτονική κινηματογράφου) και αξιώνει να δημιουργήσει εμπειρίες, λειτουργώντας ως μηχανή παραγωγής ταυτίσεων, όπου τα γνωστά στο κοινό στοιχεία της υλικής πραγματικότητας που οικειοποιείται το φιλμ, ως στοιχεία κοινού κώδικα του σύγχρονου πολιτισμού, δίνουν τη δυνατότητα στον θεατή να αναγνωρίσει τις καταστάσεις που παρουσιάζονται, αλλά και να τοποθετήσει τον εαυτό του εντός αυτών. Παράλληλα, η αρχιτεκτονική οργάνωση του μητροπολιτικού χώρου και οι κινηματογραφικές εικόνες αποτελούν μέσα ανασύνθεσης, αποσυναρμολόγησης και επανασυναρμολόγησης του αντιληπτικού μηχανισμού των υποκειμένων και της νεωτερικής εμπειρίας.

Οι κινηματογραφικές αφηγήσεις ποικίλουν και παράγουν διαφορετικές αναπαραστάσεις της νεωτερικής μητροπολιτικής εμπειρίας. Οι Ρούτμαν και Λανγκ βρίσκονται και ζουν στην Γερμανία μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η οποία κατά την περίοδο του μεσοπολέμου έχει δύο όψεις: από τη μία, υπήρχε η ηττημένη Γερμανία του «Μεγάλου Πολέμου», με την οικονομία της να καταρρέει, κυρίως πλησιάζοντας στο τέλος της δεκαετίας του 1920 και τη διεθνή οικονομική κρίση του 1929, με το πολιτικό της σύστημα σε κρίση, καθώς η Δημοκρατία της Βαϊμάρης είχε αρχίσει να «πεθαίνει» (Γκαϊν, 2010, σ. 15) και δυνάμεις που θα αντιμάχονταν το δημοκρατικό καθεστώς είχαν ξεκινήσει να συγκροτούνται. Από την άλλη, υπήρχε η ελπιδοφόρα εικόνα και η υπόσχεση για ένα νέο ξεκίνημα· η νεωτερική πόλη και οι υποσχέσεις της αρχίζουν να εμφανίζονται, καθώς το Βερολίνο μετατρέπεται σε σύγχρονο μητροπολιτικό κέντρο. Η ζοφερή, και μάλλον δυστοπική, πραγματικότητα συνυπάρχει με την επιθυμία εκπλήρωσης μιας σύγχρονης ουτοπίας. Σε αυτό το πλαίσιο, Ρούτμαν και Λανγκ βλέπουν περίπου διαφορετικά πράγματα. Συγκεκριμένα, το «Βερολίνο» φαίνεται πως στρέφει το βλέμμα του θεατή στα προϊόντα της νεωτερικής μεγαλούπολης, θαυμάζοντας τις μηχανές, και προσβλέποντας σε «περισσότερη νεωτερικότητα»· ο Ρούτμαν αντιμετωπίζει τη νεωτερική μητρόπολη ως ουτοπία, το ελπιδοφόρο παρόν και μέλλον. Ο Λανγκ μοιάζει πιο επιφυλακτικός, καθώς η «Μητρόπολη», ως νεωτερική φαντασμαγορία, δομείται πάνω στην αδυσώπητη πραγματικότητα που βιώνουν οι εργάτες της υπόγειας πόλης· τα θαύματα της μοντέρνας πόλης κρύβουν τη δυστοπία. Ωστόσο, σε κανένα από τα δύο φιλμ ο ουτοπικός και δυστοπικός, αντίστοιχα, χαρακτήρας της μητροπολιτικής εμπειρίας δεν απολυτοποιείται, αλλά εντοπίζονται εκφάνσεις και των δύο, αποτυπώνοντας την αντίθεση που χαρακτηρίζει την περίοδο εκείνη.

4.1. Μια προσέγγιση των «εικόνων»: η αστική δυστοπία ως ουτοπία που έχασε τον έλεγχο.

Το «Βερολίνο, η Συμφωνία μια Μεγαλούπολης» και η «Μητρόπολη» παράγουν εικόνες της αστικής κοινωνίας, της εμπειρίας στη σύγχρονη μητρόπολη και των αντιφάσεων της. Στα φιλμ εντοπίζονται διακριτά επίπεδα εικόνων, καθώς υπάρχουν οι εικόνες που επιθυμούν να δείξουν οι δημιουργοί των ταινιών, οι εικόνες που καταγράφει το ίδιο το μέσο, και οι εικόνες ως νοήματα που μπορούν να εντοπιστούν μέσω των αναπαραστάσεων, ανεξαρτήτως της σκηνοθετικής αφήγησης.

Τόσο στην περίπτωση του Ρούτμαν όπου ο θεατής παρακολουθεί πλάνα από το ίδιο το Βερολίνο, όσο και στη φανταστική πόλη του Λανγκ, ο χώρος είναι η παγκόσμια μητρόπολη, η οποία παρουσιάζεται ως τόπος συγκέντρωσης ενέργειας και δύναμης. Η ενέργεια της σύγχρονης μεγαλούπολης είναι η κίνηση και η ταχύτητά της. Στην περίπτωση του «Βερολίνου» δεν υπάρχει μια απλή καταγραφή της κυκλοφορίας, αλλά ο ρυθμός της ταινίας καθορίζεται από την κίνηση στους δρόμους της πόλης και την ταχύτητα των μέσων μεταφοράς. Η μαζική παραγωγή καταναλωτικών αγαθών αυξάνει το ρυθμό της και η ομαλή ροή της παραγωγικής διαδικασίας εξασφαλίζει την εύρυθμη ροή της οικονομίας. Με τα επιτεύγματα που προσφέρει και την τεχνολογία που διαθέτει, η σύγχρονη μητρόπολη εγγυάται τον εκσυγχρονισμό και τη λειτουργικότητα. Ο Ρούτμαν υπήρξε ο πρώτος που αναπαρέστησε κινηματογραφικά την πόλη ως μια σύνθεση ρυθμών. Στην «Μητρόπολη», η επίγεια πόλη είναι ο τόπος του οδικού δικτύου και των μέσων μεταφοράς, η κυκλοφορία του χρήματος είναι εμφανής, με χαρακτηριστικά τα πλάνα από το γραφείο του Φρέντερσεν, όπου τα μηχανήματα θυμίζουν εκείνα των χρηματιστηρίων καταγράφοντας δείκτες αποδοτικότητας και κέρδους. Στην υπόγεια πόλη των εργατών, μηχανές και εργάτες κινούνται συγχρονισμένα, ρυθμικά, αποδοτικά, τροφοδοτώντας και εξασφαλίζοντας την ενέργεια της Μητρόπολης. Η κίνηση των εργατών αντικατοπτρίζει την ορθολογικότητα και τη λειτουργικότητα της δομής της παραγωγικής διαδικασίας, η οποία όσο λειτουργεί βάσει αυτών των αρχών επιτυγχάνει το στόχο της και είναι αποδοτική. Η Μητρόπολη είναι διαρκώς σε κίνηση, η ομαλή λειτουργία της οποίας έγκειται στις ισορροπίες που εξασφαλίζει ο καταμερισμός εργασίας και η κοινωνική διάρθρωσής της, όπως εκφράζεται χωρικά.

Η μητροπολιτική ζωή κυριαρχείται από την αποπροσωπιοποιημένη επικοινωνία και την αποξένωση. Η νεωτερική εμπειρία, ως βίωμα διαρκών μεταβολών, επηρεάζει τη σύγχρονη υποκειμενικότητα. Στο «Βερολίνο» η καθημερινότητα των υποκειμένων – ανεξαρτήτως τάξης – μοιάζει φρενήρης και οι ρυθμοί της πόλης, η ταχύτητα των μεταφορών, η διαρκής λειτουργία των μηχανών, φαίνεται να ορίζουν τον ρυθμό κίνησης των υποκειμένων. Εργάτες και αστοί κινούνται στην πόλη διαρκώς, χωρίς να επικοινωνούν, σε μία επαναλαμβανόμενη ρουτίνα. Η αγωνία και η αδυναμία διαχείρισης των ρυθμών ζωής αποτελεί αίσθημα που κατακλύζει τα σύγχρονα υποκείμενα στο σύνολό τους. Ωστόσο, ο Ρούτμαν δεν επιδιώκει να αναδείξει αυτή την πτυχή της εμπειρίας. Τον ενδιαφέρει περισσότερο η κίνηση, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ως νέα συνθήκη, μια κατάσταση διαρκούς εξέλιξης, αλλαγών και εκσυγχρονισμού. Αυτό που συμβαίνει είναι πως ο ίδιος από πλευράς του εκμεταλλεύεται τις γρήγορες εικόνες που του εξασφαλίζει το νέο μέσο, για να επιτύχει το αποτέλεσμα που θέλει, ωστόσο οι εικόνες που καταγράφει η κινηματογραφική κάμερα προσφέρουν τη δυνατότητα για διαφορετική πρόσληψη. Το υποκείμενο που βιώνει τις ταραχές της σύγχρονης καθημερινότητας μπορεί να εντοπίσει τα στοιχεία αυτά. Για τον Ρούτμαν η σκηνή αυτοκτονίας αποτελεί μάλλον ένα απλό γεγονός, μια καταγραφή ενός πιθανού συμβάντος, καθώς δεν επηρεάζει την εξέλιξη της αφήγησής του, για τον θεατή ωστόσο μπορεί

να αποτελέσει αναπαράσταση της πνευματικής σύγχυσης και αβεβαιότητας που αισθάνεται εντός της σύγχρονης μητρόπολης.

Η νεωτερική μεγαλούπολη σημαίνει παράλληλα δύναμη. Η δύναμη αυτή εμφανίζεται στις ταινίες σε τρία επίπεδα, αρχιτεκτονικά, τεχνολογικά και κοινωνικά/ταξικά, με τα επίπεδα αυτά να συνομιλούν. Στην «Μητρόπολη» ο ουρανοξύστης που αποτελεί το κτήριο-μνημείο της πόλης και στεγάζει το γραφείο του Φρέντερσεν, αποτυπώνει αρχιτεκτονικά τη δύναμη της ίδιας της μεγαλούπολης, την ηγεμονία των ανώτερων τάξεων της Μητρόπολης πάνω στην υπόγεια πόλη και την εργατική τάξη, ενώ, παράλληλα, δηλώνει τη δυνατότητα της αρχιτεκτονικής να σχεδιάσει και να κατασκευάσει το εντυπωσιακό αυτό κτήριο. Η δύναμη των μηχανών, της τεχνολογίας, εξασφαλίζει την ενέργεια της πόλης, αλλά παράλληλα ασκεί εξουσία πάνω στα σώματα των εργατών⁶⁴. Το «Βερολίνο» αποτελεί ωδή στη λειτουργία των μηχανών. Οι μηχανές είναι εντυπωσιακές, κινούνται «όμορφα», «ξυπνούν» και θέτουν σε κίνηση την πόλη και τους κατοίκους της· δεν είναι τυχαία η κατ' επανάληψη παρουσία ρολογιών, ενός μηχανικού εργαλείου που ορίζει τις ημερήσιες δραστηριότητες όσων κινούνται στην πόλη. Στην ταινία του Ρούτμαν η αρχιτεκτονική είναι επιβλητική, αλλά με διαφορετικό τρόπο από τη φουτουριστική αρχιτεκτονική του Λανγκ· ο κεντρικός σιδηροδρομικός σταθμός, ο καθεδρικός ναός σε πανοραμικό πλάνο, αξιώνουν να δείξουν την ιστορικότητα της πόλης, καθώς γύρω από το μνημείο του παρελθόντος απλώνεται το σύγχρονο Βερολίνο, με το οδικό δίκτυο, τα καταστήματα, τους κινηματογράφους και τα κέντρα διασκέδασης. Και στις δύο περιπτώσεις, η δύναμη της τεχνολογίας έχει ισχυρό ρόλο καθώς εντοπίζεται αφενός εσωτερικά στα φιλμ, αλλά και εξωτερικά, δεδομένου ότι η τεχνολογία του κινηματογραφικού μέσου (κάμερα, μοντάζ, εφέ, στούντιο) δημιούργησε τον κόσμο των ταινιών.

Το κοινωνικό περιβάλλον των ταινιών οργανώνεται ταξικά, με τις αντιθέσεις να εντοπίζονται χωρικά, στην παραγωγική θέση, καθώς και στο βαθμό συμμετοχής στη νεωτερική φαντασμαγορία. Ενώ οι παραπάνω εικόνες αποτελούν σκηνοθετική επιλογή, θέλοντας να φανεί η δύναμη και η ενέργεια της πόλης, οι ταξικές αντιθέσεις που παρατηρούνται τοποθετούνται στις ταινίες ως καταγραφή της συνθήκης ζωής στην πραγματικότητα της πόλης, καθιστώντας την ως έχει, παρά μια πρόθεση σχολιασμού για αλλαγή. Η χωρική συνύπαρξη στην πόλη εργατών και αστών όπως εμφανίζεται στο «Βερολίνο», δεν αναιρεί την ύπαρξη ανισοτήτων στην καθημερινότητα και την εμπειρία των κατοίκων. Μάλιστα, εντός του αστικού περιβάλλοντος εντοπίζονται επιμέρους χώροι που απευθύνονται στην κάθε τάξη: όσο οι αστοί γευματίζουν τις μεσημεριανές ώρες σε πολυτελή εστιατόρια, οι εργάτες αγοράζουν φαγητό από υπαίθριες αγορές, ενώ τις βραδινές ώρες, τις ώρες ελεύθερου χρόνου, τα κέντρα διασκέδασης και τα καταστήματα φαίνεται να απευθύνονται στην αστική τάξη, με την εργατική να απουσιάζει. Στον Λανγκ, οι αντιθέσεις μπορούν να εντοπιστούν ευκολότερα, καθώς εργάτες και αστοί δεν βρίσκονται καν στον ίδιο χώρο· η εργατική τάξη είναι απομονωμένη στην υπόγεια πόλη και η καθημερινότητά της κυρίως χαρακτηρίζεται από την ρουτίνα της εργασίας στο εργοστάσιο. Υπάρχει μια δυσανάλογη συμμετοχή στις υποσχέσεις της αστικής νεωτερικής εμπειρίας, όπου η εμπειρία των εργατών συμπυκνώνει τα χαρακτηριστικά της εμπειρίας της σύγχρονης μεγαλούπολης (γρήγοροι ρυθμοί, αποξένωση, μάζα), χωρίς ωστόσο να περιλαμβάνει – στον

⁶⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σκηνή με το γιγάντιο ρολόι και τον εργάτη-χειριστή του, όπου δεν είναι απολύτως ευκρινές αν ο εργάτης θέτει σε λειτουργία και κινεί τους δείκτες του ρολογιού, ή αν το ρολόι ασκεί δύναμη και κινεί στα χέρια του εργάτη.

ίδιο βαθμό με την αστική τάξη – τη συμμετοχή στη νεωτερική φαντασμαγορία και θέαμα. Η έντονη διαστρωμάτωση στον Λανγκ δε μοιάζει να αποτελεί συνθήκη την οποία ο ίδιος επικροτεί, δεδομένης της επιλογής να παρουσιαστεί η εργατική πόλη ως δυσάρεστος και αποπνικτικός τόπος, και τους εργάτες ως μη-ανθρώπους, άτομα απρόσωπα που επιτελούν μηχανικά μια εργασία προκειμένου να συνεχίσει η παραγωγική διαδικασία. Ωστόσο, είναι μετριοπαθής, καθώς παρά τη ζοφερή πραγματικότητα που περιγράφει, ο ίδιος εμφανίζει το μοντέλο αυτό ως μοναδικό τρόπο λειτουργίας και αναπαραγωγής της σύγχρονης πόλης. Το επεισόδιο της επανάστασης της εργατικής τάξης είναι καταστροφικό για τους ίδιους⁶⁵ και για ολόκληρη τη Μητρόπολη, ενώ το τέλος που φαντάζει αισιόδοξο, κατ' ουσία αποτελεί την επανεκκίνηση της ίδιας διαδικασίας, με τις ανισότητες μεταξύ εργατικής και αστικής τάξης να συνεχίζουν να υπάρχουν.

Ο Λανγκ αναγνωρίζει την κατάσταση στην οποία βρίσκονται τα σύγχρονα υποκείμενα και την αποδέσμευση του σύγχρονου κόσμου από κάθε βεβαιότητα και σταθερά που εξασφάλιζε η παραδοσιακή οργάνωση της κοινωνίας. Ο κάτοικος της μοντέρνας πόλης βιώνει έναν κόσμο που διαρκώς αλλάζει, με όσα στοιχεία διατηρούσαν τη συνοχή στις παραδοσιακές δομές κοινωνικής οργάνωσης να έχουν κλονιστεί. Η βαθιά μελαγχολία και η μοναξιά των ατόμων πηγάζει από την έλλειψη κάποιου ανώτερου νοήματος στον κόσμο και στην ύπαρξή τους, στον κενό χώρο τον οποίο κατοικούν (Kracauer, 2018, σ. 27). Η θρησκευτική σφαίρα και η πίστη στον Θεό έχει πλέον εκδιωχθεί, εκκενώνοντας τον πνευματικό χώρο που περιβάλλει τα νεωτερικά υποκείμενα· η θρησκεία αποτελούσε ένα από τα ισχυρότερα πλέγματα νοήματος για τον άνθρωπο στην παραδοσιακή κοινωνία, ο οποίος ακολουθώντας τις ηθικές προσταγές ανώτερων δυνάμεων, υπόμνε τις δυσκολίες και τις αδικίες του παρόντος κόσμου, προσβλέποντας στον καλύτερο άλλο κόσμο που θα ακολουθήσει. Η πίστη στις παντοδύναμες θεϊκές δυνάμεις κάνει τα άτομα να αισθάνονται ατελή και μειονεκτούντα. Στη νεωτερική συνθήκη, τα υποκείμενα αισθάνονται φόβο και αβεβαιότητα, καθώς διατηρούν το αίσθημα της μειονεξίας απέναντι στον κόσμο που τους περιβάλλει, χωρίς να έχουν μια ισχυρή δύναμη να τα καθοδηγήσει. Στη συνθήκη αυτή, κάποιοι αποζητούν να ξεφύγουν από την «περιπλάνηση στο κενό». Οι «βραχυκυκλωμένοι» άνθρωποι, όπως τους ονομάζει ο Κρακάουερ, εισχωρούν με ένα τμήμα του Είναι τους στη θρησκευτική σφαίρα, χωρίς η πίστη να φέρεται από το Εγώ σε όλο το εύρος της· πρόκειται, δηλαδή, για μια θέληση και ανάγκη για πίστη (Kracauer, 2018, σ. 37). Το ρομπότ-Μαρία τοποθετείται στην αφήγηση της «Μητρόπολης» ως θρησκευτικός κήρυκας, προκειμένου να εκμεταλλευτεί την ανάγκη των εργατών για πίστη σε κάτι. Ο λόγος της υπόσχεται έναν αγώνα με ανώτερο σκοπό, καθώς η καταστροφή της Μητρόπολης και η ανατροπή του Φρέντερσεν αποτελεί την υπόσχεση αλλαγής της ζωής των εργατών και το καλύτερο μέλλον τους. Οι αντιδράσεις των εργατών στο άκουσμα των όσων κηρύττει το ανθρωπόμορφο ρομπότ του Ρότβανγκ, καθώς και η μανία με την οποία εισβάλλουν στην επίγεια πόλη, αναπαριστά την κατάσταση διαρκούς μέθης των βραχυκυκλωμένων ανθρώπων. Το άλμα προς το μέλλον, το τέλος της ζοφερής εργατική πραγματικότητας και η επανανοηματοδότηση της ζωής που υπόσχεται η πίστη στη Μαρία-ρομπότ καταρρέει. Η εξέγερση των κατοίκων της υπόγειας πόλης, είτε ως επανάσταση των εργατών ενάντια στον ηγεμόνα-εργοδότη, είτε ως αναζήτηση ενός ανώτερου σκοπού, έχει ως στόχο την αλλαγή μιας κατάστασης. Εδώ προκύπτει το ερώτημα του τι επιδιώκουν εντέλει οι άνθρωποι, το δίλλημα μεταξύ σταθερότητας και ασφάλειας έναντι της αλλαγής και της πορεία προς ένα διαφορετικά οργανωμένο κόσμο. Ο Λανγκ επιλέγει τη

⁶⁵ Η «Πόλη των Εργατών» πλημμυρίζει και τα παιδιά των εργατών κινδυνεύουν να πνιγούν.

σταθερότητα, καθώς το κατ' επίφαση «νέο ξεκίνημα» της Μητρόπολης, προδιαγράφει μια εκ νέου αποτυχία του εγχειρήματος.

Από την πλευρά της σκηνοθετικής αφήγησης, ο Ρούτμαν κατασκευάζει μια ουτοπία, εννοώντας μια ιδανική μορφή της σύγχρονη πόλη. Στο πλαίσιο που δημιουργείται η ταινία, ο Ρούτμαν βλέπει ως ευκαιρία τις δυνατότητες που παρέχουν οι νέες τεχνολογίες, για την οργάνωση ενός νέου τρόπου ζωής με τη νεωτερική μητρόπολη σε πρωταγωνιστικό ρόλο, ο οποίος θα λειτουργήσει ως αντιστάθμισμα της παρακμής και των προβλημάτων της γερμανικής κοινωνίας της περιόδου. Καθώς η μεσοπολεμική Γερμανία χαρακτηρίζεται από αντιφάσεις και αβεβαιότητα για τι πρόκειται να ακολουθήσει, το «Βερολίνο» προτάσσει τη σταθερότητα, με το χρόνο να εξελίσσεται κυκλικά και επαναλαμβανόμενα. Η αποδοτικότητα της πόλης βασίζεται στη σταθερότητα που προσφέρει η ορθολογική οργάνωσή της. Ο καταμερισμός εργασίας διαβεβαιώνει την ικανοποίηση και περάτωση των αναγκών, τοποθετώντας τα άτομα σε πόστα εργασίας. Οι μηχανές βοηθούν, μέσω της τεχνολογίας και της ταχύτητας, και εγγυόνται, μέσω του ελέγχου, την αποτελεσματική λειτουργία της πόλης και των κατοίκων της. Η ψυχαγωγία και η διασκέδαση ανταμείβουν τα άτομα για την εργασία και την προσφορά τους, τα αποφορτίζουν προκειμένου να συνεχίσουν να αποδίδουν. Ο μητροπολιτικός χώρος παρουσιάζεται τακτοποιημένος. Η «Μητρόπολη» τείνει να χαρακτηρίζεται ως δυστοπία, ως ένα επεισόδιο στη ζωή μιας μεγαλούπολης με εφιαλτικό και δυσσώωνο χαρακτήρα. Πράγματι, στις εικόνες του Λανγκ εμφανίζεται η ανισότητα και η καταπίεση, οι κρυφές στο έργο του Ρούτμαν όψεις στη νεωτερική εμπειρία. Οι εντυπωσιακές υποσχέσεις της τεχνολογίας και του μέλλοντος μοιάζουν εντέλει τρομακτικές. Οι σκοτεινές και δυσάρεστες εικόνες της κοινωνίας της «Μητρόπολης» δεν σημαίνουν απαραίτητα την άμεση απόρριψη της σύγχρονης μητρόπολης από τον Λανγκ, αλλά μπορούν να θεωρηθούν κριτική στην ουτοπική υπόσχεση της πόλης του μέλλοντος. Στη «Μητρόπολη» η τάξη των εργατών έχει τη δυνατότητα να λύσει τα προβλήματά της, εγκαθιδρύοντας μια νέα κοινωνική συνθήκη, μια νέα ουτοπία. Το τέλος του αλληγορικού επεισοδίου για τον Λανγκ είναι ευχάριστο, καθώς η «τάξη» αποκαθίσταται και η Μητρόπολη συνεχίζει να λειτουργεί ενωμένη. Ωστόσο, οι προοπτικές είναι ανοιχτές για το μέλλον, καθώς η πόλη για να λειτουργήσει χρειάζεται οι εργάτες να χειρίζονται τις μηχανές, τις οποίες συνεχίζει να διαθέτει και να ελέγχει η τάξη των αρχόντων, δημιουργώντας μια αέναη συνθήκη αντιθέσεων και ανισοτήτων.

Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του ονειρικού κόσμου της νεωτερικής συνθήκης εξέφρασαν μια επιθυμία για κοινωνικές αναδιευθετήσεις που θα υπερβούν την υφιστάμενη κατάσταση, αλλά και τον φόβο του επικίνδυνου χαρακτήρα του σύγχρονου κόσμου, όταν οι καινοτομίες του επιστρατεύονται ως εργαλείο δύναμης ενάντια στους ανθρώπους που υποτίθεται πως ωφελούν. Τα φαντασμαγορικά εφέ των ταινιών αισθητικοποίησαν τη βίαιη όψη της νεωτερικής εμπειρίας, δίνοντας έμφαση στην εντυπωσιακή μορφή των τεχνολογικών καινοτομιών, παρά στο περιεχόμενο και των ενεργειών τους.

Ανασυνθέτοντας τα στοιχεία των ταινιών, φαίνεται πως ουτοπία και δυστοπία συνυπάρχουν στη νεωτερική μητρόπολη του μεσοπολέμου, χωρίς η μία να απορροφά την άλλη. Δυστοπικές εκφάνσεις ενυπάρχουν στο ουτοπικό όραμα της σύγχρονης μεγαλούπολης· το σοκ, η φρενιπίδα, το χάος εντοπίζονται και παραμένουν στην ουτοπική κατάσταση, ενώ η ίδια η δυστοπία παρουσιάζεται ως ουτοπία· το βιομηχανικό σύνολο παρουσιάζεται ως ωραίο, και η μηχανοποιημένη πραγματικότητα μετατρέπεται σε «φαντασμαγορία». Για όσους μετέχουν στο νεωτερικό υπερθέαμα, η ζωή στην πόλη μπορεί να είναι αγωνιώδης, η πίεση των ταχύτερων ρυθμών ζωής να τους κατακλύζει, αλλά ο διάκοσμος του μητροπολιτικού χώρου, τα πολυτελή και σύγχρονα καταστήματα, τα λαμπερά κέντρα διασκέδασης, οι φωτεινοί δρόμοι, οι

φανταχτερές διαφημιστικές πινακίδες που υπόσχονται ευτυχία, λειτουργούν ως αντίδοτο για την ερεβώδη πραγματικότητα που βιώνουν. Για εκείνους που βιώνουν τη μητροπολιτική ζοφερότητα χωρίς να έχουν μερίδιο στα θαύματα της νεωτερικότητας, η υπόσχεση και η προσμονή αυτών είναι το πλασέμπο μιας ουτοπίας. Στον διακοσμημένο κόσμο της νεωτερικής αστικής ουτοπίας, η ζοφερότητα είναι διαρκώς παρούσα, ακόμη κι όταν είναι κρυμμένη.

4.2. Προοπτικές απεγκλωβισμού από μια προδιαγεγραμμένη πορεία «προόδου».

Η νεωτερικότητα, ως η νέα συνθήκη του εκβιομηχανισμένου κόσμου, των μεγάλων αστικών κέντρων και του σύγχρονου αστικού τρόπου ζωής, μπορεί να αποβεί καταστροφική για τα υποκείμενα. Οι αρνητικές συνέπειες στην μαζική κουλτούρα, ως απόρροια της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής προκαλούν ανησυχίες. Ο Μπένγιαμιν, ωστόσο, διαβλέπει τη δυνατότητα απεγκλωβισμού από τον δυσοίωνα χαρακτήρα της νεωτερικής συνθήκης και τις δυνατότητες των νέων τεχνολογιών που ωθούν προς την κοινωνική χειραφέτηση.

Η σκέψη του Μπένγιαμιν βασίζεται στη μαρξική θεωρία, αναγνωρίζοντας πως η σύγχρονη κοινωνία οργανώνεται καπιταλιστικά και οι εκδηλώσεις των ευρύτερων μορφών ανθρωπίνης δραστηριότητας παίρνουν τη μορφή εμπορεύματος. Ο φетиχισμός και η θεοποίηση των εμπορευμάτων προσκολλά τα σύγχρονα υποκείμενα στο μύθο της καπιταλιστικής νεωτερικότητας, απογυμνώνοντας τα πράγματα από το περιεχόμενό τους, επιμένοντας στην εντυπωσιακή όψη τους. Ο κινηματογράφος μπορεί να εννοηθεί ως προϊόν της φαντασμαγορίας της μαζικής κουλτούρας, το οποίο «επαναμαγεύεται» από τον αγοραίο καπιταλισμό (Δαμεράς, 2007, σελ. 238). Η «επαναμάγευση» έγκειται στο γεγονός πως το μέσο καθ' αυτό παρουσιάζεται ως ένα από τα εμπορεύματα που προσφέρει ο εκβιομηχανισμένος πολιτισμός, ενώ παράλληλα, προβάλλει εικόνες σύγχρονων ειδώλων που παγιδεύουν τα άτομα στο υπερθέαμα της εμπράγματης κοινωνίας. Η διαδικασία αυτή αποτελεί πιθανή έκβαση που δύναται να πραγματοποιηθεί εντός το πλαισίου της μαζικής κουλτούρας. Ωστόσο, αυτό που σημειώνει ο Μπένγιαμιν και έχει ιδιαίτερη σημασία όσον αφορά τον κινηματογράφο, ως νέο τεχνικό μέσο, είναι η μη-αυρική φύση του. Η καταστροφή της αύρα, η οποία οδηγούσε στην ατομική πρόσληψη⁶⁶ και λειτουργούσε ως εξουσιαστική δομή διακρίνοντας την παραδοσιακή τέχνη σε «υψηλή» και «λαϊκή», αποτελεί τη χειραφετητική δυνατότητα των αποκλεισμένων από την «υψηλή κουλτούρα» μαζών, οι οποίοι αποτελούν τους πραγματικούς παραγωγούς, να οικειοποιηθούν συλλογικά ξανά τους μύθους και τους φαντασιακούς δεσμούς πέρα από εξουσιαστικές και ιεραρχικές σχέσεις της επικρατούσας αστικής ιδεολογίας. Εντοπίζει, δηλαδή, τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθούν τα μέσα της σύγχρονης εποχής για την υπέρβαση της καταστροφικής της συνθήκης.

Στις θέσεις για την Ιστορία, ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει την ηγεμονία της γραμμικής αντίληψης περί ιστορίας ως προβληματική, τόσο όσον αφορά την καπιταλιστική θεώρηση περί συνεχώς εξέλιξης και τεχνολογικής προόδου, όσο και τον ιστορικό υλισμό της μαρξιστικής σκέψης, όπου οι υλικοί όροι ζωής καθορίζουν την ιστορική πορεία των κοινωνιών. Οι προοπτικές που εμφανίζονται σε κάθε περίπτωση δεν μπορούν να λειτουργήσουν απελευθερωτικά για τα σύγχρονα υποκείμενα.

⁶⁶ Με την έννοια της καταβύθισης του ατόμου στο αντικείμενο, έργο τέχνης.

Στη νεωτερική καπιταλιστική φαντασμαγορία, η εμπειρία και οι παραστάσεις ευτυχίας είναι διαμεσολαβημένες από τις μυθοποιήσεις του παρόντος και τις αξιώσεις εγείρει το παρελθόν (Benjamin, 2019, σ. 708), δημιουργώντας μια ένταση μεταξύ του εντυπωσιακού παρόντος και του κόσμου που έχει χαθεί. Ενώ το νεωτερικό περιβάλλον διατείνεται πως είναι ο χώρος της ορθολογικότητας και της απομάγευσης του κόσμου⁶⁷, ο Μπένγιαμιν συλλαμβάνει τη σύγχρονη ζωή ως κόσμο που συνεχίζει να δομείται σε εκ νέου μύθους. Τα υποκείμενα βιώνουν την απώλεια του παρελθόντος και των σταθερών που εξασφάλιζε αυτό, με αποτέλεσμα τη μελαγχολία και την ανάγκη προσκόλλησης σε νέες δυνάμεις λατρείας, θεοποιώντας τα εμπορεύματα και τις εκδηλώσεις της μαζικής κοινωνίας. Ο καπιταλιστικός νεωτερισμός καλλιεργεί τον φετιχισμό, θέλοντας να αποπροσανατολίσει τα άτομα από την αρνητικότητα του παρόντος, στο πλαίσιο της διαρκούς προόδου. Η πρόοδος γίνεται αντιληπτή, στην προκειμένη περίπτωση, ως τεχνολογική εξέλιξη και κυριαρχία επί της φύσης. Ο Μπένγιαμιν προειδοποιεί πως η πρόοδος ως αναζήτηση του διαρκώς νέου, κρύβει οπισθοδρομήσεις της κοινωνίας και εντέλει βασίζεται και αποσκοπεί στη διαρκή εκμετάλλευση των ανθρώπων (Benjamin, 2019, σ. 715). Αν και ο ιστορικός υλισμός «είναι στραμμένος»⁶⁸ προς την πάλη των τάξεων και την ανατροπή του καπιταλιστικού τρόπου οργάνωσης της σύγχρονης ζωής, η αναμονή της επανάστασης και της μεταβίβασης των μέσων παραγωγής στο προλαιταριάτο ως τέλος της παρούσας συνθήκης, εντάσσεται εξίσου στο συμβατικό χρόνο και την αφήγηση της Ιστορίας. Ο Μπένγιαμιν προτείνει πως ο ιστορικός υλιστής θα πρέπει να διακόψει του ρου της ιστορίας, να σταματήσει την πορεία μια προδιαγεγραμμένης προόδου, διαρρηγνύοντας με τον τρόπο αυτό τις αιτιακές σχέσεις του σύγχρονου κόσμου, όπως αυτός υπάρχει.

Εργαλείο στη σκέψη του Μπένγιαμιν είναι οι «διαλεκτικές εικόνες», οι οποίες ξεφεύγουν από την απλή αναπαραστατικότητα της πραγματικότητας και αποτελούν εικόνες σκέψης, λειτουργώντας ως μέσο κατανόησης του κόσμου. Οι εικόνες αυτές εντοπίζονται ως προβολές στο χώρο της εμπειρίας του νεωτερικού υποκειμένου, οι οποίες εκδηλώνονται ως εικόνα ανάμνησης. Προϋπόθεση για να λειτουργήσουν αποκαλυπτικά αυτές, είναι να απογυμνωθούν από το πλαίσιο της υλικής πραγματικότητας και των αφηγήσεων γύρω από αυτές· η αντιμετώπιση, δηλαδή, των εικόνων ως σημεία αδιαμεσολάβητα από το χρόνο και την ιστορία. Ο «άγγελος της Ιστορίας», αποτελεί την κατεξοχήν διαλεκτική εικόνα στον Μπένγιαμιν, την οποία εντοπίζει ο ίδιος στον ομότιπλο πίνακα του Κλέε. Ο άγγελος υπερίπταται μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Κοιτάζει το παρελθόν, όπου αντικρίζει συντρίμια⁶⁹ και καταστροφές. Ό,τι έχει παρέλθει δεν θυμίζει απλή αλληλουχία γεγονότων, όπως επιτάσσει η εξελικτική αφήγηση της Ιστορίας, αλλά σωρό ερειπίων, ο οποίος επισωρεύεται μπροστά του. Παράλληλα, ωθείται από μια θύελλα προς μια καθορισμένη κατεύθυνση, την αποκαλούμενη «πρόοδο», η οποία ασκεί τέτοια δύναμη στον άγγελο, ο οποίος δεν μπορεί να αποτρέψει την πορεία προς το μέλλον. Στη συνθήκη αυτή, στην οποία ο νεωτερικός άνθρωπος είναι ο άγγελος της ιστορίας, ο Μπένγιαμιν προτείνει είναι να σταματήσει την κίνηση, η οποία σημαίνει αντίσταση στο ρεύμα που τον τραβάει προς το μέλλον, σταματώντας παράλληλα την επισώρευση των καταστροφών. Η θύελλα της προόδου

⁶⁷ Το τέλος της παραδοσιακής κοινωνίας και της ισχυρής παρουσίας της θρησκείας στη ζωή των υποκειμένων.

⁶⁸ (Benjamin, 2019, σ. 709)

⁶⁹ Ο.π., σελ. 713

περιγράφεται ως φυσικό φαινόμενο ακριβώς για να παρουσιαστεί το αναπόφευκτο της ίδιας της λογικής της.

Οι ταινίες των Ρούτμαν και Λανγκ μπορούν, εκ των υστέρων, να αποτελέσουν διαλεκτικές εικόνες, ως σημεία του παρελθόντος στο παρόν. Στο ιστορικό πλαίσιο παραγωγής των ταινιών, οι εικόνες που κατασκευάζονται είναι ενταγμένες στην υλική κουλτούρα των χρόνων του μεσοπολέμου, αντανακλώντας την επιθυμία συμμετοχής στους μύθους της νεωτερικής μητρόπολης. Μπορεί το κοινό της εποχής να είναι ο άγγελος που παρασύρεται από την καταιγίδα της προόδου, και οδηγείται εντέλει στον όλεθρο, με την ορθολογικότητα και τις σύγχρονες τεχνολογίες να φτάνουν να χρησιμοποιούνται για την ολοκληρωτική καταστροφή (Άουσβιτς). Αν το «Βερολίνο» και η «Μητρόπολη» αποσπαστούν από τη φαντασμαγορία της νεωτερικής μεγαλόπολης και των υποσχέσεών της, αποτελούν εικόνες και συμπτώματα της εφήμερης σύγχρονης εμπειρίας, της αποξένωσης των ανθρώπων, των ανισοτήτων και της καταπίεσης. Οι απογυμνωμένες, πλέον, εικόνες μπορεί να οδηγήσει στην άρση αυτής της εμπειρίας, διαλύοντας την ονειρική ψευδαίσθηση της προόδου της ιστορίας.

Η κίνηση της ιστορίας που καθορίζεται από την υλική συγκρότηση των ιστορικών συμβάντων, μέσα στο πλαίσιο των καπιταλιστικών κοινωνικών σχέσεων υπάγεται ολοκληρωτικά στην ανάπτυξη, την ακόρεστη παραγωγή και συσσώρευση εμπορευμάτων, συγκροτώντας το συνεχές της ιστορίας ως αδήριτο εξελικτισμό και αναπαραγωγή της ταξικής κυριαρχίας. Η επαναστατική προοπτική, στον Μπένγιαμιν, συνίσταται στην άρνηση αυτού του συνεχούς, το οποίο, εντέλει, παράγει νέα ερείπια και καταστροφές. Η διακοπή της ιστορικής πορείας, που προτείνεται, δεν παραπέμπει σε μια ανιστορική λογική, αλλά μιας μελέτης του παρελθόντος, η οποία θα λειτουργήσει αποκαλυπτικά για το παρόν, παρακινώντας τους ανθρώπους να παύσουν να προσαρμόζονται την πειθαρχία μιας κατ' επίφαση εξέλιξης.

BERLIN

ENDE

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Γκαίυ, Π. (2010). *Η πνευματική ζωή στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης (Γερμανία 1919-1933)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες.
- Δαμεράς, Γ. (2007). Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας στο έργο του Μπένγιαμιν. Στο Βάλτερ Μπένγιαμιν. Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας. (επιμ.) Α. Σπυροπούλου. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
- Καρύδας, Δ. (2002, Ιανουάριος). Χρόνος και νεωτερική εμπειρία: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αναγνώστης των αλληγοριών του Μπωναπάρτ. *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*, σσ. 95-111
- Ντέμπλιν, Α. (2009). *Βερολίνο Αλεξάντερπλάτς*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Ροζάνης, Σ. (2019). *Εκδοχές της πόλης. Simmel - Benjamin - Cacciari - Adorno*. Αθήνα: ΕΡΜΑ.
- _____, (2011). *Πόλη και Κινηματογράφος*. (επιμ.) Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου, & Α. Νικολαΐδου. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Σταυρίδης, Σ. (2018). *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Συμεωνίδης, Θ., & Ράππη, Γ. (2019). *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα. Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Τερζόγλου, Ν.-Ι. (2009). *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*. Αθήνα: Νήσος.
- Φρίσμπυ, Ν. (2009). *Στιγμιότυπα Νεωτερικότητας. Γκέοργκ Ζίμμελ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ζήγκφρηντ Κρακάουερ*. Αθήνα: Νησίδες.
- Χατζηφραγκιάς-Μακρυδάκης, Κ. (2010). (Διδακτορική Διατριβή) *Η φυσιολογία της πόλης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Benjamin, W. (2019). Για την έννοια της Ιστορίας. Στο *Κείμενα 1934-1940*. (επιμ.) Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις ΑΓΡΑ.
- Benjamin, W. (2019). Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα. Στο *Κείμενα 1934-1940*. (επιμ.) Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: ΑΓΡΑ.
- Benjamin, W. (2019). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του. Στο *Κείμενα 1934-1940*. (επιμ.) Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Bürger, P. (2010), *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Foster, H., κ.α. (2018), *Η Τέχνη από το 1900. Μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο
- Hall, S., Held, D., McGrew, A. (2010). *Η νεωτερικότητα σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας
- Hall, S. (2017) Το έργο της αναπαραστάσης, Αθήνα: Πλέθρον.
- Kracauer, S. (1983). *Η θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.
- Kracauer, S. (2018). *Η μάζα ως διάκοσμος και άλλα δοκίμια*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Lefebvre, H. (1977). *Δικαίωμα στην πόλη. Χώρος και πολιτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Metz, C. (2007). *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το φανταστικό σημαίνον*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Simmel, G. (2017). *Μητροπολιτική Αίσθηση*. Αθήνα: ΑΓΡΑ.

Ξενόγλωσση

- Allen, R. (1993, Χειμώνας). Representation, Illusion, and the Cinema. *Cinema Journal*, σσ. 21-48.
- Benjamin, W. (1999). Paris, Capital of the Nineteenth Century [Exposé of 1939]. Στο *The Arcade Project*. (επιμ.) K. M. Howard Eiland. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcade Project*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2020). The Flaneur's Return. Στο *Walking in Berlin: A Flaneur in the Capital*. (επιμ.) A. DeMarco. Cambridge: MIT Press.
- Golding, D. (2019, Ιούνιος 23). The darker side of Fritz Lang's Metropolis: coloniality in modernist cinema. *Postcolonial Studies*, σσ. 303-324.
- Gropius, W. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge: THE M.I. T. PRESS.
- Hake, S. (1994, Καλοκαίρι). Urban Paranoia in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, σσ. 347-368.
- Hansen, M. (1991, Φθινόπωρο). Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. *New German Critique*, σσ. 47-76.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California Press.
- Hillard, D. (2004, Άνοιξη). Walter Ruttmann's Janus-Faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt". *Monatshefte*, σσ. 78-92.
- Hunter, J. (2013, Άνοιξη). James Joyce, Walther Ruttmann, and City Symphonies. *The Kenyon Review*, σσ. 186-205.
- Kaes, A. (1993). Metropolis (1927): City, Cinema, Modernity. Στο T. Benson, *Expressionist Utopia: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art.
- Kaes, A. (1996). Sites of desire: the Weimar street film. Στο D. Albrecht, *Film architecture: set designs from "Metropolis" to "Blade Runner"*. Munich; New York: Prestel.
- Kaes, A. (2005, Spring). Urban Vision and Surveillance: Notes on a Moment in Karl Grune's "Die Strasse". *German Politics & Society*, σσ. 80-87.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1987, Χειμώνας). Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces. *New German Critique*, σσ. 91-96.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament*. Cambridge; London: Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1924, Φεβρουάριος). The Street/ Die Straße. *Frankfurter Zeitung*. Μτφρ. Alex H. Bush.
[Διαθέσιμο στο: <http://www.thepromiseofcinema.com/wp-content/uploads/2015/12/Kracauer-The-Street.pdf>]
- Leblans, A. (2001). Inventing Male Wombs: The Fairy-Tale Logic of "Metropolis". Στο *Peripheral Visions: The Hidden Stages of Weimar Cinema*. Michigan: Wayne State University Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. London: Blackwell.
- Mennel, B. (2008). Modernity and the city film: Berlin. Στο B. Mennel, *Cities and Cinema*. London: Routledge.
- Muller, J. (2015). Babelsberg/Babylon. Fritz Lang's "Metropolis" reinterpreted. Στο *Berlin Metropolis: 1918-1933*. (επιμ.) P. Olaf. New York: Prestel.

-
- Rennie, N. (1996). Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production. *Comparative Literature Studies*, σσ. 396-413.
 - Ruttmann, W. (2016). Painting with Time. Στο A. Kaes, N. Baer, & M. Cowan, *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933*. California: University of California Press.
 - Stein, E. (2013, Χειμώνας). Abstract Space, Microcosmic Narrative, and the Disavowal of Modernity in Berlin: Symphony of a Great City. *Journal of Film and Video*, σσ. 3-16.
 - Weihsmann, H. (1997). The City in Twilight: Charting the Genre of the 'City Film', 1900-1930. Στο M. Thomas, & F. Penz, *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*. London: British Film Institute.
 - Whyte, I. B., & Frisby, D., (2012). *Metropolis Berlin: 1880–1940*. Los Angeles: University of California Press.
 - Wosk, J. (2010, Απρίλιος). Metropolis. *Technology and Culture*, σσ. 403-408.

Φιλμογραφία

- Lang, F. (1927). *Metropolis*.
- Ruttmann, W. (1927). *Berlin: Symphony of a Metropolis*.

Παράρτημα

Κείμενο υποστήριξης διπλωματικής εργασίας.

Σάββατο 27 Μαρτίου 2021

Η παρούσα διπλωματική εργασία είχε ως **στόχο** να ερευνήσει τη νεωτερική εμπειρία, όπως αυτή συγκροτείται και εκδηλώνεται εντός του χώρου της σύγχρονης μητρόπολης των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τη φιλική της αναπαράσταση, καθώς και τις όψεις ενός πιθανού μέλλοντος όπως αυτό (συ)στήνεται στις κινηματογραφικές εικόνες. **Βασικό θεωρητικό εργαλείο** στην προσέγγιση του θέματος αποτέλεσαν οι θεωρίες των Μπένγιαμιν, Ζίμμελ και Κρακάουερ. Η επιλογή αυτή έγκειται όχι απλώς το γεγονός πως το έργο τους ερευνά διαστάσεις της νεωτερικότητας και της σύγχρονης εμπειρίας, αλλά στη μεθοδολογία που ακολουθούν εξερευνώντας τον καθημερινό κόσμο (υπό την έννοια των εκδηλώσεων και των δραστηριοτήτων της ζωής) στη σύγχρονη πόλη.

Αρχικά, θα ήθελα να προσδιορίσω τις συντεταγμένες, τους όρους-κλειδιά, που χρησιμοποιώ, όπως αυτές προκύπτουν από τις βασικές θεωρητικές αναφορές που ανέφερα προηγουμένως, ο οποίος προσδιορισμός θα με βοηθήσει να παρουσιάσω με συνοπτικό τρόπο τη σκέψη και το επιχείρημα που ακολουθεί η εργασία. Η «**νεωτερικότητα**» και το «**νεωτερικό**», αποτελούν τους βασικούς, αν όχι κεντρικούς, όρους της παρούσας διπλωματικής. Στην προκειμένη περίπτωση, οι όροι χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τη νέα συνθήκη που ξεκινά ήδη από τον 18^ο αιώνα με τις ιδέες του Διαφωτισμού και τη Βιομηχανική Επανάσταση, και εκδηλώνεται με εντονότερο τρόπο κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την περίοδο της μετάβασης από την παράδοση και τον θρησκευτικό πολιτισμό στο κοσμικό κράτος και τον ορθό λόγο, τις νέες τεχνολογίες, τα νέα επαγγέλματα, την καπιταλιστική οικονομία, τη συγκρότηση και κατοίκηση των μεγάλων αστικών κέντρων. Ωστόσο, στην εργασία η νεωτερικότητα, ή όπως εμφανίζεται «νεωτερική συνθήκη», δεν αντιμετωπίζεται τόσο ως ιστορική περίοδος, όσο ως ένας τρόπος αναφοράς στη μοντέρνα πραγματικότητα, μία στάση σκέπτεσθαι και πράττειν.

Τα **χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μοντέρνας συνθήκης** είναι η κίνηση, η ιδέα του «νέου», οι διαρκείς αλλαγές ως συνεχή πρόοδος, το φευγαλέο και το παροδικό. Η μαζική μετακίνηση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, η νέες τεχνολογίες, η διάσταση από το παρελθόν και τις σταθερές που νοηματοδοτούσαν τις παραδοσιακές κοινωνίες, καθώς και η ιδέα της ροής της Ιστορίας ως πορεία εκσυγχρονισμού, συγκροτούν ένα νέο τρόπο οργάνωσης της κοινωνικής ζωής και παράγουν μια **νέα εμπειρία**, η οποία συγκροτεί το **νέο υποκείμενο** εντός της σύγχρονης μεγαλούπολης. Η **σύγχρονη πόλη** αναδύεται ως ο χώρος-τόπος που γίνονται ορατές οι εκδηλώσεις του νεωτερικού φαινομένου και η εμπειρία των σύγχρονων υποκειμένων. Συγκεκριμένα, η συγκρότηση της μητρόπολης επιφέρει αλλαγές στο ρυθμό της νέας καθημερινότητας, ενώ οι (ασυμφιλίωτες) αντιφάσεις της προσδιορίζουν τις αμφισημίες της νεωτερικής εμπειρίας.

Για την παρουσίαση, προσπάθησα να σχηματοποιήσω τις **αντιφάσεις** της σύγχρονης μητρόπολης, όπως αυτές εμφανίζονται καθόλη στην εργασία και οι οποίες αποκαλύπτουν την εμπειρία των υποκειμένων που ζουν και δραστηριοποιούνται στην πόλη. Έχω επιλέξει τέσσερα δίπολα τα οποία λειτουργούν διαλεκτικά, τόσο σε επίπεδο πόλων, όσο και μεταξύ τους ως σύνολα. Πρώτο είναι το δίπολο **παλιό-νέο**. Αναφέρθηκε παραπάνω πως γνώρισμα της νεωτερικής συνθήκης είναι η ιδέα του νέου (νέες τεχνολογίες, νέα επαγγέλματα, νέα μέσα, νέα εμπορεύματα, νέες πόλεις, κ.ο.κ.). Ωστόσο, μαζί με το νέο συνυπάρχει το παλιό. Ως παλιό μπορεί να εννοηθεί το παρελθόν και τα θραύσματα-ίχνη αυτού που συναντώνται στη σύγχρονη πόλη, όπως για παράδειγμα εντοπίζει ο Μπένγιαμιν μελετώντας το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα (ενδεικτικά

αναφέρω την πρόσβαση στο υπέδαφος της πόλης, λόγω νέων υπόγειων μέσων μεταφοράς, ως πρόσβαση στο παρελθόν αυτής υπό την έννοια της αρχαιολογίας· ή τα παλιά ιστορικά κτήρια που συνυπάρχουν με τα μοντέρνα κτίσματα). Παράλληλα, το παλιό μπορεί να σημαίνει τους μύθους της μητρόπολης, που οδηγεί στο δεύτερο δίπολο **ορθολογικότητα-μυθολογία**. Η σύγχρονη πόλη εμφανίζεται ως ένα δίκτυο τεμνόμενων σφαιρών της βιομηχανικής παραγωγής, του καταμερισμού εργασίας, των επικοινωνιών, της ανταλλαγής εμπορευμάτων (Ζίμμελ). Καθετί λειτουργεί και ελέγχεται βάσει αποδοτικότητας και κέρδους. Οι νέες τεχνολογίες εξυπηρετούν ακριβώς το σκοπό αυτό καθώς τα σύγχρονα μηχανήματα επιταχύνουν τη ροή της παραγωγικής διαδικασίας και αυξάνουν τα καταναλωτικά αγαθά. Η ορθολογικότητα που προσδιορίζει τη νεωτερική πόλη δεν αφορά μόνο την παραγωγή, αλλά επεκτείνεται στην κοινωνική ζωή. Ο σύγχρονος κόσμος είναι ο κόσμος του υπολογισμού και των ταξινομήσεων. Έτσι, τα άτομα διαιρούνται βάσει κοινωνικής θέσης και θέσης στην παραγωγή, δημιουργώντας τάξεις. Επιπλέον, ο σύγχρονος κόσμος είναι απομαγευμένος κόσμος, υπό την έννοια της αποσύνδεσης από τη μεταφυσική και τη θρησκεία που χαρακτήριζαν τις παραδοσιακές κοινωνίες. Εδώ εντοπίζεται η δεύτερη αμφισημία, καθώς ο «απομαγευμένος» κόσμος της νεωτερικότητας επανα-μαγεύεται με τους μύθους που δημιουργεί η σύγχρονη μεγαλούπολη. Πρόκειται για αυτό που συναντάται ως «φαντασμαγορία» στον Μπένγιαμιν ή ως «διακοσμημένος κόσμος» στον Κρακάουερ. Η μοντέρνα μεγαλούπολη παράγει και εκθέτει εντυπωσιακές εικόνες θεάματος, καινοτομιών και εμπορευμάτων, με τους κατοίκους αυτής να κυκλοφορούν ανάμεσά τους, να εντυπωσιάζονται. Όσοι έχουν τη δυνατότητα πρόσβασης σε αυτά, τα χρησιμοποιούν προκειμένου να γεμίσουν με υλικά καταναλωτικά αγαθά το πνευματικό κενό που έχει προκαλέσει η απώλεια των παραδοσιακών σταθερών. Όσοι δεν μπορούν να τα αγοράσουν και να συμμετάσχουν στο υπερθέαμα, ζουν με το μύθο τους, την υπόσχεση ενός μέλλοντος γεμάτου ανακαλύψεις και θαύματα.

Οι γρήγοροι ρυθμοί της σύγχρονης μεγαλούπολης, οι νέες τεχνολογίες και το θέαμα, το αίσθημα ξεριζωμού από τις παραδοσιακές αναφορές, προξενεί στους κατοίκους της πόλης, στα «σύγχρονα άτομα» όπως εμφανίζονται στο κείμενο, σοκ. Προκειμένου να αντιμετωπίσει το μητροπολιτικό σοκ, ο κάτοικος της μεγαλούπολης βρίσκεται μετέωρος μεταξύ του (τρίτου) δίπολου **ταυτότητα-ανωνυμία**, ή διαφορετικά **εγγύτητα-απόσταση**. Αναζητά την επαφή με τους γύρω του, ψάχνει να ταιριάξει και να βρει έναν ανώτερο σκοπό ζωής, ενώ ταυτόχρονα νοιώθει εκτεθειμένος διαρκώς σε κινδύνους, είναι επιφυλακτικός και προσπαθεί να προστατευθεί, είτε στρεφόμενο στην ιδιωτικότητά του, είτε μέσω της ανωνυμίας που παρέχει το πλήθος στο δημόσιο χώρο της σύγχρονης πόλης. Το τελευταίο δίπολο, μάλλον, συμπυκνώνει τις αμφισημίες που χαρακτηρίζουν τη νεωτερική μητρόπολη και κατ' επέκταση την εμπειρία αυτής· είναι το δίπολο **παροδικό-συνεχές**. Η νεωτερικότητα περιγράφεται ως «το παροδικό, το φευγαλέο, το τυχαίο» και η σύγχρονη καθημερινότητα ως εναλλαγή από συναρπαστικές στιγμές που συγκλονίζουν το άτομο. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη τη συνύπαρξη παρόντος-παρελθόντος, την ιδέα της προόδου και εξελικτικής ροής της Ιστορίας, εντοπίζεται ένα συνεχές, μια διαρκή κίνηση προς τα εμπρός, με κάθε αλλαγή που βιώνουν τα άτομα να αποτελεί στάδιο της πορείας αυτής. Το ερώτημα που προκύπτει είναι, εντέλει, το πρόσημο της πορείας αυτής, ζήτημα που με οδήγησε να εξετάσω την περίπτωση του μεσοπολεμικού Βερολίνου μέσα από τις ταινίες των Ρούτμαν (*Βερολίνο, Συμφωνία μιας Μητρόπολης*) και Λανγκ (*Μητρόπολη*), προσεγγίζοντάς τες εντός του σχήματος ουτοπία-δυστοπία.

Ο **κινηματογράφος** αντιμετωπίζεται, εδώ, ως το κατεξοχήν μέσο και έκφραση της νεωτερικής εμπειρίας, καθώς πρόκειται για νέο τεχνολογικό μέσο, προϊόν της σύγχρονης εποχής, το οποίο

καταγράφει και αναπαράγει (υπό την έννοια της απεικόνισης, αλλά και της παραγωγής νοήματος) την πραγματικότητα, ενώ φέρει κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα με τη νεωτερική συνθήκη (αποσπασματικότητα, ταχύτητα, διαρκώς εναλλασσόμενες εικόνες). Με τον κινηματογράφο, για πρώτη φορά, γίνεται δυνατή η καταγραφή του υλικού κόσμου ως έχει, χωρίς την παρέμβαση του ανθρώπινου χεριού. Η μη-αυρική φύση του κινηματογραφικού μέσου, όπως περιγράφεται από τον Μπένγιαμιν, η καταγραφή του κατακερματισμένου κόσμου και της εμπειρίας αυτού (όπως σημειώνει και ο Κρακάουερ αργότερα), δύναται να λειτουργήσει αποκαλυπτικά, επιτρέποντας στο άτομο-θεατή να εξετάσει αυτό που βλέπει και να του φανερώσει αόρατες πτυχές του υλικού κόσμου. Ο θεατής μια κινηματογραφικής ταινίας που ζει στη σύγχρονη μεγαλούπολη και έχει αναπτύξει άμυνες και αντανakλαστικά προκειμένου να επιβιώσει εντός του πλαισίου του μητροπολιτικού σοκ, μπορεί να διαχειριστεί το σοκ που προκαλεί μια κινηματογραφική ταινία, ενώ η τελευταία λειτουργεί επικουρικά, οξύνοντάς τα, καθώς απαιτεί πνευματική εγρήγορση. Ωστόσο, το μη-αυρικό μέσο δεν σημαίνει απαραίτητα και πάντα μη-αυρική πρόσληψη. Εάν ο κινηματογράφος ως χώρος και μέσο αντιμετωπιστεί ως προϊόν της φαντασμαγορίας της μαζικής κουλτούρας, οδηγούμαστε στη σκέψη πως πρόκειται για θέαμα που γοητεύει το κοινό και παράγει μύθους, καλώντας το κατακερματισμένο και φοβισμένο σύγχρονο άτομο να βρει καταφύγιο στους νέους μύθους, τις παραπλανητικές αφηγήσεις που παράγει ο κινηματογραφιστής μέσω των τεχνικών (μοντάζ) ως αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ως εκ τούτου, εξετάζοντας κάποιο κινηματογραφικό φιλμ, όπως συμβαίνει στην παρούσα εργασία, πέρα από τις δυνατότητες που προσφέρει το μέσο αυτό καθ' αυτό, σημασία έχει η τοποθέτησή του εντός πλαισίου και των αξιώσεων του δημιουργού του.

Η **επιλογή της μεσοπολεμικής Γερμανίας**, έγκειται στο γεγονός πως, κατά τη δεκαετία του 1920, παρατηρείται στο Βερολίνο μια έξαρση του νεωτερικού στοιχείου, υπό την έννοια του εκσυγχρονισμού που προσφέρει η αναπτυσσόμενη βιομηχανική του παραγωγή, ενώ παράλληλα συντελείται μια πρωτοφανής επέκταση (χωρική και πληθυσμιακή) της πόλης για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Αυτό που έχει σημασία, ωστόσο, για την εργασία είναι τα ποιοτικά χαρακτηριστικά, οι αντιφάσεις της γερμανικής μεσοπολεμικής περιόδου. Αφενός υπάρχει ο ενθουσιασμός της «χρυσή δεκαετία του '20», αφετέρου ο δυσοίωνος χαρακτήρας της ζωής στη σύγχρονη μεγαλούπολη, αλλά των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων προς το τέλος της δεκαετίας.

Οι **Ρούτμαν** και **Λανγκ** ζουν στην Γερμανία, η οποία κατά την περίοδο του μεσοπολέμου έχει δύο όψεις: από τη μία, υπήρχε η ηττημένη Γερμανία του «Μεγάλου Πολέμου», με την οικονομία της να καταρρέει, κυρίως πλησιάζοντας στο τέλος της δεκαετίας του 1920 και τη διεθνή οικονομική κρίση του 1929, με το πολιτικό της σύστημα σε κρίση. Από την άλλη, υπήρχε η ελπιδοφόρα εικόνα και η υπόσχεση για ένα νέο ξεκίνημα· η νεωτερική πόλη και οι υποσχέσεις της αρχίζουν να εμφανίζονται, καθώς το Βερολίνο μετατρέπεται σε σύγχρονο μητροπολιτικό κέντρο. Η ζοφερή πραγματικότητα συνυπάρχει με την επιθυμία εκπλήρωσης μιας σύγχρονης ουτοπίας. Σε αυτό το πλαίσιο, θα λέγαμε πως Ρούτμαν και Λανγκ βλέπουν περίπου διαφορετικά πράγματα. Συγκεκριμένα, το **Βερολίνο** φαίνεται πως στρέφει το βλέμμα του θεατή στα προϊόντα της νεωτερικής μεγαλούπολης, θαυμάζοντας τις μηχανές, και προσβλέποντας σε «περισσότερη νεωτερικότητα»· ο Ρούτμαν, λοιπόν, αντιμετωπίζει τη νεωτερική μητρόπολη ως ουτοπία, το ελπιδοφόρο παρόν και μέλλον. Ο Λανγκ μοιάζει πιο επιφυλακτικός, καθώς η **Μητρόπολη**, ως εντυπωσιακή πόλη του μέλλοντος, δομείται πάνω στην αδυσώπητη πραγματικότητα που βιώνουν οι εργάτες, προειδοποιώντας πως τα θαύματα της μοντέρνας πόλης κρύβουν τη δυστοπία. Ωστόσο, σε κανένα από τα δύο φιλμ ο ουτοπικός και δυστοπικός, αντίστοιχα,

χαρακτήρας της μητροπολιτικής εμπειρίας δεν απολυτοποιείται, αλλά εντοπίζονται εκφάνσεις και των δύο, αποτυπώνοντας την αντίθεση που χαρακτηρίζει την περίοδο εκείνη.

Οι φαινομενικά δύο εξελισσόμενες πραγματικότητες, ο εκσυγχρονισμός και οι υποσχέσεις του μέλλοντος αφενός, ο φόβος, η ανασφάλεια, οι ανισότητες και το δυσοίωνα μέλλον αφετέρου, δεν συνυπάρχουν απλώς αλλά βρίσκονται εντός του ίδιου συστήματος· μιας ροής της Ιστορίας σε σχήμα σπирάλ. Για κάθε καλύτερο παρόν υπάρχει ένα ακόμη χειρότερο – πιο δυσοίωνα – μέλλον. Η ροή των δύο ταινιών ως αντίληψη για τη ροή της Ιστορίας δείχνει το αδιέξοδο και αναπόφευκτο μέλλον. Ως **προοπτική απεγκλωβισμού** από τη συνθήκη αυτή χρησιμοποιήθηκε το παράδειγμα του Μπένγιαμιν και του «Αγγέλου της Ιστορίας», όπου προτείνεται η διακοπή του ρου της ιστορίας, της πορείας μια προδιαγεγραμμένης προόδου, διαρρηγνύοντας έτσι τις αιτιακές σχέσεις του σύγχρονου κόσμου, όπως αυτός υπάρχει. Εφόσον ο άγγελος της ιστορίας είναι μια κριτική αυτού που είμαστε και συγχρόνως μια ανάλυση των ορίων που έχουν επιβληθεί πάνω μας, μπορεί να λειτουργήσει ως πειραματισμός με την πιθανότητα να τα υπερβούμε.