

Η ΕΙΚΟΝΑ
ΚΑΙ Η
ΕΜΠΕΙΡΙΑ
ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΒΑΛΤΕΡ
ΜΠΕΝΓΙΑΜΙΝ

Βικτώρια Μποντουριάν

Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία

Η εικόνα και η εμπειρία της πόλης
στο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν

Επιβλέποντες καθηγητές:

Γεράσιμος Κουζέλης

Γιώργος Σαγκριώτης

Σταύρος Σταυρίδης

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΠΜΣ Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία

Φεβρουάριος 2021

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 7

01.ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ – ΟΠΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

1α Προς μια θεωρία των μέσων 15

1β Η τέχνη στο κέντρο της τεχνολογικής ανάπτυξης: ζητήματα
αισθητικής 18

1γ Οπτική εμπειρία 23

1δ Τα νέα μέσα αναπαράστασης ως μέθοδος 26

02.ΑΣΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ – ΠΑΡΙΣΙ – ΑΣΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

2α Προς μια θεωρία του αστικού χώρου 35

2β Ο αστικός χώρος στο κέντρο της τεχνολογικής ανάπτυξης:
ζητήματα αρχιτεκτονικής 38

2γ Η αστική εμπειρία 44

2δ Το φαντασμαγορικό εμπόρευμα στη νεωτερική μητρόπολη 51

03.Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΘΕΟΛΟΓΙΑ – ΜΥΘΟΣ

3α Προς μια φιλοσοφία της ιστορίας 59

3β Η θεολογία στο κέντρο της φιλοσοφίας της ιστορίας 65

3γ Η σχέση μύθου και ιστορίας: Η ιστορία μέσα από τον φακό
της τέχνης και της αρχιτεκτονικής 70

04.ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ: ΤΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΘΡΑΥΣΜΑ ΤΟΥ EUGÈNE ATGET 79

05.ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 83

Εισαγωγή

«Το μάτι παρατηρεί, η φαντασία συμπληρώνει την εικόνα, τα σκόρπια θραύσματα μεταμορφώνονται σε αστραφτερά μέγαρα, τα έργα των νεκρών ξαναζω-ντανεύουν, πιο λαμπρά και πιο άρτια από ποτέ».

Judith Schalansky, *Κατάλογος απολεσθέντων*,
μτφρ. Γιάννης Καλλιφατίδης [υπό έκδοση]

Η έννοια της εικόνας (Bild) αποτελεί έναν από τους ακρογωνιαίους λίθους στο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν και στην απόπειρά του να αναλύσει την εποχή της νεωτερικότητας αλλά και την κουλτούρα και την πολιτισμική παραγωγή της εποχής του, με βασικούς άξονες την τέχνη, την ιστορία, την πολιτική και την αρχιτεκτονική. Πρόκειται για μια σύλληψη της εικόνας που στα γραπτά του Μπένγιαμιν παίρνει διαφορετικές μορφές και εμφανίζεται με μια σειρά διαφορετικών συνδυασμών και πλαισίων ανά περιόδους. Το έργο του Μπένγιαμιν χωρίζεται από την έρευνα σε δύο περιόδους: η πρώιμη περίοδος (1918-1933) περιλαμβάνει επιστημονικές μελέτες και δοκίμια για τη γλώσσα, για διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα και για σύγχρονά του λογοτεχνικά έργα. Χαρακτηριστική εκείνης της περιόδου είναι η μελέτη του με τίτλο *Η καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος*, όπου στον γνωσιοκριτικό πρόλογο επιχειρεί να θέσει τα πρώτα αυστηρά μεθοδολογικά θεμέλια της προσπάθειάς του να στρέψει τη φιλολογική εργασία προς την κατεύθυνση της ιστορικότητας και της πολιτικής, με απώτατο στόχο μια «υλιστική» θεώρηση της τέχνης.¹ Στην ύστερη περίοδο (1933-1940), ο Μπένγιαμιν επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας γενεαλογίας² της νεωτερικότητας, στοχεύοντας στην επικαιρότητα μιας εποχής που είναι παράλληλα σημαδεμένη από την άνοδο του φασισμού. Εισάγει μια πρωτότυπη σύνδεση ανάμεσα σε μια κριτική της ιστορίας και

1. Brodersen Mome, *Βάλτερ Μπένγιαμιν*, μτφρ. Ιωάννα Μεϊτάνη, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008, σ. 106-107.

2. Caygill Howard, *Walter Benjamin – The Colour of Experience*, Λονδίνο: Routledge, 1998, σ. xii.

σε μια ανάλυση του πολιτισμού της νεωτερικότητας. Η ύστερη περίοδος του ξεκινά με τη συγγραφή του *Μονόδρομου* και απολήγει στο ανολοκλήρωτο έργο του για τις στοές του Παρισιού, όπου επιχειρεί μια χαρτογράφηση του γαλλικού αστικού πολιτισμού του 19ου αιώνα τον οποίο αναδεικνύει σε υπόδειγμα του πολιτισμού της νεωτερικότητας³ με σκοπό να αναλύσει τα πολιτισμικά φαινόμενα και την επικράτηση της οπτικής τέχνης. Η έννοια της εικόνας αποτελεί το κλειδί για να ερευνήσουμε το κεντρικό ζήτημα σχετικά με την ερμηνεία της νεωτερικότητας σε ένα ιστορικό πλαίσιο, δομημένο ως ένα μωσαϊκό θραυσμάτων και εικόνων.

Η διερεύνηση της ιστορικής διαδρομής της έννοιας της εικόνας και η εξέτασή της στο έργο του Μπενγιαμιν είναι ιδιαίτερος σημαντική για τη μελέτη της νεωτερικότητας και της διαμόρφωσης της νεωτερικής τέχνης. Η βασική αρχή της μπενγιαμινικής εικόνας ως επιστημολογικής προοπτικής έγκειται στο ότι η εικόνα δεν αποτελεί απλώς ένα αντικείμενο, αλλά μια οργανωμένη συλλογή σημείων και νοημάτων, τα οποία προκύπτουν ως αποτέλεσμα της τεχνικής, και αποτελούν μια τεχνική διεργασία που έχει ένα σκοπό να επηρεάσει άμεσα τον παρατηρητή.⁴ Αυτό σημαίνει ότι μια εικόνα, όπως ένα έργο τέχνης, από τη μια διαμορφώνει τον χώρο, ενώ από την άλλη μεταδίδει νοήματα και εκφράσεις στον χώρο και τον χρόνο, διότι χαρακτηρίζεται από εσωτερικές δημιουργικές μορφές σύλληψης (Empfangen). Στα πρώιμα κείμενά του, η εικόνα συνδέεται κυρίως με την επικράτεια της γλώσσας μέσω της κατονομασίας, δηλαδή ως πράξη της κριτικής, και του πεζού λόγου. Ο Μπενγιαμιν υποστηρίζει ότι η μόνη συνάφεια μεταξύ λέξεων και αντικειμένων μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ανθρώπινης γλώσσας, επομένως η κατονομασία εμπίπτει στη μοναδική δυνατότητα των ανθρώπινων όντων να «ονοματίζουν» τα αντικείμενα. Άρα, η γνωσιακή δομή της υλικής πραγματικότητας φανερώσει μια ιστορικός εφήμερη αλήθεια που μέσω της γλώσσας αποκτά συγκεκριμένη έκφραση και αποκρυπτογράφηση. Έτσι η κριτική αποβλέπει στο να φανερώσει το πραγματικό περιεχόμενο του έργου τέχνης όπως αναδύεται από το υλικό του περιεχόμενο.⁵ Η μέθοδος αυτή στηρίζεται κατά βάση στις συνθετικές ιδιότητες της ίδιας της εικόνας⁶ που αποκαλύπτουν τη μη αντιληπτή γλώσσα της τέχνης, δηλαδή την αλήθεια που ενυπάρχει στην ουσία του αντικειμένου, στη γλώσσα της φιλοσοφικής αλήθειας.⁷

3. Brodersen Mome, *Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ό.π., σ. 139-140.

4. Benjamin Walter, «Painting or Signs and Marks», στο *Selected Writings*, τόμ. 1: 1913-1926, μτφρ. Rodney Livingstone, επιμ. Marcus Bullock, Michael W. Jennings, Λονδίνο: Harvard University Press, 1996, σ. 85.

5. Benjamin Andrew, «Πλαισιώνοντας τις εικόνες, υπερβαίνοντας τα σημάδια», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ., επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007, σ. 69.

6. Benjamin Walter, «Painting or Signs and Marks», ό.π., σ. 85-86.

7. Οικονόμου Μαρία, «Προέλευση του Γερμανικού Δράματος, στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 115.

Στα ύστερα κείμενά του, η έννοια της εικόνας μετατοπίζεται και παίρνει διαφορετικές μορφές και ιδιότητες, καθώς συνδέεται πλέον με τα νέα μέσα αναπαράστασης· στη δεύτερη αυτή περίοδο η εικόνα απασχολεί ιδιαίτερα τον Μπένγιαμιν, που βλέπει πλέον τις νέες λειτουργίες της ως ένα εργαλείο πιο ισχυρό από την επιφανειακή μελέτη των επιδράσεων και των επιρροών της. Ο Μπένγιαμιν δεν βλέπει την εικόνα ως προϊόν μιας καινοτομίας εντός του πεδίου της τέχνης, αλλά διαπιστώνει μια θεμελιώδη μεταβολή στον τρόπο παραγωγής και πρόσληψης του ίδιου του έργου τέχνης. Η νέα εικόνα, όπως είναι κατεξοχήν η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, και οι νέες αναπαραστατικές λειτουργίες της προκαλούν ριζικές μεταβολές στο εσωτερικό του πεδίου της τέχνης και αναδιαμορφώνουν το πολιτισμικό προϊόν ευθυγραμμίζοντάς το με τις νέες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες.⁸ Η λειτουργία της εικόνας και οι νέες ορίζουσες στο πεδίο της τέχνης αποκτούν κεντρική σημασία στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Επηρεασμένος από το σουρεαλιστικό κίνημα χρησιμοποιεί την νέα εικόνα για να εξιχνιάσει τις δυνατότητες του οπτικού ασυνείδητου και να αναζητήσει εκείνο το σημείο στο οποίο η αντίφαση γίνεται σύνθεση με σκοπό τη «βέβηλη φώτιση» του υλικού κόσμου. Τα νέα αναπαραστατικά μέσα προσφέρουν ένα προνομιακό σημείο θέασης και λειτουργούν ως εργαλεία για να ερευνήσει τον μετασχηματισμό της αισθητικής πρόσληψης και της οργάνωσης της εμπειρίας του υποκειμένου στη νεωτερικότητα.⁹ Ειδικά σε σχέση με τον σύνθετο χαρακτήρα της εμπειρίας και την οργάνωση των μορφών αντίληψης, ο Μπένγιαμιν θεωρεί ότι μπορεί να ανιχνεύσει τη σύγχρονη οπτική εμπειρία και τις λειτουργίες του ασυνείδητου, διότι αποτελούν την κινητήρια δύναμη για την ερμηνεία του παρελθόντος και την αναδιαμόρφωση του παρόντος. Για τους σουρεαλιστές η εικόνα αποτελεί μια απόπειρα να παρακαμφθεί η συμβατική τέχνη και ο ορθολογισμός της αστικής κοινωνίας,¹⁰ για τον Μπένγιαμιν η εικόνα αποτελεί μια απόπειρα να επικαλεσθεί την ιστορία και να ξυπνήσει τα υποκείμενα από το όνειρο της νεωτερικότητας. Στην πορεία η έννοια της εικόνας θα φορτιστεί ακόμη περισσότερο με μεταφορικές πλέον συνδηλώσεις και θα επανεμφανιστεί, με τις σχεδόν λογοτεχνικές εκδοχές της, όπως είναι η εικόνα της ιστορίας, οι διαλεκτικές εικόνες, τα θραύσματα σκέψεων, που έχουν κεντρική λειτουργία στο έργο του.¹¹ Ο Μπένγιαμιν μεταφέρει την εικόνα από το αισθητηριακό πεδίο στο εννοιολογικό έχοντας μια βαθιά πεποίθηση ότι η νέα εικόνα θα λειτουργήσει ως εργαλείο της διαλεκτικής έκθεσης στην ιστορική πρακτική του με

8. Benjamin Walter, «Γράμματα από το Παρίσι [2] Ζωγραφική και φωτογραφία», μτφρ. Ιωάννα Μεϊτάνη, *Κείμενα 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019, σ. 384-385.

9. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, Cambridge: Polity Press, 2014, σ. 107.

10. Bigsby C.W.E., *Νταντά και σουρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, 1989, σ. 91.

11. Weigel Sigrid, *Body-and image-space, Re-reading Walter Benjamin*, μτφρ. Georgina Paul, Rachel Menicholl, Jeremy Gaines, Λονδίνο: Routledge, 1996, σ. 20.

στόχο την διακοπή του ιστορικού χρόνου και την ανάδειξη των αντιθέσεων και των αλλαγών της νεωτερικότητας συγκροτώντας μια νέα μέθοδο της υλιστικής ιστοριογραφίας.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τρία μέρη: το πρώτο μέρος παρουσιάζει την επίδραση των νέων μέσων τεχνικής αναπαραγωγής στην καλλιτεχνική δημιουργία και τον μετασχηματισμό της εμπειρίας του παρατηρητή-θεατή σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν. Έτσι το πρώτο μέρος στηρίζεται σε βασικά έργα του Μπένγιαμιν γύρω από την τέχνη, εκκινώντας από τις επιδράσεις που προκάλεσε η βιομηχανική παραγωγή στην παραδοσιακή πολιτιστική πρακτική και τη ριζική μεταβολή στο καθεστώς της τέχνης μέχρι την κεντρική θέση που κατέχει η εικόνα και η οπτική τέχνη στην μπενγιαμινική θεωρία των μέσων. Αναδεικνύεται λοιπόν από τη μια η σημασία των νέων μέσων αναπαράστασης στον μετασχηματισμό της εμπειρίας και στην οργάνωση των αντιληπτικών ικανοτήτων των υποκειμένων, και από την άλλη η έννοια της εικόνας ως ένα ανατρεπτικό μεθοδολογικό εργαλείο στο εγχείρημα του Μπένγιαμιν να διαμορφώσει μια υλιστική θεωρία της τέχνης. Επίσης, εξηγείται ο τρόπος με τον οποίο ο Μπένγιαμιν αντιλήφθηκε την ισχυρή κοινωνική διάσταση που κατέχουν οι τεχνικές εικόνες και τις δομικές αλλαγές που συντελούνται στην ανθρώπινη αντίληψη και μνήμη. Η παρουσίαση αυτή επιχειρεί να παρακολουθήσει τους βασικούς σταθμούς της διαμόρφωσης και της παγίωσης της έννοιας της εικόνας σε συνάρτηση με τις έννοιες της εμπειρίας, της αντίληψης και του οπτικού ασυνειδήτου όπως διαμορφώνονται στο έργο του Μπένγιαμιν. Οι έννοιες αυτές μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε την ιδιότυπη σκέψη του για την εξέλιξη των νέων μέσων αναπαράστασης και την αξιοποίησή τους ως μέθοδο ιστορικής πρακτικής για την πολιτική δράση και τη χειραφέτηση των υποκειμένων.

Το δεύτερο μέρος, ασχολείται αντίστοιχα με τις επιδράσεις της εκβιομηχάνισης στις παραδοσιακές μορφές του πολιτισμού σε συνάρτηση με την ραγδαία ανάπτυξη του αρχιτεκτονικού φαινομένου που άλλαξε το περιβάλλον της πόλης. Επικεντρωνόμαστε επομένως στη σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική εξέλιξη της νεωτερικής μητρόπολης και του τρόπου βίωσης του αστικού περιβάλλοντος. Το πρώτο μέρος του κεφαλαίου είναι περιγραφικό συνοψίζοντας τα βασικά στοιχεία με τα οποία ο Μπένγιαμιν τεκμηρίωσε τον αρχιτεκτονικό μετασχηματισμό της νεωτερικής μητρόπολης, κυρίως με τη μορφή που αυτός έλαβε στο Παρίσι έχοντας ως επίκεντρο τη γνωσιοθεωρητική κατανόηση του νεωτερικού αστικού πολιτισμού του 19ου αιώνα. Το Παρίσι λειτουργεί ως άξονας στο έργο του Μπένγιαμιν, και με αφορμή τις εμπορικές στοές, τους δρόμους και τις κατοικίες της παρισινής μητρόπολης, ο Μπένγιαμιν ανασκάπτει τον κόσμο των βιομηχανικών αντικειμένων ως κόσμο απολιθωμάτων που φέρουν εντός τους ίχνη της ιστορίας. Στη συνέχεια, μελετάται πως ο Μπένγιαμιν επιχείρησε να δομήσει μια κριτι-

κή ανάλυση της νεωτερικότητας με αφορμή τον βιομηχανικό πολιτισμό στο Παρίσι του 19ου αιώνα που φανερώνει την αποσπασματική μορφή της νεωτερικής εμπειρίας, τον τρόπο που βιώνεται μέσω του υλικού κόσμου και κυρίως την νεωτερική αντίληψη του χρόνου που προωθεί την επανάληψη του «καινούργιου ως πάντα ίδιου». Στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζεται επίσης η επίδραση του Μπωντλαίρ στη σκέψη του Μπένγιαμιν σχετικά με τη φύση της κοινωνίας του εμπορεύματος και τη βασική φιγούρα του πλάινητα. Ως συνάρτηση της επιρροής αυτής αναδεικνύεται στην μπενγιαμινική θεωρία η μέθοδος της διαλεκτικής ανάγνωσης της πόλης και της περιπλάνησης ως αυθεντικός τρόπος βίωσης του κοινωνικού κόσμου ενάντια στην ονειρική πραγματικότητα.

Στο τρίτο μέρος, εξετάζεται η ιδιότυπη φιλοσοφία της ιστορίας του Μπένγιαμιν που αφορά την αντίθεση στον ιστορισμό, τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν και την αφαίρεση των μυθικών διαστάσεων εντός της ιστορίας μέσα σε ένα πλαίσιο της θεωρία του που διακατέχεται από το μεσσιανικό στοιχείο. Στο κεφάλαιο αυτό μελετάται η θεολογική φιλοσοφικο-πολιτική τοποθέτηση του Μπένγιαμιν για την αποκατάσταση της ιστορίας και τη χειραφέτηση των υποκειμένων που περιστρέφεται γύρω από τους εννοιολογικούς πόλους της διαλεκτικής εικόνας και της αφύπνισης που συγκροτούν την ιστοριογραφική πρακτική του Μπένγιαμιν. Το διακύβευμα αυτής της τοποθέτησης δεν είναι άλλο από το να καταστρέψει τη μυθική αμεσότητα του παρόντος και να ανατινάξει το ιστορικό συνεχές με σκοπό να ενεργοποιήσει τις ιστορικές καταβολές του παρελθόντος στο παρόν. Επίσης, στη συγκεκριμένη ενότητα τίθενται οι θέσεις του Μπένγιαμιν για έναν διαφορετικό ιστορικό υλισμό, απελευθερωμένο από την ιδέα της προόδου, που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τις κυριότερες έννοιες και τα μεθοδολογικά εργαλεία μιας ιστοριογραφικής πρακτικής που έχει στόχο τη συλλογική πολιτική βούληση για αλλαγή και την αντιμετώπιση του φασισμού. Το ιστοριογραφικό εγχείρημα του Μπένγιαμιν επιχειρεί μια καταγραφή της κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας του 19ου αιώνα που μας αποκαλύπτει μια εντυπωσιακή σύνδεση της σχέσης ανάμεσα στις νεωτερικές συνθήκες περί τέχνης και αρχιτεκτονικής με την υλιστική φιλοσοφία της ιστορίας ως μια επαναστατική πρακτική για την αποκατάσταση του παρελθόντος.

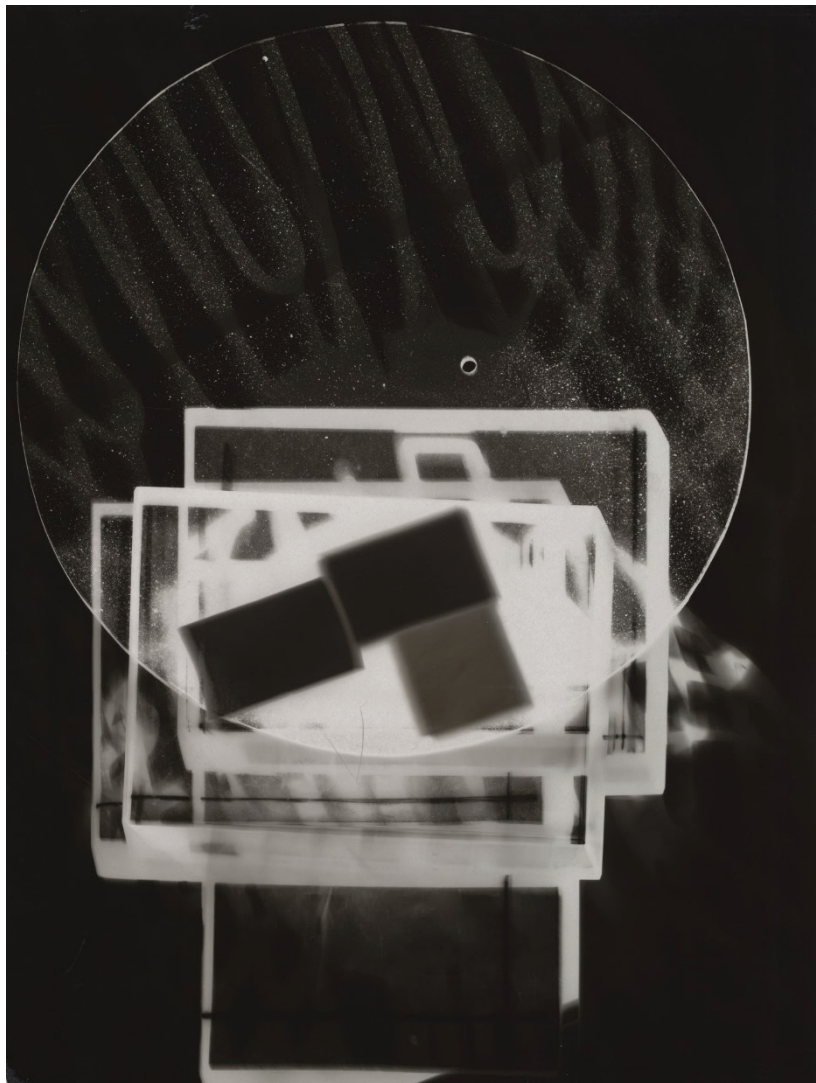
Σε πολύ αδρές γραμμές, η παρούσα εργασία στοχεύει στη μελέτη του έργου του Μπένγιαμιν σχετικά με την αντίληψη μιας ιστορίας του 19ου και των ιστορικών αντικειμένων του ως πρωτο-ιστορίας της νεωτερικότητας. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο το εγχείρημα του Μπένγιαμιν να διαμορφώσει την ιστοριογραφική του πρακτική με βάση τις δυνατότητες της εικόνας τόσο σε ένα αισθητικό πεδίο, όπως είναι η φωτογραφία και η μέθοδος του μοντάζ, όσο και σε ένα εννοιολογικό πεδίο, όπως είναι η έννοια της διαλεκτικής εικόνας, αποτελεί κάτι το ενδιαφέρον. Ίσως έτσι να είναι δυνατόν να προ-

σεγγίσουμε την αποσπασματικότητα του μενγιαμινικού έργου και να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε εκείνα τα σημεία που αναδεικνύουν από τη μια την απελευθερωτική τάση της εικόνας ως εργαλείο για την αποκατάσταση της ιστορίας και των ηττημένων της, και από την άλλη τις νέες μορφές αντίληψης και εμπειρίας που εμφανίζονται κατά τη νεωτερικότητα. Παράλληλα με τον τρόπο αυτό είναι ίσως δυνατόν να μετατεθεί το ερώτημα σε ένα πιο παραγωγικό έδαφος για την ιστορία: την μετατροπή της δυναμικής της εικόνας και την ανάδειξη της οπτικότητας ως μέθοδο της φιλοσοφίας της ιστορίας ενάντια στον πολιτισμό που προωθεί η νεωτερικότητα.

01. Έργο τέχνης - Οπτική εμπειρία

«Σαν ερωτοχτυπημένος νεαρός τυφλωμένος από το πάθος του, καταγγέλλει σε καθεμιά από τις πραγματείες του την απερίσκεπτη στάση της εποχής του, θεωρώντας την αξιοθρήνητη μωρία της ικανή να βυθίσει στην απελπισία όποιον γνωρίζει σε όλο του το βάθος και την έκταση το ασύλληπτο μεγαλείο του παρελθόντος».

Judith Schalansky, *Κατάλογος απολεσθέντων*



[László Moholy-Nagy, *Άπυλο*, 1925]

Προς μια θεωρία των μέσων

Η θεωρία των μέσων που ανέπτυξε ο Μπένγιαμιν επικεντρώνεται στην ανάλυση της νεωτερικότητας μέσω του πολιτισμού και των προϊόντων του, με βάση τα μέσα επικοινωνίας, τα οποία γνωρίζουν ιδιαίτερη ανάπτυξη εκείνη την εποχή λόγω των νέων τεχνολογιών. Η βασική αρχή της μπενγιαμινικής θεωρίας των μέσων έγκειται στο ότι ανιχνεύει την επίδραση των νέων μέσων τεχνικής αναπαραγωγής στην ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία, και την αξιοποιεί ως ερμηνευτικό εργαλείο από τη μια μεριά για τις έννοιες της ιστορίας, της εργασίας, της παραγωγής και της κατανάλωσης, και από την άλλη για τις έννοιες της εμπειρίας, της αντίληψης και του ασυνείδητου. Το πεδίο της τέχνης ανήκει στο παιδευτικό εποικοδόμημα και καθορίζεται από τις μεθόδους παραγωγής και κατανομής των μέσων σε μια δεδομένη κοινωνία και σε ένα δεδομένο στάδιο της ιστορίας.¹² Ο Μπένγιαμιν υιοθετεί αυτή τη μαρξιστική γραμμή και διατυπώνει μια θεωρία για το εποικοδόμημα, η οποία βασίζεται στις εξελικτικές τάσεις της τέχνης σε συνάρτηση με τις συνθήκες παραγωγής. Υποστηρίζει ότι μέσα στο εποικοδόμημα ενυπάρχει μια ιδιαίτερη διαλεκτική διαδικασία που δεν είναι «λιγότερο σημαντική από όσο στην οικονομία».¹³ Επομένως, στόχος του Μπένγιαμιν είναι να δημιουργήσει μια υλιστική θεωρία της τέχνης¹⁴ και να ανιχνεύσει το πεδίο δυνάμεων μεταξύ της τέχνης και της τεχνολογίας, με σκοπό να καταστήσει την τέχνη μέσο πολιτικής αφύπνισης αλλά και υποδειγματικό πεδίο για την ιστορική ανάλυση.

Αρχικά, στα κείμενα *Μικρή ιστορία της φωτογραφίας* και *Γράμμα από το Παρίσι [2] - Ζωγραφική και φωτογραφία* το ενδιαφέρον στρέφεται προς την εικόνα και την οπτική τέχνη όπως έχει διαμορφωθεί με την επικράτηση των νέων μέσων αναπαράστασης. Ο Μπένγιαμιν αποσκοπεί να υπερβεί τη διαμάχη που προκάλεσε η αιφνίδια εισβολή της φωτογραφίας στο πεδίο της εικόνας και της οπτικής αντίληψης, οπότε μέχρι τότε κυριαρχούσε απόλυτα η ζωγραφική, τόσο ως καλλιτεχνική δημιουργία όσο και ως θεσμός της κουλτούρας. Αναζητά δηλαδή, την κεντρική προβληματική μεταξύ των επιδράσεων της νέας βιομηχανικής παραγωγής στις παραδοσιακές μορφές του πολιτισμού μέσω του δομικού χαρακτήρα της τέχνης. Ο Μπένγιαμιν επιζητεί επιπλέον να ξεκαθαρίσει τις αλλαγές που επιφέρει η τεχνική στις έννοιες της μορφής και του περιεχομένου, αναδεικνύοντας τις υποτιμημένες σχέσεις μεταξύ γραφής και εικόνας.¹⁵ Οι μεταβολές που παρατηρούνται

12. Beardsley C. Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Νεφέλη, 1989, σ. 342.

13. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», *Κείμενα 1934-1940*, ό.π., σ. 476.

14. Brodersen Mome, *Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ό.π., σ. 131.

15. Weigel Sigrid, «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θε-

αφορούν τόσο τον παραγωγό όσο και τον αποδέκτη του έργου τέχνης, με αποτέλεσμα να επιφέρουν αλλαγές τόσο στη διαδικασία δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου όσο και στην πρόσληψή του. Επομένως, ανοίγονται δύο πεδία: πρώτον, ο κοινωνικός ρόλος του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης αλλά και το καθεστώς αξιολόγησης και αναγνώρισης του αλλάζουν χαρακτήρα από τη στιγμή που αποδεσμεύονται από τον χειρωνακτικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, εγκαθιστώντας μια αισθητική της φωτογραφίας και του κινηματογράφου που απομακρύνει την τέχνη από την παραδοσιακή μορφή της. Χαρακτηριστική είναι εδώ η επιρροή του Πωλ Βαλερύ, ο οποίος θεωρούσε την ίδια περίοδο ότι ο καλλιτέχνης είναι ένας αισθητικός μηχανικός¹⁶ και προέβλεπε ότι η αλλαγή στην υλική πλευρά των τεχνών θα επέφερε την μεταβολή του έργου τέχνης με αποτέλεσμα να αποκτήσει ένα είδος πανταχού παρουσίας.¹⁷ Με τα λόγια του Μπένγιαμιν: «Η δεύτερη εργασία μου [Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του] επιζητεί να κατανοήσει ορισμένες μορφές τέχνης, ιδιαίτερα τον κινηματογράφο, μέσα από την αλλαγή της λειτουργίας στην οποία υπόκειται η τέχνη στο σύνολό της κατά τη διάρκεια της κοινωνικής εξέλιξης».¹⁸ Με μια φράση, η γοργή εξέλιξη της τεχνολογικής αναπαραγωγής έμελλε να αλλάξει για πάντα την καλλιτεχνική λειτουργία της τέχνης και να οδηγήσει στην επιτάχυνση της διάδοσης της εικόνας.

Επιπλέον, αναζητώντας τον βαθύτερο πυρήνα του μετασχηματισμού της έννοιας της τέχνης, ο Μπένγιαμιν δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην ιστορικότητα του έργου τέχνης. Συγκεκριμένα, στην κατασκευή ενός έργου τέχνης διαφαίνονται τόσο τα τεχνολογικά επιτεύγματα όσο και οι γενικότερες εξελίξεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής. Ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει ότι η ιστορία της τέχνης και του κάθε έργου τέχνης μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσω της αναγνώρισης των σταδίων της τεχνολογικής ανάπτυξης, που επηρεάζουν τόσο τα ρεύματα της τέχνης όσο και τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.¹⁹ Επομένως, αποδίδει αυτό τον μετασχηματισμό της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο πρώτο πραγματικά επαναστατικό μέσο αναπαραγωγής, τη φωτογραφία, και παράλληλα ασχολείται με τις διαμάχες των κύκλων της τέχνης και το ερώτημα αν η φωτογραφία συνιστά τέχνη. Ο Μπένγιαμιν απορρίπτει την αντίθεση μεταξύ τέχνης και φωτογραφίας υποστηρίζοντας ότι το νέο μέσο της φωτογραφίας συμβαδίζει άμεσα

ωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, ό.π., σ. 205.

16. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 106.

17. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, ό.π., σ. 478-479.

18. Benjamin Walter, «Curriculum Vitae: Δρ Βάλτερ Μπένγιαμιν», *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, ό.π., σ. 739.

19. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 103-104.

με τις νέες βιομηχανικές συνθήκες υποστηρίζοντας ότι «εκείνο που κάνει τις πρώτες φωτογραφίες τόσο απaráμιλλες είναι ίσως το εξής: αποτυπώνουν την πρώτη εικόνα της αναμέτρησης του ανθρώπου με τη μηχανή».²⁰ Με τη φωτογραφία το ανθρώπινο αισθητήριο της όρασης ανακαλύπτει νέες δυνατότητες και διανοίγει ένα ευρύ πεδίο για την εμβάθυνση τόσο στον χρόνο όσο και στον χώρο. Η μπενγιαμινική θεωρία ακολουθεί μια μαρξιστική γραμμή ως προς αυτή την άποψη, καθώς σύμφωνα με τον Μαρξ «η αληθινή, ανθρωπολογική [δηλαδή κοινωνική] φύση των ανθρώπινων αισθήσεων είναι η φύση, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσω της βιομηχανίας».²¹ Επιπλέον, ο Μπένγιαμιν, ως προς τη διαμάχη αυτή, τονίζει ιδιαίτερα τη χρησιμότητα της φωτογραφίας ως επιστημονικού εργαλείου, ιδίως ως ιστορικού τεκμηρίου, και ως αναπαράστασης του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. Αντιθέτως, θεωρεί ότι η ζωγραφική ήταν μια μορφή τέχνης που απευθυνόταν στην αστική τάξη, «μια εσωτερική και μουσειακή υπόθεση», ενώ με την φωτογραφία ξαφνικά η τέχνη εκδημοκρατίστηκε και δόθηκε η δυνατότητα σε όλα τα κοινωνικά στρώματα να έρθουν σε επαφή με την τέχνη όσο με την αισθητική εμπειρία που παρέχει εξαφανίζοντας το χάσμα μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού.²² Η φωτογραφία δηλώνει έτσι την εμφάνιση μιας νέας μορφής τέχνης και παράλληλα μιας νέας κοινωνίας.

Δεύτερον, η θεωρία των μέσων του Μπένγιαμιν δίνει έμφαση στις γενικότερες μεταβολές και τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς που προκαλούνται από την ανάπτυξη των τεχνολογικών μέσων και την ολοκληρωτική επικράτηση του καπιταλισμού. Οι μεταβολές αυτές αποτελούν σημαντικό τεκμήριο για τη διερεύνηση της εμπειρίας του παρατηρητή-θεατή και την οργάνωση των αντιληπτικών ικανοτήτων του. Συγκεκριμένα, ο εφοδιασμός της αγοράς με προϊόντα αναπαράστασης της καθημερινότητας, που είναι μαζικά και διαφέρουν μορφολογικά, έχει άμεση επίδραση στις αισθητικές και γνωστικές ικανότητες του υποκειμένου. Ο Μπένγιαμιν θεωρεί ότι οι φωτογραφικές εικόνες και τα νέα τεχνολογικά μέσα παρέχουν μια διαφορετική γνώση, την οποία επιχειρεί να τεκμηριώσει με τις θεωρίες του για το οπτικό ασυνείδητο, την επανεπεξεργασία της λεπτομέρειας και το μοντάζ, και, τέλος, με τη θεωρία του για το σοκ.²³ Ο Μπένγιαμιν φιλοδοξεί να διαλευκάνει τον μετασχηματισμό της εμπειρίας και των μορφών αντίλη-

20. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, επιμ. Rolf Tiedemann, Κέμπριτζ: Harvard University Press, 2002, σ. 678 [Y4a,4], Βλ. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστέιδης Μπαλτάς, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σ. 206.

21. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 204.

22. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 484-485.

23. Weigel Sigrid, «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων», ό.π., σ. 207.

ψης στη νεωτερικότητα, προκειμένου να τα χρησιμοποιήσει κατά βάση για δυο σκοπούς. Πρώτον, για μια κριτική της ιστορίας που έχει ως στόχο την αποκατάσταση του παρελθόντος, ενεργοποιώντας ένα επαναστατικό δυναμικό στο παρόν και δεύτερον την πολιτικοποίηση της τέχνης για να αντιμετωπίσει τον κίνδυνο του φασισμού.

Με τον τρόπο αυτό είναι ίσως δυνατόν να μετατεθεί το ενδιαφέρον από τις παραδοσιακές μορφές της τέχνης στο πλαίσιο μιας νεωτερικής τέχνης, και να διερευνηθούν οι επιδράσεις της τόσο στην κοινωνία όσο και στο ίδιο το υποκείμενο. Αυτή η κατεύθυνση, θεωρεί ο Μπένγιαμιν, μπορεί να αποδειχθεί πιο παραγωγική για την ανασυγκρότηση των μεταβολών στις σχέσεις δημιουργού-έργου τέχνης-θεατή που επιφέρουν οι νέες μορφές απεικόνισης.²⁴ Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η σκέψη του Μπένγιαμιν και η θεωρία των μέσων που αναπτύσσει μετά το 1930, με τα θεμελιώδη κείμενα για την τέχνη και τη νεωτερικότητα, εντάσσονται σε μια γενικότερη συζήτηση περί τέχνης και των αλλαγών που παρουσιάζονται κατά τη νεωτερική εποχή. Ο Μπένγιαμιν, επηρεασμένος από συζητήσεις που έχουν ξεκινήσει ήδη εκείνα τα χρόνια σε πολλούς φιλοσοφικούς και πολιτικούς κύκλους, όπως είναι ο κύκλος των σουρεαλιστών, αποσκοπεί να ανιχνεύσει τη διαδρομή του μετασχηματισμού της νεωτερικής τέχνης αλλά και της κοινωνίας, δημιουργώντας ένα δύσβατο έδαφος που αποτελείται από κείμενα και έννοιες που λειτουργούν σαν κατασκευές και συγκροτούν ένα πλήθος παραθεμάτων και αφορισμών. Αυτό προκαλεί όμως ένα μεθοδολογικό πρόβλημα που είναι αρκετά περίπλοκο, διότι τα κείμενα του Μπένγιαμιν έχουν ένα ιδιαίτερο φιλοσοφικό πλαίσιο και ύφος που οδηγούν στο ερώτημα αν συγκροτούν όντως θεωρία.

Η τέχνη στο κέντρο της τεχνολογικής ανάπτυξης: ζητήματα αισθητικής

Η μπενγιαμινική σύλληψη για την τέχνη, τις νέες τεχνολογίες αναπαραγωγής, όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, και τη δυναμική τους, που έγινε ακόμα πιο έντονη με την πολλαπλή διάδοση των τεχνικών αντιγράφων, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την περίοδο που μας απασχολεί, γιατί συνοψίζει ορισμένα ζητήματα αισθητικής του 20ου αιώνα. Ο Μπένγιαμιν επιχειρεί να ερευνήσει τη σχέση μεταξύ τέχνης και επιστήμης, να διευθετήσει τη ρήξη μεταξύ παραδοσιακής και μοντέρνας τέχνης, και αποτελεί τη θεωρητική βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκαν σύγχρονες θεωρίες για την τέχνη. Συγκεκριμένα, στο δοκίμιο *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του*, ο Μπένγιαμιν με την έννοια της τεχνικής αναπαραγωγής δεν επικεντρώνεται τόσο στη μηχανική αναπαραγωγή και στις τεχνικές της, αλλά επιχειρεί να αναδείξει τις

24. Ο.π., σ. 213.

ιστορικές σχέσεις μεταξύ επιστήμης και τέχνης, ειδικότερα να διερευνήσει τους όρους παραγωγής και αναπαραγωγής ως καθιερωμένους τρόπους ύπαρξης και αντίληψης του έργου τέχνης.²⁵ Παράλληλα, ερευνά ερωτήματα που προκύπτουν από το ίδιο το έργο τέχνης και την αλλαγή της λειτουργίας του, όπως η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία, η παρακμή της αύρας και η αξία που αποκτά. Σύμφωνα με τον Γιούργκεν Χάμπερμας: «Ο Μπένγιαμιν εννοεί τη διάλυση της αυτόνομης τέχνης ως αποτέλεσμα μιας αλλαγής στις τεχνικές αναπαραγωγής. Συγκρίνοντας τις λειτουργίες της ζωγραφικής και της φωτογραφίας, ο Μπένγιαμιν καταδεικνύει με παραδειγματικό τρόπο τις συνέπειες των νέων τεχνικών που εμφανίζονται δυναμικά κατά τον 19ο αιώνα, και οι οποίες σε σχέση με τις παραδοσιακές μεθόδους αποτύπωσης, αντιπροσωπεύουν μια νέα βαθμίδα ανάπτυξης. [...] Οι τεχνικές αναπαραγωγής διεισδύουν στην εσωτερική δομή των έργων τέχνης. Από τη μια μεριά το έργο χάνει κάτι από τη χωροχρονική του ατομικότητα, κερδίζοντας από την άλλη σε τεκμηριωτική αυθεντικότητα».²⁶

Στο δοκίμιό του *Μικρή ιστορία της φωτογραφίας*, ο Μπένγιαμιν κάνει μια περιοδο-λόγηση της ιστορίας της φωτογραφίας διαπιστώνοντας ότι δεν μπορεί να ακολουθήσει μια τυπική ιστορική καταγραφή, αλλά πρέπει να δομηθεί στα όρια του γνωρίζειν και βλέπειν²⁷ με σκοπό, όχι μια χρονολογική ή τεχνολογική καταγραφή, αλλά ανιχνεύοντας τον αντίκτυπο της πολιτισμικής καινοτομίας της εικόνας και των νέων τεχνολογικών μέσων αναπαράστασης. Η βασική θεματική του δοκιμίου είναι η ρήξη με τις παραδοσιακές μορφές τέχνης και ειδικότερα τη ζωγραφική· ο Μπένγιαμιν θεωρεί, από τη μία, ότι με τον μετασχηματισμό της τέχνης στην νεωτερικότητα χάνονται σημαντικές λειτουργίες της, αλλά επίσης ότι η πολιτισμική παράδοση αποτελούσε ένα κλειστό και συντηρητικό σύστημα που εμπλεκόταν σε αδικίες και βαρβαρότητες. Οι παραδοσιακές μορφές τέχνης αποσκοπούσαν στη μνημειοποίηση των έργων τέχνης, στον αποκλεισμό των χαμηλών κοινωνικών τάξεων και στην ιεροτελεστική ιεραρχία.²⁸ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά που κάνει σε μια πρωτόγονη αντίληψη για την τέχνη η οποία απορρίπτει κάθε εμπλοκή του τεχνικού παράγοντα και παραθέτει ένα κείμενο από μια συντηρητική εφημερίδα εναντίον της φωτογραφίας: «Το να θέλει κανείς να καθηλώσει φευγαλέα είδωλα, δεν είναι μόνον ακατόρθωτο, όπως απέδειξαν εμπεριστατωμένες γερμανικές έρευνες, αλλά ακόμα και η επιθυμία να επιχειρήσει κανείς κάτι τέτοιο είναι βλασφημία προς τον Θεό. Ο άνθρωπος πλάστηκε κατ' εικόνα και ομοίωση του Θεού,

25. Cadava Eduardo, *Λέξεις φωτός*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, Αθήνα: Νήσος, 2014, σ. 95.

26. Habermas Jurgen, «Βάλτερ Μπένγιαμιν – Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση», στο Benjamin Walter, *Για το έργο τέχνης, Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2013, σ. 139.

27. Cadava Eduardo, *Λέξεις φωτός*, ό.π., σ. 59-61.

28. Caygill Howard, *Walter Benjamin – The Colour of Experience*, ό.π., σ. 90-93.

και η εικόνα του Θεού δεν μπορεί να καθηλωθεί με καμία ανθρώπινη μηχανή». ²⁹ Αυτό δημιουργεί μια φετιχιστική αντίληψη περί τέχνης που αποδίδει θρησκευτικό και λατρευτικό περιεχόμενο στο έργο τέχνης και μια τελείως συντηρητική άποψη ως προς την επιθυμία του ανθρώπου για την απεικόνιση του εαυτού του. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο δοκίμιο, ο Μπένγιαμιν αναφέρει για πρώτη φορά την έννοια της αύρας (αίγλης), την οποία ορίζει ως «ένα αλλόκοτο πλέγμα μεταξύ χώρου και χρόνου: ανεπανάληπτο όραμα ενός χώρου που φαίνεται μακρινός, όσο κοντινός και αν είναι» ³⁰ ενισχύοντας την άποψη περί λατρευτικής διάστασης του παραδοσιακού έργου τέχνης που μένει απρόσβλητο από την πάροδο του χρόνου και ενισχύει τη μνημειοποίησή του.

Μια ακόμα μεταβολή που επήλθε στη λειτουργία της τέχνης με την έλευση των νέων τεχνολογιών και της τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, αφορά τη γνησιότητα και τη μοναδικότητά του. Τα στοιχεία που συνθέτουν τη γνησιότητα ενός έργου τέχνης είναι κατά βάση δύο. Αρχικά, είναι η πρωτότυπη και η μόνιμη πτυχή ενός έργου τέχνης που διατηρείται ως έχει κατά το πέρασμα των χρόνων και αποκτά μια αιώνια ισχύ σε σχέση με τις εξωτερικές συνθήκες. «Η γνησιότητα ενός πράγματος είναι το σύνολο όλων των στοιχείων του που έχουν εξαρχής διηνεκή χαρακτήρα, απ' την υλική αντοχή του ως την αξία του ως ιστορική μαρτυρία». ³¹ Το δεύτερο στοιχείο της γνησιότητας ενός έργου τέχνης είναι η αύρα, που παρέχει την ιδιομορφία, τη βαθιά μοναδικότητα και την αναντικατάστατη ύπαρξή του. Η σχέση της αύρας, την οποία ο Μπένγιαμιν συλλαμβάνει ως το «εδώ και τώρα» του ανεπανάληπτου, με τη γνησιότητα δίνει στο έργο τέχνης τον χαρακτήρα ενός μακρινού και απρόσιτου αντικειμένου, παρά την άμεση υλική του παρουσία. «Ακόμα και από το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: Το “εδώ και τώρα” του έργου τέχνης – η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο στον οποίο βρίσκεται. Αλλά αυτή ακριβώς η ανεπανάληπτη παρουσία, και μόνον αυτή, ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ενός δεδομένου έργου τέχνης κατά τη διάρκεια της ύπαρξής του [...] Το “εδώ και τώρα” του πρωτοτύπου αποτελεί την έννοια της γνησιότητάς του». ³²

Συνεπώς, η αύρα αποτελεί στοιχείο της αυθεντικότητας του έργου τέχνης στη λατρευτική του μορφή, της μοναδικότητάς του, συνδέεται με τη διαρκή παρουσία του στον χρόνο και το εντάσσει πάντοτε μέσα σε ένα πλαίσιο παράδοσης. Με την απόσπα-

29. Benjamin Walter, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978, σ. 50. Το κείμενο αυτό, που υποτίθεται πως έχει δημοσιευτεί στην εφημερίδα *Leipziger Stadtanzeiger*, κατά πάσα πιθανότητα είναι ένα επινοημένο παράθεμα του Γερμανού φωτογράφου, ζωγράφου και συγγραφέα Μαξ Ντωτάντε (Max Dauthendey, 1867-1918), από το βιβλίο του *Der Geist meines Vaters* (1925). Βλ. σχετικά την έρευνα του Η.Κ. Henisch (<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.1978.10443000?journalCode=thph20>).

30. Ο.π., σ. 59-60.

31. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 481.

32. Ο.π., σ. 479-480.

ση του έργου τέχνης από τον χώρο της παράδοσης και την τεχνική αναπαραγωγή του, η αύρα δεν μπορεί να διατηρηθεί και οδηγείται στην παρακμή της. «Ό,τι παρακμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του έργου τέχνης είναι η αίγλη του».³³ Η τεχνική αναπαραγωγή αλλοιώνει και απομαγικοποιεί το έργο τέχνης, οδηγώντας το προς τη μαζικότητα, με αποτέλεσμα το τεχνικό αντίγραφο του γνήσιου έργου τέχνης να είναι ισχυρότερο από το χειροποίητο, διότι το χειροποίητο στιγματίζεται από την αρχή ως πλαστό, ενώ το πρώτο όχι. Ο Μπένγιαμιν υπερβαίνει το πρόβλημα της παρακμής της αύρας ορίζοντας την τέχνη ως κάτι που είναι «προορισμένο να αναπαράγεται», με αποτέλεσμα η τέχνη να σπάει τον ρόλο της μέσα στο πλαίσιο της παράδοσης και να αποκτά μια μαζική παρουσία. Θεωρεί ότι η διάλυση της αύρας είναι απαραίτητη, καθώς η αύρα αποτελεί τον μύθο που περικλείει το έργο τέχνης και του προσδίδει μυστηριώδεις καταγωγικές πηγές που είναι απρόσιτες για την προσέγγιση του έργου.³⁴ Η αύρα δημιουργεί ένα είδος τέχνης που χαρακτηρίζεται από θρησκευτικό φетиχισμό και λατρεία, ενώ η φωτογραφία είναι αυτή εκκοσμικεύει το έργο τέχνης, θέτει σε λειτουργία τον επικοινωνιακό μηχανισμό και λειτουργεί ως εργαλείο που μπορεί να αφυπνίσει από το όνειρο και το μύθο του καπιταλισμού.

Αυτό έχει ως κεντρικό στόχο την μετατόπιση της θεμελίωσης της τέχνης από την τελετουργία στην πολιτική. «Η τεχνική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία από την παρασιτική παρουσία του στην τελετουργία [...]. Τη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία την παίρνει η θεμελίωσή της σε μια άλλη πράξη: δηλαδή η θεμελίωσή της στην πολιτική».³⁵ Ο Μπένγιαμιν αντικαθιστά τη λατρευτική αύρα των αντικειμένων με την πολιτική σημασία, την οποία θα πρέπει να φέρουν εντός τους. Με αυτό τον τρόπο, ο Μπένγιαμιν δημιουργεί μια διαλεκτική σχέση που προσδιορίζει τον τρόπο που θα επιτευχθεί η επαναστατική χρήση των μέσων με σκοπό την παραστατική παρουσίαση της ιστορίας, την ασυνέχεια της αντίληψης του χρόνου και την ανάδειξη της πολιτικής δράσης. Έτσι, παρατηρείται μια συστοιχία της πολιτικής και θρησκευτικής λειτουργίας ως προς την επιρροή τους στην κοινωνία, ενώ στην πραγματικότητα προοιωνίζεται η σχέση θρησκείας και πολιτικής στο όψιμο έργο του Μπένγιαμιν. Αυτό είναι αρκετά εμφανές στο δοκίμιο του *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*, όπου σκοπός του Μπένγιαμιν είναι να στοιχειοθετήσει μια φιλοσοφία της ιστορίας η οποία είναι πολιτικά στρατευμένη και συσχετισμένη με ένα θεολογικό τρόπο σκέψης.³⁶

33. Ο.π., σ. 482.

34. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 244.

35. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 487-488.

36. Αθανασάκης Μανόλης, «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Ο ιστορικός υλισμός ως αυτόματο», στο *Ουτοπία*, τ. 48, Αθήνα: 2002, σ. 31.

Η αντιστοιχία αυτή που εισάγει ο Μπένγιαμιν ανάμεσα στο γνήσιο έργο τέχνης και το τεχνικό αντίγραφο είναι το καταλυτικό βήμα για τη διάρρηξη της παραδοσιακής αντίληψης για την τέχνη. Μια ακόμα συνέπεια της διάρρηξης αυτής αποτελεί η διάκριση που πραγματοποιεί ο Μπένγιαμιν μεταξύ της λατρευτικής αξίας (Kultwert) και της εκθεσιακής αξίας (Ausstellungwert) που αποκτά το έργο τέχνης ως συνέπεια των μετασχηματισμών του. Με τη μαζική αναπαραγωγή και το πλήθος αντιγράφων ενός έργου τέχνης που εμφανίζονται χάνεται η αυθεντικότητα και η μοναδικότητα του, με αποτέλεσμα το έργο τέχνης να μην εντάσσεται σε ένα τελετουργικό ή λατρευτικό πλαίσιο, να μην είναι πλέον αντικείμενο θρησκευτικού σεβασμού, να χάνει τη λατρευτική του αξία και να αποκτά στη θέση της μια νέα λειτουργία, αυτή της εκθετικής αξίας. Συνεπώς, οι πολλαπλές αναπαραγωγές του γνήσιου έργου τέχνης μειώνουν την αξία του ως αντικείμενου, αλλά ενισχύουν την παρουσία του στο κοινό και συγκεκριμένα σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, ενώ η λατρευτική του αξία ενισχύεται από την απόκρυψη του έργου τέχνης και τη μνημειοποίησή του, που το περιορίζει σε ένα κοινό εκλεκτών.³⁷ Η ποιοτική αλλαγή στη λειτουργία της τέχνης έχει επομένως για τον Μπένγιαμιν μια θετική χροιά, διότι με τη μηχανική αναπαραγωγή η λατρευτική αξία του έργου τέχνης χάνεται και δίνει τη θέση της στην αξία της επίδειξής του, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του κινηματογράφου. Αυτό που βλέπει ο Μπένγιαμιν με αισιοδοξία είναι μια προοδευτική δυναμική της πολιτικοποιημένης, συλλογικής τέχνης που έχει άμεση επιρροή σε όλα τα κοινωνικά στρώματα με σκοπό την επαναστατική λειτουργία του έργου τέχνης. «Η τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης αλλάζει τη σχέση της μάζας με την τέχνη. Από εξαιρετικά οπισθοδρομική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Πικάσσο, η σχέση αυτή γίνεται η πλέον προοδευτική, όπως για παράδειγμα μπροστά σ' έναν Τσάπλιν. Η προοδευτική συμπεριφορά εν προκειμένω χαρακτηρίζεται από το ότι η ηδονή κατά τη θέαση και βίωση συνδέεται άμεσα και στενά με τη στάση του εμπειρογνώμονα κριτή. Η σύνδεση αυτή είναι μια σημαντική κοινωνική εξέλιξη».³⁸

Η μορφή της νεωτερικής τέχνης γίνεται ένα σταθερό θέμα στους κύκλους της τέχνης, από την εμφάνιση της τεχνικής αναπαραγωγής και μετά. Το έργο τέχνης και ο τρόπος με τον οποίο παράγεται και αναπαράγεται καθίσταται έτσι ένα ζήτημα σημαντικό ως προς τα τεχνικά και μορφολογικά του προβλήματα, που είναι εξίσου σημαντικά με τον τρόπο λειτουργίας και αξιολόγησης της τέχνης. Αυτό σημαίνει ότι η τέχνη δεν είναι πια ένα σύνολο λατρευτικών έργων με βάση τα οποία προσανατολίζεται ο καλλιτέχνης και συγκεκριμένοι κύκλοι της τέχνης, αλλά ένα κεντρικό θέμα στο οποίο εμπλέκεται όλη η κοινωνία στο σύνολο της. Επομένως, η μορφή της τέχνης, η τεχνική αναπαραγωγή της

37. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, ό.π., σ 491.

38. Ό.π., σ. 509.

και κυρίως η λειτουργία της αποκτούν πρώτον μια πολύ προφανή και ισχυρή κοινωνική διάσταση, και δεύτερον αν δεν αναλυθούν από μια τεχνοκριτική σκοπιά, μέσα από την ερμηνεία του ίδιου του έργου τέχνης, προϋποθέτουν βασικά εργαλεία της κοινωνιολογίας και της πολιτικής θεωρίας.

Οπτική εμπειρία

Η μπενγιαμινική σκέψη για την εμπειρία είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι συνοψίζει όλη τη συζήτηση του πρώιμου 20ού αιώνα και του Μεσοπολέμου σχετικά με τις αλλαγές που παρουσιάζονται κατά την εποχή της νεωτερικότητας. Ο Μπένγιαμιν επιχειρεί να χαράξει τα όρια μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, να ερευνήσει τη σχέση τέχνης, τεχνολογικών μέσων αναπαράστασης και εμπειρίας, και θέτει όλο το σύστημα των τεχνών και των τεχνικών μέσων στο κέντρο των αισθητικών ικανοτήτων του υποκειμένου και ιδίως της οπτικής αντίληψης. Αρχικά, ο κεντρικός πόλος από τον οποίο επηρεάζεται η σκέψη του Μπένγιαμιν είναι η καντιανή φιλοσοφία για την εμπειρία. Η προσέγγιση του Μπένγιαμιν για την έννοια της εμπειρίας τείνει να επεκταθεί και να απομακρυνθεί από τον ορισμό του Καντ, ο οποίος πιστεύει στην αμεσότητα της σχέσης γνώσης και εμπειρίας. Ο Μπένγιαμιν δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ιστορικότητα της εμπειρίας και στις πολύπλοκες θέσεις των υποκειμένων, που είναι άμεσα συνδεδεμένες με την ριζική αλλαγή της σχέσης μεταξύ γνώσης και αντικειμένου της γνώσης.³⁹ Ο Μπένγιαμιν θεωρούσε αναγκαία την επεξεργασία μιας νέας πιο συγκροτημένης έννοιας της εμπειρίας, που θα εξελίξει τη γνωσιοθεωρία της καντιανής φιλοσοφίας, θα λαμβάνει υπόψη της τις μεταβολές της εμπειρίας που ενυπάρχουν σε κάθε ιστορική περίοδο με κύριο άξονα την αλληλεπίδραση του υποκειμένου με το περιβάλλον του, και συγκεκριμένα το τεχνολογικό περιβάλλον του. Όπως επισημαίνει ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης, οι κύριες μεθοδολογικές γραμμές που ακολουθεί ο Μπένγιαμιν για την ανάπτυξη της έννοιας της εμπειρίας είναι τρεις. Η απαλλαγή της έννοιας της εμπειρίας από μυστικιστικά στοιχεία, όπως η αύρα, η ένταξη της έννοιας στις θέσεις του ιστορικού υλισμού με στόχο την κοινωνική χειραφέτηση, και η σύνδεσή της με την κριτική της ιστορίας.⁴⁰

Ο βασικός άξονας στη διερεύνηση της έννοιας της εμπειρίας στο έργο του Μπένγιαμιν είναι ότι ο ίδιος μετατοπίζει το ενδιαφέρον στο βλέμμα και στη συγκρότηση της οπτικής εμπειρίας. Η πρωτοτυπία στη θεωρία των μέσων του Μπένγιαμιν έγκειται στο ότι δια-

39. Caygill Howard, *Walter Benjamin – The Colour of Experience*, ό.π., σ. 3-5.

40. Ψυχοπαίδης Κοσμάς, «Για την έννοια της εμπειρίας στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο Βάλτερ Μπενγιαμιν, *εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 35.

μορφώνει μια φιλοσοφία της οπτικής τέχνης και δίνει έμφαση στη δυναμική της εικόνας, καθώς θεωρεί ότι οι εικόνες αποτελούν βασικό εργαλείο της συγκρότησης της σύγχρονης εμπειρίας και είναι αδιαχώριστες από τις νέες συνθήκες εμπειρίας που παρέχει η τεχνολογία. Η σκέψη του ανάγεται σε μια δυναμική της εικόνας που έχει ως βάση την πεποίθηση ότι η εμπειρία, η ιστορία και η πραγματικότητα γίνονται αναγνωρίσιμες και ορατές στα υποκείμενα μέσω των εικόνων. Η συγκρότηση της νεωτερικής οπτικής αντίληψης στηρίζεται στο γεγονός ότι οι εικόνες έχουν δομή, σαφές περιεχόμενο και παρέχουν στοιχεία γνώσης.⁴¹ Η δυναμική της εικόνας συνεπώς επεμβαίνει στη διαμόρφωση της εμπειρίας και επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τόσο τον κόσμο όσο και τον ίδιο του τον εαυτό. Η εικόνα συνεπώς ξεφεύγει από την απλή εκφραστική της λειτουργία και αποκτά μια πρωτόγνωρη κοινωνική δύναμη, αφού καθίσταται ένας βασικός τρόπος οργάνωσης της πραγματικότητας. Έτσι η δυναμική της εικόνας στη συγκρότηση της εμπειρίας γίνεται ένα σταθερό θέμα στο έργο του Μπένγιαμιν. Ο Μπένγιαμιν βλέπει με αισιοδοξία τις χειραφετητικές δυνατότητες των νέων τεχνολογικών μέσων αναπαράστασης με σκοπό τη σύσταση μιας νέας αισθητικής πρόσληψης, της ανασυγκρότησης της οπτικής εμπειρίας και της εικονοποιίας που κατασκευάζουν τα νέα μέσα.⁴²

Συγκεκριμένα, για την έννοια της εμπειρίας αυτό που απασχολεί τον Μπένγιαμιν στο ύστερο έργο του είναι η μορφή της νεωτερικής εμπειρίας και η αναγωγή της έννοιας στον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει τόσο την αποτύπωση της ιστορίας στην όψη των πολιτισμικών προϊόντων, όσο και η εξέλιξη της τέχνης και της μαζικής κουλτούρας μέσα στον καπιταλισμό, δηλαδή τον μετασχηματισμό της σύγχρονης εμπειρίας σε έναν εμπορευματοποιημένο πολιτισμό που έχει ως βάση του την αναπαραγωγή της εικόνας και του θεάματος.⁴³ Πρέπει επίσης να επισημάνουμε ότι μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με τον επερχόμενο κίνδυνο του φασισμού, την κρίση στις συνθήκες των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων και τις έντονες αλλαγές στην κοινωνική ζωή, ο Μπένγιαμιν παρατηρεί μια παρακμή της εμπειρίας, μια δυσκολία στη δυνατότητα μεταφοράς γνώσεων και εμπειριών από τη μία γενιά στην άλλη, και μια γενικότερη παρακμή στη δυνατότητα κάθε υποκειμένου να συγκροτεί αιτιακούς συσχετισμούς και αντιδράσεις ως προς τις νέες συνθήκες. Όπως χαρακτηριστικά γράφει «είναι η αφιλόξενη, εκτυφλωτική εμπειρία της εποχής της μεγάλης βιομηχανίας».⁴⁴ Επιπλέον, η παρακμή της εμπειρίας βρίσκεται σε μια συστοιχία με την παρακμή της αύρας, καθώς ο Μπένγιαμιν

41. Weigel Sigrid, *Body-and image-space, Re-reading Walter Benjamin*, ό.π., σ. 47-48.

42. Δαρεμάς Γιώργος, «Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 231.

43. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 100.

44. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 125.

θεωρεί ότι ο μετασχηματισμός της εμπειρίας στη νεωτερικότητα έχει άμεση συνάρτηση με την παρακμή της αύρας από την τεχνολογία και τη διάλυση της παραδοσιακής μορφής της τέχνης.

Η διερεύνηση της μορφής της νεωτερικής εμπειρίας και των προβλημάτων της έκφρασης της συνδέονται άμεσα στο έργο του Μπένγιαμιν με την ιστορική διαδρομή της εκβιομηχάνισης και της έντονης αστικοποίησης κατά τον 19ο αιώνα. Πρώτον, διότι η ταχύτητα και το μέγεθος αυτής της αλλαγής, σε συνάρτηση με το νέο αστικό περιβάλλον, ανέτρεψαν τις παραδοσιακές ισορροπίες της κοινωνίας. Δεύτερον, διότι με την εμφάνιση των νέων αναπαραστατικών μέσων μάς αποκαλύπτεται ένα επίπεδο πιο βαθύ από την επιφανειακή μελέτη των επιδράσεων και των επιρροών, καθώς συντελείται μια θεμελιώδης μεταβολή στην ίδια την υποκειμενική αντίληψη. Τρίτον, διότι η βιομηχανία της διασκέδασης που κυριαρχεί εκείνη την εποχή δημιουργεί μια μορφή εμπειρίας που επιτυγχάνεται μέσω του θεάματος με τη χρήση των τεχνολογικών επιτευγμάτων. Ο Μπένγιαμιν εντοπίζει τις μορφές της καπιταλιστικής φαντασμαγορίας και τα όρια της νεωτερικής εμπειρίας, ενώ παράλληλα αναζητά τα ίχνη των συλλογικών επιθυμιών και των απελευθερωτικών μέσων που έχουν χαθεί μέσα στη νεωτερικότητα. Επομένως, προσπαθεί να μεταθέσει το ερώτημα από το τι είναι τα νέα τεχνολογικά μέσα, σε ένα πιο πρόσφορο έδαφος που σχετίζεται με τον τρόπο αναπαράστασης και πρόσληψης των πολιτισμικών φαινομένων. Χρησιμοποιεί τα νέα τεχνικά μέσα ως δίαυλο για να διερευνήσει τα νέα όρια της εμπειρίας και για την ανακατασκευή εναλλακτικών αναγνώσεων τόσο των πολιτισμικών προϊόντων όσο και της ιστορίας. Ένα βασικό παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφία, η οποία λειτουργεί σαν ένα μνημονικό ίχνος που αναδεικνύει το απότοκο των πεπερασμένων ιστορικών εμπειριών και περικλείει το δυναμικό για επαναστατική ενεργοποίηση. Βρίσκουμε δηλαδή μια σαφή ένδειξη για την αντίληψη που διαπερνά ολόκληρο το έργο του Μπένγιαμιν, καθώς διαφαίνεται μια πεποίθησή ότι υπάρχει μια εμπειρία που είναι κατά βάση τεχνολογική, η οποία στηρίζεται στην ιδέα της διαμόρφωσης από έναν συγκεκριμένο χρόνο που έχει άμεση σχέση με την εμπειρία του υποκειμένου και μιας πραγματικότητας που μετατρέπεται σε τεχνητά αναδιαμορφωμένο αντικείμενο. Αυτό μπορεί συγχρόνως να λειτουργήσει υπέρ της διαμόρφωσης μιας συλλογικής εμπειρίας που θα επαναπροσδιορίσει τόσο το υποκείμενο όσο και το μέλλον της κοινωνίας.⁴⁵ Η βάση αυτής της αντίληψης, που διακατέχεται από μια μεσσιανική προσδοκία, είναι η δημιουργία μιας νέας εμπειρίας με σκοπό την αποκατάσταση της αλήθειας του παρελθόντος και την ανακατασκευή του παρόντος, με βασικό εργαλείο την εικόνα που λειτουργεί ως μέσο για την ανάδειξη του αλλοτριωμένου χαρακτήρα της κοινωνίας και ταυτόχρονα προσφέρει τη δυνατότητα χειραφέτησης της.

45. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 111.

Τα νέα μέσα αναπαράστασης ως μέθοδος

Η βασική θέση του Μπένγιαμιν ως προς την χρήση της εικόνας και της δυνατότητάς της να αποκαλύπτει είναι βασικά επηρεασμένη από το κίνημα του σουρεαλισμού. Η σημασία του κινήματος παραμένει καθοριστική για τον Μπένγιαμιν ως προς τη δυναμική των μέσων αναπαράστασης, όπως είναι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, και την χειραφετητική τους δύναμη, καθώς δεν αποτελούν απλώς μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά λειτουργούν ως εργαλεία για τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτή προσλαμβάνεται, διανοίγοντας νέες δυνατότητες στην αντίληψη και τη μνήμη.⁴⁶ Οι σουρεαλιστές, επηρεασμένοι από τη φροϋδική ψυχανάλυση, προσπάθησαν να διαρρήξουν τις αναπαραστατικές βεβαιότητες και τις συμβάσεις του έργου τέχνης με σκοπό να αναζητήσουν το κρυμμένο νόημα της πραγματικότητας που απωθείται κοινωνικά και ατομικά, να ενσωματώσουν θραύσματα της καθημερινής ζωής και παράλληλα να την επαναστατικοποιήσουν μέσω της δυναμικής της ποιητικής φαντασίας και της ονειρικής εμπειρίας. Έχουμε συνεπώς ένα βασικό σημείο αναφοράς, την αναζήτηση των κρυμμένων νοημάτων της πραγματικότητας, που μας επιτρέπει να δούμε σε ποιο βαθμό ο Μπένγιαμιν επηρεάζεται από τον σουρεαλισμό ως προς την προσέγγιση του. Η προσέγγιση του Μπένγιαμιν τείνει να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα «βοηθητικά μέσα» της μεγέθυνσης, της απομόνωσης και επεξεργασίας μεμονωμένων στοιχείων των φωτογραφικών εικόνων, διότι αφενός έχουν ως στόχο μια διαφορετική αναγνωσιμότητα των στοιχείων και των υλικών τους. Αφετέρου διότι αποσκοπούν στο να καταστούν ορατοί διαφορετικοί κρυμμένοι κόσμοι, που μάλιστα έχουν τη δυνατότητα να εμφανίζονται σε διαφορετικούς χώρους και πλαίσια, δίνοντας τη δυνατότητα στον παρατηρητή για μια πολλαπλή ανάγνωση της αναπαράστασης.⁴⁷ Η κάμερα συλλαμβάνει τη ροή της αντιληπτικότητας και αναδεικνύει τα πιο ανεπαίσθητα φυσικά νεύματα, προσφέροντας μια άνευ προηγουμένου αναπαραστατική και αισθητηριακή οξύτητα. Ο Μπένγιαμιν όμως ενδιαφέρεται για το έκδηλο περιεχόμενο των εικόνων και έρχεται σε αντίθεση με τους σουρεαλιστές ως προς την αδιαφορία τους για την ιστορική δυναμική που περικλείουν οι εικόνες.⁴⁸ Ανάμεσα στις επιρροές που δέχεται ο Μπένγιαμιν εκείνη την εποχή στρέφεται κατά βάση στη σουρεαλιστική θεωρία και στη ψυχαναλυτική μαρξιστική γραμμή που οδηγούν προς την ανακάλυψη των συλλογικών επιθυμιών στις μορφές της καπιταλιστικής φαντασμαγορίας και στη μορφή που παίρνει

46. Ο.π., σ. 120.

47. Weigel Sigrid, «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων», ό.π., σ. 215.

48. Benjamin Walter, «Ο σουρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης», στο *Για το έργο τέχνης, Τρία δοκίμια*, ό.π., σ. 76-77.

η νεωτερική εμπειρία.

Ο Μπένγιαμιν υιοθετεί τη μέθοδο του μοντάζ ως μέθοδο της κριτικής ιστοριογραφικής του πρακτικής, διότι αντιλαμβάνεται ότι τα προϊόντα των μέσων επικοινωνίας της εποχής δεν συγκροτούν πλέον ένα οργανικό σύνολο αλλά αποτελούνται από διάφορα τμήματα. Το μοντάζ αποτελεί μια τεχνική επιλογής και σύνθεσης μικρών κομματιών για την διαμόρφωση ενός ευρύτερου ενιαίου συνόλου. Ο όρος εισήχθη από τον Σεργκί Αϊζενστάιν και τους σοβιετικούς σκηνοθέτες της εποχής, και το μοντάζ ως τεχνική χρησιμοποιήθηκε σε διάφορους τομείς της τέχνης.⁴⁹ Συγκεκριμένα, οι σουρεαλιστές με την συναρμολόγηση εικόνων και αποσπασμάτων μέσω των τεχνικών του μοντάζ και του κολλάζ στόχευαν στη μεταβολή του τρόπου πρόσληψης του έργου τέχνης από τον θεατή και στη διαχείριση της νεωτερικής εμπειρίας, προκαλώντας τη σύγκρουση με τον θεατή. Όπως αναφέρει και ο Πέτερ Μπύργκερ «το μοντάζ προϋποθέτει την αποσπασματικοποίηση της πραγματικότητας και περιγράφει τη συγκρότηση του έργου [...]. Το μοντάζ των εικόνων είναι στον κινηματογράφο η θεμελιώδης τεχνική διαδικασία, δεν πρόκειται για καλλιτεχνική τεχνική αλλά για μια τεχνική που υπαγορεύεται από το μέσο».⁵⁰ Η αντιστοιχία αυτή που εισάγει ο Μπένγιαμιν στο έργο του μέσω της εικονιστικής του γραφής και της αποσπασματικότητας του έργου του αποσκοπεί στο να δοθεί έμφαση στις ασυνέχειες που χωρίζουν το παρελθόν από το παρόν, να αποδιαρθρώσει τις συνέχειες στη ροή της ιστορίας και στοχεύει τόσο στην ανάδειξη του αποσπασματικού χαρακτήρα της νεωτερικής εμπειρίας όσο στην αποκάλυψη γεγονότων και την αφύπνιση των υποκειμένων.⁵¹ Στο *Passagen-Werk*, ο Μπένγιαμιν τονίζει εξ αρχής ότι θα ακολουθήσει τη μέθοδο του μοντάζ: «Μέθοδος αυτής της εργασίας: το λογοτεχνικό μοντάζ. Δεν χρειάζεται να πω τίποτα. Απλώς να δείξω».⁵²

Ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τη νεωτερικότητα και τον μετασχηματισμό της εμπειρίας δομείται σε ένα μοτίβο διακοπής και ρήξης, που χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια και συγκεκριμένα ως «στάση» του συμβατικού χρόνου και της γραμμικής αφήγησης της ιστορίας.⁵³ Επομένως, το πεδίο που διανοίγει ο Μπένγιαμιν συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία του μοντάζ, που μέσω της αποσπασματικότητάς του βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη νεωτερική εμπειρία, διότι προκαλεί μια αιφνίδια γνώση στο υποκείμενο μέσα

49. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 159.

50. Bürger Peter, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη, 2010, σ.153.

51. Καρύδας Δημήτρης, Σταυρίδης Σταύρος, «Εικόνες-οδοδείκτες της Ιστορίας», στο *Μονόδρομος*, Αθήνα: Άγρα, 2004, σ. 155-158.

52. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 460 [N1 a,8]. [Η μετάφραση είναι του Μανόλη Αθανασάκη, δεν έχει δημοσιευτεί].

53. Σπουροπούλου Αγγελική, «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο Βάλτερ Μπενγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας, ό.π., σ. 17.

από το σοκ της κατανόησης του έργου, ενώ δημιουργεί μια σκέψη που αρθρώνεται από εικόνες και λειτουργεί η ίδια ως συνθήκη ενός νέου τρόπου σκέψης.⁵⁴ Συγκεκριμένα, δημιουργούνται απρόσμενες αποκαλύψεις νέων νοημάτων που συγκροτούν ένα νέο πεδίο για τον θεατή μέσω της ενεργοποίησης των εικόνων και της δυναμικής του μοντάζ, που στοχεύει στην αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης και στην ανασυγκρότηση αφινίδων και αναπάντεχων εμπειριών μέσα από τη χρονική ασυνέχεια. Παράλληλα, η μέθοδος του μοντάζ αποτελεί ένα βασικό εργαλείο για τη «μαρξιστική κατανόηση της ιστορίας», καθώς στοχεύει στην ανάδειξη των σύνθετων σχηματισμών από έννοιες, παραστάσεις και εικόνες σε συνάρτηση με τον υλικό κόσμο, ώστε να εκθέσει τη παραπάνω σχέση με τη μορφή κριτικής και να επιτύχει τη χρονική ρήξη και την ανακατασκευή της ιστορίας. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μπένγιαμιν: «[...] Το πρώτο στάδιο σε αυτή την κατεύθυνση θα είναι να μεταφερθεί η αρχή του μοντάζ στην ιστορία. Αυτό σημαίνει την έγερση κατασκευών μεγάλης κλίμακας από τα μικρότερα, αιχμηρά και κατεργασμένα συστατικά [Baugliedern]. Και βέβαια, την ανακάλυψη του κρυστάλλου του ολικού γεγονότος κατά την ανάλυση των επιμέρους μικρών στιγμών».⁵⁵

Επιπλέον, μια συστηματική έρευνα των τεκμηρίων σχετικά με τη συγκρότηση της εμπειρίας σε σχέση με την εξέλιξη των τεχνικών μέσων, θα πρέπει να δώσει έμφαση κυρίως στην εισαγωγή του όρου του οπτικού ασυνείδητου που εμφανίζεται πρώτη φορά στο κείμενο *Μικρή ιστορία της φωτογραφίας*. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο όρος του οπτικού ασυνείδητου, εμπνευσμένος από τη θεωρία του Φρόντ για το ασυνείδητο, είναι ότι επιδιώκει να φανερώσει όλο το πλέγμα κοινωνικών κωδικών, συμπεριφορών και πρακτικών που συγκροτούν τον αφανή ορίζοντα της καθημερινής ζωής και συγκροτούν την εμπειρία των υποκειμένων. Ο ορίζοντας αυτός μας αποκαλύπτεται αν χρησιμοποιήσουμε τα τεχνικά μέσα ως ένα τηλεσκόπιο της καθημερινής ζωής. Έτσι, δημιουργείται μια φωτογραφική πραγματικότητα που συλλαμβάνει τη ροή της αντίληψης και τη φυσική κίνηση της καθημερινής ζωής με αποτέλεσμα να επεκτείνεται η κατανόηση της πραγματικότητας και να ανοίγεται ένα νέο πεδίο δράσης, το οποίο στοχεύει στην ενεργοποίηση μη συνειδητών γεγονότων του παρελθόντος και έχει τη δομή της αφύπνισης. Η επέκταση του οπτικού ασυνείδητου αποτελεί από τη μια ένα άμεσο αποτέλεσμα της τεχνολογίας και των νέων εξελίξεων, ενώ από την άλλη είναι βασικός παράγοντας για την επέκταση των ορίων της εμπειρίας.⁵⁶ Τόσο το μάτι όσο και η δυναμική της εικόνας αφομοιώνουν στοιχεία που το συνειδητό μέρος του εγκεφάλου δεν μπορεί να διακρίνει ή να συλλάβει λόγω μεγέθους, κίνησης ή αφάνειας.

54. Καρύδας Δημήτρης, Σταυρίδης Σταύρος, «Εικόνες-οδοδείκτες της Ιστορίας», *ό.π.*, σ. 154.

55. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, *ό.π.*, σ. 461 [N2,6].

56. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, *ό.π.*, σ. 110-111.

Έτσι, ο Μπένγιαμιν κάνει τη διάκριση μεταξύ της φύσης που μιλάει στην κάμερα και της φύσης που μιλάει στο μάτι, μια διάκριση που βασίζεται στην τεχνική διαμεσολάβηση και συνδέεται με τη διαφορά ανάμεσα στο χώρο που αντιλαμβάνεται το συνειδητό του υποκειμένου και στο χώρο που αντιλαμβάνεται το ασυνείδητό του.⁵⁷

Η κάμερα καταγράφει, καθηλώνει και με τα βοηθητικά της μέσα δίνει πληροφορίες σχετικά με αυτό που το ανθρώπινο οπτικό σύστημα δεν μπορεί να διαχωρίσει ή να αποσπάσει από τον περιβάλλοντα χώρο και από τη ροή της κίνησης, φανερώνει μια κρυμμένη διάσταση της πραγματικότητας.⁵⁸ «Η κάμερα με τα βοηθητικά της μέσα, τα ζουμ, τα στοπ-καρέ, την απομόνωση, την επιτάχυνση και την επιβράδυνση της κίνησης, τη μεγέθυνση και τη σμίκρυνση. Μόνο αυτή μας δείχνει το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση μας δείχνει το ορμικά ασυνείδητο».⁵⁹ Όπως υποστηρίζει η Βάιγκελ, η κάμερα στη θεωρία των μέσων του Μπένγιαμιν επιτελεί μια υποκατάσταση εκείνου που συντελείται και το κάνει προσιτό στη γνώση, ενώ πριν ήταν αόρατο, λέγοντας ότι «το οπτικό ασυνείδητο διανοίγει το πεδίο μιας τριαδικής συστοιχίας μεταξύ κάμερας, εικόνας και παρατηρητή», που οδηγεί στην «υποκατάσταση της συνείδησης ως αρχής που δομεί τον χώρο από ένα οπτικό ασυνείδητο».⁶⁰ Ο Μπένγιαμιν ενδιαφέρεται για το έκδηλο περιεχόμενο των εικόνων και τη δυναμική τους να επιδρούν τόσο στο υποκείμενο όσο και στα πλαίσια του χρόνου και του χώρου που αναδιατάσσονται. Η τεχνική διαμεσολάβηση έχει τη δυνατότητα να καταστεί ένα εργαλείο που φανερώνει την αποσπασματική μορφή της μη συνειδητής πρόσληψης και αναδεικνύει τις αντιπαραθέσεις παρελθόντος και παρόντος σαν μια έκλαμψη. Η εικόνα, όπως είναι η φωτογραφία, μετατρέπεται σε μια αυτόνομη πηγή εμπειρίας και γνώσης που λειτουργεί ως κλειδί για το συνειδητό και παράλληλα ως εργαλείο για την αναδόμηση των εικόνων της καθημερινής ζωής διανοίγοντας έναν νέο χώρο εικόνων που ήταν κρυμμένος από το μάτι αλλά και από τη συνείδηση.

Η διαπλοκή της κινηματογραφικής λειτουργίας δεν θα μπορούσε να είναι εκτός του ενδιαφέροντος του Μπένγιαμιν, καθώς εντοπίζει και εκεί τη λεπτομέρεια των εικόνων και τον μετασχηματισμό της εμπειρίας. Με αυτό τον τρόπο παρατηρούμε ότι γίνεται η μετάβαση από τη φωτογραφία στον κινηματογράφο. Η προσέγγιση συνδέει τον κινηματογράφο με την κοινωνική αλλαγή μέσω της έννοιας του «σοκ». Αυτό που παρατηρεί ο Μπένγιαμιν ήδη από το δοκίμιο του για τον Μπωντλαίρ είναι ότι η ανθρώπινη αντίληψη προσαρμόζεται στους γρήγορους βιομηχανικούς τρόπους παραγωγής. Οι νέες συνθήκες της νεωτερικότητας και της βιομηχανικής παραγωγής απαιτούν νέες

57. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 514.

58. Benjamin Walter, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 52-53.

59. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 514.

60. Weigel Sigrid, «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων», ό.π., σ. 213.

μορφές αναπαραγωγής της πραγματικότητας και μια αναδιάρθρωση των χωρικών και χρονικών σχέσεων. Το γεγονός αυτό ο Μπένγιαμιν το συνδέει με τον ρυθμό πρόσληψης της κινηματογραφικής εικόνας, η οποία είναι απαλλαγμένη από το στοιχείο της αύρας. Ο κινηματογράφος δημιουργεί μια αίσθηση συνέχειας και ασυνέχειας λόγω της γρήγορης διαδοχής και επεξεργασίας εικόνων και ήχων, η οποία ισοδυναμεί με μια εγρήγορση της αισθητηριακής αντίληψης και μια πληθώρα ερεθισμάτων. Παράλληλα επιβραδύνει τον χρόνο και διανοίγει τον χώρο μέσω του μοντάζ θέτοντας έτσι νέους χωροχρονικούς κανόνες που δεν εναρμονίζονται με την πραγματικότητα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να βιώνει ο θεατής ένα σοκ και να συγκροτεί ψυχικές άμυνες και μεθόδους περισπασμού για να ανταπεξέλθει σε αυτό.⁶¹ Ο Μπένγιαμιν γράφει ότι «ο ειρμός των σκέψεων εκείνου που παρατηρεί τις εικόνες αυτές διακόπτεται αμέσως απ' την αλλαγή τους. Σ' αυτό βασίζεται το σοκ που προκαλεί η κινηματογραφική ταινία, που όπως κάθε σοκ απαιτεί για την αντιμετώπισή του εντεταμένη πνευματική εγρήγορση. Χάρη στην τεχνική δομή της η κινηματογραφική ταινία απελευθέρωσε το φυσικό σοκ».⁶² Η διαλεκτική βάση της κινηματογραφικής ταινίας βασίζεται σε ένα παιχνίδι συνέχειας και ασυνέχειας λόγω της αποσπασματικής ακολουθίας των εικόνων. Οι ασυνεχείς εικόνες που παίρνουν τεχνική ροή, επιφέρουν μια χωροχρονική αναδιοργάνωση της εμπειρίας, που από την μια δημιουργούν ένα σοκαριστικό, απότομο, ασυνεχές εξωτερικό περιβάλλον, ενώ από την άλλη λειτουργούν ως χώρος εκπαίδευσης του κοινού⁶³ βάζοντας τις βάσεις για μια σχέση ταινίας-κριτή και αλλάζοντας τις σχέσεις υποδοχής των ερεθισμάτων. Επομένως, η κινηματογραφική ακολουθία εικόνων και ήχων προκαλεί στο υποκείμενο το σοκ της αναγνώρισης, δηλαδή μια νέα δυνατότητα αντίληψης, μια αιφνίδια γνώση από το όνειρο. Αποτελεί αυτό το φαινόμενο που στο ύστερο έργο του Μπένγιαμιν εμφανίζεται ως το τώρα της αναγνωρισιμότητας, δηλαδή η στιγμή του ξυπνήματος.⁶⁴ Η δυναμική των νέων τεχνολογιών απεικόνισης οδηγεί εντέλει σε μια αφύπνιση της συνείδησης, που συντελείται όταν το υποκείμενο έρχεται σε επαφή με ερεθίσματα που διαταράσσουν τις συμβατικές του προσλαμβάνουσες. Η εικόνα του κινηματογράφου προκαλεί μια αναθεώρηση του αναμενόμενου και διαρρηγγύνει τη συνεχή ροή των γεγονότων στη συνείδηση.

Για τον Μπένγιαμιν ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πεδίο που διαμορφώνει άμεσα την εμπειρία του υποκειμένου και μπορεί να λειτουργήσει θετικά. Πρώτον, διότι προ-

61. Hansen Miriam, «The Blue Flower in the Land of Technology», στο *New German Critique*, No. 40. Duke University Press, 1987, σ. 184-185.

62. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», ό.π., σ. 518.

63. Leslie Esther, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Λονδίνο, Pluto Press: 2000, σ. 154-155.

64. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 486 [N 18,4].

καλεί την συμμετοχή όλων των αντιληπτικών αισθήσεων. Δεύτερον, διότι δημιουργεί ένα ειδικό πλαίσιο χρόνου και χώρου που έχει τη δυνατότητα να προβληθεί μαζικά σε όλο τον κόσμο. Τρίτον, διότι έχει τη δυνατότητα να αφυπνίσει τον θεατή από την παθητικότητά του μέσω του σοκ και των ερεθισμάτων που προκαλεί. Είναι χωρίς αμφιβολία ενδιαφέρον ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ένα εναλλακτικό μοντέλο για την ανατροπή της αστικής λατρείας της τέχνης και της γενικότερης αστικής δημόσιας σφαίρας, ενώ παράλληλα προωθεί τη διαμόρφωση μιας νέας σωματικής συλλογικότητας που περιλαμβάνει μια σύγχρονη μορφή συλλογικής εμπειρίας και μια τεχνικά διαμεσολαβημένη μορφή αισθητικής.⁶⁵ Γενικότερα, ο Μπένγιαμιν είδε στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο την δυνατότητα επαναστατικής κριτικής κατά των παραδοσιακών θεωρήσεων της τέχνης και την μελέτη της εμπειρίας και της συνείδησης της κοινωνίας. Επιπλέον, σημαντικό γεγονός αποτελεί ότι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος έδωσαν μεγαλύτερο έλεγχο σε ό,τι θεωρείται ιστορικό τεκμήριο. Η ιδέα της εικόνας γίνεται ένα σταθερό θέμα σε όλη τη θεωρία του Μπένγιαμιν και τοποθετείται στο επίκεντρο του γνωσιακού μηχανισμού στη φιλοσοφία της ιστορίας. Το μοντάζ, το σοκ και το ασυνείδητο θα γίνουν εργαλεία ανατροπής στο μετέπειτα έργο του, και μάλιστα με μεγάλη σημασία για την ερμηνεία των δομών της νεωτερικότητας και τη διαμόρφωση μιας επαναστατικής κριτικής του ίδιου του παρόντος.

65. Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, ό.π., σ. 127-130.

02.Αστικός χώρος – Παρίσι – Αστική εμπειρία

«Όπως κάθε ηγεμόνας, αυτή η πόλη έχει δύο σώματα. Το φθαρτό σαρκίο της κείτεται άταφο σαν συλημένο κουφάρι – ένα λεηλατημένο νταμάρι, με τις μαρμαρόπετρες να ψήνονται σε καμίνια για να γίνουν ασβέστης. Η ξεθωριασμένη πέτρα δεν κρύβει μέσα της απολιθώματα παρά είναι από μόνη της αποτύπωμα του παρελθόντος, ένας μαγικός πίνακας της μνήμης. Αντίθετα, το αθάνατο σώμα της υψώνεται μέσα από τα χαλάσματα για να ζωντανέψει στη φαντασία των ξένων που στέκονται ονειροπολώντας μπροστά στα ερείπια, μαρμαρωμένο από το δέος».

Judith Schalansky, *Κατάλογος απολεσθέντων*



[Eugène Atget, *Passage du Grand Cerf, 145 rue Saint-Denis, 1907*]

Προς μια θεωρία του αστικού χώρου

Η διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού φαινομένου και η συγκρότηση του νεωτερικού πολιτισμού αποτελούν ένα από τα βασικά θέματα στο έργο του Μπένγιαμιν. Ο Μπένγιαμιν επιδιώκει μια συνεκτική σύλληψη του αστικού χώρου της νεωτερικότητας, η οποία εστιάζει στην πολυδιάστατη φύση του χώρου της πόλης ως πεδίου όπου συγκροτείται ο πολιτισμός, δομείται η εμπειρία των υποκειμένων και διαμορφώνεται η ιστορία.⁶⁶ Η πόλη αποτελεί για τον Μπένγιαμιν χώρο ανάγνωσης και μελέτης της νεωτερικότητας, ωστόσο οι διεργασίες, θεωρητικές και φιλοσοφικές, που οδήγησαν στη συγκρότηση και την επικράτηση της μελέτης αυτής τον οδηγούν να ασχοληθεί τόσο με τη φυσική δομή της πόλης και τα υλικά αντικείμενα που περικλείονται σε αυτήν όσο και με την εξέλιξη των νέων μέσων επικοινωνίας. Αυτό αποτελεί μια προσπάθεια του Μπένγιαμιν να αναζητήσει νέες δυνατότητες της εμπειρίας και της μνήμης με στόχο τη συλλογική αφύπνιση των υποκειμένων και την αποκατάσταση της πρακτικής της ιστοριογραφίας. Έτσι, ο Μπένγιαμιν δίνει έμφαση στην ανάδυση του αρχιτεκτονικού χώρου σε συνάρτηση με την υπεροχή της οπτικής αντίληψης και των νέων μέσων αναπαράστασης. Οι πόλεις που τον απασχολούν είναι παρούσες στη γραφή του ως εικόνες και ως λήψεις που μοντάρονται για να αποδώσουν την υλικότητα του αστικού κόσμου. Βασικός σκοπός του Μπένγιαμιν είναι η αναζήτηση υλικών αντικειμένων και ιστορικών τεκμηρίων που διαμορφώνουν τόσο τον αστικό χώρο όσο και τον χαρακτήρα της νεωτερικής ζωής.⁶⁷

Το ενδιαφέρον και η έρευνα του Μπένγιαμιν για τον χώρο της πόλης εκδηλώνεται σε διάφορες περιγραφές πόλεων που ξεκινούν το 1925 και φτάνουν ως το 1940. Ο Μπένγιαμιν εξερευνά μέσα από τα γραπτά του για τις πόλεις ένα σύνολο θεμελιωδών σχέσεων μεταξύ αρχιτεκτονικής και αστικής εμπειρίας, δημόσιας και ιδιωτικής ζωής, ατομικότητας και συλλογικότητας.⁶⁸ Μια εννοιολογική και γεωγραφική κατάταξη των κειμένων του Μπένγιαμιν, σχετικά με τα πορτρέτα των πόλεων, θα μπορούσε να απεικονιστεί ως πυξίδα. Στα δυτικά βρίσκεται το Παρίσι, ως χωρικός τύπος που αντικατοπτρίζει παραδειγματικά την αστική κοινωνία και τις νέες οικονομικές και παραγωγικές δομές. Στα ανατολικά, η Μόσχα, ως τέλος της κοινωνίας αυτής, που φανερώνει τη σοσιαλιστική και κομμουνιστική σκέψη του Μπένγιαμιν. Στο νότο, η Νάπολη, ως μια μεσογειακή πόλη που είναι συνδεδεμένη με θρησκευτικές πεποιθήσεις. Τέλος, στον

66. Τερζόγλου Νικόλας-Ιων, «Ο χώρος της πόλης στα γραπτά του Walter Benjamin», περ. *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 101, Αθήνα: 2008, σ. 88.

67. Σταυρίδης Σταύρος, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 250-251.

68. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, Κέμπριτζ: Polity Press, 1996, σ. 24.

βορρά βρίσκεται το Βερολίνο, ως επίκεντρο των προσωπικών αναμνήσεων του Μπένγιαμιν.⁶⁹ Η διερεύνηση της διαδρομής και της εξέτασης των πόλεων μέσα από τα γραπτά του Μπένγιαμιν μας φανερώνουν τα στάδια εξέλιξης της σκέψης του. Έχοντας ως αφετηρία τις πόλεις της Νάπολης και της Μόσχας, επικεντρώνεται αρχικά σε μια απλή μορφή κοινωνικής ανάλυσης τόσο του αστικού χώρου όσο και των κατοίκων του βάζοντας τα μεθοδολογικά θεμέλια για την έρευνα σχετικά με μια γενεαλογία της νεωτερικότητας. Στα κείμενα για το Βερολίνο, όπως τα *Παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια* και ο *Μονόδρομος*, ο Μπένγιαμιν, καταφεύγοντας στην αυτοβιογραφία, διερευνά ένα βαθύτερο επίπεδο, όπου διαπλέκονται και αλληλοεπιδρούν η μνήμη, η εμπειρία, ο χρόνος και ο αστικός χώρος.⁷⁰ Στόχος του είναι να αναδείξει τη συσχέτιση των ιστορικών και κοινωνικών εμπειριών του υποκειμένου με τα εξωτερικά ερεθίσματα και τη διαμόρφωση του αστικού χώρου της σύγχρονης πόλης. Τέλος, ο Μπένγιαμιν στο *Passagen-Werk* εντοπίζει την οριστική διαμόρφωση της νεωτερικής μητρόπολης στο Παρίσι του 19ου αιώνα, το οποίο θεωρεί ότι αποτελεί το κέντρο της πολυτέλειας, της μόδας και της φαντασίωσης για την μεγάλη αστική ζωή μετά την έντονη αστικοποίηση και τη Βιομηχανική Επανάσταση, επιδιώκοντας να μελετήσει τον πολιτισμό της νεωτερικότητας και να αναζητήσει τον τρόπο που επηρεάζεται και μετασχηματίζεται η εμπειρία στη νεωτερική μητρόπολη.

Ο Μπένγιαμιν έχει ως κεντρικό άξονα την κριτική θεώρηση του πολιτισμού της νεωτερικότητας, του αστικού χώρου, των εικόνων και των μύθων της. Η εξέτασή του επικεντρώνεται στο Παρίσι, την «πρωτεύουσα του 19ου αιώνα», που αποτελεί ένα ιδιαίτερος σημαντικό κομμάτι της μελέτης του, καθώς θεωρεί ότι εκφράζει την προϊστορία της νεωτερικότητας, την προέλευσή της (Ursprung).⁷¹ Επομένως, ο Μπένγιαμιν ερευνά μέσα από τη κοινωνική και πολιτισμική ιστορία του Παρισιού του 19ου αιώνα μια συνολική εικόνα της νεωτερικότητας που επεκτείνεται στα κτήρια και τη πολιτική, στη μόδα και τη διαφήμιση, ως αποτέλεσμα των οραμάτων του ονείρου της.⁷² Ένα βασικό και ξεκάθαρο τεκμήριο για την έρευνά του αποτελεί η πολεοδομική αλλαγή του Παρισιού από τον βαρόνο Ωσμάν, υπουργό του Ναπολέοντα Γ', το 1853-1870. Ο Ωσμάν προώθησε μια νέα πολεοδομία που δομεί την νεωτερική φαντασμαγορία τόσο με τις σύγχρονες παγκόσμιες εκθέσεις όσο και με την ανέγερση των εμπορικών στοών και των πολυκαταστημάτων, ενώ παράλληλα οι γειτονίες της εργατικής τάξης μετα-

69. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 41.

70. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis*, ό.π., σ. 58.

71. Frisby David, *Στημιότυπα της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γεωργία Γιαννακοπούλου, Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Νησίδες, 2009, σ. 91-92.

72. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 389 [K 1,4].

τοπίστηκαν στα προάστια του Παρισιού.⁷³ Αυτό το γεγονός μας επιτρέπει να δούμε σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο ο αστικός χώρος μετατρέπεται σε δημόσιο θέαμα που προωθεί τη φαντασμογορία και την ονειρευόμενη συλλογικότητα των υποκειμένων.⁷⁴ Ο Μπένγιαμιν αντιλαμβάνεται το όνειρο ως ιστορικό και συλλογικό φαινόμενο, καθώς οι νέες μορφές κοινωνικής ύπαρξης του αστικού χώρου και τα μαζικώς παραγόμενα εμπορεύματα έδιναν στα υποκείμενα την ψευδή εντύπωση μιας συλλογικής συμμετοχής στη φαντασμογορία μέσα από μια εξατομικευμένη και αποξενωτική αίσθηση που προκαλούσε ομοιομορφία στην καθημερινή ζωή.

Η εμφάνιση των νέων τεχνολογικών μέσων που συντελούν στη θεμελιώδη μεταβολή τόσο στο καθεστώς της τέχνης όσο και στον μετασχηματισμό του αστικού χώρου και της ανθρώπινης εμπειρίας, είναι κάτι που απασχολεί ιδιαίτερα τον Μπένγιαμιν. Εδώ, ο Μπένγιαμιν, ακολουθεί την ίδια μέθοδο με το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του, όπου «εντοπίζει τη σκοπιά του παρόντος» και μέσα από την ιστορία της τέχνης και των τεχνολογικών εξελίξεων του 19ου αιώνα προσπαθεί να κάνει μια ανασκόπηση της κατάστασης με βασικό στόχο να δείξει πως οι νέες τεχνολογίες ανα-νοηματοδότησαν το αστικό πλήθος ως μάζα και μαζί με τις αρχιτεκτονικές αλλαγές άλλαξαν το περιβάλλον της πόλης.⁷⁵ Επιπλέον, καθώς η συνθήκη της νεωτερικότητας καθορίζεται από τη μετάβαση στον καπιταλισμό, την ανάπτυξη των βιομηχανικών και τεχνολογικών μέσων και τις αλλαγές στη παραγωγική διαδικασία, η διαμόρφωση του αστικού χώρου είναι άμεσα συνδεδεμένη με την φετιχιστική φαντασμογορία του εμπορεύματος και της κατανάλωσης που οδηγούν στην ανάδειξη των νέων υλικών και πολιτισμικών συνθηκών της μοντέρνας ζωής. Το σημαντικότερο ίσως σημείο που ερευνά ο Μπένγιαμιν είναι η καθιέρωση της πόλης του Παρισιού ως κέντρου της κουλτούρας του εμπορεύματος και της εμπορευματοποίησης του πολιτισμού.⁷⁶ «Η έρευνα μας αποσκοπεί», αναφέρει ο Μπένγιαμιν, «να δείξει πως, σε συνέπεια αυτής της πραγματοκεντρικής αναπαράστασης του πολιτισμού, οι μορφές της νέας ζωής και τα νέα δημιουργήματα, στη βάση της οικονομίας και της τεχνικής που οφείλουμε στον προηγούμενο αιώνα εισέρχονται στο σύμπαν μιας φαντασμογορίας».⁷⁷

Η αντιμετώπιση του αστικού χώρου μέσα από τη ματιά του Μπένγιαμιν αφορά τόσο τον χώρο ως κοινωνικά μεταμορφώσιμο όσο και τη συγκρότηση του ως επαναστατι-

73. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν*, ό.π., σ. 134-136.

74. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 67.

75. Ο.π., σ.74.

76. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ.129.

77. Benjamin Walter, *Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα (Σύνοψη του 1939)*, μτφρ. Ροζαλί Σινοπούλου, Αθήνα: Ουαπίτι, 2020, σ. 24.

κά δυναμικού. Εμπλέκεται δηλαδή τόσο στην ίδια την ερμηνεία του αστικού χώρου και των υλικών αντικειμένων του όσο και στην ανακατασκευή τους με σκοπό μια αλλαγή του παρόντος. «Το πάθος [*Pathos*] αυτής της εργασίας: δεν υπάρχουν εποχές παρακμής [*Verfallszeiten*]. Προσπάθεια να δούμε το δέκατο ένατο αιώνα τόσο θετικά όσο εγώ προσπάθησα να δω το δέκατο έβδομο στην Εργασία περί του *Trauerspiel*».⁷⁸ Επομένως, ο Μπένγιαμιν από τη μια ερευνά τον πολιτισμό της νεωτερικότητας και συγκεκριμένα την τεχνοκρατική ιδέα της προόδου και του μύθου, τον μετασχηματισμό του αστικού χώρου, τη διάσπαση της κοινότητας και τη μετατροπή της εμπειρίας. Από την άλλη, στοχεύει στην ιστορική αποκατάσταση των γεγονότων για να τεθεί σε εφαρμογή το παρελθόν στο παρόν. Ειδικότερα, στην προσέγγισή του για τη νεωτερικότητα αναζητά τις διαλεκτικές εικόνες που αναδεικνύουν ένα «ανώτερο επίπεδο αμεσότητας» του παρελθόντος με το παρόν με στόχο να ανακατασκευάσει την προϊστορία της νεωτερικότητας και να διαλύσει τις ψευδαισθήσεις της προόδου.⁷⁹ Ο Μπένγιαμιν χαρακτηριστικά αναφέρει στο *Passagen-Werk*: «Η παιδαγωγική πλευρά αυτού του εγχειρήματος: Να εκπαιδύσουμε το εικονοποιητικό μέσο [*das bildschaffende Medium*] εντός μας, ανυψώνοντας το σε μια στερεοσκοπική και τρισδιάστατη όραση στα βάθη των ιστορικών σκιών».⁸⁰

Ο αστικός χώρος στο κέντρο της τεχνολογικής ανάπτυξης: ζητήματα αρχιτεκτονικής

Η σκέψη του 19ου αιώνα σχετικά με την αρχιτεκτονική καθορίζεται από τη βιομηχανική επανάσταση και έχει στο κέντρο της τη στροφή προς τη ραγδαία ανάπτυξη των ευρωπαϊκών πρωτευουσών με βασικούς άξονες τη δυναμική της νέας βιομηχανίας και της τεχνολογίας. Σε πρώτο επίπεδο, ένας βασικός παράγοντας της αλλαγής αυτής, και κυρίως της πολεοδομικής δομής των πόλεων, αποτελεί η ανάγκη των κυρίαρχων δυνάμεων να δημιουργήσουν μεγάλες μητροπόλεις που θα ενισχύσουν τη δύναμή τους τόσο σε οικονομικό όσο και σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Σε δεύτερο επίπεδο, η μεταστροφή της ανθρώπινης συνείδησης και οι ευρύτερες αλλαγές της κοινωνίας δημιουργούν έναν καινούργιο πολιτιστικό σχηματισμό λόγω της έντονης παρέμβασης της αστικής τάξης που επιφέρει μεγάλες αλλαγές στον σχηματισμό των αστικών μητροπόλεων και

78. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 458 [N 1,6].

79. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 93.

80. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 458 [N 1,8].

νέες συνθήκες διαβίωσης.⁸¹ Παρατηρείται λοιπόν, ένας έντονος διαχωρισμός δημοσίου και ιδιωτικού χώρου, μια τάση για ανέγερση μεγάλων εμπορικών δρόμων, πολυκαταστημάτων και εκθέσεων. Όλα αυτά υπό τις οδηγίες και τα σχέδια των αρχιτεκτόνων που αναζητούσαν ένα στυλ μέσα από μια επανεκτίμηση της αρχαιότητας και ένα προβιομηχανικό παρελθόν.⁸² Ο Μπένγιαμιν εντοπίζει αυτό το φαινόμενο στο *Passagen-Werk* μέσα από μια διαλεκτική του καινούργιου και του πάντα ίδιου, της αντιπαράθεσης μεταξύ νεωτερικότητας και αρχαιότητας που εκδηλώνεται ως μια συλλογική έκφραση νοσταλγίας για το παρελθόν. Αυτό που παρατηρεί ο Μπένγιαμιν είναι ότι μέσα από την επιστροφή στον νεοκλασικισμό και τη λατρεία της αρχαιότητας πραγματοποιείται η επαναμάγευση του κόσμου, ο «ονειρόκοσμος». Ο μύθος της αρχαιότητας επομένως είναι αυτός που ριζώνει μέσα από τους φυσικούς νόμους της αστικής κοινωνίας και δημιουργεί μια ψευδή εικόνα της ιστορίας.

Ο βαρόνος Ωσμάν μετασημάτισε το Παρίσι σε μητρόπολη, διακόπτοντας τον υπάρχοντα ιστό της πόλης με μεγάλους δρόμους που είχαν σκοπό να συνδέσουν αντιδιαμετρικά κομβικά σημεία και περιοχές. Με τη μέθοδο «percement»⁸³ χάραχτηκαν νέες ευθείες λεωφόροι, με μεγάλο μήκος και πλάτος, ενώ παράλληλα σχεδιάστηκαν οι όψεις στα νέα οικοδομικά τετράγωνα που συνοδεύτηκαν από ειδικούς φωτισμούς και τυποποιημένα στοιχεία εξοπλισμού των δρόμων.⁸⁴ Στη θητεία του Ωσμάν, το Παρίσι απέκτησε 137 χιλιόμετρα καινούργιων λεωφόρων. Αυτό δείχνει μια αισθητή μετατόπιση των αξόνων και μια μεγάλη μεταλλαγή του Παρισιού. Στόχος του ήταν αφενός η διευκόλυνση της αναπτυσσόμενης καπιταλιστικής οικονομίας. Αφετέρου, η διασφάλιση της πόλης από έναν ενδεχόμενο εμφύλιο πόλεμο και το στήσιμο των οδοφραγμάτων, καθώς τα μεγάλα βουλεβάρτα διευκόλυναν το στρατηγικό στόχο της διέλευσης των στρατευμάτων, γεγονός που χαρακτηρίστηκε ως στρατιωτικός εξωραϊσμός.⁸⁵ Ο Μπένγιαμιν στη σύνοψη του 1935 αναφέρει ότι οι ενέργειες αυτές υπάγονται στην τάση εξευγενισμού των τεχνικών αναγκαιοτήτων και στον ναπολεόντειο ιμπεριαλισμό, «Το Παρίσι ζει μια άνθηση της κερδοσκοπίας».⁸⁶ Το «νέο» Παρίσι που σχεδίασε ο Ωσμάν προωθούσε την ονειρική ψευδαίσθηση της προόδου, τις μνημειώδεις προσόψεις της πόλης και μια ψευδαίσθηση οικο-

81. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2009, σ. 22.

82. Ο.π., σ. 22.

83. Percement: μέθοδος όπου κατεδαφίζονται όλα τα κτήρια στη διεύθυνση μιας ευθείας για να φτιαχτεί ένας εξολοκλήρου καινούργιος δρόμος. Ο.π., σ. 32.

84. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 32-33.

85. Benjamin Walter, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» (Σύνοψη του 1935), *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Άγρα, 2019, σ. 693-694.

86. Ο.π., σ. 692.

νομικής και πολιτικής σταθερότητας. Σκοπός του κρατικού μηχανισμού ήταν να εξαλείψει την ιστορία από τον ιστό της πόλης και να επενδύσει στον φευγαλέο χαρακτήρα της νεωτερικής ιδεολογίας. Παράλληλα, για να ενισχύσει ακόμα περισσότερο τη θέση της κυρίαρχης τάξης και της καπιταλιστικής νεωτερικότητας έδωσε βάση στον αποκλεισμό των λαϊκών εξεγέρσεων, απαλείφοντας έτσι την ιστορική μνήμη της πόλης και τη συλλογική εμπειρία. Αυτό πραγματοποιήθηκε με την μετατόπιση των συνοικιών των εργατικών τάξεων στα προάστια της πόλης, χαρακτηρίζοντας τες ως «ανθυγιεινές» γειτονιές, καθώς οι εργατικές τάξεις δεν μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στην αύξηση των ενοικίων και των τιμών γης που προκλήθηκαν από τα μεγάλα έργα.⁸⁷

Το σχέδιο ανοικοδόμησης του Παρισιού και εν γένει η ριζική μεταβολή της πολεοδομικής αντίληψης συμπίπτει με την τάση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής να χρησιμοποιεί τα υλικά του σιδήρου και του γυαλιού. Με το σίδηρο δόθηκε η δυνατότητα κατασκευής όλο και πιο ψηλών κτιρίων, ενώ με το γυαλί κατασκευάστηκαν μεγάλες διάφανες επιφάνειες και γυάλινες σκεπές, στοιχεία που συγκροτούν τον μυθικό χαρακτήρα της νεωτερικότητας.⁸⁸ Τα κτίρια αυτά είχαν ως βάση το τέλος του διαχωρισμού ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο, στο διαφανές και το αδιάφανο, στο δημόσιο και το ιδιωτικό. Το νέο αρχιτεκτονικό κτίριο λόγω του γυαλιού διαλύεται και ενώνεται με το περιβάλλον, δίνοντας μια συνέχεια στο χώρο. Το εξωτερικό, φυσικό περιβάλλον γίνεται ένα με την αρχιτεκτονική του κτιρίου δημιουργώντας έτσι μια τρισδιάστατη ψευδή εικόνα μεταξύ φυσικού και τεχνητού. Επιπλέον, τεχνητό και φυσικό φως διαπλέκονται προκαλώντας την αίσθηση αυτή που περιγράφει ο Μπένγιαμιν, ως όνειρο. Οι σιδηροδρομικές ράγες σε συνδυασμό με τις τυποποιημένες τζαμαρίες αποτέλεσαν την κλασική τεχνική για την γρήγορη ανέγερση αστικών κέντρων συναλλαγής, όπως οι στοές, τα μουσεία, τα εμπορικά κέντρα και οι σιδηροδρομικοί σταθμοί,⁸⁹ που αποτυπώνουν το χαρακτήρα της νεωτερικής ζωής και του ονείρου. Δηλαδή, η νεωτερική μητρόπολη «έχει υλοποιήσει την αρχιτεκτονική που ονειρεύτηκαν οι αρχαίοι: τον λαβύρινθο. Ο άνθρωπος του πλήθους. Η ενόρμηση που μετατρέπει σε λαβύρινθους τις μεγάλες πόλεις. Ολοκλήρωση στα σκεπαστά περάσματα των στοών».⁹⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρχιτεκτονικής αυτής είναι η Galerie d'Orleans του Φοντέν, που χτίστηκε στο Palais Royal το 1829 και αποτελεί την πρώτη στοά με γυάλινο κυλινδρικό θόλο.⁹¹

87. Löwy Michael, «Η πόλη, στρατηγικός τόπος της ταξικής αντιπαράθεσης», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, ό.π., σ. 279-281.

88. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.171-172.

89. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 40.

90. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 839 [F, 13], [Η μετάφραση του αποσπάσματος είναι από τους Γεωργία Γιαννακοπούλου, Βασίλη Τομανά, στο *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 81].

91. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 40.

Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Μπένγιαμιν βρίσκονται οι στοές, οι οποίες αποτελούν τον αυθεντικό ναό των εμπορικών επιχειρήσεων και παράλληλα έναν «κόσμο σε μικρογραφία». Οι στοές δίνουν έμφαση στον εσωτερικό χώρο, όπου ο κόσμος μπορούσε να καταναλώνει και να περνάει τον χρόνο του προφυλαγμένος από φυσικές αλλαγές, κυρίως όμως αποτελούν χώρους κοινωνικής καταξίωσης όπου η αστική τάξη περνούσε τον χρόνο της. Τα περάσματα αυτά συναγωνίζονται τους δημόσιους χώρους της πόλης, καθώς συγκροτούν το «κατώφλι» μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου. Οι στοές καταλαμβάνουν το ρόλο του ασυνείδητου και αποκρύπτουν την ίδια την καινοτομία της τεχνολογίας που χρησιμοποιούν, ξεκινώντας μια διαμάχη μεταξύ κατασκευαστή και διακοσμητή, έχοντας στο εσωτερικό τους διακοσμητικές προσόψεις με νεοκλασικούς κίονες, αγίδες και αετώματα.⁹² Οι στοές αποτελούν το καταφύγιο του εμπορίου, έναν χώρο που όλα έπρεπε να αγοραστούν και όλοι μπορούσαν να αγοράσουν τα πάντα. Οι στοές συγκροτούν αυτόν τον χώρο που στεγάζει τα πολυτελή εμπορεύματα και αναδεικνύει την οικονομική δύναμη των καταναλωτών. Είναι ο χώρος που κατέστησε το έργο τέχνης εμπόρευμα, ένα αντικείμενο προς πώληση, και που διαμόρφωσε την σύστασή του ανάλογα με τα γούστα και τις απαιτήσεις της αγοράς.⁹³ Οι στοές αποτελούν το βασικό στοιχείο για την μετατροπή της δημόσιας ζωής σε θέαμα, του εμπορεύματος σε θέαμα και των επισκεπτών τους σε μυθικό όνειρο.

Στο ίδιο επίπεδο με τις στοές ανήκουν και οι διεθνείς εκθέσεις, οι οποίες εμφανίζονται την ίδια κατασκευαστική περίοδο με τις στοές και έχουν την ίδια αρχιτεκτονική και υλική αρχή. Οι διεθνείς εκθέσεις αποτελούν τη βάση του καπιταλιστικού συστήματος της εποχής, διαμορφώνουν το σύμπαν του εμπορεύματος και της μαζικής παραγωγής βιομηχανικών αντικειμένων, «είναι προσκηνύματα στο φετίχ που λέγεται εμπόρευμα».⁹⁴ Οι χώροι των διεθνών εκθέσεων απευθύνονται κυρίως στην αστική τάξη και αποθεώνονται με τη διεθνή έκθεση του 1867, με την οποία το Παρίσι έγινε το παγκόσμιο κέντρο της κατανάλωσης, της πολυτέλειας, της μόδας και της τεχνολογικής ανάπτυξης.⁹⁵ Οι εκθέσεις γίνονταν αρκετά συχνά με στόχο να επιδεικνύονται τα νέα βιομηχανικά προϊόντα, να διευκολύνεται η επικοινωνία των εμπόρων και να ενισχύεται η βιομηχανική παραγωγή. Συγκροτούν ένα πλαίσιο που αποτελείται από ποικίλους χωρισμένους χώρους εντός του κοινωνικού χώρου, και παρέχουν μια ποικιλομορφία εμπορευμάτων, καθώς απαρτίζονται από διάφορα είδη τεχνολογικών μηχανών και χώρων τέχνης, καταστήματα ενδυμάτων μόδας, επιχειρηματικών δραστηριοτήτων και διασκέδασης. Επομένως, δημιουρ-

92. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.440.

93. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ. 129-130.

94. Benjamin Walter, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» (Σύνοψη του 1935), ό.π., σ. 683.

95. Ό.π., σ. 581.

γούν μια ανεπανάληπτη οπτική εμπειρία στα υποκείμενα που βρίσκονται εντός τους και διανοίγουν μια φαντασμαγορία που τα βυθίζει στο όνειρο της ψυχαγωγίας.⁹⁶ Η ποικιλία των παραγόμενων αντικειμένων, η επιτυχία των εκθέσεων και οι συνθήκες του διεθνούς ανταγωνισμού απαιτούσαν πολλαπλούς εκθεσιακούς χώρους, με αποτέλεσμα μέχρι το 1890 να δημιουργηθούν δυο σημαντικές κατασκευές γαλλικής προέλευσης, όπως είναι η τεράστια Galerie des Machines και ο Πύργος του Αιφελ,⁹⁷ που θεωρούνται απαραίτητα μνημεία της νέας «ηρωικής εποχής της τεχνολογίας».⁹⁸

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η τάση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής πρέπει να ενταχθεί στον γενικότερο διαχωρισμό μεταξύ δημοσίου και ιδιωτικού χώρου, που έστρεψε το ενδιαφέρον στην έμφαση και στην ανάπτυξη της ιδιωτικής κατοικίας. Λόγω της έντονης αστικοποίησης και της ανάδυσης των κυρίαρχων κοινωνικών στρωμάτων που συγκεντρώνονται στο κέντρο του Παρισιού, η κατάσταση της στέγασης αλλάζει ριζικά. Στη σύγχρονη μητρόπολη, ο χώρος υπάρχει για το καλό του ιδιώτη που στρέφεται στον δικό του εσωτερικό χώρο πρώτον γιατί η κατοικία μετατρέπεται σε εμπορικό αντικείμενο και δεύτερον για να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα και να συντηρήσει την ατομικότητά του.⁹⁹ «Το εσωτερικό δεν είναι μόνο το σύμπαν αλλά και η κασετίνα του ιδιώτη».¹⁰⁰ Επομένως, κατά τον 19ο αιώνα, παρατηρείται ότι ο αστικός εσωτερικός χώρος από τη μία λειτουργεί ως ένα πεδίο όπου η υποκειμενικότητα είναι αναγκαστική, όπου το υποκείμενο λειτουργεί ως συλλέκτης και ενσωματώνει τις αναμνήσεις και το στυλ του, ενώ από την άλλη ενσωματώνει τη τέχνη, τη μόδα και τις τάσεις της αγοράς ως προς την διακόσμηση και την επίπλωση της κατοικίας. Ο αστός συλλέκτης μαζεύει κάθε είδους διακοσμητικό αντικείμενο που είναι εκείνη την εποχή της μόδας απλώς για να γεμίσει το σπίτι του και να διαφυλάξει τα ίχνη του, την προσωπικότητά του. Η τέχνη έχει πρωταρχικό ρόλο στην αστική κατοικία, συγκεκριμένα η τέχνη ως διακόσμηση και ως εμπόρευμα, όπου η κατοικία είναι γεμάτη από πληθώρα αντικειμένων και διαφορετικών έργων τέχνης που αναδεικνύουν την κοινωνική τάξη του υποκειμένου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι αστικές κατοικίες να είναι αρκετά φορτωμένες με πολλά αντικείμενα διαφορετικών στυλ που είναι δεν ταιριάζουν μεταξύ τους, κυρίως για την επίδειξή τους.¹⁰¹ «Το σαλόνι του είναι ένα

96. Ο.π., σ. 580.

97. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 42.

98. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 161 [F4a, 4].

99. Schmiedgen Peter, «Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin's Cityscapes», στο *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Μελβούρνη: Re-press, 2009, σ. 147.

100. Benjamin Walter, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» (Σύνοψη του 1935), ό.π., σ. 688.

101. Schmiedgen Peter, «Interiority, Exteriority, and Spatial Politics in Benjamin's Cityscapes», ό.π., σ. 150-151.

Η αστική εμπειρία

Η σκέψη του Μπένγιαμιν σχετικά με τη γέννηση της μητρόπολης και τον μετασχηματισμό της νεωτερικής εμπειρίας τον 19ο αιώνα έχει στο κέντρο της τόσο την εκβιομηχάνιση και την έντονη αστικοποίηση που ακολούθησε όσο και το νέο αστικό περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική συγχωνεύει τα αποτυπώματα των ιστορικών εξελίξεων και των αλλαγών της κοινωνικής πραγματικότητας. Οι στοές, οι διεθνείς εκθέσεις, οι κατοικίες του 19ου αιώνα και οι δρόμοι λειτουργούν στο έργο του Μπένγιαμιν ως χωρικά εργαλεία για τη μελέτη της νεωτερικότητας και τον μετασχηματισμό της νεωτερικής εμπειρίας. Η πόλη είναι ο κατεξοχήν τόπος στον οποίο εμφανίζεται η νεωτερική εμπειρία, η οποία χαρακτηρίζεται από κίνηση, πολυπλοκότητα και μεταβατικότητα, όντας άμεσα συνδεδεμένη με την καθημερινή ζωή.¹⁰⁵ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η αστική εμπειρία να ανάγεται σε ένα πλέγμα από χωρικές και χρονικές ασυνέχειες, να χάνεται η ολότητα και να παρουσιάζονται ειδικές μορφές της μυθικής συνείδησης που έχουν συντριπτικά αποτελέσματα για την ατομική συνείδηση.¹⁰⁶ Ο μετασχηματισμός του Παρισιού, που έγινε βάση οικονομικών και πολιτικών σχεδιασμών, δημιούργησε μια σημαίνουσα διάταξη του χώρου που επηρέασε μεν την κατανόηση των πραγμάτων και διαμόρφωσε δε μια ψευδαίσθηση του ιστορικού χρόνου ως συνεχή. Δημιούργησε επομένως μια τοπογραφία βασισμένη στην μυθική ιδέα της προόδου. Η παρακμή της εμπειρίας συνδέεται με μια συγκεκριμένη δραστηριότητα, αυτή της εμπορευματοποίησης των κοινωνικών σχέσεων και των αντικειμένων,¹⁰⁷ και υποδηλώνει την ιδιαίτερη συνθήκη που αναπτύσσεται στη νεωτερικότητα, γι' αυτό και είναι μια συνέπεια απολύτως συμβατή τόσο με την ανάπτυξη των νέων τεχνολογικών μέσων όσο και με την ανάπτυξη του καπιταλισμού. Ο Μπένγιαμιν εστιάζει την προσοχή του σε φαινόμενα, χώρους και φιγούρες της καθημερινής ζωής και επιδιώκει να τα τοποθετήσει σε ένα καινούργιο πλαίσιο με σκοπό να καταστρέψει τις λανθασμένες εικόνες του ιστορικού χρόνου και τις μυθικές πτυχές τους.¹⁰⁸

Ο κεντρικός διάυλος από τον οποίο διέρχεται η έννοια της αστικής εμπειρίας στο έργο του Μπένγιαμιν είναι ο Μπωντλαίρ. Ο Μπωντλαίρ αποτελεί τον φακό με τον οποίο ο Μπένγιαμιν εξετάζει τη διαμόρφωση του υποκειμένου του 19ου αιώνα, είναι ο λυρικός ποιητής της παρισινής μητρόπολης.¹⁰⁹ Αποτελεί πάντοτε πρότυπο για τον Μπένγιαμιν, τα γραπτά του προσφέρουν τις πιο ακριβείς και πολύτιμες ιδέες για τον 19ο αιώνα, την

105. Caygill Howard, *Walter Benjamin, the color of Experience*, ό.π., σ. 119.

106. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 85.

107. Caygill Howard, *Walter Benjamin, the color of Experience*, ό.π., σ. 128.

108. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 85.

109. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ. 133.

κοινωνική ζωή του Παρισιού και τον μετασχηματισμό της κοινωνίας. Ο Μπωντλαίρ στην ποίησή του περιγράφει την παρακμή της εμπειρίας και την επικράτηση των ψευδαισθήσεων στον αστικό χώρο, με βάση το δικό του όραμα για τον ρόλο του σύγχρονου καλλιτέχνη που επιμένει να δίνει μορφή στις κατακερματισμένες εμπειρίες της σύγχρονης εποχής.¹¹⁰ Η ποίηση του Μπωντλαίρ εκφράζει τον 19ο αιώνα σε συνάρτηση με τη κουλτούρα του εμπορεύματος επιδεικνύοντας τις σκέψεις για την κοινωνική πραγματικότητα και τον φетиχισμό του εμπορεύματος. Έχουμε συνεπώς έτσι τον ενδιάμεσο κρίκο που συνδέει τον Μπένγιαμιν και την γενεαλογία της νεωτερικότητας που επιδιώκει, με όλη τη κοινωνική ζωή και την έκφραση της εμπειρίας του νεωτερικού υποκειμένου. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο Μπένγιαμιν αντλεί βασικά μοτίβα και ιδέες για το έργο του από την ποίηση του Μπωντλαίρ. Η μελέτη του Μπένγιαμιν για τον Μπωντλαίρ και το Παρίσι του 19ου αιώνα, με τα δοκίμια *Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ, Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ* και *Κεντρικό πάρκο*, ήταν προορισμένα να απαρτίσουν ένα μεγαλύτερο βιβλίο, αυτό του *Passagen-Werk*.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή του δοκιμίου για τον Μπωντλαίρ, Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ, ο Μπένγιαμιν εξερευνά ορισμένες διαστάσεις του μετασχηματισμού της εμπειρίας, συγκεκριμένα την παρακμή της εμπειρίας, σε συνάρτηση με το έργο του ποιητή. Επικεντρώνεται σε μια σημαντική διάσταση της εμπειρίας που διαμορφώνεται ως ριζική ασυνέχεια, η οποία προκύπτει από το φευγαλέο, το παροδικό και το τυχαίο και μάλιστα εκδηλώνεται ως σοκ του πάντα νέου.¹¹¹ Αιχμή της σκέψης του Μπένγιαμιν για την έννοια της εμπειρίας αποτελεί η μετατροπή της εμπειρίας (Erfahrung) σε βίωμα (Erlebnis), φαινόμενο που αποκαλεί τον «κατακερματισμό της εμπειρίας». Στη μοντέρνα κοινωνία, η εμπειρία δεν είναι πλέον μια συνεχής ανάπτυξη, αλλά μειώνεται συνεχώς από τις εικόνες και τα ερεθίσματα του αστικού περιβάλλοντος. Οι διαδικασίες εντατικοποίησης της καθημερινής ζωής και το σοκ ως βασικό αστικό αίσθημα δημιουργούν μια αμυντική στρατηγική του υποκειμένου που έχει ως αποτέλεσμα το συμβάν να αποδίδεται σε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο της συνείδησης και η εμπειρία να μετατρέπεται σε στιγμιαίο βίωμα.¹¹² «Όσο μεγαλύτερο είναι το μερίδιο του παράγοντα του σοκ στις μεμονωμένες εντυπώσεις, όσο πιο αδιάλειπτα πρέπει να εξασφαλίζει η συνείδηση την προστασία από τα ερεθίσματα, όσο μεγαλύτερη είναι η επιτυχία με την οποία δρα, τόσο λιγότερο οι εντυπώσεις εισέρχονται στην εμπειρία, τόσο περισσότερο πληρούν την έννοια του βιώματος».¹¹³ Για τον Μπένγιαμιν, ο αστικός χώρος, που

110. Ο.π., σ. 133.

111. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 124.

112. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 132.

113. Ο.π., σ. 132.

συγκροτείται από τις φανταχτερές εικόνες, τα μεγάλα βουλεβάρτα, το πλήθος στους δρόμους, τις διαφημίσεις και τις βιτρίνες, αποτελεί τον τόπο ανόδου του βιώματος και της παρακμής της παραδοσιακής μορφής της εμπειρίας.

Οι δύο όροι, η κοινωνική εμπειρία (Erfahrung) και το βίωμα (Erlebnis), νοηματοδοτούν δυο διαφορετικά είδη εμπειρίας που είναι κρίσιμα για την ιστορία της νεωτερικότητας και αντιπαραβάλλονται συνεχώς στα γραπτά του Μπένγιαμιν τη δεκαετία του 1930.¹¹⁴ Ο πρώτος όρος, κατά τον Μπένγιαμιν, θεωρείται πως διαθέτει μια ιδιότητα που έχει κοινωνική και ιστορική υπόσταση, σχετίζεται με τη συσσώρευση γνώσεων και την παράδοση, ενώ είναι η βάση για την συλλογική ή ατομική ακούσια μνήμη και ενθύμηση. Ο δεύτερος όρος από την άλλη διαμορφώνεται από τις εσωτερικές λειτουργίες του υποκειμένου και επηρεάζεται από το περιεχόμενο της ψυχικής του ζωής, επομένως αποτελεί μια υποκειμενική στιγμιαία εμπειρία που εξαρτάται από τον αμυντικό μηχανισμό του υποκειμένου ως προς τα αντιληπτικά σοκ που βιώνει.¹¹⁵ Ένα εύστοχο παράδειγμα της κοινωνικής εμπειρίας στα γραπτά του Μπένγιαμιν αποτελεί η φιγούρα του αφηγητή στο δοκίμιο *Ο αφηγητής. Παρατηρήσεις για το έργο του Νικολάι Λεσκόφ*.¹¹⁶ Ο αφηγητής ιστοριών σε αντίθεση με τις νέες μορφές επικοινωνίας που εμφανίζονται εκείνη την εποχή, είναι αυτός που μεταδίδει και ανταλλάσσει εμπειρίες κατά βάση με τον προφορικό λόγο, από στόμα σε στόμα, που χαρακτηρίζονται από συνεκτικότητα και μεταδοτικότητα. Αποτελεί τη μορφή του παραδοσιακού αφηγητή που αντλεί το θέμα του από την δική του εμπειρία ή των άλλων και ελπίζει κατά τη μετάδοση των εμπειριών να προβάλλει νέα νοήματα της πραγματικότητας. «Ο αφηγητής λαμβάνει αυτό που αφηγείται από την εμπειρία, τη δική του ή εκείνη που του έχουν εξιστορήσει. Και με τη σειρά του το μετατρέπει σε εμπειρία εκείνων που ακούν την ιστορία του».¹¹⁷ Αντίστοιχα, μια σημαντική αντιπαραβολή του βιώματος αποτελεί στο έργο του Μπένγιαμιν η φιγούρα του αστού τζογαδόρου που κατέστη έμβλημα της εμπορευματικής μορφής. Ο τζογαδόρος βρίσκεται σε μια διαρκή μέθη που προκαλεί η δραστηριότητα του παιχνιδιού, με βασικό στόχο την αποφυγή της πλήξης. Γεγονός που συγκροτείται από την καταστροφή της χρονικότητας, μια «σατανική» επανάληψη του χρόνου και μια υποταγή στη μοίρα που οδηγεί σε μια ψευδή υποκειμενική εμπειρία που προσανατολίζεται από το γεγονός των τυχερών παιχνιδιών.¹¹⁸ «Εκείνο που, στην πράσινη τσόχα,

114. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ. 143.

115. Ο.π., σ. 143.

116. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 125.

117. Benjamin Walter, «Ο αφηγητής. Παρατηρήσεις για το έργο του Νικολάι Λεσκόφ», *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, ό.π., σ. 86.

118. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 512 [O12a, 1], [O12a,2].

κοιτάζει τον τζογαδόρο από κάθε νούμερο – η τύχη [das Glück] – εδώ του κλείνει το μάτι από κάθε γυναικείο σώμα, ως χίμαιρα της σεξουαλικότητας: ως ο τύπος του». ¹¹⁹

Ένας ακόμη βασικός παράγοντας στο έργο του Μπένγιαμιν είναι η σύνδεση της εμπειρίας με τη μνήμη. Ο Μπένγιαμιν παίρνει στοιχεία από τον Προυστ και τον Φρόντ για να περιγράψει τον μετασχηματισμό της εμπειρίας με βάση τους άξονες της μνήμης και της συνείδησης. Ο Φρόντ υποστηρίζει ότι «η συνείδηση δημιουργείται στο σημείο του μνημονικού ίχνους» και ότι συνείδηση και μνημονικό ίχνος αποτελούν δυο στοιχεία που είναι ασυμβίβαστα μεταξύ τους. Η συνείδηση λειτουργεί ως αμυντικός μηχανισμός στα εξωτερικά ερεθίσματα που επηρεάζουν το υποκείμενο, ενώ τα μνημονικά ίχνη αποτελούν θεμέλια της μνήμης, που είναι ανθεκτικότερα από τη συνείδηση. Επομένως, όταν τα μνημονικά ίχνη υπερβαίνουν τους σχηματισμούς της συνείδησης και εμφανίζονται συχνότερα έχουν σαν αποτέλεσμα τη μη βίωση του σοκ από το υποκείμενο. ¹²⁰ Ο Προυστ επίσης με τον ορισμό της ακούσιας μνήμης (*mémoire involontaire*) κάνει μια διάκριση ανάμεσα στην εκούσια μνήμη (*mémoire volontaire*), δηλαδή την ανάμνηση, και την ακούσια μνήμη, η οποία μεταδίδει ένα σύνολο εμπειριών που αποτελούν το παρελθόν και επιστρέφουν στο παρόν ως συνειρμοί. Μέσω της ακούσιας μνήμης, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν και να το επανεξετάσει δημιουργώντας μια επιπλέον γνώση για την πραγματικότητά του. ¹²¹ Σε πρώτο επίπεδο, ο Μπένγιαμιν, προεκτείνοντας αυτή τη σκέψη σε συνδυασμό των δύο θεωριών, περιγράφει τις δυνητικότητες της αστικής εμπειρίας υποστηρίζοντας ότι η συνειδητή μνήμη επαναφέρει αναμνήσεις που έχουν τη δυνατότητα να γίνουν αναγνωρίσιμες στο παρόν. Η διαλεκτική μεταξύ μνήμης και λήθης δίνει το σημείο εκκίνησης, κατά τον Μπένγιαμιν, για την αξιοποίηση της εμπειρίας, διότι το βίωμα (*Erlebnis*) αντιστοιχεί στην τραυματική αφομοίωση του σοκ η οποία δίνει λαβή σε εκούσιες αναμνήσεις ως απομεινάρια της σύγχρονης ζωής, ενώ η εμπειρία (*Erfahrung*) αντιστοιχεί στην παράδοση, την αφήγηση και τη συλλογική ή ατομική ακούσια μνήμη και ενθύμηση. ¹²² Σε δεύτερο επίπεδο, ο Μπένγιαμιν θέτει υπόρρητα ως βάση της θεωρίας του για τη νεωτερικότητα μια τριαδική δομή που πηγάζει από τον Φρόντ, τον Προυστ και τον Μπώντλαϊρ, υποστηρίζοντας ότι ο μετασχηματισμός της εμπειρίας είναι αλληλένδετος με την ψευδαίσθηση της συνείδησης, τον μύθο της πρόο-
δου και τη διαστολή της ερωτικής επιθυμίας, καθώς αποτελούν στρεβλώσεις της αστικής συνείδησης με στόχο να διατηρούν το ασυνείδητο της συλλογικότητας σε κατάσταση ύπνωσης. Ο Μπένγιαμιν αναζητά τις ασύνδετες και ξεχασμένες εικόνες του παρελθόντος

119. Ο.π.σ. 489 [O 1,1], μτφρ. Βλ. Buck-Morss Susan, *Διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 158.

120. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπώντλαϊρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 129.

121. Ο.π., σ. 126-129.

122. Ο.π., σ. 318.

εντός του αστικού χώρου ως εξωτερικές φυσικές εμπειρίες για να τις αντιστοιχήσει με τις εσωτερικές, νοητικές εμπειρίες της «ακούσιας μνήμης». Αυτό δημιουργεί μια κατάσταση αφύπνισης της συλλογικής συνείδησης που προσπαθεί να ενεργοποιήσει το παρόν και να απομυθοποιήσει τις στρεβλώσεις.

Η κεντρική ιδιότητα της νεωτερικής εμπειρίας είναι για τον Μπένγιαμιν η αποσπασματικότητα και η ασυνέχεια της, η βιωμένη εμπειρία. Στη φάση αυτή της σκέψης του, ο Μπένγιαμιν αναζητά μια υλιστική θεωρία της εμπειρίας που στοχεύει στην αναζήτηση των κρυμμένων νοημάτων της πραγματικότητας μέσα από τη χρονική ασυνέχεια και στη χειραφέτηση των νεωτερικών υποκειμένων εντός του αστικού χώρου. Η σκέψη του Μπένγιαμιν δεν είναι κατά βάση νοσταλγική, αλλά αντιθέτως αναζητά μια θετική χροιά στη συνθήκη της νεωτερικότητας,¹²³ μια ανασυγκρότηση του εμπειρικού κόσμου. Επομένως, η εμπειρία που «πάσχει» από αποσπασματικότητα και ασυνέχεια στον νέο αστικό χώρο μπορεί να αποκτήσει θετικό πρόσημο μέσω της μεθόδου του μοντάζ με στόχο την αφύπνιση και τη διάλυση της μυθολογικής φαντασμαγορίας. Για τον Μπένγιαμιν, η τεχνική του μοντάζ σε συνάρτηση με την αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει τον αστικό χώρο και την καθημερινή ζωή, έχει μια μοναδική καταλληλότητα ως προοδευτική φόρμα, διότι διασπά το πλαίσιο μέσα στο οποίο εισάγεται και εξουδετερώνει την ψευδαίσθηση.¹²⁴ Το τριαδικό σχήμα μοντάζ – σοκ – οπτικό ασυνείδητο, έχουν ως βάση να χρησιμοποιήσουν για υλικό τα αποσυντεθειμένα θραύσματα των πολιτισμικών εικόνων που ενυπάρχουν στον αστικό χώρο¹²⁵ με στόχο να αποδιαρθρώσουν και να ανατρέψουν την παράλυση και την αναισθητοποίηση των υποκειμένων. Με βάση την οπτική αντίληψη και τη δυναμική της εικόνας, το σχήμα αυτό αποτελεί μια κατηγορία της αφύπνισης που διαταράσσει την άνεση και τη γραμμικότητα της αστικής ζωής και δημιουργεί μέσω της ανάκλησης των αναμνήσεων και των αιφνίδιων γνώσεων μια γνωσιακή εμπειρία που απαιτεί την κριτική ματιά του υποκειμένου.

Ένα σημαντικό εργαλείο της αστικής ανάλυσης και του μετασχηματισμού της εμπειρίας, κατά τον Μπένγιαμιν, είναι η τέχνη της περιπλάνησης στην πόλη και η φιγούρα του πλάνητα (*flâneur*), τα οποία προέρχονται από την ποίηση του Μπωντλαίρ. Ο Μπωντλαίρ είναι ο νεωτερικός πλάνητας που μέσω της περιπλάνησης εμπνέεται τα ποιήματά του, χρησιμοποιεί την πόλη του Παρισιού ως «σκηνικό της δράσης (*Schauplatz*)».¹²⁶ Η ιδιότητα του πλάνητα στους δρόμους του 19ου αιώνα αναδεικνύει τη «πρωτο-μορφή» του σύγχρονου διανοούμενου, είναι ένας «βοτανολόγος της ασφάλτου», του οποίου αντι-

123. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ. 173.

124. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.103.

125. Ό.π., σ. 250.

126. Ό.π., σ. 283.

κείμενο αποτελεί η ίδια η νεωτερικότητα και η μελέτη του πλήθους.¹²⁷ Ο πλάνης είναι η κεντρική φιγούρα για την ανασύσταση της νεωτερικής εμπειρίας. Είναι αυτός που αναζητά τον εαυτό του στον δημόσιο χώρο. Ο δρόμος μετασχηματίζεται σε κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει οικεία ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων και τις στοές. Χάνεται μέσα στο πλήθος αναζητώντας τόσο τη δική του ανωνυμία όσο και τα ίχνη του πλήθους, σαν ένας ντετέκτιβ.¹²⁸ «Η περιπλάνηση του προσφέρει τις καλύτερες προοπτικές για κάτι τέτοιο. «Ο παρατηρητής», λέει ο Μπωντλαίρ, «είναι ένας πρίγκιπας που χαίρεται παντού το ινκόγκνιτό του».¹²⁹ Το μοντέλο αυτό της περιπλάνησης συγκροτείται από το υλικό της παρατήρησης και αποκτά μια λειτουργία που αποσυναρμολογεί τον αστικό χώρο καταστρέφοντας έτσι τη συνοχή της εικόνας της νεωτερικής φαντασμαγορίας, αποτελεί μια σύζευξη σκέψης και εμπειρίας μέσω της τυχαιότητας.¹³⁰ Όπως περιγράφει ο Φρίσμπι, «Ο flaneur διασχίζει τον λαβυρινθώδη κόσμο της στοάς, αναζητά μια δίοδο στον λαβύρινθο της πόλης και στον “νεότερό της λαβύρινθο”, τις μάζες».¹³¹

Ο Μπένγιαμιν μέσω της ανάλυσης για τον Μπωντλαίρ και της αλληγορικής θεώρησης της εμπειρίας, διαπλέκει τα μοτίβα του αστικού πλήθους, της μάζας, και του «ήρωα» της μοντέρνας ζωής, του πλάνητα ως διαλεκτικές εικόνες.¹³² Οι εικόνες αυτές μέσω τις διαλεκτικής συστοιχίας έχουν τη δυνατότητα να διαλύσουν την αυταπάτη της φυσικότητας στη καθημερινή ροή των πραγμάτων και να κληροδοτήσουν μια παράδοση αντίστασης και ασυνέχειας. Η φιγούρα του πλάνητα στο έργο του Μπένγιαμιν είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς συνδέεται εξ αρχής με αυτό που αναζητά μέσα στη προϊστορία της νεωτερικότητας του 19ου αιώνα. Ο πλάνης αποτελεί τον δείκτη της εμπειρίας που θέλει να ανιχνεύσει. Συγκεκριμένα, είναι ο στοχαστικός πλάνης που περιπλανιέται εντός των διαλεκτικών πόλων του αστικού χώρου και μετεωρίζεται μεταξύ του παρόντος, στη φαντασμαγορία της μητρόπολης και του παρελθόντος, ως ερείπιο σε ό,τι έχει απομείνει με σκοπό την ανασκαφή τους από την αφάνεια.¹³³ Ο αστικός χώρος ενεργοποιεί τη μνήμη του πλάνητα, η οποία συνεχώς τροφοδοτείται με το παρόν του βιώματος εν μέσω της φυσικής εμπειρίας. Η τέχνη της περιπλάνησης είναι η απόδειξη για τον Μπένγιαμιν ότι η φυσική εμπειρία υπάρχει ακόμα στη νεωτερικότητα και μάλιστα συνεχώς αντιδιαστέλλε-

127. Ό.π., σ. 470.

128. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 45.

129. Ό.π., σ. 49.

130. Σταυρίδης Σταύρος, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπενγιαμιν», στο Βάλτερ Μπενγιαμιν: *Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 261-262.

131. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 98.

132. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ. 102.

133. Σταύρος Σταυρίδης, «Μνήμη και εμπειρία της μεγαλούπολης», περ. *Ουτοπία*, τ. 48, Αθήνα: 2002, σ. 123.

ται και συνυπάρχει με το βίωμα.¹³⁴ Ο Μπένγιαμιν βρίσκει στη φιγούρα του πλάνητα μια προοπτική της διπλής εμπειρίας. Αφενός ο πλάνης, ο οποίος κατακλύζεται από τις εικόνες της νεωτερικής μητρόπολης και του πλήθους, βρίσκεται σε μια κατάσταση μέθης. Το γεγονός αυτό αποτελεί μια αλληγορική προοπτική του ήρωα που ενσαρκώνει το πλήθος και αντικατοπτρίζει το μύθο της προόδου, το όνειρο που έχει μαγέψει τη συλλογικότητα. «Ο πλάνης είναι έρμαιο του πλήθους. Έτσι μοιράζεται την κατάσταση του εμπορεύματος [...] Η μέθη στην οποία παραδίδεται ο περιπλανώμενος είναι εκείνη του εμπορεύματος γύρω από το οποίο μαίνεται το ρεύμα των πελατών».¹³⁵ Αφετέρου, ο πλάνης επιδιώκει μια απόσταση και ανωνυμία από το πλήθος, ενώ κατέχει την ικανότητα να παγώνει τις εικόνες μέσω της ανάγνωσης και του στοχασμού του κοινωνικού κόσμου. Γεγονός που αποτελεί την αλληγορική προοπτική που δημιουργεί μια αισθητή γνώση για το περιβάλλον του και αντικατοπτρίζει την προσπάθεια διάλυσης του μύθου.¹³⁶

Η βασική σκέψη του Μπένγιαμιν για τον αστικό χώρο είναι ότι αποτελεί έναν χώρο για ανάγνωση, μια σκέψη που εντείνεται από τη φιγούρα του αστικού πλάνητα και την τέχνη της περιπλάνησης ως εργαλείο της μοντέρνας αστικής χαρτογράφησης. Προσπαθεί να προσεγγίσει ιστορικά-φαινομενολογικά την κοινωνική δομή της εμπειρίας ερευνώντας αρχικά την εμφάνιση των μαζών στη μητρόπολη του 19ου αιώνα, να καταγράψει τον μετασχηματισμό των αντιληπτικών ικανοτήτων για να καταλήξει, τέλος, στα οικονομικά δεδομένα της νεωτερικότητας και τον φετιχισμό του εμπορεύματος, που υπόκεινται στον μετασχηματισμό της δομής της εμπειρίας.¹³⁷ Είναι όμως σαφές ότι, μέσω της έρευνάς του για τον μετασχηματισμό της νεωτερικής εμπειρίας στον εμπορευματοποιημένο πολιτισμό που έχει ως βάση του την εικόνα και το θέαμα, ο Μπένγιαμιν εντοπίζει τον μύθο της προόδου αλλά και τη δυνατότητα διάλυσής του δίνοντας παράλληλα μια πολιτική διάσταση στην εμπειρία. Επομένως, ο Μπένγιαμιν εστιάζει στην αναζήτηση του χαρακτήρα και της πολιτικής διάστασης της νεωτερικής εμπειρίας με απώτερο στόχο την πολιτική χειραφέτηση και απομύθευση των υποκειμένων. Ο Μπένγιαμιν στρέφεται προς μια μεθοδολογία της αφύπνισης και της ιστορικής πρακτικής με βασικό εργαλείο τη μέθοδο του μοντάζ, εστιάζοντας στην απεικόνιση και στον αποσπασματικό τρόπο γραφής. Με αυτό τον τρόπο, θέλει να δομήσει μια συστηματική κριτική θεωρία και μια επαναστατική πρακτική με στόχο την απομύθευση τόσο των υποκειμένων όσο και των ιστορικών γεγονότων, ως υποχρέωση για την αποκατάσταση της εμπειρίας και του παρελθόντος.

134. Caygill Howard, *Walter Benjamin, the color of Experience*, ό.π., σ. 66-67.

135. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 65.

136. Hanssen Beatrice, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Νέα Υορκη: Continuum, 2006, σ. 4.

137. Tiedemann Rolf, «Επίλογος: Μπωντλαίρ, μάρτυς κατά της αστικής τάξης», στο *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 280.

Το φαντασμαγορικό εμπόρευμα στη νεωτερική μητρόπολη

Το *Passagen-Werk*, το ανολοκλήρωτο έργο του Μπένγιαμιν, προσανατολίζεται γύρω από το κεντρικό θέμα του φетиχισμού του εμπορεύματος, που αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της έρευνας του για την προϊστορία της νεωτερικότητας. Η ανάπτυξη του εμπορεύματος συνδέεται με τον αστικό χώρο και τη διαμόρφωση της νεωτερικής μητρόπολης λόγω της βιομηχανικής εξέλιξης, γι' αυτό και ο Μπένγιαμιν αναζητά τις συνθήκες της νεωτερικότητας και της ιστορικότητάς της στα υλικά απομεινάρια της παραγωγής της που αποτελούνται από τη φυσική δομή της πόλης και τα υλικά της αντικείμενα.¹³⁸ Ο Μπένγιαμιν προχωρά σε μια ερμηνευτική των υλικών αντικειμένων και του υλικού κόσμου θέλοντας να αποκαλύψει τη νέα κοινωνική πραγματικότητα που αναδεικνύει το θέαμα του εμπορεύματος. Η ιδιαίτερη αυτή αντιστοιχία που τονίζει ο Μπένγιαμιν ανάμεσα στον κόσμο του εμπορεύματος και του ονειρικού κόσμου του 19ου αιώνα παρουσιάζεται μέσα από την αλλαγή των σχέσεων μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου που προκύπτουν από τη νέα φύση της εμπορευματικής παραγωγής και ενισχύονται μέσω της μόδας και της διαφήμισης. Συγκεκριμένα παρουσιάζεται η εικόνα των υποκειμένων ως καταναλωτών και όχι ως παραγωγών, και η εικόνα των αντικειμένων αποκομμένων από την καταγωγή τους.¹³⁹ «Ο κόσμος των αντικειμένων που περιβάλλει τον άνθρωπο προσλαμβάνει όλο και πιο αδυσώπητα την έκφραση του εμπορεύματος. Ταυτόχρονα η διαφήμιση αναλαμβάνει να συγκαλύψει τον εμπορευματικό χαρακτήρα των πραγμάτων».¹⁴⁰ Ο Μπένγιαμιν βλέπει τις σκεπαστές στοές του 19ου αιώνα ως τον χωρικό τύπο που αντιστοιχεί σε αυτήν την τάση της νεωτερικότητας και τον αντιλαμβάνεται ως τον πιο χαρακτηριστικό τόπο της φαντασμαγορίας που δομεί τις νέες οικονομικές και παραγωγικές δομές οργάνωσης της πόλης, καθώς είναι οργανωμένες μεταξύ τεχνολογίας, αγοράς και ιδιωτικής παρουσίας. Οι στοές ήταν το σήμα κατατεθέν κάθε «σύγχρονης» μητρόπολης.¹⁴¹ Σε συνάρτηση με την σκέψη του Μπένγιαμιν ότι το Παρίσι αποτελεί έναν λαβύρινθο, οι στοές αντικατοπτρίζουν έναν λαβύρινθο που εμπεριέχει το «αρχέγονο τοπίο της κατανάλωσης» μέσα από το οποίο θα περνούσε η «ονειρευόμενη συλλογικότητα».¹⁴²

Ο Μπένγιαμιν παίρνει την έννοια του φетиχισμού του εμπορεύματος από τον Μαρξ και βέβαια σε όλο το *Passagen-Werk* δεν λείπουν οι αναφορές σε αυτόν, με στόχο να

138. Σταυρίδης Σταύρος, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», ό.π., σ. 251.

139. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.124.

140. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 192.

141. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.67.

142. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 67.

θεμελιωθεί το έργο του με μαρξιστικούς όρους.¹⁴³ Ο Μαρξ στον πρώτο τόμο του Κεφαλαίου εισάγει με τον όρο «φетиχισμός του εμπορεύματος» την μεταβολή των σχέσεων ανάμεσα στα υποκείμενα σε σχέσεις ανάμεσα σε αντικείμενα, δηλαδή εμπορεύματα, που δημιουργεί μια διαδικασία αντικειμενοποίησης του ανθρώπινου στοιχείου. Επομένως, η παραγωγή των εμπορευμάτων εμπορευματοποιεί την ίδια την εργασία. Εντός της καπιταλιστικής κοινωνίας, οι κοινωνικές σχέσεις των υποκειμένων εμφανίζονται σαν ιδιότητες των εμπορευμάτων και οι σχέσεις μεταξύ των εμπορευμάτων κατέχουν κοινωνικές ιδιότητες, δημιουργώντας έτσι από τη μια πλευρά μια κατάσταση αλλοτρίωσης του εργάτη από το αντικείμενο της εργασίας του και από την άλλη μια κατάσταση που έχει ως συνέπεια το εμπόρευμα να αποκτά περαιτέρω ιδιότητες πέρα από την χρηστική του αξία που καθορίζονται από την αγορά.¹⁴⁴ Την απατηλή έκφραση που παίρνει το εμπόρευμα ως φετίχ ο Μαρξ την περιγράφει ως «φαντασμαγορία».¹⁴⁵ Με τον όρο φαντασμαγορία θέλει να δώσει έμφαση στον κόσμο των εμπορευμάτων που με την απλή ορατή παρουσία τους αποκρύπτουν κάθε ίχνος εργασίας που τα παρήγαγε, αποσιωπώντας τη διαδικασία παραγωγής.¹⁴⁶ Αυτός είναι για τον Μαρξ ο οικονομικός καπιταλιστικός κόσμος από τον οποίο δημιουργείται ο πολιτισμός.

Αντίστοιχα, ο Μπένγιαμιν χρησιμοποιεί μια αλληγορική διάσταση του εμπορεύματος,¹⁴⁷ η οποία αποτελεί τη διαλεκτική διαμεσολάβηση ανάμεσα στην τάση των υποκειμένων να οικειοποιούνται τα εμπορεύματα και στην εικόνα της νεωτερικής μητρόπολης ως φαντασμαγορικού στοιχείου, με σκοπό να αναδείξει την αλήθεια των αντικειμένων μέσα στον νεωτερικό πολιτισμό. Το επίκεντρο της προσπάθειας του Μπένγιαμιν είναι όμως η αναζήτηση του μετασχηματισμού της εμπειρίας εντός του αστικού χώρου, και όχι μια οικονομική ανάλυση του κεφαλαίου. Ο Μπένγιαμιν θεωρεί ότι ο φетиχισμός του εμπορεύματος γίνεται φανερός στα αντικείμενα κατανάλωσης παρά στη διαδικασία παραγωγής και για τον λόγο αυτό εστιάζει στη διαδικασία έκθεσης του εμπορεύματος στον χώρο της αγοράς. Η νέα φαντασμαγορία των πόλεων, κατά τον Μπένγιαμιν, δεν είναι τόσο το εμπόρευμα εντός της αγοράς, αλλά το ίδιο το εμπόρευμα που εκτίθεται παντού στις βιτρίνες, η δύναμη του εμπορεύματος μέσω της έκθεσης και της απεικό-

143. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπιν*, ό.π., σ.77.

144. Marx Karl, *Κεφάλαιο*, τόμος Α', μτφρ. Μαυρομμάτης Παναγιώτης, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2012, σ. 84-87.

145. «Ο όρος προήλθε από την Αγγλία το 1802, ως όνομα μιας έκθεσης οπτικών ψευδαισθήσεων τις οποίες δημιουργούσαν μαγικοί λύχνοι. Η λέξη “φαντασμαγορία” περιγράφει έναν τρόπο παρουσίασης της πραγματικότητας που ξεγελά τις αισθήσεις μέσα από έναν επιδέξιο τεχνικό χειρισμό». Βλ. Buck-Morss Susan, «Αισθητική – Αναισθητική», στο *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Futura, 2004, σ. 182.

146. Ό.π., σ. 187.

147. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 207 [H2,6].

νισης που κερδίζει τον καταναλωτή.¹⁴⁸ Ο Μπένγιαμιν έχοντας ως σημείο αναφοράς τους τρόπους με τους οποίους το εμπόρευμα, ως έκθεμα, γίνεται φετίχ κατά τον 19ο αιώνα προσπαθεί να διαρρήξει τις ψευδαισθήσεις των συλλογικών φαντασιώσεων και επιθυμιών. Επομένως, προσπαθεί να υπερβεί τις παραδοσιακές μαρξιστικές απόψεις που δίνουν έμφαση κυρίως στις μορφές παραγωγής για να ερμηνεύσει εκείνα τα αντικείμενα που εμπεριέχουν εικόνες του περασμένου αιώνα και αποτελούν ενδείξεις ενός ξεχασμένου παρελθόντος. Αναζητά εκείνα τα ονειρικά φετίχ μέσα στα οποία έχουν επιβιώσει τα ιστορικά ίχνη, με σκοπό την απελευθέρωση από ένα κύκλο επανάληψης και την αναδιαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.

Εξαιρετικά σημαντική είναι η θέση που κατέχει ο Μπωντλαίρ γύρω από τον φετιχισμό του εμπορεύματος στο έργο του Μπένγιαμιν, καθώς η ποίηση του Μπωντλαίρ εκφράζει άμεσα τη νέα σχέση των υποκειμένων με την κουλτούρα του εμπορεύματος στον 19ο αιώνα. Ο Μπένγιαμιν που αντιλαμβάνεται και ο ίδιος αυτή τη σχέση μεταξύ των υποκειμένων, της εμπορευματικής παραγωγής και της πολιτιστικής σφαίρας, τη χρησιμοποιεί ως κλειδί για την ενασχόλησή του με τον Μπωντλαίρ και την προϊστορία του 19ου αιώνα. Ο Μπωντλαίρ αντλεί τη θεματική των ποιημάτων του αποκλειστικά από την εμπειρία του εμπορεύματος και πηγή έμπνευσής του αποτελεί η απαξίωση του ανθρώπινου περιβάλλοντος από την κουλτούρα του εμπορεύματος που είναι κυρίαρχη εκείνη την εποχή.¹⁴⁹ Οι βάσεις για την ποίηση του Μπωντλαίρ και τη περιγραφή της νεωτερικότητας είναι η ανάγνωση του εμπορεύματος ως θεματικού αντικειμένου της ποίησης, ο μετασχηματισμός της νεωτερικής μητρόπολης ως πεδίο της αγοράς, το ανθρώπινο σώμα ως μια βιομηχανοποιημένη μορφή και η εμπειρία ως εμπειρία του φετιχισμού του εμπορεύματος.¹⁵⁰ Ο Μπένγιαμιν προσπαθεί από τη μια να αναλύσει μέσα από το πρίσμα του ιστορικού υλισμού την ποίηση του Μπωντλαίρ ως καθορισμένη από τη συνολική κοινωνική και οικονομική κατάσταση της εμπορευματικής κοινωνίας της εποχής εκείνης στο Παρίσι, και από την άλλη αναζητά τον μετασχηματισμό της έννοιας της εμπειρίας μέσα από την μπωντλαιρική αλληγορία ως έκφραση του φετιχιστικού χαρακτήρα του εμπορεύματος. Η αλληγορική διάσταση που παίρνει το εμπόρευμα στην ποίηση του Μπωντλαίρ έχει και μια ηρωική πλευρά, από την οποία ο Μπένγιαμιν γοητεύεται. Χαρακτηριστικά γράφει ότι επιδιώκει «Να παρουσιαστεί η μεταβολή στη λειτουργία της αλληγορίας στην εμπορευματική οικονομία. Το εγχείρημα του Μπωντλαίρ ήταν να εμφανίσει την αύρα που προσιδιάζει στο εμπόρευμα. Προσπάθησε να εξανθρωπίσει το εμπόρευμα με ηρωικό τρόπο. Η προσπάθεια αυτή έχει το ισοδύναμό

148. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.124.

149. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 122.

150. Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ό.π., σ. 181-185.

της στην ταυτόχρονη αστική προσπάθεια να ανθρωποποιήσει το εμπόρευμα κατά τρόπο συναισθηματικό: να δώσει στο εμπόρευμα, όπως και στον άνθρωπο, ένα σπίτι». ¹⁵¹

Το πιο ενδιαφέρον σημείο ανάμεσα στον Μπένγιαμιν και τον Μπωντλαίρ από την οπτική που μας απασχολεί εδώ, όσο αφορά δηλαδή τον φетиχισμό του εμπορεύματος αλλά και την μπωντλαιρική αλληγορία, είναι αναμφίβολα η φιγούρα της πόρνης. Η άποψη ότι οι διαφημιστικές εικόνες προσπαθούν να συγκαλύψουν τον εμπορευματικό χαρακτήρα των πραγμάτων αντιτάσσεται με το αλληγορικό στοιχείο όπου «το εμπόρευμα ζητεί να αντικρίσει τον εαυτό του κατά πρόσωπο. Την ενανθρώπιση του τη γιορτάζει στην πόρνη». ¹⁵² Η πόρνη αντικατοπτρίζει την φιγούρα αυτού που πουλά τον εαυτό του για να επιβιώσει και αποτελεί ένα αντικειμενικό έμβλημα του καπιταλισμού. Τοποθετεί τη γυναικεία φιγούρα ως εμπόρευμα και ως μαζικό προϊόν. Η φιγούρα της πόρνης στο έργο του Μπωντλαίρ διαμορφώνεται ως «ένα από τα κύρια αντικείμενα της ποίησής του» και μάλιστα πέρα από αντικείμενο της λυρικής του έκφρασης αποτελεί επιπλέον μοντέλο της δραστηριότητας, δηλαδή της εκπόρνευσης, του ποιητή. ¹⁵³ Για τον Μπένγιαμιν, η φιγούρα της πόρνης λειτουργεί σαν μια διαλεκτική εικόνα που από τη μια καταδεικνύει τη μετατροπή του εμπορεύματος σε φετίχ εμπόρευμα και από την άλλη είναι η ίδια που διαθέτει τον εαυτό προς πώληση, επομένως αποτελεί υποκείμενο και αντικείμενο της πώλησης, μια διαλεκτική εικόνα της μορφής του εμπορεύματος που είναι εμπόρευμα και πωλητής παράλληλα. ¹⁵⁴ Επιπλέον, με τη φιγούρα της πόρνης αποδίδεται η «διαλεκτική λειτουργία του χρήματος στην πορνεία» όπου η πόρνη δεν πληρώνεται για το εμπορικό προϊόν που παράγει, αλλά γιατί το παράγει ως εμπορικό προϊόν. ¹⁵⁵ Είναι ιδιαίτερα ενδεικτική η διαλεκτική εικόνα της πόρνης στο έργο του Μπένγιαμιν, καθώς αποτελεί μια εικόνα της εμπορευματικής μορφής που δεν αποσπάται από το πλαίσιο παραγωγής της, και μπορεί να στοχεύσει στην απομάγευση των κοινωνικών σχέσεων της παραγωγής και της αγοράς.

Ο κόσμος του εμπορεύματος έχει ως βασική αρχή την αναγγελία του «καινούργιου ως πάντα ίδιου» που στοχεύει στην ψευδή εμφάνιση των εμπορευμάτων ως συγκλονιστικών καινοτομιών. Ο Μπένγιαμιν θέλησε να αναλύσει το εμπόρευμα μέσα από την σκοπιά της μόδας επηρεασμένος από τον Ζίμμελ και να αναπτύξει μια φιλοσοφική κατανόηση της μόδας ως φαινομένου που εμφανίζεται στην καπιταλιστική νεωτερικότητα. ¹⁵⁶ «Η μόδα

151. Ο.π., σ. 192.

152. Ο.π., σ. 192.

153. Ο.π., σ. 210.

154. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.281-282.

155. Σαγκριώτης Γιώργος, *Ο δίκαιος και η πόρνη*, Αθήνα: Έρασμος, 2003, σ. 19.

156. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 146.

ορίζει το τελετουργικό με το οποίο πρέπει να λατρεύεται το φετίχ εμπόρευμα».¹⁵⁷ Η μόδα ανέκαθεν, και κυρίως στον τομέα της ένδυσης, αναδείκνυε την κοινωνική τάξη των υποκειμένων, έφερε το αποτύπωμα της κοινωνικής οργάνωσης, και ήταν σήμα κατατεθέν της εξουσίας και της θέσης που κατείχε κάποιος εντός της κοινωνίας. Με τη μαζική παραγωγή όμως, και ιδιαίτερα με τη μεγάλη παραγωγή πανομοιότυπων ενδυμάτων και την αναπαραγωγή με φθηνότερα υλικά με στόχο την προβολή μιας πρωτοτυπίας, η μόδα κατά τον 19ο αιώνα επηρέασε και τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και μετέβαλε τόσο τον τρόπο ντυσίματος όσο και τη διάκριση των κοινωνικών τάξεων.¹⁵⁸ Ο Μπένγιαμιν θεωρεί ότι η μόδα προβάλλει μια εικόνα και μια ψευδαίσθηση της αλλαγής, προωθεί μια καινούργια πηγή νεότητας που προσπαθεί να υπερβεί τον θάνατο και αναδεικνύει το εμπόρευμα ως αντικείμενο του ανθρώπινου πόθου που ξεγελάει τον θάνατο.¹⁵⁹ Η εξάπλωση της μόδας επομένως γίνεται κατανοητή μέσα από τη μελέτη ενός αιώνα που αδυνατεί να αντιμετωπίσει τον φυσικό του μέλλον, τον θάνατο,¹⁶⁰ και μέσα από τις καινοτομίες του στους τομείς τόσο της τεχνολογίας όσο και της αρχιτεκτονικής, προσπαθεί να τον ξεπεράσει μέσω των ψευδαισθήσεων. Επιπλέον, η εξάπλωση της μόδας και η προβολή του ζωντανού σώματος ως φετίχ, συνδέουν τον φετιχισμό του εμπορεύματος με τον σεξουαλικό φετιχισμό.¹⁶¹ Η μόδα αποτελεί το φαινόμενο που επικαλύπτει την πραγματικότητα και τη φυσική φθορά του ανθρώπου, δημιουργώντας έτσι μια συνθήκη όπου το εμπόρευμα, το ανθρώπινο σώμα αλλά και η σεξουαλικότητα αναδιευθετούνται ως αντικείμενα λατρείας εντός ενός πλαισίου που προβάλλει το «αιώνια καινούργιο».

Η προσέγγιση του Μπένγιαμιν τείνει να αναδείξει τον ρόλο των στοών του Παρισιού ως κεντρικού δείκτη της νεωτερικότητας, καθώς από τη μία μεριά απεικονίζουν όλες τις ψευδαισθήσεις της αστικής συνείδησης, όπως ο φετιχισμός του εμπορεύματος, και από την άλλη όλα τα ουτοπικά της όνειρα που οδηγούν στον μύθο, όπως είναι η μόδα. Οι στοές συμβάλλουν στην αμοιβαία διείσδυση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας, διότι αποτελούν έναν αρχιτεκτονικό χώρο που είναι ταυτόχρονα ιδιωτικοί και δημόσιοι, συγκεκριμένα είναι δημόσια περάσματα με ιδιωτικό χαρακτήρα και ατμόσφαιρα.¹⁶² Οι βιτρίνες και τα καταστήματα των στοών, όσο και όλη η αρχιτεκτονική διακόσμησή τους όπου εκτίθενται τα πιο καινούργια και πρωτότυπα εμπορεύματα μετατρέπουν τη δημόσια ζωή του δρόμου σε ένα θέαμα του εμπορίου διαμορφώνοντας τον ονειρικό κόσμο του

157. Benjamin Walter, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» (Σύνοψη του 1935), ό.π., σ. 684.

158. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 78 [B 8,3].

159. Ό.π., σ. 79 [B 9,2].

160. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 121.

161. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.154.

162. Τερζόγλου Νικόλας-Ιων, *Ιδέες του χώρου στον εικοστό αιώνα*, ό.π., σ. 212.

19ου αιώνα. Οι στοές ήταν «ο αυθεντικός ναός του εμπορευματικού καπιταλισμού»¹⁶³ και η πρώτη μοντέρνα αρχιτεκτονική που φιλοξένησε στον «ονειρικό οίκο» πολλούς καταναλωτές και προώθησε τη λατρεία του εμπορεύματος και του «νέου ως πάντα ίδιου».¹⁶⁴ Ο Μπένγιαμιν βέβαια παρατηρεί τις στοές σε μια εποχή παρακμής τους ψάχνοντας την πρωτο-ιστορία των στοών του 19ου αιώνα. Όπως αναφέρει και η Μπακ-Μορς, οι στοές οι οποίες κατά τον 19ο αιώνα στέγασαν τα όνειρα των πρώτων καταναλωτών, κατά τον 20ό αιώνα έμοιαζαν με νεκροταφεία εμπορευμάτων που περιείχαν την απόρριψη ενός ξεγραμμένου παρελθόντος.¹⁶⁵ Οι στοές έδωσαν τη θέση και το γόητρό τους στα μεγάλα πολυκαταστήματα που χτίστηκαν λίγο αργότερα και στις παγκόσμιες εκθέσεις που αυξάνουν τον δημόσιο ρόλο του εμπορεύματος και προωθούν την φαντασμαγορία.



[Eugène Atget, Storefront, avenue des Gobelins, 1925]

163. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 37 [A 2,2].

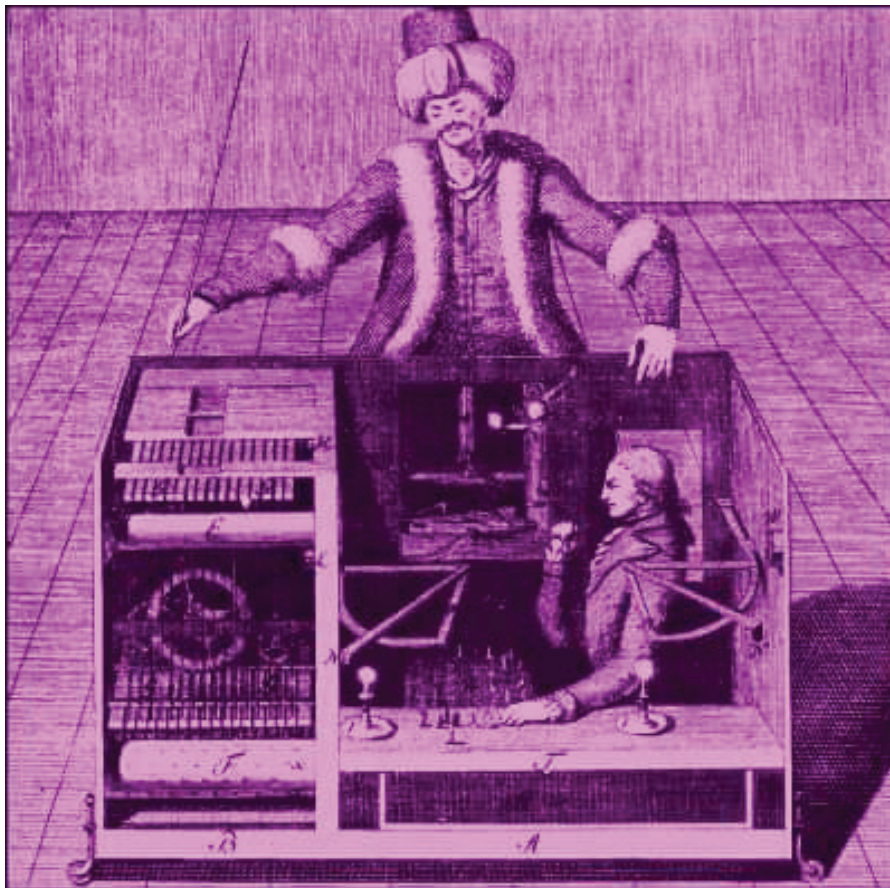
164. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ.223.

165. Ό.π., σ. 63.

03. Η φιλοσοφία της ιστορίας - θεολογία - μύθος

«[...] αφουγκράζεται τη σιωπηλή γλώσσα των ερειπίων για να αναπλάσει το παρελθόν όπως το φαντάζεται ο ίδιος και, συγχρόνως, να καταθέσει το όραμα μιας πρωτόφαντης δημιουργίας, καταμαγεύοντας με τις χαλκογραφίες του περισσότερους ανθρώπους απ' ό,τι κάθε κτίριο που πατά γερά πάνω στη γη. Σκυφτός πάνω από τις παγερές, στιλβωμένες μεταλλικές πλάκες, κλείνεται στο ατελιέ του για να μεταφέρει στη χάλκινη επιφάνεια τα πρόχειρα σκίτσα που έχει σχεδιάσει με σαγκίνα – αναρίθμητες γραμμές, κουκίδες και σπείρες, σχήματα διάστικτα από κηλίδες, τρεμάμενες ευθείες που δεν τέμνονται παρά μόνο σπάνια, μολονότι αλλάζουν διαρκώς κατεύθυνση, σαν να χαράζουν νέα πορεία για να αποδώσουν και την παραμικρή λεπτομέρεια».

Judith Schalansky, *Κατάλογος απολεσθέντων*



[Jonathan Nepomuk Maelzel, Automation Chess Player, 1769]

Προς μια φιλοσοφία της ιστορίας

Κύριος σκοπός του Μπένγιαμιν δεν ήταν να κατασκευάσει ένα νέο ιστοριογραφικό μοντέλο, αλλά μια «φιλοσοφία που πηγάζει από την ιστορία, που ανακατασκευάζει το ιστορικό υλικό ως φιλοσοφία».¹⁶⁶ Η ίδια η φιλοσοφία της ιστορίας γίνεται ένα σταθερό θέμα κυρίως στο ύστερο έργο του και καθίσταται έτσι για τον Μπένγιαμιν ένα ζήτημα εξίσου σημαντικό με τη θεωρία του για τη νεωτερικότητα. Ο Μπένγιαμιν αντιτάσσεται στη λογική που βλέπει τη νεωτερικότητα απλώς ως μια ιστορική εποχή και ασκεί κριτική στην νεωτερική ιδεολογία της προόδου. Μια συστηματική συναγωγή των τεκμηρίων σχετικά με τη φιλοσοφική τοποθέτηση του Μπένγιαμιν και τις επιρροές του πρέπει να στηριχτεί κυρίως στα κείμενα της δεσμίδας «N» του *Passagen-Werk*, στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*¹⁶⁷ και στο *Έντουαρντ Φουζ: Ο συλλέκτης και ο ιστορικός*, καθώς και σε κάποια πρώιμα κείμενά του. Έτσι, μας παρουσιάζεται μια πολυπρισματική προσέγγιση του Μπένγιαμιν, η οποία προσανατολίζεται σε μια εναλλακτική άποψη για την κίνηση της ιστορίας, και ειδικότερα για τη σχέση ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, η οποία συγχρόνως αναδομεί τη θεωρία του ιστορικού υλισμού, συσχετίζοντας τη μαρξιστική θεωρία με τον εβραϊκό μεσσιανισμό. Ο Μπένγιαμιν στρέφεται εναντίον της ιδεολογίας της προόδου εντός της ιστορικής πρακτικής και προσπαθεί να προσδώσει στην ιστορία μια πολιτική και θεολογική διάσταση.¹⁶⁸ Αντιμετωπίζει το παρελθόν ως ασυνεχές, εστιάζοντας στις τομές, στις ρήξεις και στις αλλαγές προσανατολισμού με σκοπό στο να αναδυθεί ένα νέο θετικό στοιχείο, «ώσπου ολόκληρο το παρελθόν να έλθει στο παρόν σε μια ιστορική αποκατάσταση».¹⁶⁹

Η βάση αυτής της μπενγιαμινικής σύλληψης της ιστορίας και η εναλλακτική αντίληψή του για τη χρονικότητα διαμορφώνεται στον αντίποδα της ιστοριογραφικής παράδοσης του ιστορισμού, που επικρατούσε στον ακαδημαϊκό χώρο του 19ου αιώνα, και αποτελούσε κατά τον Μπένγιαμιν το «ισχυρότερο ναρκωτικό του αιώνα». Ο ακαδημαϊκός ιστορισμός αναπτύχθηκε με τα ιστοριογραφικά εγχειρήματα των Ράνκε και

166. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 84.

167. Οι *Θέσεις* γράφτηκαν τον χειμώνα του 1939-1940 και είναι στενά συνδεδεμένες με το *Passagen-Werk*, καθώς προέκυψαν από τις σημειώσεις της Δεσμίδας «N» με αποτέλεσμα πολλές από τις θέσεις να αντιστοιχούν στις σημειώσεις. Ο Μπένγιαμιν διέκοψε τη συγγραφή του *Passagen-Werk* και άρχισε να επεξεργάζεται τις θέσεις τους πρώτους μήνες μετά την απελευθέρωσή του από το γαλλικό στρατόπεδο το 1938. Οι *Θέσεις* πρώτη φορά τυπώθηκαν για το ευρύ κοινό το 1950. Βλ. Brodersen Mome, *Βάλτερ Μπένγιαμιν*, μτφρ. Ιωάννα Μεϊτάνη, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008, σ. 145-148.

168. Löwy Michael, *Κάφκα – Ουελς – Μπένγιαμιν, Εγκώμιο του πολιτισμικού πεσιμισμού*, μτφρ. Κατερίνα Γούλα, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2020, σ. 61.

169. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 459 [N 1a,3], (Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Μανόλη Αθανασάκη δεν έχει δημοσιευτεί).

Ντρώζεν¹⁷⁰ και στηρίχθηκε σε μια συνεχή, γραμμική αντίληψη της ροής του χρόνου με σκοπό να αναπαρασταθεί το παρελθόν «έτσι ακριβώς όπως ήταν».¹⁷¹ Ο ιστορισμός στηρίχτηκε στη χρονολογική αφήγηση των γεγονότων και στη συλλογή αιτίων και αιτιατών για την ερμηνεία της ιστορίας. Η μπενγιαμινική υλιστική ιστοριογραφία αποσκοπεί στο να ανατρέψει αυτή την προκαθορισμένη σχέση του παρελθόντος με το παρόν διανοίγοντας μια νέα δυνατότητα για την ιστοριογραφία. Στο κέντρο της έχει τη στροφή στο παρόν, το οποίο αποτελεί το ερμηνευτικό πλαίσιο για την «τηλεσκοπέυση» [Telescopage] του παρελθόντος.¹⁷² Αυτή η σκέψη στηρίζεται σε δύο σημαντικές συνιστώσες, οι οποίες θέτουν τη διαχωριστική γραμμή με την αντίληψη του ιστορισμού. Από τη μια μεριά, ο ιστορικός υλισμός του Μπένγιαμιν βασίζεται στις διακοπές, στις ασυνέχειες και στις ανεξερεύνητες στιγμές της ιστορίας, όπως και στις χρονικές διαφορές που περιέχονται σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές. Από την άλλη, δίνει μεγάλη έμφαση στα «κουρέλια» και τα «απορρίμματα» της¹⁷³ με σκοπό την αναδιαμόρφωση και τη διάσωσή τους από την λήθη.¹⁷⁴ Ο ιστορικός επομένως καλείται να διαχειριστεί τη μνήμη του παρελθόντος και τον χρόνο του παρόντος με βασικό στόχο να ενεργοποιηθεί η ιστορία κάνοντας το παρελθόν δυναμικό. Το ακινητοποιημένο παρόν, μέσω της χρονικής ασυνέχειας, ωθεί την κίνηση προς το παρελθόν. Αποτελεί εκείνη τη στιγμή του χρόνου που δίνει το έναυσμα για την ανακατασκευή του παρελθόντος.¹⁷⁵

Το έργο του Μπένγιαμιν για τη φιλοσοφία της ιστορίας υφαίνει μια διαλεκτική σχέση για την αντίληψη του χρόνου, και ειδικότερα ανάμεσα στο παρόν και σε μια συγκεκριμένη στιγμή του παρελθόντος που έχει στόχο να μετασηματίσει την παραδοσιακή αντίληψη του ομοιογενούς χρόνου του ιστορισμού. Η διαφορά με τον ιστορισμό και την αντίληψή του για τον ιστορικό χρόνο είναι ότι ο ιστορισμός αντιλαμβάνεται το παρελθόν ως μη προβληματικά δοσμένο,¹⁷⁶ ως ένα στατικό αντικείμενο μελέτης. Η ιστο-

170. Σπυροπούλου Αγγελική, «Νεωτερικός πολιτισμός, φιλοσοφία της ιστορίας και τέχνη στο ύστερο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν», περ. *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 96, Ιανουάριος-Μάρτιος 2007, σ. 60.

171. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 82 (θέση ΣΤ').

172. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 471 [N 7a,3].

173. «Μα τα κουρέλια (die Lumpen), τα απορρίμματα (den Abfall): αυτά δεν θα τα καταγράψω (inventarisieren), αλλά θα τους επιτρέψω να αναδειχθούν αυτοδικαίως, με το μόνο δυνατό τρόπο: χρησιμοποιώντας τα. Βλ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 460 [N 1a,8].

174. Pinsky Max, «Method and time: Benjamin's dialectical images, στο *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2004, σ. 192.

175. «Στον ιστορικό υλιστή είναι απαραίτητη η έννοια ενός παρόντος που δεν αποτελεί μετάβαση, αλλά όπου ο χρόνος σταματά και μένει ακίνητος. Γιατί αυτή η έννοια ορίζει εκείνο ακριβώς το παρόν όπου ο ιστορικός υλιστής γράφει ιστορία για λογαριασμό του» Βλ. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 91 (θέση ΙΣΤ').

176. Hobsbawm J. Eric, *Η συμβολή του Κάρολου Μαρξ στην επιστήμη της ιστορίας*, μτφρ. Αλέξης Πολίτης, Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 1981, σ. 8.

ρία έτσι δεν είναι παρά ένα αιτιακό και προοδευτικό πλέγμα γεγονότων που αντιμετωπίζει το παρελθόν με τρόπο ορθολογικό και γραμμικό, επιδιώκοντας να εξασφαλίσει το συνεχές της ιστορίας και εκλαμβάνει την ιστορική εξέλιξη ως μια αλυσίδα συμβάντων. «Πρόκειται», όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν, «για μια τελεσίδικη εικόνα του παρελθόντος, που απειλεί να χαθεί μαζί με κάθε παρόν που δεν αναγνώρισε τον εαυτό του ως τμήμα της [Ιστορίας]». ¹⁷⁷ Ο Μπένγιαμιν επιδιώκει να διαλύσει το συνεχές του ιστορικού χρόνου για να πετύχει μια διαλεκτική απεικόνιση των αντιθέσεων που διακρίνουν την νεωτερικότητα και να αναπλάσει την προϊστορία της. ¹⁷⁸ Αντί για την «αιώνια εικόνα του παρελθόντος» του ιστορισμού, θέλει να ενεργοποιήσει τη διαπλοκή της ιστορίας του παρελθόντος με κάθε καινούργιο παρόν και εποχή. «Η ιστορία αποτελεί αντικείμενο μιας κατασκευής, τόπος της οποίας δεν αποτελεί ο ομοιογενής και κενός χρόνος αλλά ο χρόνος που πληρούται από τωρινό χρόνο». ¹⁷⁹ Επομένως, ξεκινά την προσέγγιση της ιστορίας επιχειρώντας να δημιουργήσει μια διαλεκτική συσχέτιση δυο χρονικών στιγμών καταργώντας την απόσταση μεταξύ τους. Δηλαδή τη διαλεκτική συσχέτιση με το Τότε, το συμβάν του παρελθόντος (das Gewesene), και τα ιστορικά αντικείμενα που φέρει μαζί του, με το Τώρα (das Jetzt) με σκοπό να απελευθερωθούν από το ιστορικό συνεχές και να δημιουργήσουν έναν κοινό αστερισμό (Konstellation). ¹⁸⁰ Όλο αυτό το σχήμα συμπυκνώνεται σε μια εικόνα που αναδύεται ξαφνικά σαν «αστραπή» με σκοπό να διασπάσει τη συνέχεια μιας καθαρά χρονολογικής ιστορίας και να αναμειχθεί με το παρόν. Στόχος του ιστορικού είναι να συλλάβει εκείνον τον αστερισμό που σχηματίζει η δική του εποχή με μια εντελώς συγκεκριμένη άλλη προγενέστερη και να θεμελιώσει την έννοια του παρόντος ως «τωρινού χρόνου» (Jetztzeit). ¹⁸¹ Με τα λόγια του Μπένγιαμιν: «Η υλιστική παρουσίαση της ιστορίας οδηγεί το παρελθόν να φέρει το παρόν σε κρίσιμη κατάσταση». ¹⁸²

Αυτή η σκέψη αποτυπώνεται στην έννοια της διαλεκτικής εικόνας, που αποτελεί το θεωρητικό εργαλείο με το οποίο ο Μπένγιαμιν αντιμετωπίζει τόσο το παρελθόν όσο και τη φιλοσοφία της ιστορίας. Ο Μπένγιαμιν ξεκινά την προσέγγιση μιας νέας υλιστικής ιστοριογραφίας, που τη διακρίνει από τις κυρίαρχες και επίσημες μορφές του ιστο-

177. Benjamin Walter, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», *Κείμενα 1934-1940*, ό.π., σ. 399.

178. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 88.

179. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 90 (θέση ΙΔ').

180. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 462 [N 2a,3]. Για την έννοια του αστερισμού (Konstellation) βλ και Benjamin Walter, «Η καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος. Γνωσιοκριτικός πρόλογος», στο *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Πατάκης, 2011, σ. 83-86.

181. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 94 (Παράρτημα Α').

182. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 471 [N 7a,5].

ρικού υλισμού, στηριζόμενος σε μια κατασκευαστική αρχή που προϋποθέτει μια οπτική και μη γραμμική λογική. Οι έννοιες και η παρουσίαση της Ιστορίας θα πρέπει να συγκροτούνται εικονιστικά (*bildhaft*).¹⁸³ Η θέση Ε΄ αναπτύσσει την ιδέα ότι η «αληθινή εικόνα του παρελθόντος είναι φευγαλέα. Μόνον ως εικόνα, η οποία, τη στιγμή ακριβώς που μπορεί να αναγνωρισθεί, πετιέται αστραπιαία για να μην ξανάρθει, μπορεί να συγκρατηθεί το παρελθόν». ¹⁸⁴ Η διαλεκτική εικόνα πραγματεύεται εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των ιστορικών αντικειμένων που προκύπτουν κατά την ανάδυση στον επαναστατικό «τωρινό χρόνο», αναδεικνύοντας σαν στιγμιότυπο, σαν «λάμψη μιας αστραπής», νέες δυνατότητες διαφορετικών ερμηνειών του παρελθόντος.¹⁸⁵ Αποτελεί το θεμέλιο της διαλεκτικής ανάγνωσης του παρελθόντος. «Το ίδιο το αντικείμενο που συγκροτείται κατά την υλιστική παράσταση της ιστορίας είναι η διαλεκτική εικόνα. Αυτή είναι ταυτόσημη με το ιστορικό αντικείμενο. Δικαιώνει την αποτίναξή του [Ab-sprengung] από το συνεχές της ιστορικής διαδοχής [Geschichtverlaufs]». ¹⁸⁶ Η διαλεκτική εικόνα έχει ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Μπένγιαμιν, καθώς είναι αυτή που καταστρέφει το ιστορικό συνεχές,¹⁸⁷ δημιουργεί μια στάση/διακοπή του χρόνου, και οδηγεί στην αφύπνιση από την ψευδαίσθηση της προόδου της ιστορίας. Η αφύπνιση από αυτή τη συλλογική «ονειρική κατάσταση» και η αποκάλυψη της πραγματικότητας αποτελεί την κυριότερη αποστολή του ιστορικού υλιστή.¹⁸⁸

Ο Μπένγιαμιν αναπτύσσει το πρόβλημα πώς είναι δυνατόν να απομακρυνθούμε από την αντίληψη της ιστορικής συνέχειας, πώς γίνεται να αποσπάσουμε τα ιστορικά αντικείμενα από την πραγματικότητα και να τα αναλύσουμε διαλύοντας τις ψευδαισθήσεις της προόδου που προβάλλουν. Αυτό επιτυγχάνεται στη μπενγιαμινική θεωρία μέσω της διαλεκτικής εικόνας που από τη μια καταστρέφει το ιστορικό συνεχές και από την άλλη κατασκευάζει και αναδεικνύει την «μοναδολογική δομή» των ιστορικών αντικειμένων.¹⁸⁹ Η μονάδα¹⁹⁰ λειτουργεί ως αντικείμενο του ιστορικού υλισμού, καθώς

183. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 463 [N 3,3].

184. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 82 (θέση Ε΄).

185. Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, ό.π., σ.113.

186. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 475 [N 10a.3].

187. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 91.

188. «Η αξιοποίηση των ονειρικών στοιχείων στη διαδικασία της αφύπνισης είναι ο κανόνας της διαλεκτικής. Είναι παραδειγματικός για τον διανοητή και δεσμευτικός για τον ιστορικό» Βλ. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 464 [N 4,4].

189. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 91.

190. Ο Μπένγιαμιν χρησιμοποιεί αρχικά την έννοια της μονάδας, την οποία δανείζεται από τον Λάιμπνιτς, στον γνωσιοκριτικό πρόλογο στην Καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος προκειμένου να βρει μια καινούργια μέθοδο για την φιλοσοφική ιστορία των επιστημών του πνεύματος και της τέχνης. Κατά τον Μπένγιαμιν «η εμβάθυνση της ιστορικής προοπτικής σε τέτοιου είδους έρευνες, είτε προς το παρελθόν είτε προς το μέλλον, δεν γνωρίζει καταρχήν όρια. Παρέχει στην ιδέα το ολικό. Η δόμησή της, όπως

«ο ιστορικός υλιστής προσεγγίζει ένα ιστορικό αντικείμενο μόνο και μόνο όταν αυτό εμφανίζεται ως μονάδα».¹⁹¹ Εδώ η μοναδολογική προσέγγιση των ιστορικών αντικειμένων θέλει να συμπεριλάβει όλα εκείνα τα στοιχεία και τις διαστάσεις του χρόνου και της ιστορίας που βρίσκονται στο εσωτερικό του αντικειμένου και που θα αποτελέσουν τον πυρήνα για την αναμέτρηση της προ-ιστορίας και της μετα-ιστορίας τους,¹⁹² καθώς εισχωρεί σ' αυτά η επικαιρότητα (Aktualität). Η μοναδολογική δομή φανερώνει την προέλευση των ιστορικών αντικειμένων και τα ωθεί προς την διάσωσή τους στο παρόν, «αποσπά μια συγκεκριμένη ζωή από μια εποχή ή ένα συγκεκριμένο έργο από το έργο μιας ζωής» και έχει ως αποτέλεσμα την αποκρυστάλλωση της ολότητας των συμβάντων.¹⁹³ Ο Μπένγιαμιν μέσω της μοναδολογικής δομής των ιστορικών αντικειμένων προσπαθεί να διασώσει την ιστορία από την αθροιστική μέθοδο του ιστορισμού, που βλέπει την παγκόσμια ιστορία ως απλή συσσώρευση γεγονότων που γεμίζουν έναν ομοιογενή και κενό χρόνο. Αντιθέτως, η μονάδα αντικατοπτρίζει τις στιγμές και τα αντικείμενα εκείνα που είναι αποσπασμένα από την κενή ιστορική συνέχεια και αποτελούν συμπτκνώσεις της ιστορικής ολότητας.¹⁹⁴ Επομένως, στόχος του ιστορικού υλισμού είναι η διάσωση της μονάδας και η «επικαιροποίηση» (Aktualisierung) των ιστορικών αντικειμένων, δηλαδή η αναγνώριση και η πολιτική τους πρόσληψη στο παρόν με στόχο την αποκατάσταση της ιστορίας.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν στην πολιτική διάσταση που έχει η ιστορία, καθώς για τον Μπένγιαμιν πρόκειται για μια θεμελιώδη σχέση μεταξύ ιστοριογραφίας και πολιτικής πρακτικής, που στοχεύει στην υλιστική παρουσίαση της ιστορίας ως ανοιχτής και πολιτικά στρατευμένης διαδικασίας. Μας διανοίγει συνεπώς δυο πεδία στην φυσιογνωμία του ιστορικού υλιστή: πρώτον, εκείνου ως μελετητή της ιστορίας και δεύτερον εκείνου ως πολιτικά ενεργού επαναστάτη.¹⁹⁵ Ο Μπένγιαμιν με την καταστροφή του συνεχούς της ιστορίας, την ανάγνωση του παρόντος μέσα από τις ασυνέχειες του παρελθόντος, όπως και με τη μεθοδολογία κατασκευής των διαλεκτικών

την αποτυπώνει η ολότητα σε αντίθεση με την αναπαλλοτριωτή μόνωσή της, είναι μοναδολογική. Η ιδέα είναι μονάδα». Βλ. Benjamin Walter, «Η καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος. Γνωσιοκριτικός πρόλογος», στο *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*, ό.π., σ. 124-125. Επίσης, Βλ. Σαγκριώτης Γιώργος, «Δείκτες, Βέλη, Μονάδες», στο *Αυτονομία και Στράτευση*, ό.π., σ. 244.

191. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 92 (θέση ΙΖ').

192. Σαγκριώτης Γιώργος, «Δείκτες, Βέλη, Μονάδες», στο *Αυτονομία και Στράτευση*, Αθήνα: Νήσος, 2016, σ. 244-245.

193. Löwy Michael, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, μτφρ. Ρεβέκα Πεσσάχ, επιμ. Πολύτιμη Γκέκα, Αθήνα: Πλέθρον, 2004, σ. 178.

194. Ό.π., σ. 170.

195. Μπαλάς Αριστείδης – Αθανασάκης Μανόλης, «Ιστορία, ιστοριογραφία και πολιτική πρακτική. Σχόλιο στο «Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 293.

εικόνων, έχει ως στόχο την επαναξιολόγηση του κόσμου των υλικών αντικειμένων, την ενίσχυση της επαναστατικής δυναμικής και του κριτικού περιεχομένου.¹⁹⁶ Στο στόχαστρο του Μπένγιαμιν βρίσκεται για ακόμη μια φορά ο ιστοριογράφος που ασπάζεται τον ιστορισμό, καθώς είναι αυτός που ταυτίζεται συναισθηματικά τόσο με τα ιστορικά γεγονότα που βρίσκονται σε μια χρονική αλληλουχία όσο και με την αφήγηση του νικητή.¹⁹⁷ Και ο νικητής προφανώς δεν είναι άλλος πέρα από τους εκάστοτε κυριάρχους που προωθούν την δική τους εκδοχή της ιστορίας. Αυτό αναπόφευκτα οδηγεί από τη μια μεριά την ιστορία στο να συσσωρεύει καινούργιους πολέμους και καταστροφές, νέες μορφές βαρβαρότητας και καταπίεσης. Από την άλλη, τα υποκείμενα πέφτουν σε μια συνειδητή υποταγή και απάθεια στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων που οδηγεί στην ισοπέδωση της ιστορικής εμπειρίας τους.¹⁹⁸ Πέρα όμως από τον ιστορισμό, ο Μπένγιαμιν σε πολιτικό επίπεδο ασκεί κριτική στη συντηρητική στάση της σοσιαλδημοκρατίας, δηλαδή τους «πολιτικούς στους οποίους οι εχθροί του φασισμού είχαν εναποθέσει τις ελπίδες τους», πρώτον για την ψευδή θέαση και την αυτοματοποίηση της ιστορίας που υποστήριζαν και δεύτερον για τη στυγνή οικονομίστικη θέση που είχαν υιοθετήσει έχοντας τυφλή εμπιστοσύνη στην τεχνολογική πρόοδο και παράλληλα προωθώντας την ενίσχυση της καπιταλιστικής παραγωγικής διαδικασίας.¹⁹⁹

Συνεπώς, η ιστορία από τη ματιά του ιστορισμού δεν μπορεί να συλλάβει την περιπλοκότητα των ιστορικών γεγονότων σε συνάρτηση με το μέλλον, ούτε να είναι ουδέτερη ως προς την κυρίαρχη τάξη, γι' αυτό και αντιμετωπίζει την ιστορία ως μια επιστήμη που στοχεύει στη μονοσήμαντη ιστορική ανάγνωση του παρελθόντος. Αντιθέτως, ο ιστορικός υλισμός εστιάζει στην πάλη των τάξεων και υποκείμενο της ιστορικής του γνώσης είναι η «ίδια η αγωνιζόμενη, καταπιεσμένη τάξη».²⁰⁰ Η προσέγγιση αυτή αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στον Μαρξ και στη γραμμή ότι η εργατική τάξη αποτελεί τον κατεξοχήν φορέα του ιστορικού υλισμού. Η εμβληματική φράση με την οποία ξεκινά το *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*: «η ιστορία όλων των ως τα τώρα κοινωνιών είναι ιστορία ταξικών αγώνων»²⁰¹, και όπως το συνοψίζει ο Μαρξ και το υιοθετεί ο Μπένγιαμιν στις *Θέσεις*, μια ιστορία των κοινωνικών αντιθέσεων, μια ιστορία των «καταπιεστών και καταπιεζόμενων», που θα μεταβάλει ολόκληρη την πορεία της. Απο-

196. Löwy Michael, *Κάφκα – Ουελς – Μπένγιαμιν, Εγκώμιο του πολιτισμικού πεσιμισμού*, μτφρ. Κατερίνα Γούλα, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2020, σ. 80.

197. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 83 (θέση Ζ').

198. Löwy Michael, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, ό.π., σ. 90-91.

199. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 85-86 (θέση Θ').

200. Ό.π., σ. 88 (θέση ΙΒ').

201. Marx Karl - Engels Friedrich, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2011, σ. 18.

τελεί μια γραμμή που υιοθετεί ο Μπένγιαμιν και «όποιος ιστορικός έχει μαθητεύσει στον Μαρξ» διανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο την πολιτική δράση στο παρόν και οδηγώντας προς τη λύτρωση των προηγούμενων ηττημένων γενιών. Στον ιστορικό υλισμό υπερισχύει ένα αίτημα δικαιοσύνης που αναγνωρίζει στην επαναστατική στιγμή του παρόντος, στην επαναστατική διακοπή της ιστορίας, τον αγώνα υπέρ του καταπιεσμένου παρελθόντος με σκοπό να δημιουργήσει νέους συσχετισμούς μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Επομένως, η ενεργοποίηση του παρελθόντος θέτει τον ιστορικό της δείκτη για να επανέλθει τη στιγμή του κινδύνου στο παρόν και να το σώσει. Ο Μπένγιαμιν στη Θέση Η' αναφέρει ότι η «παράδοση των καταπιεσμένων μας διδάσκει πως η κατάσταση εκτάκτου ανάγκης που ζούμε είναι ο κανόνας. Πρέπει να αποκτήσουμε μια έννοια της ιστορίας που να αντιστοιχεί σ' αυτό. Τότε θα έχουμε μπροστά μας ως έργο μας να προκαλέσουμε την πραγματική κατάσταση εκτάκτου ανάγκης. Κι αυτό θα βελτιώσει τη θέση μας στον αγώνα ενάντια στον φασισμό».²⁰²

Η θεολογία στο κέντρο της φιλοσοφίας της ιστορίας

Ένα πολύ βασικό στοιχείο που διαμορφώνει τη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν για την ιστορία, και εκδηλώνεται σε όλη του την ένταση στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*, είναι το στοιχείο του εβραϊκού μεσσιανισμού. Η φιλία του με τον Σόλεμ υπήρξε σημαντικός παράγοντας για την διαμόρφωση της θεολογικής φιλοσοφικο-ιστορικής τοποθέτησης του.²⁰³ Η εναλλακτική χρονικότητα στη φιλοσοφία του Μπένγιαμιν, όπως άλλωστε και συνολικά το εγχείρημα της αποκατάστασης της ιστορίας και της λύτρωσης των ηττημένων, δείχνει ότι υπάρχει ένας ισχυρός θεολογικός πυρήνας που προσανατολίζει το έργο και τη σκέψη του.²⁰⁴ Αυτό στρέφει τον Μπένγιαμιν προς μια κατεύθυνση αναδιατύπωσης του ιστορικού υλισμού μέσα από την παράδοση του μεσσιανισμού, γεγονός που φαίνεται ξεκάθαρα ήδη από την Θέση Α' όπου: «Σκοπός είναι να κερδίζει πάντα το ανδρείκελο που ονομάζεται ιστορικός υλισμός. Είναι απόλυτα σε θέση να τα βγάλει πέρα με τον οποιονδήποτε, αν προσλάβει στην υπηρεσία του τη θεολογία».²⁰⁵ Το ενδιαφέρον εδώ, σε αυτή τη φράση έγκειται στην προσπάθεια του Μπένγιαμιν να καθορίσει εκ νέου τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία, μέσα από την ματιά

202. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 84-85 (θέση Η').

203. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 357.

204. Ross Alison, *Revolution and History in Walter Benjamin*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2019, σ. 97.

205. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 79 (θέση Α').

του μαρξισμού, και της λύτρωσης, όπως την προσδοκούσε η μεσσιανική παράδοση.²⁰⁶ Βρίσκουμε δηλαδή εδώ μια σαφή ένδειξη για την αντίληψη που διαπερνά ολόκληρη τη σκέψη του Μπένγιαμιν. Ο αγώνας για την αποκατάσταση της ιστορίας και των ηττημένων της είναι συγχρόνως και αγώνας για αποκατάσταση της μεσσιανικής δύναμης στον ιστορικό υλισμό.

Η βάση αυτής της αντίληψης ότι η θεολογία θα αποτελέσει το βασικό άξονα της ιστοριογραφίας, που θα δώσει το έναυσμα για την διακοπή της ροής ώστε ο ιστορικός υλισμός «να κερδίσει την παρτίδα» έχει κεντρικό ρόλο στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Αυτό αναπόφευκτα οδηγεί στην παρακάτω διατύπωση ότι «το παρελθόν φέρει έναν μυστικό δείκτη που το αναφέρει στη λύτρωση».²⁰⁷ Η έννοια της λύτρωσης στον Μπένγιαμιν διαμορφώνεται με γνώμονα την εβραϊκή παράδοση δημιουργώντας έτσι μια θεολογική αντίληψη της ιστορίας ως ιστορίας πλήρωσης και σωτηρίας. Το σχήμα της αναμνημόνευσης και της λύτρωσης δημιουργεί μια σχέση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος στοχεύοντας στην αποκατάσταση και την αποκρυπτογράφηση των ιστορικών προσδιορισμών μιας εποχής της ιστορίας. Συγκεκριμένα, στις Θέσεις Β' και Γ', ο Μπένγιαμιν περιγράφει το δύσκολο «μεσσιανικό» καθήκον του ιστορικού απέναντι στην ιστορία. Ο ιστορικός ανιχνεύοντας τους δείκτες του παρελθόντος μέσα στα ερείπια και στα ρήγματα της ιστορίας προσανατολίζεται από τη μια στο παρελθόν μέσω της αναμνημόνευσης των χαμένων στιγμών και στο παρόν μέσω της λυτρωτικής δράσης των καταπιεσμένων γενεών.²⁰⁸ Σε αυτό το σημείο, ο Μπένγιαμιν θέτει το ζήτημα της ατομικής ευτυχίας των υποκειμένων, που έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι συγχέεται με την έννοια της λύτρωσης. Κάθε υποκείμενο αναζητά την ευτυχία που οδηγεί στη λύτρωση από τη φθορά και την επανάληψη, ενώ παράλληλα φέρει το καθήκον να αποκαταστήσει τις προγενέστερες γενεές, καθώς αυτές «έχουν ορίσει κρυφά να συναντηθούν με τη δική μας».²⁰⁹ Έτσι, βλέπουμε ότι ο Μπένγιαμιν δίνει στο παρόν τη δυνατότητα να λυτρώσει το παρελθόν, να αναλάβει έναν μεσσιανικό ρόλο. Επομένως, οι δείκτες στοχεύουν στην αναμνημόνευση των χαμένων στιγμών του παρελθόντος ώστε να αποκαταστήσουν την οδύνη των χαμένων γενεών και να κληρονομήσουν το παρελθόν στην ολότητά του. Στόχος είναι μέσω της λύτρωσης να πραγματοποιηθεί ο εσωτερικός μετασχηματισμός της ιστορίας και της ιστορικής εμπειρίας. Αυτό πραγματοποιείται στην εικόνα της «νέας» γενιάς που κατέχει τη μεσσιανική πίστη, την ασθενή μεσσιανική

206. Moltmann Jurgen, *Ο ερχόμενος θεός*, μτφρ. Πέτρος Γιατζάκης, επιμ. Θεοδωρής Δρίτσας, Αθήνα: Άρτος ζωής, 2013, σ. 73-74.

207. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 80 (θέση Β').

208. Löwy Michael, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, ό.π., σ. 66.

209. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 80 (θέση Β').

δύναμη, για την αποκατάσταση την προηγούμενων ηττημένων γενεών από την ιστορία.

Και πάλι, είναι σημαντικό να καταδειχθεί ότι ο Μπένγιαμιν μέσω του μεσσιανισμού έρχεται σε ρήξη με τον θετικισμό και την ιδεολογία της προόδου, που θεωρεί ότι το παρελθόν είναι μια γραμμική και τετελεσμένη εμπειρία αντιπαραβάλλοντας την εικόνα του παρελθόντος που απαιτεί από τον ιστορικό την διάσωση και την εκπλήρωσή του. Η ιστορία δεν είναι απλώς μια επιστήμη, όπως την αντιλαμβάνεται ο ιστορισμός, αλλά μια μορφή αναμνημόνευσης που ευθυγραμμίζεται με την μνήμη των ηττημένων, η οποία διαιωνίζεται ανικανοποίητη περιμένοντας τη λύτρωσή της.²¹⁰ Ο ρόλος της ανάμνησης και της σωτηρίας παρουσιάζεται από τον Μπένγιαμιν ως ο κεντρικός πυρήνας της θεολογικής σύλληψης της ιστορίας.²¹¹ Ένα ακόμα βασικό στοιχείο όμως συνιστά το γεγονός ότι η μορφή του Μεσσία «δεν έρχεται μόνον ως ο Λυτρωτής, έρχεται ως ο νικητής του Αντίχριστου». Το πρόσωπο του Αντίχριστου αποτελεί ο φασισμός. Την περίοδο που ο Μπενγιαμιν γράφει τις *Θέσεις* η ανθρωπότητα διανύει τον μεγαλύτερο κίνδυνο, την ύπιστη «κατάσταση εκτάκτου ανάγκης». Σε αυτό το σημείο, ο Τήντεμαν αναφέρει ότι η συγκεκριμένη φράση του Μπένγιαμιν αποτελεί ένα τρανταχτό παράδειγμα του θεολογικού όσο και υλιστικού χαρακτήρα της μπενγιαμινικής σκέψης,²¹² καθώς το μεσσιανικό στοιχείο μεταφέρεται στη μαρξιστική πάλη ενάντια στον κυρίαρχο. Διαφαίνεται έτσι στη σκέψη του Μπένγιαμιν η μεσσιανική επίδραση που τοποθετεί τους δείκτες της προς την πολιτική.²¹³ Ο Μπένγιαμιν σχηματίζει έναν ιδιότυπο ιστορικό υλισμό, όπου τα μοτίβα της ανάμνησης και της λύτρωσης του παρελθόντος έχουν τη βάση τους στον μεσσιανισμό που βλέπει τον ιστορικό χρόνο ως ασυνεχή και αντιμετωπίζει κάθε παροντική στιγμή σαν την «στενή πύλη από την οποία μπορούσε να διέλθει ο Μεσσίας».²¹⁴

Η εναλλακτική χρονικότητα στο φιλοσοφικό σύστημα του Μπένγιαμιν αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία μεσσιανισμού στο έργο του. Ο «τωρινός χρόνος» (Jetztzeit) είναι το παρόν που διαρρηγνύει το ιστορικό συνεχές και λειτουργεί ως μια στιγμή της μεσσιανικής δυνατότητας για να πραγματοποιηθεί η ρήξη και η λύτρωση

210. «Το διορθωτικό στοιχείο σε αυτό τον τρόπο σκέψης έγκειται στο γεγονός ότι η ιστορία δεν είναι μόνο επιστήμη, αλλά αποτελεί εξίσου μορφή ενθύμησης [Eingedenken]. Ό,τι η επιστήμη «προσδιορίζει», η ενθύμηση μπορεί να το τροποποιεί[...] Αυτό είναι θεολογία». Βλ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 471 [N 8,1].

211. Löwy Michael, *Λύτρωση και Ουτοπία*, μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος, Αθήνα: Ψυχογιός, 2002, σ. 180.

212. Tiedemann Rolf, «Historical Materialism or Political Messianism? An interpretation of the Theses “On the Concept of History»», στο *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1989, σ. 187.

213. Σαγκριώτης Γιώργος, «Ο πολιτικός μεσσιανισμός του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Η μεσσιανική ιδέα και οι μεταμορφώσεις της*, Αθήνα: Άρτος Ζωής, 2011, σ. 402.

214. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 94 (Παράρτημα Β').

συμπυκνώνοντας την ιστορία ολόκληρης της ανθρωπότητας.²¹⁵ Είναι εκείνη η στιγμή κατά την οποία ο χρόνος ακινητοποιείται και όλο το παρελθόν γίνεται παρόν. Ο Μπένγιαμιν αντιλαμβάνεται τον χρόνο σε δυο επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αφορά την επίγεια ιστορία, που αντιλαμβάνεται τον χρόνο ως ακολουθία γεγονότων που σημαδεύουν τον ανθρώπινο χρόνο χωρίς να τον λυτρώνουν.²¹⁶ Το επίπεδο αυτό ισοδυναμεί με τον χρόνο των ρολογιών που κατά τον Μπένγιαμιν πρόκειται για έναν χρόνο μηχανικό και αυτόματο. Είναι ο χρόνος που μετράει ποσοτικά και αντιπροσωπεύει την αντίληψη του ιστορισμού για τον ομοιογενή και κενό χρόνο. Το δεύτερο επίπεδο, είναι αυτό του ιστορικού χρόνου που καθορίζεται από τη μνήμη και την επικαιρότητα, ο επαναστατικός «τωρινός χρόνος». Είναι ο χρόνος των ημερολογίων που «συνιστούν μνημεία μιας ιστορικής συνείδησης».²¹⁷ Στο αδιάφορο ωρολογιακό μέτρημα, ο Μπένγιαμιν αντιπαραβάλλει το ημερολογιακό μέτρημα που συνιστά τη βιωμένη μνήμη. Ο Λεβί στο θέμα αυτό κάνει μια σημαντική παρατήρηση λέγοντας ότι το εβραϊκό ημερολόγιο αποτελεί ένα προφανές παράδειγμα αυτής της χρονικότητας, καθώς οι κυριότερες ημέρες γιορτής του είναι αφιερωμένες στην αναμνημόνευση λυτρωτικών γεγονότων.²¹⁸

Η Θέση ΙΕ' μας δείχνει ποιες είναι οι δυο αντιλήψεις περί χρονικότητας και πως συγκροτούνται τα ιστορικά γεγονότα με βάση αυτές τις κλίμακες, αντιπαραβάλλοντας τον ημερολογιακό και ωρολογιακό χρόνο. Αυτό που αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο μεταξύ των δύο επιπέδων του ιστορικού χρόνου είναι η πολιτική δράση.²¹⁹ Η πολιτική δράση είναι που υπερβαίνει το ωρολογιακό επίπεδο και προκαλεί την επαναστατική ρήξη με το συνεχές του χρόνου, είναι εκείνο το στοιχείο που αναζητά συνεχώς ο Μπένγιαμιν με την μεσσιανική παύση του χρόνου που θα δημιουργήσει εκ νέου το παρόν. Σημαντική είναι η αναφορά στο νέο ημερολόγιο που έθεσε σε ισχύ η γαλλική Εθνοσυνέλευση που όριζε το 1792, έτος της ανακήρυξης της Πρώτης Γαλλικής Δημοκρατίας, ως έτος 1.²²⁰ Στο νέο ημερολόγιο, δόθηκαν σε κάθε μήνα καινούργιες ονομασίες που προερχόταν από μετεωρολογικά φαινόμενα ή από τους κύκλους της αγροτικής εργασίας αποφεύγοντας έτσι τις αναφορές στην ανώτερη τάξη. Το ιστορικό αυτό γεγονός είναι το κατεξοχήν παράδειγμα της ρήξης του ιστορικού συνεχούς, που συντρίβει τον κατεστημένο χρόνο, που δεν υποτάσσεται στην ταξική κυριαρχία και έχει σκοπό να δημιουργήσει μια νέα συνθήκη του παρόντος που συγκεντρώνει όλο τον προγενέστερο χρόνο. Το επαναστατικό ημερολόγιο

215. Moltmann Jurgen, *Ο ερχόμενος θεός*, ό.π., σ. 73.

216. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 372.

217. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 91 (Θέση ΙΕ').

218. Löwy Michael, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, ό.π., σ. 161.

219. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 373.

220. Ό.π., σ. 372.

καταργήθηκε από τον Ναπολέοντα Α΄ το 1805 και, όπως αναφέρει ο Μαρξ, «ένας ολόκληρος λαός, που ενώ πιστεύει πως με την επανάσταση απόκτησε μια επιταχυνόμενη ικανότητα κίνησης, βλέπει ξαφνικά ότι ξαναγύρισε σε μια πεθαμένη εποχή».²²¹

Στην ιδέα ότι «η αυθεντική έννοια της παγκόσμιας ιστορίας [Universalgeschichte] είναι μεσσιανική»²²² στηρίζεται το μεγαλύτερο μέρος των ύστερων μπενγιαμινικών έργων. Στον ιστορικό υλιστή, ενάντια στις μεθόδους του θετικισμού και του ιστορισμού, ανατίθεται το καθήκον της μεσσιανικής λύτρωσης του παρελθόντος, δηλαδή των ηττημένων και καταπιεσμένων γενεών, σε συνάρτηση με την επαναστατική ρήξη του ιστορικού συνεχούς και την υποχρέωση να τονιστεί η σημασία του παρόντος αφενός για να αποκαταστήσει την αντίληψη της ιστορίας και αφετέρου να αντιμετωπίσει τον επερχόμενο κίνδυνο του φασισμού. Οι έννοιες της αναμνημόνευσης, της λύτρωσης και της μεσσιανικής επαναστατικής στιγμής στο έργο του Μπένγιαμιν φανερώνουν την έντονα εβραϊκή παράδοση που ενυπάρχει στη σκέψη του και για την οποία υπάρχει μεγάλη αμφισβήτηση και αδυναμία αποδοχής σε διάφορα ακαδημαϊκά και πολιτικά πεδία. Ο Μπένγιαμιν πάντως χαρακτηριστικά αναφέρει στις σημειώσεις του *Passagen-Werk* ότι «η σκέψη μου σχετίζεται με τη θεολογία όπως το στυπόχαρτο σχετίζεται με το μελάνι. Είναι εντελώς διαποτισμένη από αυτήν. Εάν όμως είχε το στυπόχαρτο τον τελευταίο λόγο, τίποτε από όσα γράφτηκαν δε θα έμενε».²²³ Αυτό σημαίνει ότι στο πλαίσιο μιας φιλοσοφίας για την ιστορία οι δυο άξονες, ο ιστορικός υλισμός και η θεολογία, θα πρέπει να βρίσκονται σε μια σωστή αλληλουχία μεταξύ τους από τον ιστορικό για να επιτύχουν τον στόχο τους, δηλαδή την χειραφέτηση των ηττημένων και τον προσδιορισμό νέων δυνατοτήτων στην ιστοριογραφική πρακτική. Η σχέση της μεσσιανικής παράδοσης και της εναλλακτικής χρονικότητας εισάγουν στο έργο του Μπένγιαμιν μια μορφή διαλεκτικής που είναι κρίσιμη για την εφαρμογή της ιστορικής μεθόδου από τον ιστορικό. Αυτό εγκαθιστά ένα διπλό σχήμα στη φιλοσοφία της ιστορίας, καθώς από την μία βασίζεται στη μεσσιανική διάσταση των διαλεκτικών εικόνων ως το βασικό στοιχείο για την ακινητοποίηση του ιστορικού χρόνου και από την άλλη δίνεται ιδιαίτερο βάρος στη διάσταση των συμβάντων που κάνουν μια στιγμή ιστορική ως μέρος της μεθόδου της υλιστικής ιστοριογραφίας. Ενδιαφέρον στη φιλοσοφία της ιστορίας του Μπένγιαμιν έχει αυτό το διπλό σχήμα, το οποίο μεσολαβεί ανάμεσα στην ανάδυση της μεσσιανικής διάστασης της ιστορίας και στις πολιτικές απαιτήσεις του παρόντος και γίνεται κεντρικό στην φιλοσοφική συζήτηση.

221. Marx Karl, *H 18^η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2012, σ. 18. Σημαντική αναφορά: Η ονομασία Μπρυμαίρ αποτελεί τον δεύτερο μήνα του ημερολογίου που είχε καθιερώσει η Γαλλική Επανάσταση.

222. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 485 [N 18.3].

223. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 471 [N 7a,7].

Η σχέση μύθου και ιστορίας: Η ιστορία μέσα από τον φακό της τέχνης και της αρχιτεκτονικής

Η έννοια του μύθου είναι κεντρική στο έργο του Μπένγιαμιν για τη φιλοσοφία της ιστορίας και ειδικότερα για το ιστορικό του εγχείρημα να περιγράψει τις μορφές και τα φαινόμενα της νεωτερικότητας. Η σκέψη του Μπένγιαμιν σχετικά με τον μύθο έχει στο κέντρο της τη στροφή που παρατηρείται στη νεωτερικότητα, η οποία διακατέχεται από μια επαναμάγευση και επανενεργοποίηση των μυθικών δυνάμεων.²²⁴ Σε πρώτο επίπεδο, αυτό που ενδιαφέρει τον Μπένγιαμιν είναι η «διάλυση της μυθολογίας στο χώρο της ιστορίας»²²⁵ και η αποκατάσταση της αντίληψης του χρόνου. Σε δεύτερο επίπεδο, είναι ο κόσμος των βιομηχανικών αντικειμένων ως ιχνών της ιστορίας, τα οποία προσπαθεί να αποσπάσει από τον μύθο και να τα ερμηνεύσει. Κοινός παρονομαστής των δύο επιπέδων είναι η ψευδαίσθηση της προόδου και της αέναης επανάληψης του καινούργιου ως πάντα ίδιου, τόσο στην αντίληψη του ιστορικού χρόνου όσο και στον κοινωνικό κόσμο. Ο Μπένγιαμιν, μέσω της υλιστικής ιστοριογραφίας και της ενεργοποίησης του παρελθόντος, προσπαθεί να ξεδιαλύνει τον μύθο του παρόντος και να «καθαρίσει τα χαμόκλαδα της πλάνης και του μύθου» από το έδαφος της αστικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. Η ιδέα ενός σαγηνευτικού μύθου που επηρεάζει τα πάντα στον χρόνο και στον χώρο μετασηματίζεται σε ένα πλήθος μικρομυθολογιών στο *Pas-sagen-Werk*²²⁶ και με βασικό μεθοδολογικό εργαλείο τη διαλεκτική εικόνα, ο Μπένγιαμιν προσπαθεί να θραύσει τη μυθική δύναμη των εικόνων της νεωτερικότητας και να αναδείξει την ιστορική γνώση που θα απελευθερώσει το παρόν.

Η σχέση μύθου και ιστορίας εκδηλώνεται με την διαλεκτική εικόνα του αγγέλου της ιστορίας, η οποία φανερώνει την κεντρική μορφή της ιδέας της προόδου σαν μια καταγιγίδα που παρασύρει τον άγγελο προς το μέλλον. Σε αυτή την εικόνα, που ο Μπένγιαμιν εμπνέεται από έναν πίνακα του Κλέε, βλέπει την πρόοδο ως την αιτία για την τυφλή απόρριψη του παρελθόντος που εμποδίζει τον άγγελο της ιστορίας να ανασυγκροτήσει τα συντρίμια της ιστορίας και να αναστήσει τους νεκρούς, σπρώχνοντάς τον προς την κόλαση του μέλλοντος. Η διαπλοκή αυτής της διαλεκτικής εικόνας με τον άγγελο της ιστορίας φανερώνει μια υλιστική ιστοριογραφία που, όπως ήδη αναφέρθηκε, στρέφεται εξαρχής εναντίον του μύθου της αυτόματης ιστορικής προόδου. Η αντίληψη του ιστορισμού που ανασυγκροτεί τα ιστορικά ερείπια σε μια χρονική αλληλουχία έχει

224. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 392.

225. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 458 [N 1,9].

226. Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», στο *Μύθος και μαγεία στη σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Ύψιλον, 2008, σ. 62.

άμεση σχέση με την κυρίαρχη ιδέα της προόδου, καθώς όπως υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν: η παράσταση της προόδου του ανθρώπινου γένους στην ιστορία δεν υπάρχει χωρίς την παράσταση μιας πορείας της ιστορίας σε ομοιογενή και κενό χρόνο.²²⁷ Ο κίνδυνος αυτός της προόδου είναι ορατός μέσα στη φιλοσοφία της ιστορίας γιατί βασίζεται αποκλειστικά στη λανθασμένη κατανόηση των γεγονότων ως μια συνεχή εξέλιξη της ροής της ιστορίας και αποσκοπεί στη λησμονιά όσων συνέβησαν.²²⁸ Η μυθολογία της προόδου δεν ανήκει στη σφαίρα της φιλοσοφίας και δεν θεμελιώνεται στην ιστορική γνώση. Η θέση του Μπένγιαμιν στρέφεται προς τον αποφενακισμό των μυθικών θεωριών της ιστορίας αντιπαραβάλλοντας την έννοια του «τωρινού χρόνου» και εδραιώνοντας την θεωρία του ιστορικού υλισμού με στόχο να «εκμηδενίσει κάθε ιδέα της προόδου».

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω, η μυθολογία της προόδου δεν μπορεί να ισχυροποιηθεί χωρίς τη δημιουργία μιας μυθικής εμπειρίας του χρόνου, την οποία ο Μπένγιαμιν καθορίζει ως την «αιώνια επανάληψη».²²⁹ Η επανάληψη και η «αιώνια εικόνα του παρελθόντος» του ιστορισμού είναι το μέσο διατήρησης και θεμελίωσης της μυθολογίας της προόδου, ακριβώς γιατί επιβάλλει μια κυκλικότητα των γεγονότων στην ιστορία και μετατρέπει το ιστορικό συμβάν σε ένα μαζικά παραγόμενο προϊόν εντός της χρονικής αλληλουχίας.²³⁰ Επιπρόσθετα, η αιώνια επανάληψη και η αντίληψη της ιστορίας ως μιας προοδευτικής διαδικασίας εξέλιξης συγκροτούν τη νεωτερική αντίληψη περί αιτιότητας. Αποδίδοντας λοιπόν λογικό πρωτείο στην αιτία έναντι του αποτελέσματος, αναπαράγεται η μυθική λογική του μοιραίου και των αντιποίνων που δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός τετελεσμένου μυθικού πεπρωμένου από το οποίο το υποκείμενο δεν μπορεί να ξεφύγει.²³¹ Το αίσθημα αυτό συγκλίνει με την έννοια της συναισθηματικής ταύτισης που περιγράφει ο Μπένγιαμιν στη Θέση Ζ' που προκαλεί την αίσθηση της παντοδυναμίας του πεπρωμένου.²³² Το αποτέλεσμα είναι να μην απομένει περιθώριο για την ανάδυση του νέου, να δημιουργείται μια ουδετερότητα στις ανθρώπινες δραστηριότητες και να αφαιρείται από το υποκείμενο το «κουράγιο να κυριεύσει τη γνήσια ιστορική εικόνα». Επομένως, η λογική του μύθου διαμορφώνει μια αντίληψη για την κοινωνική πραγματικότητα σύμφωνα με το κυρίαρχο μοντέλο της επιστήμης που αντιμετωπίζεται ως δεδομένη και προωθεί την αυξανόμενη μηχανοποίηση. Η δραστηριότητα της επανάληψης εισχωρεί και στις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής δυσχεραίνοντας κάθε χειραφέτηση. Ο

227. Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, ό.π., σ. 90 (Θέση Π').

228. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 143.

229. Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», ό.π., σ. 55.

230. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 340 [J 62a,2].

231. Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», ό.π., σ. 59.

232. Löwy Michael, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, ό.π., σ. 90.

Μπένγιαμιν αντιτάσσει σε αυτό τη διαλεκτική εμπειρία που διαλύει την επίφαση του πάντοτε-ίδιου και την επανάληψη στην ιστορία.²³³

Ο Μπένγιαμιν εντοπίζει τον μύθο στη νεωτερικότητα ως κύριο γνώμονά της, και καθώς η ιστορία θεωρείται συμφυής με τη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας, διαμορφώνει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα θέση για τον μύθο της αστικής κοινωνίας του 19ου αιώνα που έχει μετατραπεί σε «συλλογική ονειροφантаσία».²³⁴ «Ο καπιταλισμός υπήρξε ένα φυσικό φαινόμενο με το οποίο μια νέα ονειρική χάνωση σκέπασε την Ευρώπη, χάνωση που συνοδεύτηκε από επανενεργοποίηση μυθικών δυνάμεων».²³⁵ Οι νεωτερικές καινοτομίες, που βασίζονται στη συνθήκη του «καινούργιου ως πάντα ίδιου», προσελκύουν το ενδιαφέρον του Μπένγιαμιν διότι εμφανίζονται στη σύγχρονη ιστορία με τη μορφή ιστορικών αποκαταστάσεων.²³⁶ Ο Μπένγιαμιν ερευνά την ιδέα του μύθου στη νεωτερικότητα τόσο στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, όσο και στο πεδίο της τέχνης. Ο μύθος εμπλέκεται δηλαδή τόσο στην ίδια τη διαδικασία της διαμόρφωσης της πόλης όσο και στα φαινόμενα του αισθητού κόσμου. Πρώτον, βλέπουμε πως ο μύθος εισχωρεί στη βιομηχανία και μας επιτρέπει να διακρίνουμε τις αλλαγές στην τοπογραφία της πόλης, όσο και στον κόσμο των εμπορευμάτων που την απαρτίζουν, προβάλλοντας έτσι την ψευδαίσθησή τους ως μαρτυριών για τα ιστορικά φαινόμενα. Δεύτερον, η τέχνη αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο όταν επιχειρούμε να ανιχνεύσουμε έναν συγκεκριμένο ιστορικό τρόπο που τυποποιεί το έργο τέχνης και τα αισθητικά ρεύματα που την επηρεάζουν. Η τέχνη και τα αντικείμενά της είναι ιστορικά φορτισμένα και προσδιορισμένα σε πολύ μεγάλο βαθμό από την ιδέα του μύθου· χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον Μπένγιαμιν αποτελεί η αύρα του έργου τέχνης που την εκλαμβάνει ως το μέγιστο μυθολογικό χαρακτηριστικό.²³⁷

Το σημαντικότερο όμως γεγονός της σχέσης μύθου και ιστορίας αποτελεί η άνοδος του φασισμού, που συνιστά το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα της μυθικής νεωτερικότητας. Αυτό εντοπίζεται κυρίως στην ανάπτυξη και την συγχώνευση ανάμεσα σε μια μηχανική, τεχνική πραγματικότητα και ένα αρχέγονο παρελθόν βασισμένο σε παραδοσιακές αξίες και μυθικούς ήρωες. Ο φασισμός έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην εξέλιξη των νέων μέσων επικοινωνίας και την αισθητικοποίηση της πολιτικής, με αποτέλεσμα η αυτοκαταστροφή της ανθρωπότητας να έχει μετατραπεί σε ένα μεγάλο φαντασμαγορικό θέαμα.

233. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 473 [N 9,5].

234. Σπυροπούλου Αγγελική, «Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 19.

235. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 391 [K 1a,8]. Βλ μτφρ. στο Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 419.

236. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 169.

237. Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», ό.π., σ. 52.

«Η αλλοτρίωση της από τον εαυτό της έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που την κάνει να βιώνει την ίδια της την καταστροφή σαν αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους».²³⁸ Ο φασισμός εκδηλώνεται ως πολιτική δύναμη που κατευθύνει τη συλλογική εμπειρία προς μια μυθοποίηση του πολέμου και της απώλειας της ιστορίας καταργώντας τον ιστορικό χρόνο και ενισχύοντας την αιωνιότητα της φυλής και των φασιστικών αγώνων.²³⁹ Η βασική ανησυχία του Μπένγιαμιν είναι η αντικατάσταση της ηθικής και πολιτικής κρίσης των υποκειμένων με μια αισθητική κρίση που χειραγωγείται από το πολιτικό θέαμα.

Με δεδομένο ότι το νεωτερικό υποκείμενο πρέπει να ξυπνήσει από τα όνειρα και τους μύθους της νεωτερικότητας, ο Μπένγιαμιν διαμορφώνει μια υλιστική ιστοριογραφία με βασικό πυρήνα την αφύπνιση και τη διατήρηση της μνήμης. Επηρεασμένος αρχικά από τη θέση του Μαρξ ότι η «αναμόρφωση της συνείδησης συνίσταται μόνον [...] στην αφύπνιση του κόσμου από εκείνο που ονειρεύεται για τον εαυτό του»²⁴⁰, τον σουρεαλισμό ως προς τη θεωρία του για το όνειρο και το σοκ, τον Προυστ ως προς το μοτίβο του ξυπνήματος,²⁴¹ ο Μπένγιαμιν στοχεύει στην αφύπνιση μέσω μιας «κοπερνίκειας αντιστροφής». Πιο συγκεκριμένα, στην μπενγιαμινική θεωρία η αλλαγή της ιστορικής αντίληψης και της διάλυσης του μύθου εντοπίζεται στη διαλεκτική περιστροφή του παρελθόντος, ως μια ιδέα (Einfall) της αφυπνισμένης συνείδησης. Αυτό συμβαίνει μέσω του δίπολου αφύπνισης και μνήμης, όπου οι όχι-ακόμη συνειδητές γνώσεις του παρελθόντος αποκτούν τη δομή της αφύπνισης και επομένως η αφύπνιση γίνεται η διαλεκτική²⁴², κοπερνίκεια κίνηση της ενθύμησης.²⁴³ Ο Μπένγιαμιν βασίζεται στο σοκ των κατασκευασμένων διαλεκτικών εικόνων με στόχο την αφύπνιση των υποκειμένων, δηλαδή να προβάλει την ιστορική γνώση. Οι εικόνες αυτές αποτελούν θραύσματα της ιστορίας, το παρελθόν μιας συγκεκριμένης εποχής, που θα ανασυναρμολογηθούν για την αφύπνιση της επαναστατικής ταξικής συνείδησης από το όνειρο του 19ου αιώνα.²⁴⁴ Επομένως, η αναζήτηση του Μπένγιαμιν βασίζεται σε μια πρακτική συλλογής και ερ-

238. Benjamin Walter, Το έργο τέχνης στην εποχή της αναπαραγωγιμότητας του, ό.π., σ. 525.

239. Traverso Enzo, *Αριστερή Μελαγχολία*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2017, σ. 129.

240. Marx Karl, *Letter from Marx to Arnold Ruge*, στο Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 456[N].

241. «Όπως ο Προυστ ξεκινά την ιστορία της ζωής του με ένα ξύπνημα, έτσι πρέπει κάθε παρουσίαση της ιστορίας να ξεκινά με ξύπνημα. Πράγματι, είναι ο μόνος τρόπος προσέγγισης. Εδώ πρόκειται, λοιπόν, για την αφύπνιση από το δέκατο ένατο αιώνα», Βλ. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 464, [N4.3].

242. «Η αξιοποίηση των ονειρικών στοιχείων στη διαδικασία της αφύπνισης είναι ο κανόνας της διαλεκτικής. Είναι παραδειγματικός για τον διανοητή και δεσμευτικός για τον ιστορικό», Βλ. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 464[N4,4].

243. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 389[K 1.3].

244. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 389.

γαλειοποίησης των συλλογικών εικόνων και του κόσμου των αντικειμένων για την ιστορική καταγραφή τους. Αυτή η πρακτική έχει μια διπλή όψη, καθώς ο Μπένγιαμιν από την μια μεριά εκθέτει την ιεραρχική παράδοση κατασκευής τους εντοπίζοντας τον μύθο εντός τους και από την άλλη αντιμετωπίζει το κάθε αντικείμενο ως φορέα γνώσης που πρέπει να διασωθεί ως αντικείμενο της απωθημένης όψης του παρελθόντος. «Οι κοσμοαντιλήψεις (Merkwelten) αποσυντίθεται γρηγορότερα, το μυθικό στοιχείο τους έρχεται πιο γρήγορα και βίαια στο προσκήνιο και μια εντελώς διαφορετική κοσμοαντίληψη (Merkwelt) πρέπει γρήγορα να τεθεί ως αντίθεση».²⁴⁵

Ο Μπένγιαμιν λαμβάνει τα παραδείγματα των στοών, τις φαντασμαγορίες των πανοραμμάτων, τα κατασκευαστικά υλικά και τα εμπορεύματα της μητρόπολης ως ένα εκρηκτικό υλικό για τη διαλεκτική εικόνα της αφύπνισης. Προσπαθεί να ερμηνεύσει την ονειρευομένη συλλογικότητα του 19ου αιώνα μέσα από τον κόσμο του εμπορεύματος, τη μόδα, τα κτίρια και την πολιτική ως συνέπεια της ψευδούς συνείδησης, στοχεύοντας στην αποκάθαρση του αστικού χώρου από το όνειρο και το μύθο. Αυτό επιτυγχάνεται με την ερμηνεία των αντικειμένων στη μεταθανάτια ζωή τους, καθώς ο Μπένγιαμιν μελετά τις στοές και τα πανοράματα στην εποχή της παρακμής τους. Μέσω του μοντάζ παραθεμάτων προσπαθεί να κατασκευάσει «κατώφλια» της αφύπνισης από την πολιτισμική ιστορία του 19ου αιώνα και τη βαρβαρότητα του πάντα ίδιου.²⁴⁶ Η θέση του Μπένγιαμιν βασίζεται στην τακτική του αρχαιολόγου, καθώς με τις διαλεκτικές εικόνες των χωρικών και κοινωνικών σχηματισμών της πόλης προσπαθεί να ανακαλύψει εκείνα τα ιστορικά ίχνη που δεν μπορούν να ανακληθούν απευθείας στη μνήμη και να τα θέσει σε ένα καινούργιο πλαίσιο για την ενεργοποίηση του επαναστατικού δυναμικού της νεωτερικότητας. Παραθέτοντας στη δεσμίδα «N» ένα απόσπασμα του Μαρξ, ο Μπένγιαμιν μας φανερώνει τον στόχο του περί συλλογικής αφύπνισης: «Το σύνθημά [Wahlspruch] μας θα πρέπει να είναι: Αναμόρφωση της συνείδησης όχι μέσα από δόγματα, αλλά μέσα από την ανάλυση της μυστικής συνείδησης, ασαφούς καθ' εαυτήν, είτε η ίδια εκδηλώνεται με θρησκευτική είτε με πολιτική μορφή. Τότε θα γίνει φανερό ότι ο κόσμος [die Welt] κατέχει από καιρό το όνειρο ενός πράγματος και ότι αρκεί μόνο να το συνειδητοποιήσει για να τα κατακτήσει πραγματικά».²⁴⁷

Το πεδίο που διανοίγει ο Μπένγιαμιν μέσω της αξιοποίησης της τέχνης, και ειδικότερα της φωτογραφίας, ως ιστορικού αντικείμενου για την ερμηνεία του μύθου της νεωτερικότητας αποτελεί σημαντικό άξονα για τη φιλοσοφία της ιστορίας και την εικονιστική της πλευρά. Οι εικόνες της ιστορίας μας παρουσιάζονται ως εικόνες της

245. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 462[N2a.2].

246. Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», ό.π., σ. 39.

247. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 467[N5a,1].

φωτογραφικής πλάκας που εμφανίζονται μπροστά μας με αυτή την αστραπιαία λάμψη, όπως το φλας της φωτογραφικής μηχανής.²⁴⁸ Η λειτουργία της φωτογραφίας συγκροτεί εδώ ακριβώς τον επαναστατικό χαρακτήρα των μέσων, που συμβάλλουν στην αφύπνιση, με σκοπό να αποκρυσταλλώσουν το παρελθόν της ιστορίας, να απελευθερώσουν όλες τις ασυνείδητες και ξεχασμένες λεπτομέρειες. Η φωτογραφία αποτελεί εκείνο το υλικό αντικείμενο που ενσωματώνει τη διακοπή του χρόνου, και παράλληλα λειτουργεί ως τεκμήριο του παρελθόντος, δηλαδή αποτελεί εκείνο το θραύσμα που επιτρέπει την αναγνώριση του παρελθόντος στο παρόν.²⁴⁹ Είναι εκείνο το μέσο που αφήνει το «παρόν ως τωρινό χρόνο να βομβαρδίζεται με εμπειρικά, βέβηλα αποσπάσματα του πρόσφατου παρελθόντος».²⁵⁰ Η αντιστοιχία αυτή που εισάγει ο Μπένγιαμιν ανάμεσα στη φωτογραφία και στην αφύπνιση φαίνεται ξεκάθαρα από την παρομοίωση μεταξύ του ιστορικού υλιστή και της φωτογραφικής μηχανής. Ο Μπένγιαμιν διακρίνει στις εικόνες του παρελθόντος ως ακριβών αναπαραστάσεων την αναλογία με το αρνητικό του φιλμ που παρουσιάζει το φωτεινό ως σκοτεινό και το σκοτεινό ως φωτεινό λέγοντας ότι «Ένας τέτοιος άνθρωπος μπορεί να επιλέξει ένα κοντινό πλάνο του θραύσματος ή ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο απόσπασμα του όλου, έναν σκληρό πολιτικό ή έναν φιλτραρισμένο ιστορικό φωτισμό για τις εικόνες».²⁵¹ Αυτές οι εικόνες είναι που επικυρώνουν την ασυνέχεια του παρελθόντος και διαλύουν το συνεχές των γεγονότων του ιστορισμού, ενώ παράλληλα το ενδιαφέρον είναι ότι το ίδιο το μέσο της φωτογραφίας έχει μια φωτεινή, αλλά και σκοτεινή χρησιμότητα ανάλογα με τον χρήστη της. Η τεχνική αναπαραγωγή της φωτογραφίας και του φιλμ προσφέρει εκείνο το άνοιγμα ενός χώρου και χρόνου εντός του οποίου η φυσική κατάσταση και η ροή των πραγμάτων μπορούν να ανασταλούν στιγμιαία, ώστε να προσφέρουν την αναγνώριση και το σοκ. Στην φωτογραφία αντικατοπτρίζει επακριβώς αυτό που επιζητά να πετύχει ο Μπένγιαμιν, δηλαδή η «κίνηση όσο και η ακινητοποίηση των σκέψεων».

248. Ferris S. David, «The shortness of History, or photography *in nuce*: Benjamin's attenuation of the negative, στο *Walter Benjamin and History*, ό.π., σ. 19.

249. «Το παρελθόν έχει από μόνο του αφήσει εικόνες σε λογοτεχνικά κείμενα, εικόνες συγκρίσιμες με εκείνες που το φως αποτυπώνει πάνω σε μια φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Μόνο το μέλλον διαθέτει υγρά εμφάνιση [reveleateurs], αρκετά δραστικά για να επιτύχουν την ακριβή εμφάνιση τέτοιων επιφανειών [clichés]. Βλ. Benjamin Walter, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 482[N15a,1].

250. Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, ό.π., σ. 387.

251. Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, ό.π., σ. 105.

04.Επιλογικά: Το φωτογραφικό θραύσμα του Eugène Atget

«Τα ερείπια του μιλούν σαν να έχει παραισθήσεις από τον πυρετό, του στερούν τη γαλήνη και τον ύπνο του, γεννούν μέσα του έμμονες εικόνες, οράματα, ώσπου πείθει τον εαυτό του ότι έχει χρέος να τα αποτυπώσει».

Judith Schalansky, *Κατάλογος απολεσθέντων*



[Eugène Atget, Rue de la Montagne-Sainte-Genève, 1898]

Η κριτική θεωρία του Μπένγιαμιν επιδιώκει να ερευνήσει τις ιστορικές καταβολές της νεωτερικότητας, που τοποθετείται στο Παρίσι ως πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, και να αναδείξει τις πραγματικές εικόνες της εμπειρίας του αστικού χώρου μέσω της διαλεκτικής παρουσίασης των σχέσεων μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, συνέχειας και ασυνέχειας του ιστορικού χρόνου. Εστιάζοντας στον ονειρικό κόσμο του 19ου αιώνα και στην εμπειρία του νεωτερικού κόσμου της τεχνολογίας, ο Μπένγιαμιν προσπαθεί να φανερώσει την απελευθερωτική τάση των νέων μέσων και να αναζητήσει την ιστορική αφύπνιση και τα ίχνη της συλλογικής εμπειρίας που είναι ικανά να μεταδώσουν την επαναστατική ενέργεια για την πολιτική δράση και τη χειραφέτηση των υποκειμένων. Η σκέψη του Μπένγιαμιν έχοντας έντονες μαρξιστικές, σουρεαλιστικές και μεσσιανικές επιρροές βρίσκεται σε απόσταση από όλα τα ρεύματα, πολλές φορές υιοθετώντας μια κριτική στάση απέναντί τους, κυρίως γιατί διαμορφώνει ένα δικό της σύμπαν βασισμένο σε έναν νέο ιστορικό υλισμό. Η μπενγιαμινική θεωρία, παρά το πρόβλημα της αποσπασματικής γραφής και τη δυσκολία για μια σαφή εννοιολογική προσέγγιση που δημιουργεί αμφισημία και σύγχυση στους μελετητές της, αποτελεί μια σημαντική θεωρία για την ανάλυση του νεωτερικού πολιτισμού.

Είδαμε τα κυριότερα στοιχεία της θεωρίας του Μπένγιαμιν που αναδεικνύουν τον αστικό χώρο ως χώρο του αποξενωμένου υποκειμένου, ως εκείνο το «αρχέγονο τοπίο της κατανάλωσης» και της ονειρευόμενης συλλογικότητας. Ο Μπένγιαμιν αναζητά τα θραύσματα εκείνα στον νεωτερικό πολιτισμό που διατηρούν τη μνήμη του παρελθόντος και έχουν τη δυνατότητα να συνθέσουν τη διαλεκτική εικόνα μιας εποχής με στόχο τη ρήξη της γραμμικής αφήγησης της ιστορίας και τη διάλυση της φαντασμαγορικής εμπειρίας. Τα νέα μέσα τεχνικής αναπαραγωγής λειτουργούν ως ακρογωνιαίος λίθος στη κριτική θεωρία του Μπενγιαμιν λόγω της μοναδικής σημασίας που κατέχουν τον 19ο αιώνα και ειδικότερα λόγω της δυνατότητας που δίνουν ως μεθοδολογικό εργαλείο για την κατασκευή της ιστοριογραφικής πρακτικής του. Η μέθοδος του ήταν να δημιουργήσει με αυτά κατασκευές που θα είχαν την επαναστατική δύναμη να αφυπνίζουν τις πολιτικές συνειδήσεις.

Ένα σημαντικό παράδειγμα για την αξιοποίηση των νέων μέσων αναπαράστασης και τη προβολή του σταδιακού μετασχηματισμού της νεωτερικής μητρόπολης και της εμπειρίας, είναι αυτό που εντοπίζεται έντονα στις φωτογραφίες του Ατζέ (1857-1927) και την οποία είχε αναγνωρίσει ο Μπένγιαμιν. Ο Ατζέ το 1878 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι για να γίνει ηθοποιός, όμως πολύ γρήγορα στράφηκε προς την τέχνη της φωτογραφίας σε μια εποχή που η φωτογραφία γνώριζε μεγάλη ανάπτυξη λόγω της εξέλιξης των τεχνικών αναπαραγωγής.²⁵² Όπως αναφέρει και ο Μπένγιαμιν, ο Ατζέ ήταν

252. Szarkowski John, *Atget*, Νέα Υόρκη: The museum of Modern Art, 2000, σ.13-14.

αυτός που «πέταξε τη μάσκα (του ηθοποιού) και ύστερα βάλθηκε να ξεμασκαρέψει και την πραγματικότητα»,²⁵³ έτσι ο Ατζέ φωτογραφίζει το Παρίσι για τριάντα χρόνια, βγάζοντας πάνω από τέσσερις χιλιάδες φωτογραφίες. Το Παρίσι που συγκροτεί ο Ατζέ μέσω των ασπρόμαυρων φωτογραφιών του αποτελεί ένα πορτραίτο της μητρόπολης του 19ου αιώνα ως σύγχρονο μητροπολιτικό κέντρο, αλλά και ως σύμβολο μιας ολόκληρης εποχής που αλλάζει. Οι φωτογραφίες του Ατζέ ακολουθούν μια ενδιαφέρουσα μορφή εξύμνησης χωροταξικών και χρονικών θεμάτων στο Παρίσι, όπως είναι δρόμοι, πόρτες, σκάλες, βιτρίνες καταστημάτων και διάφορα άλλα αντικείμενα, που αντανakλούν όλες τις αλλαγές από το παλαιό προς το νέο Παρίσι του Ωσμάν. Το σημαντικό εδώ είναι ότι οι φωτογραφίες που απεικονίζουν το άδειο Παρίσι «σαν τον τόπο ενός εγκλήματος» περιλαμβάνουν οικείους δρόμους που μεταβαίνουν μέσω της ερήμωσης στο ανοίκειο και εκθέτουν υλικά αντικείμενα που αποτυπώνουν τον εκσυγχρονισμό.

Μέσα από τις φωτογραφίες του Ατζέ μπορούμε να παρακολουθήσουμε καθαρή και ολοκληρωμένη τη σκέψη του Μπένγιαμιν σχετικά με τη χρησιμότητα των εικόνων για την αποκοπή του χωροχρονικού συνεχούς και το εγχείρημα της απομύθευσης της πραγματικότητας. Το φως στις φωτογραφίες του Ατζέ φαίνεται σαν να ακινητοποιεί τον χρόνο. Η εμφάνιση των κτηρίων ως βασικών πρωταγωνιστών και η σταδιακή εξαφάνιση των ανθρώπων αντιστοιχεί στην περιγραφή μιας εφήμερης αναπαράστασης της καθημερινής ζωής. Η διαφάνεια του γυαλιού και η αντανάκλαση των πραγματικού κόσμου στις βιτρίνες των καταστημάτων είναι τα στοιχεία που διαστρεβλώνουν στις φωτογραφίες του Ατζέ τον κόσμο των εμπορευμάτων. Έτσι, όλα αυτά τα στοιχεία φανερώνουν εκείνες τις οπτικές εμφανίσεις που μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε τον πραγματικό κόσμο του αστικού περιβάλλοντος. Στρέφονται ενάντια στον «εξωτικό, πομπώδη, ρομαντικό ήχο των ονομάτων των πόλεων» και γίνονται ο ορισμός για την παρακμή της αύρας.²⁵⁴ Οι φωτογραφίες του Ατζέ λειτουργούν ως ιστορικά τεκμήρια που καταγράφουν την κοινωνική και πολιτική κατάσταση του Παρισιού κατά τα χρόνια του μετασχηματισμού και δίνουν έμφαση στις μικρές λεπτομέρειες μέσα στο σώμα της πόλης ως ετικέτα της κοινωνικής ταυτότητας και της ιστορικής εμπειρίας. Σημαντικό στοιχείο θεωρείται ότι δεν φωτογράφησε ποτέ τα μεγάλα μνημεία που ανεγέρθηκαν στο Παρίσι κατά τον Ωσμάν, όπως είναι ο Πύργος του Άιφελ,²⁵⁵ αλλά αντίθετα ο Ατζέ έδινε έμφαση στις παριζιάνικες αυλές, στα μπαλκόνια των καφενείων και στα μικροαντικείμενα των εργατών.

Ο Μπένγιαμιν χρησιμοποιεί τις φωτογραφίες της άδειας πόλης του Ατζέ για να επι-

253. Benjamin Walter, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 59.

254. Ό.π., σ. 59.

255. Szarkowski John, *Atget*, ό.π., σ.130.

κυρώσει όλα τα βασικά στοιχεία της φωτογραφίας που αναδεικνύουν την «σωτήρια» αποξένωση ανάμεσα στο περιβάλλον και τον άνθρωπο.²⁵⁶ Θαυμάζοντας το έργο του Ατζέ γράφει ότι «οι φωτογραφίες του αρχίζουν να γίνονται αποδεικτά στοιχεία στο ιστορικό προτσές. Αυτό ακριβώς αποτελεί την πολιτική σημασία τους».²⁵⁷ Είναι ακριβώς το σημείο τομής ανάμεσα στην ιστορική και πολιτική λειτουργία της φωτογραφίας και στην αποτύπωση των αλλαγών που συντελούνται στη νεωτερικότητα. Είναι ακριβώς εκείνα τα ακινητοποιημένα θραύσματα του χώρου και του χρόνου της πόλης που «χωρίς αμφιβολία απαιτούν από τον θεατή πρόσληψη με μια ορισμένη έννοια».²⁵⁸ Ο Μπένγιαμιν βλέπει στις φωτογραφίες του Ατζέ αυτή τη νέα δυνατότητα ανάγνωσης της εικόνας που ενσωματώνει τις πιο μικρές και κρυφές λεπτομέρειες, απαιτεί την προσοχή του θεατή και μπορεί να προκαλέσει εκείνο το σοκ που ακινητοποιεί τον συνειρμικό μηχανισμό. Η φωτογραφία αποτελεί ένα πεδίο που έχει τη δυνατότητα να αποδομήσει τη μυθολογία του παρελθόντος και να αποτελέσει ένα ιστορικό τεκμήριο που δίνει στο παρόν βάρος για ερμηνεία. Αποτελεί αυτή την ιστορική «κατασκευή» που ακινητοποιεί τον χρονικό συνεχές και εστιάζει στο παρελθόν με την δυνατότητα να δώσει στο παρόν μια επαναστατική τροπή.

256. Benjamin Walter, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, ό.π., σ. 60.

257. Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της αναπαραγωγικότητάς του», *Κείμενα 1934-1940*, ό.π., σ. 493.

258. Ο.π., σ. 493.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Benjamin Walter, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος, 1978.

Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

Benjamin Walter, «Painting or Signs and Marks», στο *Selected Writings*, τόμ. 1: 1913-1926, επιμ. Marcus Bullock, Michael W. Jennings, Λονδίνο: Harvard University Press, 1996.

Benjamin Walter, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, επιμ. Rolf Tiedermann, Καίμπριτζ: Harvard University Press, 2002.

Benjamin Walter, *Μονόδρομος*, μτφρ. Νέλλη Ανδρικοπούλου, επίμετρο Καρύδας Δημήτρης, Σταυρίδης Σταύρος: «Εικόνες-οδοδείκτες της Ιστορίας», Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2004.

Benjamin Walter, «Η καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος. Γνωσιοκριτικός πρόλογος», στο *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Πατάκης, 2011.

Benjamin Walter, «Για την έννοια της Ιστορίας», στο *Είκοσι χρόνια*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Αριστείδης Μπαλτάς, Αθήνα: Νήσος, 2012.

Benjamin Walter, «Ο σουρεαλισμός, το τελευταίο στιγμιότυπο της ευρωπαϊκής διανόησης», στο *Για το έργο τέχνης, Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2013.

Benjamin Walter, «Curriculum Vitae: Δρ Βάλτερ Μπένγιαμιν», μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, *Κείμενα 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, «Γράμματα από το Παρίσι [2] Ζωγραφική και φωτογραφία», μτφρ. Ιωάννα Μεϊτάνη, *Κείμενα 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Κείμενα 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, «Ο αφηγητής. Παρατηρήσεις για το έργο του Νικολάι Λεσκόφ», *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, «Έντουαρντ Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός», *Κείμενα 1934-1940*, επιμ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, «Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα» (Σύνοψη του 1935), *Κείμενα 1934-1940*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Άγρα, 2019.

Benjamin Walter, *Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα (Σύνοψη του 1939)*, μτφρ. Ροζαλί Σινοπούλου, Αθήνα: Ουαπίτι, 2020.



Benjamin Andrew, «Πλαισιώνοντας τις εικόνες, υπερβαίνοντας τα σημάδια», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ., επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Beardsley C. Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Νεφέλη, 1989.

Bigsby C.W.E., *Νταντά και σουρεαλισμός*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα: Ερμής, 1989.

Brodersen Mome, *Βάλτερ Μπένγιαμιν*, μτφρ. Ιωάννα Μεϊτάνη, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008.

Buck-Morss Susan, *Η διαλεκτική του βλέπειν*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλάς, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.

———, «Αισθητική – Αναισθητική», στο *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Αθήνα: Futura, 2004.

Bürger Peter, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Νεφέλη, 2010.

Cadava Eduardo, *Λέξεις φωτός*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, Αθήνα: Νήσος, 2014.

Caygill Howard, *Walter Benjamin – The Colour of Experience*, Λονδίνο: Routledge, 1998.

Ferris S. David, «The shortness of History, or photography *in nuce*: Benjamin's attenuation of the negative, στο *Walter Benjamin and History*, Νέα Υόρκη: Continuum, 2005.

Frampton Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική*, μτφρ. Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Πάγκαλου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2009.

Frisby David, *Στιγμιότυπα της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γεωργία Γιαννακοπούλου, Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Νησίδες, 2009.

Gilloch Graeme, *Myths & Metropolis, Walter Benjamin and the City*, Κέιμπριτζ: Polity Press, 1996.

Habermas Jürgen, «Βάλτερ Μπένγιαμιν – Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση», στο *Για το έργο τέχνης, Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον, 2013.

Hanssen Beatrice, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Νέα Υορκη: Continuum, 2006.

Hansen Miriam, «The Blue Flower in the Land of Technology», *New German Critique*, No. 40, Duke University Press, 1987.

Hobsbawn J. Eric, *Η συμβολή του Κάρολου Μαρξ στην επιστήμη της ιστορίας*, μτφρ. Αλέξης Πολίτης, Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 1981.

Kang Jaeho, *Walter Benjamin and the Media*, Cambridge: Polity, 2014.

Leslie Esther, *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*, Λονδίνο, Pluto Press: 2000.

Löwy Michael, *Αύτρωση και Ουτοπία*, μτφρ. Θανάσης Παπαδόπουλος, Αθήνα: Ψυχογιός, 2002.

———, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, μτφρ. Ρεβέκα Πεσσάχ, επιμ. Πολύτιμη Γκέκα, Αθήνα: Πλέθρον, 2004.

———, «Η πόλη, στρατηγικός τόπος της ταξικής αντιπαράθεσης», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

———, *Κάφκα – Ουελς – Μπένγιαμιν, Εγκώμιο του πολιτισμικού πεσιμισμού*, μτφρ. Κατερίνα Γούλα, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2020.

Marx Karl - Engels Friedrich, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2011.

———, *Κεφάλαιο*, τόμος Α', μτφρ. Μαυρομαμάτης Παναγιώτης, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2012.

———, *Η 18^η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2012.

Menninghaus Winfried, «Η θεωρία του Μπένγιαμιν για τον μύθο», στο *Μύθος και μαγεία στη σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Ύψιλον, 2008.

Moltmann Jurgen, *Ο ερχόμενος θεός*, μτφρ. Πέτρος Γιατζάκης, επιμ. Θεωρήης Δρίτσας, Αθήνα: Άρτος ζωής, 2013.

Pensky Max, «Method and time: Benjamin's dialectical images, στο *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2004.

Ross Alison, *Revolution and History in Walter Benjamin*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2019.

Schmiedgen Peter, «Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin's Cityscapes», στο *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Μελβούρνη: Reppress, 2009.

Szarkowski John, *Atget*, Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2000.

Tiedemann Rolf, «Historical Materialism or Political Messianism? An interpretation of the Theses "On the Concept of History"», στο *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1989.

———, «Επίλογος: Μπωντλαίρ, μάρτυς κατά της αστικής τάξης», στο *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002.

Traverso Enzo, *Αριστερή Μελαγχολία*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2017.

Weigel Sigrid, *Body-and image-space, Re-reading Walter Benjamin*, μτφρ. Georgina Paul, Rachel McNicholl, Jeremy Gaines, Λονδίνο: Routledge, 1996.

Weigel Sigrid, «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Αθανασάκης Μανόλης, «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Ο ιστορικός υλισμός ως αυτόματο», περ. *Ουτοπία*, τ. 48, Αθήνα: 2002.

Δαρεμάς Γιώργος, «Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Μπαλτάς Αριστείδης – Αθανασάκης Μανόλης, «Ιστορία, ιστοριογραφία και πολιτική πρακτική. Σχόλιο στο «Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Οικονόμου Μαρία, «Προέλευση του Γερμανικού Δράματος», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Σαγκριώτης Γιώργος, *Ο δίκαιος και η πόρνη*, Αθήνα: Έρασμος, 2003.

———, «Ο πολιτικός μεσσιανισμός του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Η μεσσιανική ιδέα και οι μεταμορφώσεις της*, Αθήνα: Άρτος Ζωής, 2011.

———, «Δείκτηρ, Βέλη, Μονάδες», στο *Αυτονομία και Στράτευση*, Αθήνα: Νήσος, 2016.

Σπυροπούλου Αγγελική, «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

———, «Νεωτερικός πολιτισμός, φιλοσοφία της ιστορίας και τέχνη στο ύστερο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν», περ. *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 96, Ιανουάριος-Μάρτιος 2007.

Σταυρίδης Σταύρος, «Μνήμη και εμπειρία της μεγαλούπολης», περ. *Ουτοπία*, τ. 48, Αθήνα: 2002.

———, «Εικόνα και εμπειρία της πόλης στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Τερζόγλου Νικόλας-Ίων, «Ο χώρος της πόλης στα γραπτά του Walter Benjamin», περ. *Σύγχρονα Θέματα* τ. 101, Αθήνα: 2008.

Ψυχοπαίδης Κοσμάς, «Για την έννοια της εμπειρίας στον Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν: εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

