

Μνήμη και εμπειρία της μεγαλούπολης

(Μια διαδρομή στην προβληματική του Β. Μπένγιαμιν)

Ίχνη σε μια κατοικία θήκη

Μια φαινομενικά παράδοξη κατασκευή στηρίζει το οικοδόμημα της σύγχρονης ιδεολογίας του ατομικισμού. Ο ύμνος στην ατομικότητα, την ιδιαιτερότητα, ο ύμνος στην προσωπική επιτυχία και την εξατομικευμένη απόλαυση, έχει σαν αναπάντεχο στήριγμά του ένα λόγο κανονιστικό, τυποποιητικό, ένα λόγο που εκφέρεται με τόνο προστακτικό. Τι σημαίνει άραγε, όπως μας καλούν κάποιες διαφημίσεις: «ζήσε τη ζωή που σου ταιριάζει», «γίνε ο εαυτός σου», «γίνε πρωτότυπος», «αυτό εδώ (το προϊόν, το τοπίο κ.λπ.) είσαι εσύ». Πώς μπορεί κανείς να καλείται να γίνει ιδιαίτερος προσαρμοζόμενος σε ένα γενικό κανόνα συμπεριφοράς; Πώς μπορεί κανείς να βρει τον εαυτό του καταναλώνοντας το ίδιο άρωμα, οδηγώντας το ίδιο αυτοκίνητο ή τέλος πάντων καπνίζοντας το ίδιο τσιγάρο με τόσους άλλους, που και εκείνοι τον εαυτό τους υποτίθεται εκφράζουν στις ίδιες καταναλωτικές προτιμήσεις;

Όμως δεν πρόκειται στ' αλήθεια για παράδοξο. Η ιδεολογία του ατομικισμού διαπλάθεται ακριβώς σαν ιδεολογία, εξαιτίας της στήριξής της σε τυποποιητικές προτάσεις. Αυτό που κάνει ουσιαστικά τούτη η ιδεολογία, είναι να παρουσιάζει το τυπικό ως ιδιαίτερο. Να πείθει πως καθένας μπορεί να ελέγχει τις συνθήκες της ζωής του, πως καθένας μπορεί να παίρνει αποφάσεις, επομένως να έχει στόχους, να έχει όνειρα. Και δεν λείει απλώς ψέματα τούτη η ιδεολογία. Υποστηρίζει μια δομή φανταστικής σχέσης με τον κόσμο που παρουσιάζει τις εμπειρίες του καθενός ως συνέπεια των προτιμήσεών του. Εμπειρίες υπόσχονται σε τελευταία ανάλυση όλα τα διαφημιζόμενα προϊόντα. Τα ταξίδια, οι πίτσες, τα ποτά, τα λαχεία, τα κινητά τηλέφωνα και τα ρούχα της μόδας. Και τούτες οι εμπειρίες σαν να κρύβονται ως υποσχέσεις στο περιβλήμα ενός κουτιού, στο αστραφτερό αμάξι ενός αυτοκινήτου ή στο περιτύλιγμα ενός διαφημιζόμενου «δώρου».

Η ιδεολογία του ατομικισμού επεξεργάζεται μια εννόηση της εξατομικευμένης εμπειρίας, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα τους όρους και τις προϋποθέσεις τούτης της εμπειρίας. Αξιώνει, μ' άλλα λόγια, όχι να δίνει νόημα στην εμπειρία, αλλά κυριολεκτικά να την κατασκευάζει. Έχει λοιπόν τούτη η ιδεολογία χαρακτήρα τελεστικό: κάνει να γίνει αυτό που ισχυρίζεται ότι συμβαίνει. Δεν εγχαράσσει μόνο κώδικες συμπεριφοράς ούτε απλώς επιβάλλει κάποιες αξίες. Δημιουργεί το πλαίσιο και τα όρια μιας δομής της εμπειρίας. Μετα-

σχηματίζει επομένως σε όφελος της αναπαραγωγής ενός συγκεκριμένου κοινωνικού συστήματος την ίδια τη σχέση των ατόμων με το υλικό και το νόημα της ζωής τους. Τα κάνει να ζουν και να αντιλαμβάνονται τη ζωή τους με έναν τρόπο.

Προϋπόθεση για μια τέτοια εννόηση και ταυτόχρονα τέλεση της εμπειρίας είναι η αποσύνδεσή της από το χρονικό ορίζοντα που την καθιστά συγκρίσιμη με άλλες εμπειρίες. Τόπος της εμπειρίας του σύγχρονου ατόμου πρέπει να είναι ένα αέναο παρόν. Ένα παρόν που καθιστά κάθε στιγμή μέτρο του εαυτού της. Έτσι η ζωή του καθένα αντιστοιχεί σε μια συλλογή από εμπειρίες. Μια συλλογή η οποία μπορεί να εκθέτει τα πιο λαμπρά και «άξια» κομμάτια της με τη μορφή αντικειμένων ή αντικειμενοποιημένων σχέσεων¹ που ισχυρίζονται ότι περιγράφουν κάθε άτομο. Σε τελευταία ανάλυση, εκείνο που επιδεικνύει τις εμπειρίες ως αναγνωριστικό στοιχείο του καθενός, εκείνο που τις καθιστά ικανές να τον παρουσιάζουν ως υποκείμενο της ζωής του στους άλλους, είναι τα προϊόντα (με την πιο ευρεία έννοια του όρου) που καταναλώθηκαν για να «συμβούν». Τα αντικείμενα μπορούν έτσι να παρουσιάζουν το υποκείμενο.

Σε μια τέτοια συνθήκη, ο ιδιωτικός χώρος της κατοίκησης αποκτά το χαρακτήρα ενός εκθετηρίου και μουσείου ταυτόχρονα της ατομικότητας των κατοίκων του. Σαν τα αντικείμενα και οι σχέσεις τους, οι οποίες ουσιαστικά ορίζουν τούτο το χώρο, να αναλαμβάνουν να τυποποιήσουν την ίδια τη ζωή, ως παράθεση και συλλογή εμπειριών. «Κατοικώ σημαίνει αφήνω ίχνη»², λέει ο Β. Μπένγιαμιν. Όμως μια ιδιαίτερη μορφή κατοίκησης, εκείνη που αντιστοιχεί στη σύγχρονη ζωή, πρέπει με έναν ιδιαίτερο τρόπο να διαχειρίζεται τούτα τα ίχνη, να τα αξιολογεί και να τους δίνει νόημα. Αναζητώντας ο Μπένγιαμιν τις ρίζες της νεωτερικής εμπειρίας, παρατηρεί τις «φαντασμαγορίες»³ των εσωτερικών χώρων της ευρωπαϊκής αστικής κατοικίας του 19ου αιώνα. Και βλέπει σε τούτες τις φαντασμαγορίες αποτυπωμένη μια σχέση της ατομικής εμπειρίας με το χρόνο. Η εμμονή του αστικού πολιτισμού στη λατρεία της ατομικότητας αναθέτει στην κατοικία του κάθε αστού το καθήκον να εκφράζει, επιδεικνύοντάς την, την προσωπικότητά του. Βαριά έπιπλα, κάθε λογής αντικείμενα-στολίδια, περίτεχνα καλύμματα, ταπετσαρίες και κουρτίνες δίνουν μια ατμόσφαιρα μουσειακή στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού. Το χώρο χαρακτηρίζει ουσιαστικά η συλλογή των πολύτιμων ή μη αντικειμένων που εκτίθενται.

Όμως στα μουσεία δεν εκτίθενται μόνο τα έργα του παρελθόντος. Φυλάσσονται κιόλας. Προφυλάσσονται. Αντίστοιχα, σαν μια πελώρια περίτεχνη θήκη, η αστική κατοικία του 19ου αιώνα φυλάσσει στο εσωτερικό της αντικείμενα όπως φυλάσσει και ανθρώπους. Σε ένα περιβάλλον αυτοτελές και κλειστό, καθέτι και καθένας βρίσκει τη θέση του ή, σκωτότερα, τη θήκη του, όπως λέει ο Μπένγιαμιν. Γιατί η εποχή τούτη δείχνει να έχει μια εμμονή με τις θήκες: «Και για ποιο πράγμα δεν επινόησε κάποιο είδος θήκης ο 19ος αιώνας! Για τα ρολόγια της τσέπης, τις παντόφλες, τις αυγουλιέρες, τα θερμομέτρα, τις τράπουλες – και εκεί που έλειπαν οι θήκες τη θέση τους έπαιωναν κάθε είδους περιτυλίγματα, χαλάκια, σκεπάσματα και καλύμματα»⁴.

Αυτή η εμμονή με τις θήκες είναι βέβαια κάτι παραπάνω από μία μόδα. Υποδηλώνει μια στάση απέναντι στην ίδια τη ζωή, που στεγάζεται, αν όχι περικλείεται, σε μια τέτοιου είδους κατοικία. Όπως οι θήκες φυλάσσουν το ίχνος των αντικειμένων καθώς έχουν στο εσωτερικό τους συχνά αποτυπωμένο το περίγραμμά τους, τεκμήριο της ύπαρξής τους ακόμα και όταν δεν βρίσκονται εκεί, έτσι και η κατοικία, ετούτη η μεγάλη θήκη, φυλακίζει στα

περιγράμματα των χώρων της τη ζωή των αστών. Γι' αυτό, στην «άψυχη πληθωρικότητα της επίπλωσής» της, μια αστική κατοικία είναι ιδανικά ένα μαυσωλείο, ένας τόπος όπου στεγάζεται ένα πτώμα⁵. Η ακινησία και η μνημειώδης διάταξη των αντικειμένων αντιστοιχούν σε μια ζωή σε αναστολή. Και όπως τα αντικείμενα βρίσκουν στις θήκες τους το χνάρι τους, έτσι και οι άνθρωποι βρίσκουν τα ίχνη τους φυλακισμένα στα ίδια τα υλικά της επίπλωσης και την επιδερμίδα των πραγμάτων. Μια τέτοια κατανόηση του ίχνους δεν αντιλαμβάνεται την κατοίκηση σαν μια συνεχή ροή εγγραφών, σαν μια δραστηριότητα που διαρκώς αναδιατάσσει τη σχέση ανάμεσα σε παρελθόν και μέλλον, αλλά θεωρεί τα ίχνη ενδείξεις επιβεβαίωσης μιας ζωής αναμενόμενης⁶. Ακριβώς γι' αυτό το αστυνομικό μυθιστόρημα της ίδιας εποχής μπορεί να δει την αστική κατοικία ως τόπο εγκλήματος, όπου ο επιδέξιος ντετέκτιβ καλείται να βρει τα ίχνη που θα τον οδηγήσουν στο δολοφόνο. Μια κατοικία φτιαγμένη για να ρουφάει τα ίχνη των ανθρώπων μόνο για να επιβεβαιώνει την αδιατάρακτη κανονικότητα της ζωής τους σημαδεύεται αλλιώς από τα ίχνη του εγκλήματος.

Όπως όμως και το περίγραμμα ενός αντικειμένου αποτυπώνεται στη θήκη του, έτσι και τα ίχνη των ανθρώπων, που σχηματίζονται εξαιτίας της κανονικότητας μιας καθημερινής χρήσης των πραγμάτων, είναι στην πραγματικότητα ίχνη που επιβεβαιώνουν το τυποποιητικό περίγραμμα μιας ζωής⁷. Τα ίχνη τούτα σαν να εγκλωβίζουν την ανθρώπινη εμπειρία στην τελετουργική επανάληψη συμπεριφορών που συγκροτούν απαραίτητα έναν κόσμο κλειστό και προσδιορισμένο. Τα ίχνη του εγκλήματος συνιστούν βέβαια μία παραβίαση της κανονικότητας των ίχνων της συνηθισμένης αστικής ζωής. Όμως σχεδόν πάντα στο αστυνομικό μυθιστόρημα είναι ίχνη τεχνητά, πλαστά, που δοκιμάζουν την ικανότητα του ντετέκτιβ να βρίσκει το δρόμο του χωρίς να παρατλανάται. Έτσι, το είδος τούτο της λογοτεχνίας μπορεί να μας δώσει μια καλύτερη παρουσίαση του αστικού εσωτερικού, γιατί σε τελευταία ανάλυση αποδίδει στα ίχνη μια δύναμη κατασκευαστική. Δείχνει πως η αστική κατοικία κατασκευάζει τη ζωή σύμφωνα με τα προδιαγεγραμμένα ίχνη της, όπως ακριβώς ένας επιδέξιος εγκληματίας επιχειρεί με ίχνη επίτηδες αφημένα να κατασκευάσει μια εικόνα του εγκλήματος που τον αθώνει.

Ο Μπένγιαμιν προβάλλει ουσιαστικά στην αστική κατοικία του 19ου αιώνα ένα μοντέλο εννόησης της νεωτερικής εμπειρίας. Σε μια εποχή μεταίχμιο στην ιστορία της νεωτερικότητας, μια εποχή όπου τέθηκαν τα θεμέλια της σύγχρονης εμπειρίας της μαζικής κατανάλωσης, ο Μπένγιαμιν βλέπει την αστική κατοικία σαν ένα μικρόκοσμο της νεωτερικής φαντασμαγορίας. Όπως στη νεωτερική μεγαλούπολη την αίγλη του κόσμου των εμπορευμάτων αναδεικνύει η φαντασμαγορία των «ναών της κατανάλωσης», έτσι και στην αστική κατοικία οι «φαντασμαγορίες του εσωτερικού» αναπαράγουν τη λάμψη και τη μαγική δύναμη των προϊόντων-αντικειμένων. Και πρόκειται πράγματι για μια δύναμη μαγική, γιατί τούτα τα αντικείμενα όχι μόνο δανείζουν τη λάμψη τους στους κατόχους τους, αλλά είναι και ικανά να πιστοποιήσουν προκαταβολικά έναν τρόπο ζωής σαν να αποτελούν ήδη ίχνη του. Όπως στην περίπτωση της θήκης για μια πένα ή μια πίπα, το ίχνος προηγείται, προετοιμάζει τη θέση του αντικειμένου, έτσι και στις αστικές φαντασμαγορίες του εσωτερικού τα έπιπλα και τα άλλα αντικείμενα προετοιμάζουν τη θέση όπου θα συμβεί μια ζωή προδιαγεγραμμένη. Δεν πρόκειται λοιπόν για μια εγγραφή της ζωής του καθένα σε τόπους και σε πράγματα, καθώς αφήνει στο πέρασμά του σημάδια. Πρόκειται για σημάδια κατασκευα-

σμένα, πρόκειται για αντικείμενα που παρουσιάζονται ως τεκμήρια εμπειρίας και όχι για αντικείμενα που εμπειρίες χρήσης τους τα μετασχηματίζουν, μετασχηματίζοντας ουσιαστικά τη νοηματοδότησή τους. Αυτό που μοιάζει να υποδεικνύει ο Μπένγκιαμιν είναι πως η αστική κατοίκηση του 19ου αιώνα διαχειρίζεται εκείνη την εδραιωμένη πεποίθηση, την οποία συνοψίζει η διατύπωση «κατοικώ σημαίνει αφήνω ίχνη», μόνο για να αφαιρέσει από το ίχνος τη δύναμη να σημαδεύει αλλαγές στο χρόνο⁸. Οι αστικές κατοικίες γίνονται έτσι μουσεία του παρόντος. Εκείνο που τους δίνει μουσειακό χαρακτήρα είναι η παραθετική διάταξη τεκμηρίων ζωής, τεκμηρίων όμως που έχουν αποκοπεί από τη ροή του χρόνου.

Μια μουσειακή πρόσληψη του παρόντος, όμως, επιβάλλει μια πρακτική ανάδειξης των ιχνών ως συστατικών στοιχείων μιας συνεκτικής δομής, της δομής ενός μύθου του παρόντος. Η ανάδειξη των οικιακών αντικειμένων ως «μνημείων» της αστικής καθημερινότητας υφαίνει έναν τέτοιο μύθο του παρόντος. Και επιχειρεί, στο επίπεδο μιας σύνθεσης ικανής να δομεί το φαντασιακό των αστών, να συμφιλιώσει δύο αντιτιθέμενες όψεις της ηγεμονικής ιδεολογίας: την ανάδειξη του νεωτερισμού ως θετικής αξίας, αλλά και την υπεράσπιση της κανονικότητας της αστικής ζωής μέσα από την αναπαραγωγή της.

Οι ίδιες οι συνθήκες της κοινωνίας του 19ου αιώνα, με το ρυθμό ανάπτυξης της τεχνολογίας και της εμπορευματικής παραγωγής, απειλούν την ήρεμη ακινησία της αστικής κατοικίας, αυτού του ιδιότυπου κελύφους ενός τρόπου ζωής ηγεμονικού. Μόνο όμως από τις αρχές του 20ού αιώνα και στα πλαίσια της πολεμικής του Μοντέρνου Κινήματος πρόβαλαν ιδέες που επιχειρούσαν να προσαρμόσουν την κατοικία στις αξίες και το ρυθμό μιας τέτοιας ανάπτυξης. Μόνο τότε αναδείχθηκαν η προσωρινότητα της κατοίκησης και η πορώδης υφή της κατοικίας με τις μεγάλες γυάλινες επιφάνειες, ως αναγκαίες εκφράσεις της νεωτερικής ζωής⁹.

Στο 19ο αιώνα, η κατοίκηση αποτελεί πεδίο συνύφανσης ενός μυθικού συνεχούς που ακριβώς τη δυναμική της νεωτερικότητας, ως συνθήκης απελευθέρωσης από τα δεσμά μιας παραδοσιακής κοινωνίας, επιχειρεί να εκτρέψει. Γι' αυτό η αναζήτηση του νέου εγκλωβίζεται στη φαντασμαγορία της κατανάλωσης και η επιβεβαίωση του κανονικού παρουσιάζεται σαν ο αυτονόητος ορίζοντας της συνέχειας των αστικών ιδανικών¹⁰.

Οι δύο τούτες απαιτήσεις, η αναζήτηση του νεωτερισμού και η επιβεβαίωση της κανονικότητας, είναι που θεμελιώνουν μια αντιφατική, υβριδική σχέση της εμπειρίας με το χρόνο. Και στα ίχνη που η αστική κατοικία φυλακίζει τη ζωή, ο ίδιος υβριδικός χαρακτήρας αποτυπώνεται στη σχέση ανάμεσα σ' αυτό που τα ίχνη αναπóτρεπτα υποδεικνύουν (το πέρασμα του χρόνου) και αυτό που καλούνται να επιδεικνύουν (την επανάληψη, την κυκλικότητα του χρόνου ως θεμέλιο του κανονικού).

Το ίδιο συμβαίνει και στη σχέση της μόδας με τη νεωτερικότητα, λέει ο Μπένγκιαμιν. Και εκεί η συνεχής διαδοχή των ρευμάτων θεμελιώνει μια αίσθηση αλλαγής, χωρίς πραγματικά να κάνει άλλο από το να διατηρεί άθικτες τις κανονικότητες της αστικής ζωής. Άλλωστε η ίδια η παραγωγή των προϊόντων στον προηγμένο καπιταλισμό χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτική του νεωτερισμού και της κανονικότητας. Αν ο νεωτερισμός αποτελεί διαρκώς ερέθισμα για τη διεύρυνση της ζήτησης (που αναλαμβάνει να πιστοποιήσει φαντασμαγορικά η διαφήμιση), η «αίωonia επιστροφή του όμοιου» είναι έκδηλη στη μαζική παραγωγή, την παραγωγή εν σειρά¹¹.

Μύθος και εμπειρία της νεωτερικότητας

Αν όλες οι εμπειρίες είναι ισότιμες γιατί αθροίζονται, τότε εκείνο που θα τις καθιστούσε συγκρίσιμες οφείλει να απωθηθεί. Στη ρίζα της νεωτερικής εμπειρίας, που ευνοεί την παράθεση βιωμάτων σύμφωνα με τη ροή ενός διαρκούς παρόντος, βρίσκεται η άρνηση της σύγκρισης με το παρελθόν που δίνει νόημα στο κάθε παρόν. Στη μεγαλούπολη του 19ου αιώνα, εκείνη που προεικονίζει τις μητροπόλεις του 20ού, ο καθημερινός βομβαρδισμός των αισθήσεων με ερεθίσματα καταγιγιστικά εγκαινιάζει μια τέτοια δομή εμπειρίας αποσυνδεδεμένης από οποιοδήποτε παρελθόν. «Η αντίληψη γίνεται εμπειρία μόνο όταν συνδέεται με αισθήσεις-μνήμες του παρελθόντος»¹². Αντίθετα, μια εμπειρία αποσυνδεδεμένη από το παρελθόν έχει την αξία του βιώματος (Erebnis), που γίνεται εκείνο μόνο μέτρο του εαυτού του. Πρόκειται για το μαρασμό της εμπειρίας¹³, σύμφωνα με το σχήμα του Μπένγιαμιν. Το βίωμα αντιστοιχεί σε μια προσαρμοστική τακτική του κατοίκου της νεωτερικής μεγαλούπολης, που αναγκάζεται να παραιτηθεί από την προσπάθεια να διακρίνει και να συγκρίνει¹⁴ ή, σωστότερα, αναγκάζεται να προφυλαχθεί από τον καταγισμό των αντιληπτικών σοκ αναπτύσσοντας ένα μηχανισμό αμυντικό. «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»¹⁵. Αναχώματα αναχαίτισης ενός τέτοιου δυνάμει τραυματικού καταγισμού ανεγείρει η συνείδηση. Αποδίδοντας στα βιώματα ένα ακριβές στίγμα στο χρόνο, ταξινομώντας τα μέσω μιας «ηθελμένης μνήμης», τους δίνει μια θέση ελεγχόμενη στο ανακλήσιμο ατομικό παρελθόν του καθένα. Έτσι αποτρέπεται η τραυματική εγγραφή στο απρόσιτο βάθος της μνήμης, μια εγγραφή της οποίας το ίχνος σημαδεύει μόνιμα.

Και είναι τούτα τα «μόνιμα ίχνη ως θεμέλια της μνήμης» που είναι «πιο ισχυρά και πιο ανθεκτικά όταν η διαδικασία που τα δημιουργήσε δεν έχει φθάσει ποτέ στη συνείδηση», λέει ο Μπένγιαμιν, υιοθετώντας την άποψη και τα λόγια του Φρόιντ¹⁶.

Η συνείδηση λειτουργεί έτσι προστατευτικά. Δεν επιτρέπει σε συγκινήσεις να εγγραφούν σε εκείνα τα βάθη της μνήμης που επηρεάζουν τη συγκρότηση του ατόμου. Η συνείδηση αναχαιτίζει τις δυνάμει τραυματικές εγγραφές στο ασυνείδητο, θα έλεγε η ψυχαναλυτική εκδοχή μιας τέτοιας θέσης. Όμως ο Μπένγιαμιν αποδίδει στην καθαντό εμπειρία (την Erfahrung σε αντιδιαστολή με το Erlebnis) μια υπόσταση εγγενώς κοινωνική. Η εμπειρία αποτελεί τόπο συγχώνευσης του ατομικού και συλλογικού παρελθόντος. Ότι δεν μπορεί απαραίτητα να ανακαλέσει μια «ηθελμένη μνήμη», συντηρεί και αναπαράγει η ίδια η παράδοση, εννοημένη σε όλες της τις εκφάνσεις: Οι αφηγήσεις, οι γιορτές και οι τελετουργίες ανακαλούν στη μνήμη γεγονότα όχι ως πληροφορίες (ως συμβάντα λοιπόν με ένα προσδιορισμένο στίγμα στο παρελθόν), αλλά ως ίχνη εμπειριών συλλογικών. Η ανάκληση είναι η ίδια μια συλλογική κοινωνική εμπειρία, δεν πρόκειται όμως τόσο για μια υπενθύμιση όσο για μια τέλεση, αν χρησιμοποιήσουμε μια μη Μπενγιαμινική λέξη για μια Μπενγιαμινική σύλληψη. Η συλλογική μνήμη υπάρχει στο βαθμό που εκδηλώνεται σε συλλογικές πρακτικές, οι οποίες την καθιστούν αντικείμενο συλλογικής εμπειρίας. Κάπως έτσι ο παραδοσιακός αφηγητής εμφυτεύει στη ζωή του το γεγονός που αφηγείται, μόνο για να το περάσει ως εμπειρία στους ακροατές του¹⁷.

Η πρόσβαση στο υλικό του βιώματος γίνεται μέσω των προσωπικών αναμνήσεων. Μια και την εγγραφή του βιώματος επέβλεπε η συνείδηση, είναι εκείνη σε θέση, ανάλογα με τις περιστάσεις, να εξερευνήσει και να αξιοποιήσει στο παρόν τις εγγραφές στη μνήμη. Όμως τούτη η «ηθελήμενη» ανάμνηση δεν έχει τη δυνατότητα να φθάσει στα βάθη της μνήμης, δεν μπορεί να ανιχνεύσει ίχνη μόνιμα και εγγραφές συγκροτητικές. Ο Μπένγιαμιν βυθίστηκε στο έργο του Προυστ εξερευνώντας τη δύναμη εκείνης της μνήμης που ο συγγραφέας ονόμασε «αθέλητη». Αυτό το είδος της μνήμης φάνηκε να αντιστοιχεί σε ό,τι δεν μπορεί να ανακληθεί με τρόπο συνειδητό, σε ό,τι ειδικές συνθήκες, μη ελεγχόμενες από το άτομο, μπορεί να επιτρέψουν να αναδυθεί αποκαλύπτοντας τη σημασία του παρελθόντος για την εννόηση του παρόντος. Ενός παρόντος που, ενώ για τον Προυστ ήταν ατομικό, για τον Μπένγιαμιν ήταν συλλογικό. Και εκεί που ο Προυστ αναζήτησε το «χαμένο χρόνο» ως χρόνο ατομικής επίγνωσης, ο Μπένγιαμιν αναζήτησε στο παρελθόν ένα χαμένο μέλλον¹⁸ ως το χρόνο μιας επίγνωσης ιστορικής.

Ό,τι αναδύεται αθέλητα από το παρελθόν έχει μία αύρα, λέει ο Μπένγιαμιν, μια αίγλη. Χαρακτηρίζεται από την «ανεπανάληπτη εμφάνιση ενός απόμακρου»¹⁹. Κάνοντας μια διάκριση που αποτελεί ίσως κλειδί για την κατανόηση της θέσης του για τη λειτουργία της μνήμης, ο Μπένγιαμιν ξεχωρίζει το ίχνος από την αύρα. «Το ίχνος είναι η εμφάνιση μιας εγγύτητας, οσοδήποτε απομακρυσμένο να είναι το πράγμα που άφησε πίσω του. Η αύρα είναι η εμφάνιση μιας απόστασης, οσοδήποτε κοντά να βρίσκεται αυτό που την ανακαλεί»²⁰. Η αύρα είναι λοιπόν μια αίσθηση απόστασης που η μνήμη γεννά στο παρόν καθώς βρίσκεται μπροστά σε μια στιγμή του παρελθόντος. Ο μαρασμός της εμπειρίας συνοδεύεται από ένα μαρασμό, μια «παρακμή», τούτης της αύρας. Στο ατομικό παρελθόν η αύρα αντιπροσωπεύει την αίσθηση μιας αποκαλυπτικής πληρότητας που καθιστά το ανακαλούμενο γεγονός εύγλωττο στη μοναδικότητά του. Η αίσθηση του απόμακρου αντιπροσωπεύει τη μη αναγωγικότητα του παρελθόντος, η οποία όμως μπορεί να αποτελέσει προϋπόθεση μιας αποκαλυπτικής σύγκρισης με το παρόν²¹. Στο παρελθόν που συλλογικά ανακαλείται, η αύρα αντιστοιχεί στην κοινή πίστη σε μια παράδοση που κάθε της καταστατική στιγμή, κάθε θεμελιώδες και θεμελιωτικό γεγονός αποτελεί γνήσια μοναδικότητα. Η αίσθηση της αύρας και στις δύο εκφάνσεις της, οι οποίες στην πραγματικότητα συνκραίνονται στη συγχώνευση ατομικού και συλλογικού στη μνήμη, δεν είναι προσυτή στη συνειδητή ανάμνηση. Η συνειδητή ανάμνηση δεν διατηρεί τη «μαγεία του απόμακρου». Εξημερώνει το παρελθόν, το κρατά κοντά για να το χειριστεί, χρησιμοποιεί τις εγγραφές ως σίγουρα σημάδια. Η συνειδητή ανάμνηση αναζητά και ανακτά ό,τι έχει εγγραφεί ως βίωμα, ό,τι λοιπόν έχει αφήσει ένα εντοπίσιμο ίχνος στο συνειδητό. Έτσι, ίχνος απομένει να ονομάζεται μόνο ό,τι μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο παρατήρησης, όχι ό,τι, παρόλο που σημαδεύει, παραμένει απόμακρο, αδιαπέραστο από τη συνείδηση. Με τούτη την έννοια, ίσως τα ίχνη που εγγράφονται στο βάθος της μνήμης να είναι σωστότερο να τα εννοούμε, στο πνεύμα της Μπενγιαμινικής προσέγγισης, ως τραύματα²² ή έστω σημάδια σαν κι αυτά που αφήνουν οι καιροί στο σώμα και τα υλικά.

Όμως μπορεί κανείς να βρει στα πλαίσια της νεωτερικής εμπειρίας, μιας εμπειρίας την οποία μονοπωλεί το βίωμα, τούτη τη «μαγεία του απόμακρου»; Η θεωρία του Μπένγιαμιν δεν αναζητά να ανασυστήσει τη δύναμη της παράδοσης. Η σχέση της με την προοπτική της νεωτερικότητας είναι καταφατική. Όμως τούτη η κατάφαση προϋποθέτει ένα ριζικό μετασηματισμό της νεωτερικής συνθήκης ως συγκεκριμένης συνθήκης μιας κοινωνίας ιστορικής.

Στη φτώχεια της σύγχρονης εμπειρίας και στην παραμυή της αύρας δεν εγκαθίσταται απαραίτητα ένας εφιάλτης αλλοτρίωσης. Μετεωρίζεται ταυτόχρονα μια ασθενής υπόσχεση. Η υπόσχεση ενός άλλου κόσμου, απελευθερωμένου από τους καταναγκασμούς της παραδοσιακής κοινότητας, ενός κόσμου της ανθρώπινης χειραφέτησης. Αν ο μαρασμός της εμπειρίας αντιστοιχεί σε μια βαρβαρότητα, ίσως η δύναμη της καταστροφής να μπορέσει να γίνει προϋπόθεση στα χέρια των μαζών για ένα ξεκίνημα από την αρχή. Τούτη ήταν η θέση του Μπέν-γιαμιν σε ορισμένα πρώιμα κείμενά του²³. Ίσως όμως ο μαρασμός της εμπειρίας να είναι μόνο η προϋπόθεση μιας διαλεκτικής αναίρεσης του κυρίαρχου μύθου της νεωτερικότητας, του μύθου της προόδου. Τούτη η υπόθεση περιγράφει τη θέση του ύστερου Μπένγιαμιν²⁴. Και το εγχείρημά του εστιάζεται στη διάσωση της υπόσχεσης που φέρει η νεωτερικότητα, στη διάσωση του χειραφετητικού πυρήνα του οράματός της, το οποίο εξελίχθηκε σε εφιάλτη καθώς δεσμεύτηκε στην αναπαραγωγή μιας κοινωνίας της ανισότητας και της καταπίεσης.

Δεν είναι η νεωτερικότητα ένα πρόγραμμα που εξαναγκάζει το μετασχηματισμό της κοινωνίας (δεν είναι η νεωτερικότητα κάτι σαν εφαρμογή των αιτημάτων του Διαφωτισμού) ούτε η νεωτερικότητα περιγράφει μια συνθήκη της κοινωνίας εσωτερικά ομοιογενή και αναπότρεπτα προσανατολισμένη. Ο Μπένγιαμιν αντιμετωπίζει τη νεωτερικότητα στη διαλεκτική ένταση των θεμελιωδών αντιφάσεων της. Σαν υπόσχεση χειραφέτησης και σαν συνθήκη αναπαραγωγής της ανισότητας ταυτόχρονα, σαν ελπίδα και σαν εφιάλτη. Και, κυρίως, κατανοεί τη νεωτερικότητα σαν μια συνθήκη όπου εξορθολογισμός και τεχνολογική ανάπτυξη, από τη μια, και συλλογικές φαντασιώσεις και μυθικές κατασκευές, από την άλλη, συνυπάρχουν. Η νεωτερικότητα δεν απομάγευσε τον κόσμο με τον τρόπο μιας διαφωτιστικής εκκαθαριστικής επιχείρησης παρά μόνο για να τον επαναμαγεύσει, εγκαθιστώντας ένα νέο κυρίαρχο μύθο, το μύθο της εξέλιξης και της προόδου, που υπόσχεται την ευτυχία σε ένα ανθρώπινο γένος γοητευμένο από την ανάπτυξη της τεχνολογίας²⁵.

Ο μύθος της προόδου προϋποθέτει την εννόηση ενός χρόνου προσανατολισμένου στο μέλλον και μια αξιολόγηση της ιστορίας ως τόπου εκδίπλωσης της ανθρώπινης εξέλιξης. Ο μύθος της προόδου προϋποθέτει ένα χρόνο γραμμικό με σταθερό προσανατολισμό, με σταθερή φορά. Μια τέτοια όμως μυθική κατασκευή συνυπάρχει με την καθημερινή βίωση ενός χρόνου θρυμματισμένου, ενός χρόνου που αντιστοιχεί σε μια εμπειρία σημαδεμένη από το σοκ. Ο μύθος επανασυναρμολογεί τη διασπαρμένη εμπειρία, την εμπειρία των βιωμάτων, σε ένα συνεκτικό συνεχές, ανάλογο με τη συλλογική εμπειρία της παραδοσιακής κοινότητας. Και καθώς ο μύθος της προόδου καθιστά το νεωτερισμό ανταποδεδεικτο σημάδι της εξέλιξης, δίνει σε κάθε βίωμα την αξία ενός νεωτερισμού. Η προσωρινότητα ανάγεται σε κυρίαρχο κανόνα: «Αυτό που διακρίνει τους θεούς της νεωτερικής μυθολογίας είναι η ευπάθειά τους στο χρόνο [...]. Πράγματι η προσωρινότητα είναι η ίδια η βάση της δύναμής τους»²⁶, λέει η Μπακ-Μορς παρουσιάζοντας τη θέση του Μπένγιαμιν.

Συναντάμε λοιπόν στον πυρήνα της νεωτερικής εμπειρίας, όπως τη χειρίζεται η νεωτερική μυθολογία, τη συνθήκη της διαρκούς αλλαγής ως εγγίση μιας συνέχειας. Η νεωτερική μυθολογία πλάθει από τον καταιγισμό των αντιληπτικών σοκ την ενότητα μιας πίστης στην πρόοδο.

Στη νεωτερική μυθολογία, ο μύθος της προόδου εμφανίζει καθετί νέο ως αξία απόλυτη. Η συνέχεια της προόδου ανάγεται έτσι σε μια συνεχή ανάδειξη νεωτερισμών. Δεν τίθενται σε συζήτηση ο προσανατολισμός, τα κριτήρια, τα υποκείμενα ή οι όροι της προόδου. Η

πρόοδος μυθοποιείται, δηλαδή ανάγεται στη γοητευτική φαντασμαγορία του καινούριου. Και τούτη είναι ίσως η πιο καθαρή εκδήλωση ενός μυθοποιητικού φετιχισμού. Η πρόοδος λατρεύεται και καταναλώνεται ως φετίχ. Η κοινωνική λειτουργία της μόδας είναι απ' αυτή την άποψη χαρακτηριστική. Καθώς η επιθυμία για το καινούριο μετατίθεται από τη ζωή των ανθρώπων στην εμφάνισή τους, τα ρεύματα των προτιμήσεων εναλλάσσονται χωρίς να βρίσκονται μεταξύ τους σε κάποια σχέση, σχέση εξέλιξης ή προέλευσης. Απομένει μια διαρκώς ανανεούμενη υπόσχεση νεωτερισμού, που το μόνο που την καθιστά πιστευτή είναι η διαφοροποίηση της τελευταίας μόδας από την αμέσως προηγούμενη. Η μόδα έτσι γίνεται μια τελετουργία: «Η μόδα προδιαγράφει το τελετουργικό σύμφωνα με το οποίο το προϊόν φετίχ απαιτεί να λατρεύεται»²⁷.

Στο 19ο αιώνα η νεωτερικότητα έχει ήδη την ιστορία της. Έχει εκδηλώσει τις κινητήριες δυνάμεις της, ενώ έχει ταυτόχρονα οικοδομήσει το μύθο της. Παρ' όλα αυτά, όπως παρατηρεί ο Μ. Μπέρμαν, «[...] το νεωτερικό κοινό του 19ου αιώνα μπορεί να θυμάται πώς είναι να ζεις υλικά και πνευματικά, σε κόσμους που δεν είναι με κανέναν τρόπο νεωτερικοί»²⁸. Τούτη την εποχή διαλέγει να παρατηρήσει ο Μπένγιαμιν για να αξιολογήσει την εσωτερική ένταση της νεωτερικότητας, μια ένταση που στη δική του εποχή έμοιαζε να εκβάλλει στη φρίκη του ναζισμού και του πολέμου.

Πώς όμως να αναζητηθεί η κρυμμένη και διαστρεβλωμένη δυναμική της νεωτερικότητας; Για τον Μπένγιαμιν, τούτο το εγχείρημα βασίζεται κυρίως σε μια αποκαλυπτική ανάδειξη του υλικού πολιτισμού της εποχής. Στο σώμα των αντικειμένων, στο σώμα της πόλης και των κτιρίων, ο ιδιότυπος αυτός αρχαιολόγος του τελείως πρόσφατου παρελθόντος αναζητά τις εγγραφές της ιστορίας. Όχι για να ανασυστήσει μια διαδρομή από το παρελθόν προς το παρόν που να εξηγεί τη σύγχρονη συνθήκη, αλλά για να ξαναβρεί στο παρελθόν αυτό που θα μπορούσε να είχε γίνει. Για ν' αποκαλύψει μέσα από μια σύγκριση με παρελθούσες συγκυρίες, οι οποίες περιείχαν και προοπτικές αλλιώτικες από εκείνες που τις ακολούθησαν, τη δυναμική του παρόντος.

Δεν ζητά ο Μπένγιαμιν λοιπόν να αφηγηθεί την ιστορία με τον τρόπο των ιστορικών, που συνδέουν αιτιακά τις διάφορες στιγμές αραδιάζοντας «τη σειρά των συμβάντων σαν κόμπους σε κομποσχοίνι»²⁹. Όπως το διατυπώνει: «Η αληθινή εικόνα του παρελθόντος είναι φευγαλέα. Το παρελθόν μπορεί να συλληφθεί μόνο ως μια εικόνα η οποία, τη στιγμή ακριβώς που μπορεί ν' αναγνωριστεί, πετιέται αστραπιαία για να μην ξανάρθει»³⁰. Χρειάζεται ένας τρόπος ιδιαίτερος για να συλλάβουμε τούτη τη φευγαλέα εικόνα. Όσο αφορά τις προσωπικές αναμνήσεις, δεν αρκεί να ανατρέξουμε στα συμβάντα που έχουν καταγραφεί στη μνήμη. Χρειάζεται να προσεγγίσουμε εκείνο το βαθύτερο στρώμα εγγραφών που διαφεύγουν από τον έλεγχο της συνείδησης. Εκεί, από τα βαθύτερα σημάδια είναι δυνατόν να προκαλέσουμε την ανάδυση της φευγαλέας εικόνας. Αναπάντεχα, γιατί δεν είναι τούτη η ανάδυση αποτέλεσμα μιας εστιασμένης ανάμνησης. Η αθέλητη μνήμη μπορεί να φέρνει στο φως θραύσματα του παρελθόντος. Όμως, οι φευγαλέες εικόνες του, μόνο επειδή συναντούν ένα παρόν συγκεκριμένο που τις διασώζει, αποκτούν ένα νόημα. Συνέρονται σε έναν αποκαλυπτικό αστερισμό με εικόνες του παρόντος.

Όσο αφορά τη συλλογική μνήμη, το παρελθόν έχει υποστεί μια αντίστοιχη επεξεργασία με γνώμονα την αφήγηση της ιστορίας από τη σκοπιά των ισχυρών, των νικητών. Το πα-

ρελθόν της κοινής μνήμης είναι ένα παρελθόν συγκροτημένο έτσι ώστε να δικαιολογεί το παρόν. Έτσι, οι φευγαλέες αποκαλυπτικές εικόνες του παρελθόντος μπορεί να αναδυθούν μόνο από ένα βαθύτερο υπόστρωμα της συλλογικής μνήμης. Πρόκειται για το ασυνείδητο της συλλογικότητας και όχι για το συλλογικό ασυνείδητο, όπως σωστά παρατηρεί για την απόδοση του όρου του Μπένγιαμιν η Ζ. Βάιγκελ³¹. Το ασυνείδητο της συλλογικότητας ορίζει το πεδίο των συλλογικών απωθήσεων, το πεδίο ενός «ξεχάσματος», μιας συλλογικής λήθης. Εκεί είναι εγγεγραμμένες συλλογικές εμπειρίες του παρελθόντος, τις οποίες κρατούν σε αφάνεια οι κυρίαρχες τελετουργίες των συλλογικών αναμνήσεων (στις επετειακές γιορτές, στην ανέγερση μνημείων αλλά και στην καθημερινή αναπαραγωγή των κυρίαρχων αφηγήσεων από τη βιομηχανία της κουλτούρας). Η αναπάντεχη ανάδυση τέτοιων εγγραφών είναι δυνατή σε στιγμές που το παρόν βρίσκεται σε μια διαταραγμένη σχέση με το «επίσημο παρελθόν». Σε στιγμές κρίσης, σε στιγμές κινδύνου. Τότε, τέτοιες εγγραφές σαν να φωτίζουν μεμιάς ταυτόχρονα το τότε και το τώρα. «Γιατί ο ιστορικός δείκτης των εικόνων δεν λέει μόνο ότι ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο χρόνο. Λέει πάνω απ' όλα ότι απαιτούν την αναγνωσιμότητά τους σε μια συγκεκριμένη στιγμή». Και έτσι, «κάθε "τώρα" είναι το τώρα μιας συγκεκριμένης αναγνωσιμότητας»³².

Μια τέτοια συλλογική αναγνώριση ενός χαμένου παρελθόντος ισοδυναμεί με την ένταση μιας αιφνίδιας αφύπνισης³³. Σαν κάποιοι κοινά να αισθάνονται ότι ξυπνούν από ένα όνειρο και να αντιλαμβάνονται το νόημα αυτού που έβλεπαν εξαιτίας της απότομης σύγκρισής του με αυτό που ζουν ξύπνιοι. Μπορεί έτσι, στην ένταση ενός αγώνα, να ξαναβρεθούν στη συλλογική μνήμη εικόνες απωθημένες από το παρελθόν, εικόνες συλλογικής ζωής κοινής, εικόνες συντροφικότητας ή και εικόνες από άλλους αγώνες που οι ελπίδες τους θάφτηκαν στα συντρίμια της ήττας ή παροχετεύτηκαν στις απατηλές υποσχέσεις και τις υποκατάστατες επιθυμίες.

Ανασκάπτοντας τη νεωτερική μεγαλούπολη

Και η ατομική μνήμη και η συλλογική παρακινούνται από υλικά ίχνη. Η συνειδητή, η ηθελημένη μνήμη, συλλογική και ατομική, χρησιμοποιεί τα ίχνη σαν οδοδείκτες που ορίζουν διαδρομές αποτυπωμένες σε μια επιλεγμένη χαρτογράφηση του παρελθόντος. Η ίδια η κοινωνία φροντίζει τέτοια ίχνη οδοδείκτες να επισημαίνονται και κατευθύνει την εκπαίδευση στην εγγάραξη μιας ικανότητας αναγνώρισής τους από τα μέλη της. Τα μνημεία συχνά ανεγείρονται για να επισημαίνουν τέτοια ίχνη. Και λίγο διαφέρει από την άποψη της χρήσης τους αν αυτά τα ίχνη έχουν κυριολεκτικά κατασκευαστεί. Η ιχνηλάτηση του παρελθόντος στο σώμα της πόλης, είτε γίνεται ατομικά είτε συλλογικά, αποτελεί μια πρακτική αναπαραγωγής της κυρίαρχης μυθολογίας της συνέχειας, εφόσον είναι δέσμια της πεποίθησης ότι γνωρίζει αυτό που συνέβη.

Μόνο η αναζήτηση των αλληπάλληλων εγγραφών στο σώμα της πόλης με την αιφνίδια, απρόβλεπτη σύγκριση ιχνών που βρίσκονται σε διαφορετικές στρώσεις, μπορεί να αποκαλύψει ένα παρελθόν αλλιώτικο, ένα παρελθόν που να φωτίζει το παρόν και να φωτίζεται απ' αυτό. Παραδειγματική πρακτική μιας τέτοιας αναζήτησης δεν είναι η ιχνηλάτηση αλλά

η ανασκαφή. Στην ανασκαφή είναι που αναδεικνύονται οι αλληπάλληλες στρώσεις της ιστορίας, στην ανασκαφή μπορεί κανείς να δει, σαν σε μια αποκαλυπτική σύγκριση, φάσεις του παρελθόντος που έρχονται στο φως σε μια στιγμή του τωρινού χρόνου.

Ο Μπένγιαμιν παρομοιάζει εκείνον που αναζητά το θαμμένο παρελθόν του με κάποιον που σκάβει. Μπορεί πράγματι, λέει, η ανασκαφή να χρειάζεται ένα πλάνο. Και να τη συνοδεύει μια προσεκτική καταγραφή των ευρημάτων. Όμως, η αναζήτηση δεν εξαντλείται στην αποδελτίωση των ευρημάτων της, αλλά περιλαμβάνει πάνω απ' όλα την ίδια την πράξη της ανασκαφής. Γιατί «η ανάμνηση δεν πρέπει να προχωρά με τον τρόπο μιας αφήγησης ή, ακόμη λιγότερο, με τον τρόπο μιας απογραφής, αλλά πρέπει με τον πιο ανυστηρό επικό και ραψωδικό τρόπο να βυθίζει τη λάμα της σε όλο και πιο διαφορετικούς τόπους και στους παλιούς να αναζητά σε όλο και πιο βαθύτερα στρώματα»³⁴.

Δεν πρόκειται λοιπόν για μια εξέταση που θα αποδελτίώσει το παρελθόν σε μια σειρά επεισοδίων ιχνηλατώντας τις εγγραφές τους στην ύλη. Πρόκειται για την επιδίωξη μιας συνθήκης ανάδυσης αποσπασμάτων του παρελθόντος που τη φευγαλέα όψη τους καθιστά αποκαλυπτικά επίκαιρη μια ανασκαφική ματιά. Στις τυχαίες ανακαλύψεις της ανασκαφής, διασπαρμένα απομεινάρια του παρελθόντος συνέρχονται σε αποκαλυπτικούς αστερισμούς. Και αυτό είναι ικανό να τα αποκόψει από τον κυρίαρχο μύθο της συνέχειας και να τα φορτίσει με τη δύναμη ν' ανακαλέσουν όχι αυτό που υπήρξε αλλά αυτό που θα μπορούσε να υπάρξει.

Στη σκέψη του Μπένγιαμιν, η ίδια η υλικότητα των απωθημένων εγγραφών στο σώμα της πόλης, των εγγραφών που παραμένουν αθέατες καθώς τις σκεπάζει η σκόνη της συνήθειας, είναι που πρέπει να κινητοποιήσει τον ιστορικό που αναζητά την ελπίδα στα περασμένα. Γι' αυτό, λέει ο ίδιος σε μια σημείωσή του ενδεικτική στην οριακότητά της: «Δεν θα χρειαζόταν να πω τίποτα. Μόνο να δείξω»³⁵. Αρκεί να επισημανθούν στις πτυχώσεις της ύλης οι αθέατες εγγραφές, αθέατες όχι μόνο σε εκείνους που τυφλώνει ο μύθος της αναπότρεπτης συνέχειας, αλλά και σε εκείνους που έζησαν στον ίδιο το χρόνο της εγγραφής τους, αρκεί να επισημανθούν σήμερα, στην ένταση μιας χρονικότητας γεμάτης από παρόν, οι αθρώσεις που καθιστούν το παρελθόν ασυνεχές³⁶.

Έτσι, η αποκαλυπτική ανάδειξη των εντάσεων στο εσωτερικό της νεωτερικής εμπειρίας, η ανάδειξη λοιπόν μιας συνθήκης του πρόσφατου παρελθόντος, που εγκυμονούσε όχι μόνο καταστροφές και ερείπια αλλά και ελπίδες και επιτυχίες, παίρνει το χαρακτήρα μιας εξερεύνησης του χώρου της νεωτερικής μεγαλούπολης του 19ου αιώνα. Στο μεταίχμιο των συγκρούσεων της νεωτερικής μυθολογίας, η πόλη αποτελεί το πεδίο ετάλληλων εγγραφών. Όχι μόνο οι πράξεις των ανθρώπων, αλλά και οι υποσχέσεις και τα όνειρα χαράσσουν το σώμα της πόλης. Για τις στοές του Παρισιού, που ο ίδιος τοποθέτησε στο κέντρο μιας τέτοιας αναζήτησης του παρελθόντος, ο Μπένγιαμιν λέει πως «πρόκειται για ένα παρελθόν που έγινε χώρος»³⁷. Για τις δικές του αναμνήσεις από το Βερολίνο των παιδικών του χρόνων λέει πως δεν πρόκειται να συντεθούν σε μια «αυτοβιογραφία», γιατί μιλούν «για το χώρο, για στιγμές και ασυνέχειες»³⁸. Η πόλη γίνεται έτσι ο τόπος της μνήμης, μιας μνήμης ασυνεχούς, συσκοτισμένης, μιας μνήμης που χρειάζεται να θυμηθεί ό,τι έμαθε να ξεχνά και να ξεχνά ό,τι συνήθισε να θυμάται. Η πόλη, τούτη η χωρική συνθήκη παράθεσης ανθρωπίνων έργων διαφορετικών εποχών, παραδίδεται ξανά σε μια ματιά που προσπαθεί να ξαναβρεί την έκπληξη των παιδιών που την πρωτοαντικρίζουν. Μια τέτοια ματιά ανασύρει από

τη σκόνη τής συνήθειας λαμπερά τιποτένια αντικείμενα, μόνο για να τα προσαρμόσει σε αποκαλυπτικές, δοκιμαστικές και επιφανειακά αυθαίρετες συνθέσεις. Η πόλη αποσυναρμολογείται από μια ματιά που τη βλέπει ξανά παράξενη, πολυεπίπεδη, αντιφατική, αινιγματική, από μια ματιά που, σαν κι εκείνη των σουρεαλιστών, βρίσκει στο ευτελές τη λάμψη του αινίγματος και στο αυτονόητο τη δύναμη της ανατροπής³⁹.

Η εξάρθρωση της μυθικής αφήγησης, η οποία θέλει το παρελθόν τόπο μιας διαδοχής εποχών και γεγονότων, αντιστοιχεί σε μια ανακάλυψη ενός παρελθόντος που σε στρώσεις υπάρχει στο παρόν. Και η ασυνέχεια του χρόνου εγγράφεται σε μια ασυνέχεια του χώρου. Η αποκαθήλωση του μύθου της ιστορικής συνέχειας, που στη νεωτερικότητα έχει τη μορφή του μύθου της προόδου, αντιστοιχεί στην αποκαθήλωση της φαντασμαγορίας της νεωτερικής μεγαλούπολης. Η πόλη μετατρέπεται έτσι σε ένα τοπίο αντιπαρατιθέμενων εικόνων και εμπειριών, η πόλη εξαρθώνεται, μόνο γιατί στις αρθρώσεις του χώρου της αντιστοιχούν οι αρθρώσεις του χρόνου της. Και στα κατώφλια, στα σταυροδρόμια, στις πύλες και τους κάθε είδους μεταίχμιακούς χώρους της, η πόλη προσφέρει το ομολόγο των μετεωρισμών στις στιγμές του παρελθόντος που εγκυμονούσαν ένα διαφορετικό μέλλον⁴⁰.

Δεν πρόκειται για την επιστροφή σε μια θετική επαναξιολόγηση του σοκ της μεγαλούπολης. Η εξάρθρωση του μύθου της μεγαλούπολης δεν επιστρέφει στην κονιορτοποίηση της εμπειρίας. Δεν αποδέχεται την αυταξία του βιώματος. Ζητά να διαλύσει τη συνέχεια μόνο για να αναδείξει μια ιδιότυπη συνάφεια. Μια συνάφεια που με την αποκαλυπτική δύναμη ενός αναπάντεχου μοντάζ εικόνων μπορεί να «δείξει» (με την έννοια του Μπένγιαμιν αλλά και του Μπρεχτ) το παρόν, δείχνοντας το παρελθόν που το φωτίζει. Το μοντάζ εικόνων παρελθόντος και παρόντος είναι ουσιαστικά ένα μοντάζ που παρακινεί μια διαφορετική ανάγνωση της εικόνας της νεωτερικής μεγαλούπολης. Η φευγαλέα εικόνα του παρελθόντος εκεί θα αναδειχθεί, στο σπινθήρα μιας στιγμιαίας εκφόρτισης που προκαλεί η αντίθεση των δύο πόλων.

Η τέχνη της περιπλάνησης⁴¹ στην πόλη είναι μια από τις πιο πρόσφορες πρακτικές για την εξάρθρωση της πόλης-μύθου, καθώς μπορεί να συνδιδάσει τη ματιά ενός ιστορικού που ανασκάπτει το παρελθόν με εκείνη ενός παιδιού που ταιριάζει μαγεμένο τα τιποτένια ευρήματά του φτιάχνοντας πρωτόγνωρες κατασκευές. Ο στοχαστικός πλάνης μια τέτοια αποσυναρμολόγηση του χώρου και του χρόνου της πόλης μπορεί να επιτελέσει, εινώντας τις αναπάντεχες συναντήσεις που αναζητήσαν με πάθος οι σουρεαλιστές. Όχι όμως για να υπονομεύσει μόνο αντιληπτικές ή νοητικές συνήθειες, αλλά για να παρασύρει στο φως εγγραφές θαμμένες από τις συλλογικές απωθήσεις. Γι' αυτό άλλωστε ο πλάνης στρέφει ταυτόχρονα τη ματιά του στο παρόν, στη φαντασμαγορία της μεγαλούπολης, και στο παρελθόν ως ερείπιο, σε ό,τι απομένει δηλαδή από τις στρώσεις του πρόσφατου παρελθόντος. Ο μύθος της νεωτερικότητας δεν θα αποσυναρμολογηθεί με μια ιχνήλαση της διαδρομής που οδήγησε στο παρόν της, αλλά με μια ανάσυρση από την αφάνεια της ίδιας της νεανικής της φάσης. Στα πρόσφατα παλιωμένα προϊόντα⁴² της, στους χώρους της που οδηγήθηκαν στην παρακμή, σε σημάδια λειπόν υλικά που μπορεί να ανατρέξει μια μνήμη ακόμα ζωντανή, όχι όμως ηθελμένη, εκεί είναι που ο πλάνης ιστορικός ψηλαφίζει τις αρθρώσεις του μύθου της νεωτερικότητας. Αναζητά τα σημεία καμψής, εκεί που αναδειχθηκαν οι αντιφάσεις και ξαστόχησαν οι ελπίδες.

Στη φαντασμαγορία της αστικής κατοικίας τα ίχνη όριζαν το περίγραμμα του μέλλοντος. Παρέδιδαν το παρελθόν της βίωσης, ξεχωρισμένο σε διακριτά βιώματα, μόνο ως τεκμήριο μιας συνέχειας. Μιας συνέχειας όμως προσανατολισμένης στο μέλλον, μιας συνέχειας που κινεί η διαρκής προοπτική του νέου, του καινούριου. Στη φαντασμαγορία της αστικής κατοικίας τα ίχνη δεν αποκαλύπτan έτσι το παρελθόν, παρά μόνο στο βαθμό που δικαιολογούσε το παρόν και προδιέγραφε το μέλλον.

Στα ευτελή «κοινότοπα» αντικείμενα του πρόσφατου παρελθόντος ο μύθος της συνέχειας έχει ξεφτίσει. Η λάμψη τους έχει σβήσει και έτσι αφήνεται να φανεί εκείνο που τα σημάδεψε. Αποκομμένα από τη φαντασμαγορία, τα αντικείμενα της μόδας του χτες γίνονται τεκμήρια της ίδιας της λογικής της μόδας. Έτσι, εκείνος που τα ανασύρει λίγο πριν χαθούν οριστικά στο παρελθόν, μπορεί να τους δώσει τη δύναμη να αποκαλύψουν την παραμορφωτική τους επίδραση στις εγγραφές της συλλογικής μνήμης. Αντί για ίχνη μιας πορείας προς το μέλλον, γίνονται λοιπόν δείκτες ενός παρελθόντος που αποκτά αλλιώτικη δύναμη στην επικαιρότητα της ανασυρσίς του.

Η τέχνη της περιπλάνησης κυριολεκτικά χρησιμοποιεί το τυχαίο ως μέσο για να εισέλθει από μια μη φυλασσόμενη διόδο στον τόπο της συλλογικής λήθης. Και οι εμπειρίες του πλάνητα γίνονται εμπειρίες όχι μόνο του παρόντος, αλλά και του παρελθόντος, το οποίο αποκτά μια δεύτερη ζωή, καθώς επικαιροποιείται, καθίσταται δηλαδή ικανό να δώσει νόημα στο παρόν⁴³.

Ο ιστορικός δείκτης των εικόνων

Η κατοίκηση της νεωτερικής μεγαλούπολης με μία έννοια αντιστρέφεται από την πρακτική του πλάνητα. Στο αντιληπτικό σοκ της μεγαλούπολης αντιπαραθέτει την εμπειρία της ασυνέχειας ως αποκαλυπτικής εννόησης του παρελθόντος. Στην ιχνηλάτηση των διασπαρμένων βιωμάτων στις αστικές κατοικίες-θήκες αντιπαραθέτει την ανασκαφική πρακτική της αναζήτησης χαμένων εγγραφών. Και ενώ αποδέχεται την καταστροφή της αύρας και τη για πάντα χαμένη ενότητα της παράδοσης, στρέφει τα όπλα του νεωτερικού μύθου ενάντια του. Κάνει τις εικόνες να στρέφονται εναντίον της μυθολογικής φαντασμαγορίας. Κάνει τις εικόνες οχήματα μιας επίγνωσης που συγκρίνει δείχνοντας και δείχνει επειδή συγκρίνει.

Ο ιστορικός δείκτης των εικόνων μόνο στη στοχαστική και πραγματική περιπλάνηση ενός αρχαιολόγου της νεωτερικής εμπειρίας μπορεί να προσδιοριστεί. Μόνο ένας τέτοιος πλάνης, στο χώρο και το χρόνο, μπορεί να συνθέσει εικόνες ικανές να αντιπαραθέσουν θραύσματα χρόνου και χώρου. Και τούτο είναι το νόημα της αναζήτησης στα πράγματα και στην πόλη της φυσιγνωμίας του παρελθόντος τους.

Οι εικόνες είναι το υλικό της νεωτερικής φαντασμαγορίας. Απ' αυτές πλάθεται ο μύθος της ιστορικότητας. Οι Διεθνείς Εκθέσεις, που το 19ο αιώνα ήταν οι ναοί που λατρεύονταν τα εμπορεύματα, αποτελούσαν τεράστιες πινακοθήκες τέτοιων εικόνων. Και η διαφήμιση, αυτή η μυθολογία η φτιαγμένη από εικόνες, έχει τη δύναμή της όχι στο ίδιο το λεκτικό μήνυμα αλλά στην εντύπωση, που αφήνει σφηνωμένη στο μυαλό των περαστικών⁴⁴.

Η ματιά του νεωτερικού πλάνητα, του flaneur, είναι εκτεθειμένη σε τούτη την εικονο-

γραφημένη μυθολογία. Και αυτός ο φυσιογνωμιστής του νεωτερικού πλήθους, αυτός ο παρατηρητής της ζωής στη μεγαλούπολη, μέσα από εικόνες προσεγγίζει τη νεωτερική εμπειρία. Καταδύεται στην κινούμενη μάζα των κατοίκων της σύγχρονης μεγαλούπολης, περνάει ώρες ατέλειωτες στα καφέ του Παρισιού ή τις καινουριοκτισμένες στοές, κάνει το δημόσιο χώρο της πόλης σπίτι του⁴⁵.

Παντού είναι οι εικόνες που επιχειρεί να συλλάβει και να αναδείξει με τη γραφή του αυτός ο πλανόδιος συγγραφέας. Εικόνες θραύσματα της νεωτερικής εμπειρίας, εικόνες φευγαλέες. Με τούτη όμως την ακραία ευαισθησία του για το παροδικό και το φευγαλέο, με τούτη την υπερευαίσθητη υποκειμενική προσέγγιση των εντυπώσεων, δεν αποσυνθέτει τη φαντασμαγορία στα θραύσματα που τη συγκροτούν χωρίς να ενισχύσει μία από τις θεμελιώδεις μυθολογικές της προϋποθέσεις. Μεταχειρίζεται τις εικόνες, αναπαράγει την αίσθηση πως την εμπειρία της πόλης συγκροτεί πάνω απ' όλα η πρόσληψη των εικόνων⁴⁶. Μπορεί έτσι να αποσυναρμολογεί τη θεαματική ενότητα μιας πόλης βιτρίνα, όμως μόνο διασπείροντας σε όλο το εύρος της ζωής τη λογική της βιτρίνας. Ο νεωτερικός αυτός φυσιογνωμιστής βλέπει ανθρώπους και αντικείμενα σαν να εκθέτουν τον ίδιο τον εαυτό τους. Ίσως έτσι η *flânerie* του 19ου αιώνα να έχει την αίγλη μιας ιδιαίτερα ευαίσθητης στάσης απέναντι στη μεγαλούπολη, αναγορεύοντας σε ένδειξη αισθητικής καλλιέργειας την ικανότητα να εκτιμά κανείς και να απολαμβάνει εικόνες της ζωής της πόλης αποσυνδεδεμένας από το περιβάλλον της ανάδειξής τους. Και ίσως έτσι τούτη η αισθητικοποίηση του καθημερινού να καθιστά το βίωμα το κέντρο μιας τέχνης της ζωής. Ο νεωτερικός πλάνης λοιπόν θα μπορούσε να προσφέρει ένα ιδιότυπο άλλοθι στο μύθο της μεγαλούπολης. Στην υπερεκτίμηση του παροδικού και του φευγαλέου, στην εξύμνηση του βιωματικού χαρακτήρα της νεωτερικής εμπειρίας, αποδίδει θετικό ορόσημο στο σοκ. Καθιστά την εμπειρία του σοκ κινήτρια δύναμη της τέχνης του. Ή καθιστά και την ίδια τη ζωή του καθρέφτη μιας αναζήτησης του σοκ, του ανασπίντεχου, του τυχαίου⁴⁷. Ο υπερευαίσθητος τούτος εξερευνητής του κάθε φορά νέου, ο υπερευαίσθητος τούτος εστέτ που γίνεται και ο ίδιος συχνά δανδής, ενσάρκωση λοιπόν ενός επιδεικτικού νεωτερισμού της συμπεριφοράς και της παρουσίασης του εαυτού, αναπαράγει έτσι το μύθο της νεωτερικότητας. Και όταν, ως ευρηματικός ντετέκτιβ αναζητά τις εκδηλώσεις εφήμερων και μεταμφιεσμένων πόθων, αναπαράγει στο δημόσιο χώρο την ίδια τη λογική της ιχνηλάτησης της αστικής κατοικίας θήρης που στηρίζει την κατασκευαστική αρχή του αστυνομικού μυθιστορήματος. Ο πλάνης του 19ου αιώνα ιχνηλατεί στο σώμα της πόλης τις εφήμερες εντυπώσεις των νεωτερικών βιωμάτων.

Χρειάστηκε η φιγούρα του ποιητή-*flâneur* Μπωντλαίρ για να διαγνώσει ο Μπένγιαμιν στην πρακτική του νεωτερικού πλάνητα κάτι πέρα από την ιδιότυπη επιβεβαίωση της μυθολογικής φαντασμαγορίας. Χρειάστηκε η ποίηση και η ζωή ενός δημιουργού στα όρια της ίδιας του της τάξης, της αστικής, για να βρεθεί στην περιτλάνηση κάτι πέρα από την προσαρμογή ενός τύπου διανοούμενου στην αγορά. Χρειάστηκε η αντιφατική προσωπικότητα ενός «κολασμένου» για να αναδειχθούν οι αντιφάσεις και οι δυνατότητες μιας λογοτεχνικής παράγωγής που ουσιαστικά συνεργούσε στην αναπαραγωγή της νεωτερικής μυθολογίας με επιφυλλίδες, μυθιστορήματα σε σειρές και έργα φυσιογνωμικής ρητορικής.

Και εκείνο που έκανε τη διαφορά ήταν η ίδια η σχέση του Μπωντλαίρ με τις εικόνες, αυτές που θεωρούσε «το μοναδικό και πρωτόγονο πάθος του»⁴⁸. Ο Μπωντλαίρ έδωσε στις

εικόνες της μεγαλούπολης ένα αλληγορικό περιεχόμενο. Δεν αναπαράστησε τη νεωτερικότητα εικονογραφώντας την. Αποκάλυψε τις συγκρούσεις και τις εντάσεις που τη διέτρεχαν, κατευθύνοντας τις εικόνες της ποίησής του στην αλληγορική απεικόνιση της νεωτερικής ζωής. Ο Μπωντλαίρ έτσι, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, επαναδραστηριοποίησε ένα λογοτεχνικό χειρισμό που γνώρισμά του είναι η ικανότητά του να «ξεκουκώνει» τα αντικείμενα, αφαιρώντας το αυτονόητο νόημά τους και εγκαθιστώντας ένα καινούριο νόημα ικανό να τους αποδώσει δύναμη αποκαλυπτική⁴⁹. Όπως και οι αλληγοριστές του Μπαρόκ, έτσι και ο Μπωντλαίρ δίνει έτσι λόγο στα αντικείμενα, ξεθεμελιώνοντας τις σχέσεις τους με τη συνεκτική δομή μιας αφήγησης που τους δίνει νόημα.

Οι αλληγορίες του Μπωντλαίρ έχουν τη δύναμη να αποδίδουν σε εικόνες οικείες χαρακτηριστικά εμβληματικά. Μπορούν έτσι να εμφανίζουν το υπόβαθρο της νεωτερικής ζωής καταστρέφοντας τη συνεχή και αρμονική όψη της φαντασμαγορίας. Οι αλληγορίες του Μπωντλαίρ αφαιρούν από τη φυσιογνωμική την ίδια της τη βεβαιότητα: Τα πράγματα όπως και οι άνθρωποι δεν εκφράζουν αυτό που είναι ούτε κρύβουν αυτό που είναι (οπότε χρειάζεται κανείς να εξιχνιάσει μορφές και όψεις). Τα πράγματα και οι άνθρωποι μπορούν να εκφράσουν, μέσα από την ένταξή τους σε κατασκευές αλληγορικές, αθέατες αντιστοιχίες ικανές να δια φωτίσουν σχέσεις και όχι υποστάσεις⁵⁰.

Ιδιαίτερα τα αντικείμενα-προϊόντα, στων οποίων την όψη υφάινει η διαφάνιση τον ιδιαίτερο μύθο που τα εντάσσει στα καταναλωτικά όνειρα, μπορεί να παρουσιαστούν ως εικόνες οι οποίες εκθέτουν την κενότητα των ονείρων που τροφοδοτούν. Αλλά και η φιγούρα της πόρνης, αυτή η ανθρώπινη εκδοχή ενός εμπορεύματος που πουλά τον εαυτό του, μπορεί να αποτελέσει υλικό μιας αλληγορίας που εμφανίζει την πορνεία ως γενικευμένη συνθήκη της εμπορευματικής παραγωγής⁵¹. Οι αλληγορίες του Μπωντλαίρ, ανατρέποντας με ορμή και οργή την επίπλαστη όψη της φαντασμαγορίας, δεν ξεθεμελιώνουν βέβαια την ίδια τη γενεσιουργό της αιτία, τη μυθολογία του νεωτερισμού και το φетиχισμό της καταναλωτικής του. Μπορούν όμως να δείξουν, πίσω από τη φαντασμαγορία, την ερήμωση των ονείρων, μπορούν να αποσυνδέσουν τη ματιά από την ταύτισή της με τον κόσμο των εικόνων, μπορούν να αποσυνδέσουν τις όψεις της νεωτερικής ζωής από το μύθο που τις ενοποιεί χωρίς όμως να δίνουν σε κάθε βίωμα μια εγγενή αξία. Καθιστώντας το βίωμα αποκαλυπτικό κάποιων σχέσεων, υποδεικνύοντας στο βίωμα αντιστοιχίες με πλευρές της ζωής τις οποίες δια φωτίζει, ο Μπωντλαίρ μοιάζει να αναζητά κάτι ανέφικτο. «Επιμένει στη μαγεία του απόμακρου», λέει ο Μπένγιαμιν, αλλά «θέλει άραγε να δει τη μαγεία του απόμακρου να εμβολίζεται, όπως πρέπει να συμβαίνει στον παρατηρητή που πλησιάζει υπερβολικά σε μια θέα;»⁵² Ίσως ο Μπωντλαίρ, αναζητώντας τη διάσωση του βιώματος ως πυρήνα μιας εμπειρίας νεωτερικής, να αποδίδει στις φευγαλέες όψεις της νεωτερικής ζωής την αξία μιας βαθύτερης εγγραφής, μιας εγγραφής την οποία ανασύρει η αλληγορική κατασκευή, αναζητώντας κρυμμένες συσχετίσεις.

Ο Μπένγιαμιν την αλληγορική διαχείριση των εικόνων από τον Μπωντλαίρ τη μετέπλασε σε μια φιλοσοφία της ιστορικής εννόησης του νεωτερικού κόσμου. Κράτησε την ανατρεπτική ορμή της μπωντλαιρικής ποίησης, κράτησε την υπονομευτική της φαντασμαγορίας ύφανση των εικόνων της και τις χρησιμοποίησε στην κατασκευή ενός σχήματος εννόησης του ιστορικού δείκτη των εικόνων. Οι εικόνες του παρελθόντος καθώς εμφανίζο-

νται, όπως λέει, με τα ιδιαίτερα ισχυρά εμφανιστικά υγρά του μέλλοντος⁵³, υπερτυπώνονται στις εικόνες του παρόντος. Το αποτέλεσμα, που μεμιάς φωτίζει τις εικόνες δίνοντας περιεχόμενο στη σχέση τους, έχει την υφή μιας αιφνίδιας αναγνώρισης.

Οι αλληγορικές εικόνες ήταν ακόμα δεσμευμένες στην υποκειμενική ματιά του ποιητή, δείχνοντας τα όρια της δικής του ικανότητας να δίνει φωνή στα ίδια τα πράγματα, κάνοντάς τα να αντιγυρίζουν το βλέμμα που τα αναγνωρίζει⁵⁴. Οι εικόνες του Μπένγιαμιν επιδιώκουν να είναι εικόνες ικανές να προκαλέσουν μια «κοσμική επιφοίτηση» (μια «θύραθεν φώτιση», αν υιοθετήσουμε τη μεταφραστική επιλογή της Σ. Γεωργουδής)⁵⁵. Επιδιώκουν να συλλάβουν την ένταση της εσωτερικής σύγκρουσης που κάνει ανάγλυφη τη δυναμική του παρελθόντος και του παρόντος. Επιδιώκουν να συντρίψουν την αύρα του μύθου, να προκαλέσουν την αφύπνιση από το όνειρο της νεωτερικότητας. Έτσι, οι εικόνες δεν έχουν την αξίωση μιας αναπαράστασης του παρελθόντος, αλλά μάλλον της επικαιροποίησης των δυνατοτήτων του. Τελικά τούτες οι εικόνες, που ο Μπένγιαμιν ονομάζει «διαλεκτικές», δεν είναι παρά γέννημα μιας σκέψης που ακινητοποιείται στην πληρότητα μιας επίγνωσης, μόλις εντοπίζει εκείνο το σημείο στο παρελθόν που οι εντάσεις βρίσκονται στο μέγιστο σημείο τους. Μιας σκέψης που τροφοδοτεί μια «διαλεκτική ενστάση»⁵⁶.

Οι διαλεκτικές εικόνες είναι εικόνες επιλεγμένες. Είναι εικόνες που φτιάχνουν το ίδιο το αντικείμενο μιας υλιστικής ιστοριογραφίας. Δεν αποτελούν εκτυπώσεις βιωμάτων, αλλά εμφανίσεις εντάσεων. Με τούτη την έννοια, στην εμβληματική τους πυκνότητα εικονίζουν τον ίδιο το μετωρισμό ανάμεσα σε αντιτιθέμενες τάσεις. Αυτό το νόημα έχει η διερεύνηση του παρελθόντος κατά τον Μπένγιαμιν. Αυτό το νόημα αποκτά το εγχείρημα της διάσωσης του παρελθόντος, της διάσωσης δηλαδή της ελπίδας στο παρελθόν.

Είναι τελικά οι διαλεκτικές εικόνες εικόνες; Ή σκέψεις εκφρασμένες με εικόνες; Το μεγαλύτερο ίσως και το πιο φιλόδοξο σχέδιο του Μπένγιαμιν είναι η αξίωση της ανάπτυξης ενός στοχασμού που η συγκρότησή του διατερνάται από εικόνες. Ένας τέτοιος στοχασμός δεν εκφράζεται μέσα από εικόνες ούτε χρησιμοποιεί τις εικόνες παραδειγματικά. Ένας τέτοιος στοχασμός βρίσκει στις εικόνες τη δύναμη να μεσολαβήσουν την αντιφατικότητα της εμπειρίας⁵⁷. Βρίσκει στις εικόνες του παρελθόντος ίχνη ενός αλλιώτικου μέλλοντος. Βρίσκει έτσι έναν τρόπο να μιλήσει για την εμπειρία, όχι απεικονίζοντάς την ούτε, όμως, απομυθοποιώντας τη με ένα εξηγητικό σχόλιο. «Δεν θα χρειαζόταν να πω τίποτα. Μόνο να δείξω», λέει ο Μπένγιαμιν. Και αυτό που επιδιώκει να δείξει, πάνω απ' όλα, εγγεγραμμένο στις εικόνες του παρελθόντος, είναι το πεδίο των εντάσεων που ρυθμίζει το νόημα αυτού που υπήρξε, όχι ως συμβάν αλλά ως δυνατότητα. Τέτοια είναι τελικά και η υφή της ατομικής και συλλογικής εμπειρίας. Αυτό που υπήρξε, αυτό που κανείς έζησε και άφησε το ίχνος του στη μνήμη του, δεν είναι ό,τι μπορεί και θυμάται (ή του θυμίζουν συλλογικές πρακτικές), αλλά εκείνο που σαν όνειρο, σαν προσμονή και ελπίδα, αλλά και σαν τραύμα και απογοήτευση, καθιστούσε το τότε κρίσιμο για το σήμερα της ανάκλησής του.

Και τούτη η στάση συνιστά μια «πολιτική της μνήμης», για την οποία ο χαρακτήρας του παρόντος, και επομένως του μέλλοντος, προσδιορίζεται από τις σχέσεις του με μια σειρά από συγκεκριμένα παρελθόντα⁵⁸. Έργο έτσι του ιστορικού υλιστή είναι να «ξυστριζεί την ιστορία ανάτριχα»⁵⁹.

Σημειώσεις

1. Με την έννοια ότι κανείς μπορεί, για παράδειγμα, να εκθέτει τα παιδιά του ή τη γυναίκα του ως αντικείμενα που τον προβάλλουν.

2. W. Benjamin, 1980, *Gesammelte Schriften*, τ. VI, σ. 53.

3. Τον όρο «φαντασμαγορία» ο Μπένγιαμιν τον χρησιμοποιεί για να περιγράψει μια συνθήκη εμπειρίας όπου η παρουσίαση των πραγμάτων δραστηριοποιεί τη φαντασία παραπλανώντας τις αισθήσεις. Η φαντασμαγορία στο εσωτερικό των αστικών σπιτιών του 19ου αιώνα δημιουργούσε για τους αστούς «έναν προσωπικό κόσμο της φαντασίας που λειτουργούσε σαν μια προστατευτική ασπίδα για τις αισθήσεις και τις ευαίσθητες αυτής της νέας άρχουσας τάξης» (S. Buck-Morss, 1996, «Αισθητική - Αναισθητική: Μια επανένταξη του δοκιμίου του W. Benjamin για το έργο τέχνης», περ. *Πλανόδιον*, τ. Ε, τχ. 23).

4. Benjamin, 1980, ό.π., τ. VI, σ. 292.

5. Ό.π., τ. VI, σ. 89.

6. Με τούτη την έννοια, ο αστός, μπροστά στην παντελή έλλειψη ιχνών ιδιωτικής ζωής στο χώρο της μεγαλούπολης, καθιστά την κατοικία του 19ου αιώνα επιδιώκει να απορροφήσει κάθε ίχνος. «Σαν να έχει θέσει θέμα τιμής το να μην αφήνει τα ίχνη των καθημερινών του αντικειμένων και των αξεσουάρ του να χαθούν» (ό.π., τ. VI, σ. 68).

7. Ό.π., τ. VI, σ. 53.

8. Αυτό είναι ίσως το νόημα ενός αποσπάσματος από τις σημειώσεις του Μπένγιαμιν που συνοδεύουν τα πειράματά του με το χασί: «Το να ζεις σε αυτούς τους εσωτερικούς χώρους σημαίνει να έχεις υφάνει γύρω σου ένα ύφασμα πυκνό, να έχεις απομονώσει τον εαυτό σου στο εσωτερικό ενός ιστού αράχνης, στον οποίο τα βρόχια τα γεγονότα του κόσμου ίσα που να χρέμονται, όπως τα τόσα λείψανα των φαγωμένων εντόμων. Και μια τέτοια σπληνιά κανείς δεν θέλει να την αποχωριστεί» (ό.π., τ. VI, σ. 286).

9. Βλ. Benjamin, ό.π., τ. VI, σ. 292, αλλά και στο δοκίμιο «Εμπειρία και Φτώχεια» (ό.π., τ. III, σ. 217).

10. Η φαντασμαγορία της προόδου είναι που εγκαθιστά το «νέο» στην τάξη των επιφανιμόμενων. Έτσι, καθετί νέο δεν είναι παρά μια επανάληψη χωρίς επίδραση στη ζωή, ακριβώς όπως η κάθε φορά καινούρια μόδα δεν ανανεώνει την κοινωνία (ό.π., τ. VI, σ. 61). Η πρόοδος αναιρείται καθώς μυθολογείται. Όλα μένουν ίδια παρόλο που φαίνεται ν' αλλάζουν με ταχείς ρυθμούς. Ο μύθος της προόδου είναι στην πραγματικότητα ο τρόπος για να εμποδιστεί η ανθρωπότητα να αλλάξει ριζικά, να μεταβεί δηλαδή στο Μεσσιανικό χρόνο, χρόνο της πανανθρώπινης απελευθέρωσης. Τούτη η ζωή είναι η πραγματική κόλαση, λέει ο Μπένγιαμιν υιοθετώντας τα λόγια του Στρίντμπεργκ: «Η έννοια της προόδου πρέπει να θεμελιωθεί στην ιδέα της καταστροφής. Ότι "ούτω καθεξής" βαίνουν τα πράγματα είναι η καταστροφή» (W. Benjamin, «Κεντρικό Πάρκο», στο *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, 1994, Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια).

11. Βλ. ό.π., τ. VI, σ. 417, απόσπασμα J56a, 10. Παρόμοια διατύπωση στο «Κεντρικό Πάρκο», ό.π., σ. 202.

12. Buck-Morss, 1996, σ. 359.

13. Όπως διατυπώνεται στο δοκίμιο του «Εμπειρία και Φτώχεια», τούτη η «φτώχεια της εμπειρίας» αντιστοιχεί σε μια απαξίωση της μετάδοσης της μέσα από τους μηχανισμούς της παράδοσης. Γράφοντας στον απόηχο του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, ο Μπένγιαμιν διαπιστώνει τη συντριπτική σε ρυθμό ανάπτυξη της τεχνολογίας και την έλλειψη μιας νέας βαβαρότητας, καθώς η κουλτούρα αποχωρίζεται από την εμπειρία (επομένως τα στίλ και οι ιδεολογίες αναπτύσσονται χωρίς ερείσματα). Ο ίδιος βέβαια σε αυτό το κείμενο του θεωρεί πως τούτη η βαβαρότητα μπορεί να υποσχετεί ένα νέο ξεκίνημα, σαν από το μηδέν (ό.π., τ. III, σσ. 213-219).

14. Βλ. χαρακτηριστικά την ανάλυση του G. Simmel για τη «στάση του blasé» ως ενδεικτική του κατοίκου της μεγαλούπολης (*Πόλη και Ψυχή*, 1993, Αθήνα, Έρασμος).

15. Benjamin, «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ», στο Benjamin 1994, σ. 132.

16. Ό.π., σ. 129.

17. Βλ. ό.π., σ. 128. Πρβλ., επίσης, ό.π., II2, σ. 447, στο δοκίμιο για τον «Αφηγητή».

18. Ο P. Szondi έχει δίκιο να εντοπίζει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στο εγχείρημα του Προυστ και εκείνο του Μπένγιαμιν. Μιλά «για το νόημα της αναζήτησης του χαμένου χρόνου από τον Μπένγιαμιν, η οποία εν τέλει είναι αναζήτηση του χαμένου μέλλοντος» (P. Szondi, «Ελπίδα στο παρελθόν», στο *Δοκίμια*, 1999, Αθήνα, Εστία).

19. Benjamin, 1994, σ. 168, καθώς και Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της αναπαραγωγικότητάς του», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, 1978, Αθήνα, Κάλβος, σ. 17.

20. Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 560 (απόσπασμα M16a, 4).

21. Βλ. Benjamin, 1994, σ. 165.
22. Η S. Weigel επιμένει πως ο Μπένγιαμιν εννοεί τα ίχνη στη μνήμη με τρόπο παρεμφερή προς αυτόν του Φρόιντ. Έτσι τα ίχνη αυτά αποτελούν εγγραφές στο ασυνείδητο, προσιτές μόνο με τη μορφή συμπτωμάτων. Τα συμπτώματα όμως δεν είναι παρά σημεία, τα οποία παραμορφώνουν αυτό που αναπαριστούν. Έτσι τα ίχνη του παρελθόντος δεν αποτελούν απλώς ενδείξεις που πρέπει να διαλευκανθούν, αλλά σημεία που πρέπει να αντιμετωπιστούν ως προϊόντα μιας διαδικασίας αιώθησης, ενεργού λοιπόν λήθης (βλ. S. Weigel, "Benjamin's concept of memory", στο *Body-and Image-Space*, 1996, London, Routledge).
23. Έχει ήδη αναφερθεί το κείμενο του 1933 «Εμπειρία και Φτώχεια».
24. Αυτήν που αντιστοιχεί σε ένα μεγάλο μέρος του «Έργου για τις Στοές» (*Das Passagen-Werk*) και στο εξαιρετικά σημαντικό κείμενο «Για την έννοια της ιστορίας» (περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 43, Νοέμ. 1997, σσ. 32-39).
25. Έτσι συνοψίζει μια βασική θέση του Μπένγιαμιν η Buck-Morss (*Buck-Morss*, 1989, *The Dialectics of Seeing*, MIT Press, σσ. 253-254).
26. *Ο.π.*, σ. 259.
27. Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 51. Πρβλ. «Η μόδα είναι η αιώνια επιστροφή του νέου» (Benjamin, 1994, «Κε-ντρικό Πάρκο», σ. 199).
28. M. Berman, 1991, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Verso, σ. 17.
29. Benjamin, «Για την έννοια της ιστορίας», *ό.π.*, σ. 39.
30. *Ο.π.*, σ. 34.
31. Βλ. Weigel, *ό.π.*, σσ. 119-120 και Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 47.
32. *Der historische Index der Bilder* (ο ιστορικός δείκτης των εικόνων), Benjamin, *ό.π.*, σσ. 577-578 (απόσπασμα N3,1). Βλ., επίσης, σ. 495 (απόσπασμα K2,3).
33. «[...] κάθε παρουσίαση της ιστορίας πρέπει να αρχίζει με μια αφύπνιση. Στην πραγματικότητα δεν πρέπει να ασχολείται με τίποτα άλλο. Έτσι τούτη εδώ [η μελέτη, δηλαδή το *Passagen-Werk*] ασχολείται με την αφύπνιση από το 19ο αιώνα» (*ό.π.*, σ. 580, απόσπασμα N4,3).
34. *Ο.π.*, τ. VI, σσ. 486-487. Βλ. και τ. IV, σσ. 401-402.
35. *Ο.π.*, τ. VI, σ. 574 (απόσπασμα N1α,8).
36. Και η ιστορία των καταπιεσμένων εγγράφεται σε τούτο το ασυνχές. Προϊότηθεση ακριβώς για την αναγνώριση της καταπίεσης είναι η μελέτη των ασυνχειών και όχι της μυθικής συνέχειας της ιστορίας. Και μια τέτοια επίγνωση αντιστοιχεί στη συνείδηση των αγωνιζομένων: «Η επίγνωση της ιστορικής ασυνέχειας είναι το ιδιόζων γνώρισμα των επαναστατικών τάξεων τη στιγμή της δράσης τους» (*ό.π.*, τ. 13, σ. 1236).
37. *Ο.π.*, τ. V2, σ. 1041.
38. *Ο.π.*, τ. VI, σ. 488.
39. «Διότι δεν μας ωφείλει σε τίποτε να υπογραμμίσουμε με πάθος και φανατισμό την αινιγματική πλευρά του αινιγματικού, αλλά αντίθετα εισχωρούμε βαθύτερα στο αίνιγμα μόνο στο μέτρο που το ξαναβρίσκουμε στην καθημερινότητα δυνάμει μιας διαλεκτικής οπτικής που αναγνωρίζει το καθημερινό ως αδιαπέραστο και το αδιαπέραστο ως καθημερινό» (Benjamin, «Υπερρεαλισμός. Το τελευταίο ενσταντανέ της ευρωπαϊκής διάνοησης», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 43, Νοέμ. 1997, σ. 46).
40. Για μια ανάπτυξη της θεματικής των καταφλίων και της σημασίας της στο εγχείρημα του Μπένγιαμιν, βλ. Σ. Σταυρίδης, 2002, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «Ο Β. Μπένγιαμιν και η πόλη των καταφλίων».
41. Βλ. Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 469.
42. Ο υπερρεαλισμός μπορεί να περιγραφεί για μια καταπληκτική ανακάλυψη. Είναι ο πρώτος που ανακάλυψε την επαναστατική δύναμη που αναδύεται μέσα από το «παρωχημένο» (Benjamin, «Υπερρεαλισμός...», σ. 42).
43. Βλ. ιδιαίτερα την πυκνή διατύπωση της θέσης για την «επικαιροποίηση του παρελθόντος» στο απόσπασμα K2,3 (τ. VI, σσ. 494-495).
44. «Και τι είναι αυτό που κάνει τελικά τη διαφύση τόσο ανώτερη από την κριτική; Όχι εκείνο που λένε τα κόκκινα φωτεινά γράμματα, αλλά ο φλογισμένος νεφελόλακκος που τα καθρεφτίζει στην άσφαλτο» (Benjamin, «Δρόμος Μονής Κατεύθυνσης», 1980, τ. IV1, σ. 132).
45. Βλ. Benjamin, 1994, σ. 45.
46. Βλ. και Buck-Morss, 1986, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", περ. *New German Critique*, σ. 103. Η ίδια συγγραφέας υποδεικνύει έναν εύγλωττο αφορισμό του Μπένγιαμιν: «Το βίωμα (Erlebnis) είναι η φαντασμαγορία του αργόσχολου» (Benjamin, 1980, V2, σ. 540).

47. Αυτός ο ιδιότυπος «άνθρωπος των γραμμάτων», «[σ]το βουλεβάρτο ήταν έτοιμος για το επόμενο συμβάν, ευφυολόγημα ή φημολογούμενο περιστατικό» (Benjamin, 1994, σ. 36).

48. Όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν: «Η καταγωγή του ενδιαφέροντος για την αλληγορία δεν είναι γλωσσική αλλά οπτική. "Les images, ma grande, ma primitive passion"» (Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 422).

49. Ο χειρισμός του Μπωντλαίρ καταστρέφει τον κόσμο της επίφασης που χαρακτηρίζει την εμπορική φαντασμαγορία. Στα ποιήματά του άνθρωποι και πράγματα αποσπώνται από τη μυθολογία της νεωτερικότητας και αδειάζουν από το μυθικό τους περιεχόμενο. Η Ποιητική του Μπωντλαίρ, λέει ο Μπένγιαμιν, δείχνει έτσι με τούτο το χειρισμό αυτό που πράγματι συμβαίνει στα προϊόντα της καπιταλιστικής παραγωγής: όταν περιτίπτονται σε αχρησία για να τα διαδεχθούν άλλα, στο φρενήρη ρυθμό της παραγωγής που διαρκώς απαξιώνει πράγματα και ανθρώπους, σαν να ξεκουκύνονται από νόημα, σαν ν' αδειάζουν, έτοιμα πια να δεχτούν την απόθεση μόνο υποκειμενικών αναμνήσεων και ονείρων. Σε τούτο το τοπίο που το παρελθόν αθροίζει ερείτια, κελύφη κενά, μένει ν' αναζητήσει κανείς τα μέσα για να αμφισβητήσει τη μυθική επίφαση (στην κατασκευή της οποίας πρωτοστατεί η διαφήμιση). Τα «απορρίμματα» της φαντασμαγορίας, πάνω στα οποία σκαλώνουν όνειρα και ελπίδες χαμένες, γίνονται έτσι υλικό που αποκαλύπτει τη φαντασμαγορική επίφαση. Ανάλογα, η μπωντλαϊρική ποίηση καταρρίπτει το πέπλο της επίφασης αυτής ξεκουκύνοντας τα προϊόντα-εμβλήματα και τις μυθικές φιγούρες της νεωτερικότητας. Ο Μπωντλαίρ χρησιμοποιεί έτσι την αλληγορία ενάντια στο μύθο (Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 344, απόσπασμα J22,5· βλ., επίσης, σ. 417, απόσπασμα J57,3 και σ. 582, απόσπασμα N5,2).

50. Από αυτή την άποψη, «η ποίηση του Μπωντλαίρ δίνει σχήμα στην εμπειρία της πόλης επικαιροποιώντας διαθέσεις και εμπειρίες όπως το σοκ, η επανάληψη, η αποστροφή, ο φόβος και η μελαγχολία» (H. Caygil, W. Benjamin: *the Color of Experience*, 1998, London Routledge, σ. 134). Έτσι, η «καταγωγή της "αλληγορικής διαίσθησης" του Μπωντλαίρ βρισκόταν στην παράδοση τοποθέτησή του στο εσωτερικό αλλά και το εξωτερικό της εμπειρίας της νεωτερικής πόλης» (ό.π., σ. 138).

51. «Η μορφή του εμπορεύματος έρχεται στο φως σαν το κοινωνικό περιεχόμενο της αλληγορικής οπτικής του Μπωντλαίρ. Στην πόρνη, μορφή και περιεχόμενο γίνονται ένα καθώς συντίθενται» (Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 422). «Η αγάπη για την πόρνη αποτελεί την αποθήωση της ενσυναισθητικής σχέσης με το προϊόν» (ό.π., τ. VI, σ. 475).

52. Benjamin, 1994, σ. 172.

53. Τη διατύπωση αυτή υιοθετεί ο Μπένγιαμιν παραθέτοντάς τη στα αποσπάσματα του *Passagen-Werk* από ένα κείμενο του A. Monglond (Benjamin, 1980, τ. VI, σ. 603).

54. «Αυτός που τον κοιτούν ή που πιστεύει ότι τον κοιτούν, γυρίζει το βλέμμα. Εμπειρώμαι την αύρα ενός φαινομένου σημαίνει ότι του δανείζω την ικανότητα να γυρίσει το βλέμμα» (Benjamin, 1994, σ. 167). Και στην αντίστοιχη σημείωση συνεχίζει: «Η χορηγία αυτή είναι μια αστείρευτη πηγή της ποίησης» (ό.π.).

55. Βλ. Benjamin, «Σουρεαλισμός...», ό.π.

56. Βλ. Benjamin, 1980, τ. VI, σσ. 594-595, απόσπασμα N10α,1, N10α,2, N10α,3· βλ., επίσης, Σ. Σταυρίδης - Δ. Καρυδάς, «Στους οδοδείκτες της ιστορίας: "Η Οδός μόνης κατεύθυνσης" του Β. Μπένγιαμιν», περ. *Ο Πολίτης*, τχ. 64, Μάιος 1999, σσ. 27-33, ιδιαίτερα σημ. 10.

57. Η Weigel αποδίδει στον Μπένγιαμιν «την επίγνωση του ότι η μνήμη και η δράση βρίσκουν την άρθρωσή τους σε εικόνες, του ότι οι ιδέες δομούνται ως εικόνες» (Weigel, ό.π., σ. 10).

58. P. Osborne, "Small-scale Victories, Large-scale Defeats. W. Benjamin's Politics of Time", στη συλλογή *Destruction and Experience*, A. Benjamin - P. Osborne (eds.), 2000, Manchester, Clinamen Press.

59. Benjamin, «Για την έννοια της ιστορίας», ό.π., σ. 35. Ο M. Lowy υποδεικνύει τον εμβληματικό χαρακτήρα τούτης της φράσης για την πολιτική ανάγνωση του παρελθόντος από τον Μπένγιαμιν. Έχει δίκιο να επιμένει ο Lowy πως σε τούτη τη φράση, πάνω απ' όλα, συνοψίζεται η ίδια η πράξη της «διάσωσης των ανατρεπτικών και κοιτικών μορφών της κοιλτούρας» του παρελθόντος της νεωτερικότητας ("Against the Grain: The Dialectical Conception of Culture in W. Benjamin's Theses of 1940", στη συλλογή κειμένων του ίδιου με τίτλο *On Changing the World*, London, Humanities Press).