

ΝΙΚΟΣ ΤΖΑΝΑΚΗΣ

ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.
ΤΕΧΝΗ, ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ
ΣΤΟΝ ΥΣΤΕΡΟ BENJAMIN

Στο δοκίμιό του με τίτλο *Το έργο τέχνης στην εποχή της δυνατότητας τεχνικής του αναπαραγωγής* -ένα κείμενο που γνωρίζει από το 1935 μέχρι το 1939 τρεις εκδοχές¹- ο Walter Benjamin, σχολιάζοντας τη σχέση του δεσπότη με το κινηματογραφικό έργο, διατυπώνει την ακόλουθη, γενική θέση: «Κάθε σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να προβάλλει την αξίωση να κινηματογραφηθεί»². Την πιο ριζοσπαστική εκπλήρωση αυτής της αξίωσης την βλέπει να πραγματώνεται στον σύγχρονό του σοβιετικό κινηματογράφο και συγκεκριμένα στο έργο του Dsiga Wertoff. Ένας από τους λόγους είναι πως ένα «τμήμα των ηθοποιών που αποτυπώνεται στον ρωσικό κινηματογράφο δεν είναι ηθοποιοί με την δική μας έννοια, αλλά απλοί άνθρωποι που υποδύονται τους εαυτούς τους πρώτα και κύρια κατά την εργασία τους»³ Στα

1. Πρβλ. την ανασυγκρότηση της εκδοτικής ιστορίας και του πολιτικού πλαισίου συγγραφής του μπενγιαμινικού δοκιμίου του Lindner 2000, 230-233.

2. Benjamin 1974b, 493.

3. Benjamin 1974b, 494.

* Ο Νίκος Τζανάκης είναι Δρ. του Ινστιτούτου Φιλοσοφίας, Ελεύθερο Πανεπιστήμιο Βερολίνου.

δικά μας αυτιά -δηλαδή στα αυτιά ανθρώπων που ήδη ζουν και αναπνέουν στον κόσμο του διαδικτύου- η αξίωση να κινηματογραφηθείς δεν ηχεί απλώς και μόνον οικεία· δεν αποτελεί ακριβώς αξίωση, αλλά μάλλον βιωμένη πραγματικότητα, όπως αυτή δημιουργείται λεπτό προς λεπτό, δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο, στα αμέτρητα videos και φωτογραφίες, στα stories και στα λεκτικά ή εικονικά posts που κατακλύζουν το διαδίκτυο. Η αξίωση του σύγχρονου ανθρώπου να κινηματογραφηθεί φαίνεται να εκπληρώνεται πιστότερα στο έδαφος του web 2.0 απ' ό,τι στον βουβό κινηματογράφο των δεκαετιών του 1920 και 1930. Οι δυνατότητες τεχνικής αυτο-αναπαράστασης είναι τόσο εξελιγμένες και οι αντίστοιχες πρακτικές τόσο εκτεταμένες που, στα δικά μας μάτια, μοιάζει σαν ο Benjamin να είχε διαβλέψει στον κινηματογράφο εν γένει και στο έργο σοβιετικών σκηνοθετών, όπως ο Wertoff, τάσεις που εκπληρώνονται στο τεχνικό έδαφος του δικού μας παρόντος. Έτσι, το δοκίμιο του Benjamin έχει διαβαστεί ως μια θεωρία για την εξέλιξη των τεχνικών μέσων και των αντίστοιχων αλλαγών της αισθητηριακής πρόσληψης⁴, όπως επίσης και της τεχνικής αναπαραγωγής εν γένει⁵. Εάν διαβάσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο το κείμενο του Benjamin για το Έργο τέχνης, θα διέφευγε της προσοχής μας αυτό που τίθεται στο επίκεντρο των στοχασμών του: η σχέση τέχνης και πολιτικής. Στον καιρό της τεχνικής του αναπαραγωγής το έργο τέχνης έχει μια πολιτική λειτουργία και η αξίωση να κινηματογραφηθείς δεν αποτελεί για τον Benjamin απλώς μια κοινωνιολογική διαπίστωση, αλλά συνδέεται εμμενώς με τις πολιτικές δυνατότητες που η μπενγιαμινική θεωρία διαβλέπει στον κινηματογράφο.

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να ανασυγκροτήσει συνοπτικά την σχέση μεταξύ του κινηματογράφου ως του κατεξοχήν νέου έργου τέχνης αφενός και της πολιτικής του λειτουργίας αφετέρου, όπως αυτή διαμορφώνεται κατά τον Benjamin στον καιρό της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής έργων τέχνης. Έτσι προσδοκά να φωτίσει έναν ιστό εννοιών με την βοήθεια του οποίου θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε το πολιτικό παρόν της δικής μας τέχνης. Στο πρώτο μέρος θα αναφερθώ συνοπτικά στην αλλαγή στην έννοια

4. Ενδεικτικά, Enzensberger 1997.

5. Ενδεικτικά, Mitchell 2003.

του έργου τέχνης, που επιφέρουν οι δυνατότητες τεχνικής αναπαραγωγής. Αυτή η αλλαγή περιγράφεται από τον Benjamin ως διαδικασία απεμπλοκής της τέχνης από το τελετουργικό και επαναθεμελίωσής της στο πεδίο της πολιτικής. Στο δεύτερο μέρος θα ανασυγκροτήσω την έννοια της πολιτικής που απηχεί το μπενγιαμινικό κείμενο. Σε σχέση με αυτήν την έννοια πολιτικής θα θεματοποιήσω, στο τρίτο μέρος του άρθρου, τις χειραφετητικές δυνατότητες που προσφέρει σύμφωνα με τον Benjamin το κινηματογραφικό έργο τέχνης. Το άρθρο καταλήγει με ένα σχόλιο για την άρνηση αυτών των δυνατοτήτων, όπως αυτή εκφράζεται σε αυτό που ο Benjamin αποκάλεσε «αισθητικοποίηση της πολιτικής».

I. Τεχνική και χειραφέτηση της τέχνης

Η διασαφήνιση της πολιτικής λειτουργίας της τέχνης στο δοκίμιο *Το έργο τέχνης στην εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του προϋποθέτει την απάντηση στο ερώτημα «τί είναι ένα έργο τέχνης;»*. Η έννοια του έργου τέχνης είναι για τον Benjamin ιστορική έννοια. Τούτο σημαίνει πως αναδύεται υπό συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες και αλλάζει με την μεταβολή τους. Βασική θέση του Benjamin είναι πως η ίδια η έννοια του έργου τέχνης μεταβάλλεται εξαιτίας της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής, ύστατη έκφραση της οποίας είναι το film. Διότι με τον κινηματογράφο και εν γένει με τις μεθόδους τεχνικής αναπαραγωγής εκπίπτει το θεμέλιο επί του οποίου εδραζόταν μέχρι τότε το έργο τέχνης. Αυτό το θεμέλιο υπήρξε η ένταξη του έργου στην συνάφεια μιας παράδοσης, πρωταρχική μορφή της οποίας αποτελεί το τελετουργικό⁶. Στην αρχική τους μορφή, τα έργα τέχνης δεν αποτελούσαν αντικείμενα αισθητικής απόλαυσης· σκοπός τους ήταν μάλλον να υπηρετήσουν ως αντικείμενα-φετίχ ένα αρχικώς μαγικό τελετουργικό. «Πιθανώς ως εκτέλεση μαγικών διαδικασιών (το σκάλισμα μιας προγονικής φιγούρας είναι από μόνο του μια μαγική παράσταση), ως οδηγία για τέτοιες διαδικασίες (η προγονική φιγούρα επιδεικνύει μια τελετουργική στάση) και, τέλος, ως αντικείμενα μαγικής ενατένισης (η ενατένιση της

6. Benjamin 1974a, 441.

προγονικής φιγούρας ενισχύει τη μαγική δύναμη του παρατηρητή)»⁷. Στην αρχική του μορφή μαγικό, αργότερα θρησκευτικό, το τελετουργικό μετετρέπη, από την Αναγέννηση και έπειτα σε μια, απογυμνωμένη από οποιαδήποτε αυθεντική υπερβατικότητα, κοσμική λατρεία του ωραίου, καταλήγοντας στον ύστερο 19ο αιώνα να επιβιώνει στο δόγμα «τέχνη για την τέχνη» και την μη αναπαραστατική ποίηση ενός Mallarmé.

Σύμφωνα με την εξαιρετικά συνοπτική γενεαλογία της τέχνης που ο Benjamin εκθέτει, ο φετιχιστικός χαρακτήρας των μαγικών αντικειμένων κληροδοτήθηκε υπό εκκοσμικευμένη μορφή, στην τέχνη της νεωτερικότητας. Αυτή η κληρονομιά απέδωσε στο έργο τέχνης τα κατηγορήματα του μοναδικού, αυθεντικού και ανεπανάληπτου⁸. Όπως το είχε αποτυπώσει ο πρώιμος Benjamin αναφερόμενος στον Novalis: Το έργο τέχνης έχει μια «αναγκαιότητα να είναι παρόν»⁹. Με βάση αυτά τα κατηγορήματα μπορούσε να παρουσιασθεί απέναντι στον θεατή του ως κάτι ανεξάρτητο από κοινωνικούς όρους παραγωγής και πρόσληψης. Στο φαίνεσθαι, που γέννησε η απόκρυψη αυτών των όρων, στηρίχθηκε η έννοια της αυτονομίας του έργου τέχνης, γύρω από την οποία συγκροτήθηκε η αστική αισθητική του 18ου και 19ου αιώνα. Είναι σαν το έργο τέχνης της νεωτερικότητας να διατηρεί για τον Benjamin κρυφίως την μαγική του καταγωγή.

Με την ανάδυση μεθόδων τεχνικής αναπαραγωγής, όπως αρχικώς η λιθογραφία και αργότερα η φωτογραφία, το «φαίνεσθαι της αυτονομίας» της τέχνης «σβήνει δια παντός» και ως εκ τούτου οι έννοιες της αισθητικής της νεωτερικότητας, που στηρίχθηκε σε αυτό το φαίνεσθαι, καθίστανται παρωχημένες¹⁰. Διότι απεμπλεκόμενο από το Εδώ και Τώρα του τελετουργικού, το έργο τέχνης χάνει την μοναδικότητά του, ενώ μέσα στην πλειάδα των τεχνικών αναπαραγωγών του πρωτοτύπου η αξία της αυθεντικότητας μειώνεται εκθετικά - η Mona Lisa εξακολουθεί μεν να βρίσκεται στο Λούβρο, αλλά ως φωτογραφία μπορεί να διακοσμεί κάθε σπίτι, ενώ είναι πλέον προσβάσι-

7. Benjamin 1989, 259.

8. Benjamin 1974a, 437-439.

9. Benjamin 1974g, 76.

10. Benjamin 1974a, 447.

μη ανά πάσα στιγμή στις οθόνες των έξυπνων συσκευών.

Αυτή η διαδικασία χειραφέτησης του έργου τέχνης από την θεμελίωσή του στο τελετουργικό δεν συμπίπτει μόνο με την ολοένα μειούμενη αξία του πρωτοτύπου· αντιστοιχεί επίσης στην διάλυση του αντίστοιχου τρόπου πρόσληψης. Τούτος ήταν ενατενιστικός. Το έργο τέχνης παρουσιάζοταν ως ένα αντικείμενο με ίδια αυθεντία και καλούσε τον θεατή του να το προσλάβει παθητικά. Αυτόν τον ενατενιστικό τρόπο πρόσληψης ονομάζει ο Benjamin «αύρα». Η αύρα είναι, με τα λόγια του ίδιου του Benjamin «μοναδική εμφάνιση μιας απόστασης, όσο κοντά και αν είναι»¹¹. Χωρίς να υπεισέλθουμε εδώ στις ποικίλες πτυχές αυτής της έννοιας, θα μπορούσαμε να πούμε, πως η αύρα ορίζει την απόσταση του έργου τέχνης από τον θεατή του - απόσταση αναγκαία για την ιδιαίτερη επίδραση που ασκεί. Και είναι αυτή η απόσταση ο όρος για την «αυθεντία του πράγματος, το παραδοσιακό βάρος του»¹². Το έχον αύρα έργο τέχνης παρουσιάζεται ως κάτι έξω από το βλέμμα αυτού που το θεάται. Είναι δομικά απρόσιτο, παραμένει μακριά από τον θεατή του, όσο κοντά του και αν είναι. Αντιθέτως, ο νέος τρόπος πρόσληψης που διαμορφώνει η τεχνική αναπαραγωγή της τέχνης διακρίνεται από την «καταστροφή της αύρας»¹³. Ανταποκρίνεται δε σε ένα νέο υποκείμενο πρόσληψης, τις μάζες, όπως αυτές διαμορφώνονται στις μεγαλουπόλεις με την βιομηχανία, τα βουλεβάρτα και τις εμπορικές εκδόσεις τους και των οποίων «ο παθιασμένος στόχος», όπως γράφει ο Benjamin, έγκειται στο να «φέρουν κοντά» τους τα πράγματα, τόσο χωρικά όσο και ανθρώπινα»¹⁴.

Οι τεχνικές αναπαραγωγής των έργων τέχνης και ο νέος μαζικός τρόπος πρόσληψης βρίσκουν για τον Benjamin στον κινηματογράφο το ύστατο σημείο τους. Διότι με τον κινηματογράφο η αναπαραγωγή ως τέτοια συνιστά το έργο τέχνης. Με άλλα λόγια, δεν έχει νόημα η έννοια του πρωτοτύπου και μαζί της ούτε η έννοια του μοναδικού, ανεπανάληπτου, αυθεντικού. Το film είναι ένα έργο τέχνης που εξαρχής προορίζεται να αναπαραχθεί. Αυτό που

11. Benjamin 1974a, 440.

12. Benjamin 1974a, 438.

13. Benjamin 1974a, 440.

14. Benjamin 1989, 479.

αναπαράγεται στον κινηματογράφο, η θέα ενός τοπίου ή ο μορφασμός ενός ηθοποιού, δεν αποτελεί το πρωτότυπο έργο τέχνης απέναντι στο οποίο το κινηματογραφικό πλάνο θα ήταν η απλή του αναπαραγωγή· ούτε το ίδιο το κινηματογραφικό πλάνο αποτελεί έργο τέχνης. Πολλώ δε μάλλον αμφότερα αποτελούν στοιχεία, τα οποία συντίθενται σε ένα νέο απ' άκρη εις άκρη τεχνικό όλον. Και αυτό το όλον αποτελεί το έργο τέχνης. «Το έργο τέχνης γεννάται εδώ στην καλύτερη περίπτωση επί τη βάση του montage»¹⁵.

Αυτό το νέο έργο τέχνης που, στηριζόμενο εξολοκλήρου στην τεχνική αναπαραγωγή, χειραφετείται από το τελετουργικό, αντιστοιχεί σε μια διαφορετική κοινωνική λειτουργία. Και αυτή η κοινωνική λειτουργία σχετίζεται άμεσα με την πολιτική.

II. Η θεμελίωση της τέχνης στην πολιτική

Σε ένα κεντρικό σημείο του κειμένου του, ο Benjamin γράφει αποφθεγματικά: «Την θέση της θεμελίωσης της [τέχνης] στην τελετουργία παίρνει η θεμελίωσή της σε μια άλλη πρακτική: η θεμελίωσή της στην πολιτική.»¹⁶ Από αυτήν την πολιτική έλκει πλέον το έργο τέχνης τους προσδιορισμούς του. Η θέση περί θεμελίωσης της τέχνης στην πολιτική ηχεί αινιγματικά, πρώτα από όλα επειδή ο Benjamin περισσότερο υπονοεί παρά διασαφηνίζει τί εννοεί με τον όρο πολιτική. Μια συγκριτική ανάγνωση και των τριών εκδοχών αυτού του δοκιμίου αναδεικνύει εντούτοις, ότι η θεμελίωση της τέχνης στην πολιτική σχετίζεται αξεδιάλυτα με μια διάγνωση για τον χαρακτήρα των σύγχρονων κοινωνιών - μια διάγνωση που μεταχειρίζεται την κεντρική για την κριτική κοινωνική θεωρία έννοια της δεύτερης φύσης.

Στην παράγραφο έξι της πρώτης εκδοχής του δοκιμίου του, ο Benjamin ανάγει την σύγχρονη τέχνη, όπως αυτή αποτυπώνεται παραδειγματικά στο film, σε μια μορφή τεχνικής που εκείνος αποκαλεί «την πιο χειραφετημένη»¹⁷. Στον αντίθετο πόλο τοποθετεί την αντιστοιχία των πρώτων μορφών

15. Benjamin 1974a, 449.

16. Benjamin 1974a, 442.

17. Benjamin 1974a, 444.

τέχνης με την πρωτόγονη τεχνική που ήταν «εντελώς συγκεχυμένη με το τελετουργικό»¹⁸. Ωστόσο, αυτή «η χειραφετημένη τεχνική αντιπαρατίθεται [...] στην σημερινή κοινωνία ως μια δεύτερη φύση και μάλιστα, όπως αποδεικνύουν οικονομικές κρίσεις και πόλεμοι, ως μια [φύση] όχι λιγότερο στοιχειώδης όπως αυτή που ήταν δεδομένη για την πρώτη κοινωνία»¹⁹. Η τεχνική, η ίδια χειραφετημένη, παρουσιάζεται ως φύση υπό την έννοια ότι ο «άνθρωπος που ναι μεν την εφήυρε δεν την κυριαρχεί πλέον»²⁰. Ως δεύτερη αποτελεί τεχνούργημα, είναι το προϊόν της ανθρώπινης πράξης. Όμως ως φύση εκφεύγει από τον συνειδητό έλεγχο της ανθρωπότητας παρουσιάζεται και λειτουργεί ως απλή, εξωτερική και ανεξέλεγκτη φύση. Για να το πούμε διαφορετικά: ενώ η χειραφετημένη από την πρώτη φύση τεχνική της σύγχρονης κοινωνίας δίνει την δυνατότητα να γίνει το όργανο μιας χειραφετημένης κοινωνίας, παρουσιάζεται και επενεργεί σε αυτήν την κοινωνία όπως η φύση στις πρωτόγονες κοινότητες.

Η δεύτερη εκδοχή του δοκιμίου διατυπώνει την ίδια διάγνωση ως διαπλοκή πρώτης και δεύτερης τεχνικής. Και εδώ η πρώτη τεχνική, αυτή της προϊστορίας, αντιστοιχεί στην αρχική λειτουργία του έργου τέχνης ως φετιχιστικού αντικειμένου εντός ενός τελετουργικού. Η δεύτερη τεχνική είναι, αντιθέτως, στην ουσία της χειραφετητική και αντιστοιχεί στις νέες μορφές τέχνης. Ο Benjamin υπογραμμίζει, πως η διαφορά των δύο τεχνικών δεν έχει πρωτίστως να κάνει με το επίπεδο τεχνικής ανάπτυξης, ήτοι με το ότι η πρώτη είναι τεχνολογικά πρωτόγονη, ενώ η δεύτερη τεχνολογικά προηγμένη. Πρώτη και δεύτερη τεχνική ορίζονται βάσει της σχέσης των τεχνικών διαδικασιών με τον άνθρωπο. Ενώ η πρώτη τεχνική εμπλέκει τον άνθρωπο «όσο το δυνατόν περισσότερο» στις πρακτικές της, η δεύτερη τον εμπλέκει «όσο το δυνατόν λιγότερο». Ως σύμβολο και ταυτόχρονα «ύστατο τεχνικό κατόρθωμα» της πρώτης τεχνικής ο Benjamin αναφέρει την «ανθρωποθυσία», ακριβώς επειδή εδώ ο μεμονωμένος άνθρωπος αφανίζεται πλήρως μέσα στο

18. Benjamin 1974a, 444.

19. Benjamin 1974a, 444.

20. Benjamin 1974a, 444.

τελετουργικό. Αντιθέτως την δεύτερη τεχνική αποτυπώνει το τότε ακόμα μη υπαρκτό, «τηλεκατευθυνόμενο αεροσκάφος, που δεν χρειάζεται πλήρωμα». Η θεώρηση του Benjamin, ακόμα και αν φαίνεται μηχανιστική²¹, είναι «διαλεκτική»²². Διαλεκτική είναι αυτή η θεώρηση, επειδή διαγιγνώσκει ότι η δεύτερη τεχνική, παρότι κατ' αρχήν χειραφετητική, κυριαρχείται από την αρχή της πρώτης. Αντί να αποτελεί το όχημα χειραφέτησης του ανθρώπου γίνεται το μέσο υποδούλωσης του. «Διότι», όπως γράφει ο Benjamin, «ένας τεχνικός μηχανισμός είναι αυτός απέναντι στον οποίο η συντριπτική πλειονότητα των κατοίκων των μεγαλουπόλεων εξαναγκάζονται να απωλέσουν την ανθρωπιά, κατά την εργάσιμη ημέρα τους μέσα σε εργοστάσια και αποθήκες»²³. Υστατο σημείο αυτής της επικυρίαρχησης της δεύτερης τεχνικής από την μορφή της πρώτης είναι ο σύγχρονος πόλεμος, όπως τον βίωσε έμεσα ή άμεσα η γενιά του Benjamin. Διότι ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος ήταν ο πρώτος, που διεξήχθη με τα πιο εξελιγμένα τεχνικά μέσα, ενώ ταυτόχρονα ήταν ο πρώτος πραγματικά μαζικός πόλεμος. Η εκτεταμένη χρήση μηχανών και η ταυτόχρονη επιστράτευση όσο το δυνατόν περισσότερων ανθρώπων, είτε ως στρατιωτών στα μέτωπα είτε ως πολιτικό παραγωγικό δυναμικό στα μετόπισθεν, παρουσιάζει την εικόνα της πιο χειραφετημένης τεχνικής στην υπηρεσία της πιο βάνουσης κυριαρχίας. Έτσι θριαμβεύει η επί της αρχής παρωχημένη πρώτη τεχνική στο έδαφος της δεύτερης. Με άλλα λόγια: ανθρωποδυσία για δεύτερη φορά.

Ιδωμένη απ' την προοπτική αυτής της διάγνωσης περί δεύτερης φύσης, η έννοια της πολιτικής που υπονοεί το δοκίμιο του Benjamin παρουσιάζεται ως δίπολο: είτε επανοικειοποίηση της (δευτέρης) τεχνικής από την ανθρωπότητα, είτε διατήρηση της υποταγής της στην μορφή της πρώτης²⁴. Θεμελίωση της τέχνης στην πολιτική σημαίνει την ανάδυση των νέων κοινωνι-

21. Πρβλ. Grimzek & Harth 1976, 135.

22. Benjamin 1989, 359.

23. Benjamin 1989, 365.

24. Αυτό το δίπολο δεν ταυτίζεται, αλλά αντιστοιχεί σε ένα άλλο κεντρικό δίπολο του μπενγιαμινικού δοκιμίου, που αφορά συγκεκριμένα στην λειτουργία της τέχνης: στο δίπολο μεταξύ της «πολιτικοποίησης της τέχνης» και της «αισθητικοποίησης της πολιτικής». Benjamin 1974a, 469.

κών λειτουργιών της στο έδαφος μιας κοινωνίας, της οποίας το κρίσιμο πολιτικό δίπολο αποτελεί η πραγμάτωση ή η ανάσχεση της δυνατότητας οικειοποίησης της τεχνικής από την ανθρωπότητα²⁵. Η τέχνη στον καιρό της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής των έργων της εδράζεται στην πολιτική υπό την έννοια ότι δύναται να προάγει ή να ανασχέσει το εγχείρημα οικειοποίησης της τεχνικής από την ανθρωπότητα.

III. Πολιτικοποίηση της τέχνης και film

Ο Benjamin σκέφτεται αυτή την επανοικειοποίηση, την οποία χαρακτηρίζει, δανειζόμενος έναν όρο της βιολογίας επίσης, «εννεύρωση»²⁶, ως μαθησιακή διαδικασία. Και ακριβώς αυτή τη μαθησιακή διαδικασία δύναται να αναλάβει το νέο, κινηματογραφικό έργο τέχνης. «Απέναντι σε αυτή τη δεύτερη φύση, ο άνθρωπος, που την εφήυρε αλλά έχει πάψει προ πολλού να την κυριεύει, είναι εξίσου εξαρτημένος από μια μαθησιακή διαδικασία, όπως ήταν κάποτε, ενώπιον της πρώτης. Και πάλι τίθεται στην υπηρεσία του η τέχνη. Ιδιαίτερα ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος χρησιμεύει για να εκπαιδεύσει τον άνθρωπο σε εκείνες τις νέες προσλήψεις και αντιδράσεις, που συνεπάγεται ο χειρισμός ενός τεχνικού μηχανισμού, του οποίου ο ρόλος στη ζωή του αυξάνεται σχεδόν καθημερινά. Το ιστορικό καθήκον, στην υπηρεσία του οποίου ο κινηματογράφος βρίσκει το αληθινό του νόημα, είναι να γίνει ο τεράστιος τεχνικός μηχανισμός της εποχής μας αντικείμενο της ανθρώπινης εννεύρωσης»²⁷. Ο πολιτικός-παιδαγωγικός ρόλος του film συνίσταται, λοιπόν, στο να παρουσιάσει την τεχνική, που τώρα είναι δεύτερη φύση, ως όργανο μιας ελεύθερης ανθρωπότητας.

Ο προσδιορισμός του ιστορικού καθήκοντος της τέχνης ως διαπαιδαγώγηση των μαζών δεν πρέπει να παρερμηνευθεί ως προτροπή σε προπαγανδι-

25. Η Susan Buck-Morss 1992 ερμηνεύει το αίτημα επανοικειοποίησης της τεχνικής ως επανοικειοποίηση της αλλοτριωμένης αισθητηριακής αντίληψης μέσω της διαφορετικής χρήσης της τεχνικής.

26. Benjamin 1974a, 445 και Benjamin 1989, 360.

27. Benjamin 1974a, 444-445.

στική χρήση του κινηματογράφου. Διότι ο τρόπος με τον οποίο ο Benjamin νοεί την μαθησιακή διαδικασία μοιάζει περισσότερο με το μοντέλο του μηχανικού θεάτρου, παρά με αυτό της αυταρχικής σχέσης δασκάλου-μαθητή. Ο κινηματογράφος καλείται να γίνει εργαστήριο συλλογικού αναστοχασμού επί της σχέσης του κοινού με τον τεχνικό κόσμο. Και τούτο επιτυγχάνεται όχι μέσω του περιεχομένου που μπορεί να λάβει -να παριστάνει λχ. ένα ουτοπικό μέλλον- αλλά μέσω της ίδιας του της μορφής. Εάν η τέχνη έχει μια αξεδιάλυτα ψευδαισθητική διάσταση, τότε η ψευδαισθηση που δημιουργεί το κινηματογραφικό έργο επισημαίνεται ως τέτοια, ακριβώς επειδή είναι αποτέλεσμα της πιο τεχνικής διαδικασίας. Η «ψευδαισθητική φύση του [κινηματογράφου] είναι μια φύση δεύτερης τάξης, είναι το αποτέλεσμα του montage»²⁸. Στο film, γράφει ο Benjamin, η «μη μηχανική διάσταση της πραγματικότητας έχει γίνει [...] η πιο τεχνική και η όψη της άμεσης πραγματικότητας το γαλανό άνθος στην χώρα της τεχνικής»²⁹. Βλέποντας το tableau vivant της κινηματογραφικής ταινίας, το μαζικό κοινό της μαθαίνει, στο επίπεδο άμεσης αισθητηριακής πρόσληψης, ότι η τεχνική, που το υποτάσσει, μπορεί να γίνει το μέσο μιας παιγνιώδους σχέσης της ανθρωπότητας με τα τεχνουργήματα που η ίδια δημιουργεί, ή αλλιώς: της ελεύθερης δημιουργίας του άμεσα προσλαμβανόμενου κόσμου. Το άμεση και φυσική πραγματικότητα επιβιώνει εδώ «επί τη βάση της πιο εντεταμένης διάρτησής της με τον τεχνικό μηχανισμό»³⁰. Μέσω του κινηματογράφου δίδεται η δυνατότητα για μια εμπειρία με τον τεχνικό κόσμο, με την οποία μια χειραφετημένη ανθρωπότητα θα έπαιξε ελεύθερα, όπως ακριβώς ο σκηνοθέτης, μέσω της τεχνικής του montage, αποσυνδέει τα στοιχεία του κόσμου αυτού για να τα επανασυνδέσει σε ένα νέο όλο, σε ένα έργο τέχνης. Το κρίσιμο σημείο εδώ είναι ότι η επανασύνδεση των στοιχείων της άμεσης πραγματικότητας υπακούει σε «έναν νέο νόμο»³¹, ο οποίος δεν προδιαγράφεται απαραίτητα από την ίδια την δομή του πραγματικού. Αντιθέτως, μπορεί να απο-

28. Benjamin 1974a, 458.

29. Benjamin 1974a, 458.

30. Benjamin 1974a, 459.

31. Benjamin 1989, 374.

τυπώνει μια παιγνιώδη στάση προς το πραγματικό³².

Θα μπορούσαμε να αποκτήσουμε μια εικόνα αυτού του νέου νόμου ανασύνδεσης του πραγματικού, εάν ανατρέχαμε στον πρώιμο σοβιετικό κινηματογράφο και δη στο έργο του Wertoff, *Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική κάμερα*. Εδώ απαντάται η ασίγαστη ένταση ρεαλιστικού και παιγνιώδους υπέρ του δεύτερου. Το film αυτό είναι ρεαλιστικό, καθώς τα πλάνα του προέρχονται από την άμεση καθημερινότητα της σοβιετικής πρωτεύουσας. Μάλιστα το κοινό βλέπει όχι επαγγελματίες ηθοποιούς, αλλά «απλούς ανθρώπους»³³ να υποδύονται τους εαυτούς τους μπροστά στην κάμερα. Παιγνιώδες, επειδή η λογική της σύνδεσης των εικόνων δεν υπακούει σε κάποια αφηγηματική σύμβαση, ενώ επισημαίνεται διαρκώς ότι η φυσικότητα του πλάνου είναι αποτέλεσμα του ίδιου του montage, το οποίο διαρκώς αυτοθεματοποιείται. Έτσι το κοινό ενός τέτοιου έργου βιώνει την παροντική του υπαρκτή τόσο ως προϊόν της τεχνικής, όσο και ως προϊόν της τέχνης. Ως προϊόν της τεχνικής αφού η φυσικότητα της κινηματογραφικής εικόνας αποτελεί realita προϊόν της πιο αφύσικης και τεχνικής μεθόδου ως προϊόν της τέχνης, επειδή τέτοια κινηματογραφικά έργα ανασυγκροτούν την γνώριμη πραγματικότητα ως καλλιτεχνικό παίγνιο, ως μια διαδικασία ελεύθερη τόσο από τους καταναγκασμούς της πρώτης φύσης, όσο και από αυτούς που επιβάλει η τεχνική ως δεύτερη φύση.

Έτσι, μέσω του κινηματογράφου, η τεχνική, που εμφανίζεται στην καθημερινότητα των μαζών ως μια φύση όχι «λιγότερο στοιχειώδης» από ό,τι η άμεση φύση απέναντι στον άνθρωπο της προϊστορίας, γινόμενη έργο τέχνης, θα καθίστατο αντιληπτή ως αυτό που θα μπορούσε να είναι: μια «φύση δεύτερου βαθμού»³⁴, που, ακριβώς επειδή δεν είναι φυσική, όπως η πρώτη, μπορεί να γίνει το μέσο, με το οποίο η ανθρωπότητα θα κέρδιζε την ανθρωπιά της. Αυτή ήταν τουλάχιστον η -ουτοπική- ελπίδα του Benjamin.

Αυτή η πολιτική-παιδαγωγική λειτουργία που ο Benjamin αποδίδει στον κινηματογράφο τελεί υπό έναν όρο, τον οποίο ο ίδιος δεν αναστοχάζεται. Και

32. Για την έννοια του παιγνίου στον Benjamin, βλ. Hansen 2004.

33. Benajmin 1974b, 494.

34. Benajmin 1974b, 495.

αυτό αποτελεί, θεωρώ, την βασική αδυναμία της ύστερης θεωρίας του περί έργου τέχνης. Προϋποθέτει σιωπηρά πως το κινηματογραφικό έργο τέχνης διαχωρίζεται, κατά ειρωνική αναλογία προς το αυτόνομο έργο τέχνης του 19ου αιώνα, από την λοιπή κοινωνική αναπαραγωγή. Ο Benjamin υπαινίσσεται αυτόν τον διαχωρισμό σε διάφορα σημεία του κειμένου του, όταν λχ. παρουσιάζει την αντίθεση μεταξύ αφενός της εμπειρίας των μάζων με την τεχνική κατά την εργάσιμη ημέρα και αφετέρου της εμπειρίας με αυτήν την ίδια τεχνική κατά την βραδινή επίσκεψη στον κινηματογράφο. Ενώ στην περίπτωση της εργασίας οι μάζες εξαναγκάζονται να «απωλέσουν την ανθρωπιά τους», στην περίπτωση του δεύτερου «βιώνουν πως ο κινηματογραφικός ηθοποιός παίρνει εκδίκηση για αυτές, όχι μόνον διατρανώνοντας την ανθρωπιά του (ή αυτό που τους παρουσιάζεται ως τέτοια) απέναντι στον μηχανισμό, αλλά υποτάσσοντάς τον στον δικό του θρίαμβο»³⁵. Τον ίδιο διαχωρισμό τέχνης και πραγματικότητας υπονοεί, όταν εκθέτει την αντίθεση μεταξύ αφενός της εξωκινηματογραφικής ζωής, όπως αυτή διάγεται στις «μπυραρίες μας και στους δρόμους των μεγαλουπόλεων, στα γραφεία και στα επιπλωμένα δωμάτιά μας, στους σιδηροδρομικούς σταθμούς και στα εργοστάσιά μας» και, αφετέρου, του κινηματογράφου, που «ήρθε και ανατίναξε αυτόν τον κόσμο μπουντρουμιών με τον δυναμίτη του μικροδευτερόλεπτου, ούτως ώστε εμείς να κάνουμε περιπετειώδη ταξίδια ανάμεσα στα διάσπαρτα χαλάσματά του»³⁶.

Εάν, όπως το θέλει ο Benjamin, ο κινηματογράφος έχει την δυνατότητα να μετατραπεί σε ένα εργαστήριο συλλογικού, αισθητηριακού αναστοχασμού επί της τεχνικής ως δεύτερης φύσης, τούτο είναι λοιπόν δυνατό μόνον στον βαθμό που διαχωρίζεται, ως έργο τέχνης, από την λοιπή κοινωνική αναπαραγωγή. Με άλλα λόγια ο όρος για αυτήν την αναστοχαστικότητα του film και τον παιδαγωγικό-πολιτικό του ρόλο θα ήταν η αυτονομία του ως έργου τέχνης. Ο Benjamin θεωρεί σε ρητό επίπεδο, όπως ανέφερα παραπάνω, την έννοια της αυτονομίας παρωχημένη· υπόρρητα όμως την προϋποθέτει. Βεβαίως, αυτή η αυτονομία θα ήταν μια αυτονομία νέου τύπου³⁷. Δεν θα στη-

35. Benjamin 1974a, 450.

36. Benjamin 1974b, 461.

37. Βλ. τις σχετικές επεξεργασίες του Γιώργου Σαγχιριώτη 2016, 143-168.

ριζόταν πλέον στην ψευδαισθητική απαγκίστρωση του έργου τέχνης από τον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας, αλλά αντιθέτως στον παιγνιώδη αναστοχασμό ακριβώς των κοινωνικών όρων, στους οποίους αυτό το ίδιο υπόκειται. Το νέο, το κινηματογραφικό έργο τέχνης, μπορεί υπό τον όρο αυτής της νέας αυτονομίας του, να γίνει ο φορέας αναστοχασμού του κόσμου που το γέννησε, του κόσμου που οφείλει και μπορεί να γίνει το έδαφος μιας χειραφετημένης ανθρωπότητας.

IV. Επίλογος: Αισθητικοποίηση της πολιτικής και βιομηχανία της κουλτούρας

Η απόδοση αυτού του πολιτικού-παιδαγωγικού ρόλου στο κινηματογραφικό έργο από τον Benjamin ηχεί στα αυτιά μας αιθεροβάμων και άτοπη. Παραπέμπει λιγότερο σε μια διάγνωση περί των πραγματικών λειτουργιών της τέχνης και της τεχνικής στις σύγχρονες κοινωνίες, ενώ θυμίζει περισσότερο τις ουτοπικές ελπίδες με τις οποίες ο Fourier είχε επενδύσει την τότε αναδυόμενη βιομηχανία. Ωστόσο, η εντύπωση που αφήνει το δοκίμιο του Benjamin στον σημερινό αναγνώστη οφείλεται ίσως στο ότι το βλέμμα του τελευταίου έχει ήδη διαμορφωθεί από έναν κινηματογράφο που καταστατικά έχει καταργήσει την απόστασή του ως τέχνη από την εκτός οδόνης πραγματικότητα. Εάν ο κινηματογράφος τύπου Wertoff που επιτελεί τον ρόλο που του αποδίδει ο Benjamin αντιστοιχεί στην «πολιτικοποίηση της τέχνης», τότε ο κινηματογράφος που διαμόρφωσε το βλέμμα μας αντιστοιχεί σε αυτό που αποκάλεσε «αισθητικοποίηση της πολιτικής», την οποία βλέπει να προάγει ο φασισμός. Όπως σημειώνει ο Lindner, η έννοια αυτή δεν αναφέρεται μόνον στον φασισμό, αλλά αφορά σε ένα πολύ πιο ευρύ πεδίο φαινομένων³⁸. Ο περιορισμένος χώρος αυτού του άρθρου δεν επιτρέπει την εκτενή αναφορά στη έννοια της αισθητικοποίησης της πολιτικής. Δεν θα ήταν άτοπη ωστόσο μια σύντομη παρατήρηση εν είδει κατακλείδας.

Μετά την ανάγνωση της πρώτης εκδοχής του δοκιμίου για *Το έργο τέχνης*, ο Adorno γράφει στον Benjamin: «Όταν πριν από δύο χρόνια πέρασα

38. Βλ. Lindner 2000, 232.

μια ημέρα στα στούντιο του Neubabelsberg, με εντυπωσίασε περισσότερο πόσο λίγο έχει πραγματικά κυριαρχήσει το montage και όλα αυτά τα προωδημένα που αναδεικνύετε· πολλώ μάλλον, η πραγματικότητα ανώριμα οικοδομείται μιμητικά και έπειτα “φωτογραφίζεται”³⁹. Ακριβώς αυτή η εν πολλοίς μιμητική στάση, με βάση την οποία η ταινία αναπαράγει την δομή της πραγματικότητας πιο εντυπωσιακά απ’ όσο η ίδια θα μπορούσε, αποτελεί την ουσία της αισθητικοποίησης της πολιτικής, απέναντι στην οποία ο Benjamin επιχείρησε να αναδείξει τον πολιτικό-παιδαγωγικό ρόλο της κινηματογραφικής τέχνης. Ταυτόχρονα εκφράζει τον πυρήνα αυτού που ο Adorno θα περιγράψει λίγο αργότερα ως πολιτιστική βιομηχανία⁴⁰. Η ουσία της αισθητικοποίησης της πολιτικής συνίσταται στην προϊούσα τάση μιμητικής αναπαραγωγή της πραγματικότητας, με τα πιο προηγμένα τεχνικά μέσα, αναιρώντας εκ προοιμίου την δυνατότητα κριτικής αποστασιοποίησης και παιγνιώδους σχέσης με αυτήν, όπως αυτή υποβάλλεται από έργα, όπως αυτά του Wertoff, και όπως θέλει να την εννοιολογήσει ο Benjamin. Τούτο συμβαίνει για τον Adorno κατεξοχήν με την θριαμβευτική επέλαση του ομιλούντος κινηματογράφου. Έχοντας εντάξει πλέον και την διάσταση του φυσικού ήχου, «μη αφήνοντας πια κανένα περιθώριο στη φαντασία και τη σκέψη του θεατή, όπου θα μπορούσαν να αναπτύσσονται μέσα στο πλαίσιο του κινηματογραφικού έργου, χωρίς εντούτοις να ελέγχονται από τα ακριβή δεδομένα του, και να κάνουν παρεκβάσεις, χωρίς να χάνουν τον ειρμό, ο ομιλών κινηματογράφος εκπαιδεύει τον παραδομένο θεατή έτσι, ώστε να τον ταυτίζει άμεσα με την πραγματικότητα»⁴¹. Φυσική απόληξη αυτής της εκπαίδευσης στην άρση της «διαφοράς τέχνης και εμπειρικής πραγματικότητας»⁴², είναι η αισθητικοποίηση της πραγματικότητας και η θετικοποίηση του αισθητικού. Η πραγματικότητα παρουσιάζεται, μέσω των τεχνικών αναπαραγωγής, όχι ως αυτό που θα μπορούσε να γίνει, αλλά, θριαμβευτικά και μονοσήμαντα, ως αυτό που είναι.

39. Επιστολή της 18.3.1936 του Adorno στον Benjamin (βλ. Benjamin 1974a, 1004).

40. Ως προς την σχέση της θεωρίας του έργου τέχνης στον Benjamin με την έννοια της πολιτιστικής βιομηχανίας στην *Διαλεκτική του διαφωτισμού*, βλ. Windrich 1999, 100-114.

41. Horkheimer & Adorno 1996, 211.

42. Adorno 2000, 47.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno W., T. (2000). *Σύνοψη της πολιτικής βιομηχανίας*, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια).
- Benjamin W. (1974a). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Thechnischen Reproduzierbarkeit. *Erste Fassung*», στο Tiedemann R. & Schweggenhäuser, H. (επιμ.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, τομ. I.2 (Φρανκφούρτη: Suhrkamp), 431-469.
- Benjamin W. (1989). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Thechnischen Reproduzierbarkeit. *Dritte Fassung*», στο Tiedemann R. & Schweggenhäuser, H. (επιμ.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, τομ. I.2 (Φρανκφούρτη: Suhrkamp), 350-384.
- Benjamin W. (1974b). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Thechnischen Reproduzierbarkeit. *Zweite Fassung*», στο Tiedemann R. & Schweggenhäuser, H. (επιμ.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, τομ. I.2 (Φρανκφούρτη: Suhrkamp), 471-508.
- Benjamin W. (1974g), «Der Begriff der Kunstkrtik in der deutschen Romantik», στο Tiedemann R. & Schweggenhäuser, H. (επιμ.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, τομ. I.1 (Φρανκφούρτη: Suhrkamp), 7-120.
- Grimzek M. & Harth D. (1976), «Aura der Moderne und Aktualitat als ästhetische Begriffe» στο: Rumpf M. et al (επιμ.), *Walter Benjamin-Zeitgenosse Der Moderne*, (Kronberg/Ts: Scriptor).
- Hansen, Miriam (2004), «Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema», *October* 109, 3-45.
- Horkheimer M. & Adorno W., T. (1996). *Διαλεκτική του διαφωτισμού*, (Αθήνα: Νήσος).
- Lindner B. (2000), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», στο Lindner B. et al (επιμ.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – (Wirkung*, Stuttgart & Weimar: Metzler), 229-251.

- Magnus H. (1997), “Baukasten zu einer Theorie der Medien“, σπου ιδίου, P. Glotz (επιμ.) *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit*, (München: Reinhard Fischer), 97–132.
- Mitchell, W.J.T (2003), «The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduktion», *Modernism/Modernity* 10 (3), 481–500.
- Σαγκριώτης, Γ. (2016). *Αυτονομία και στράτευση. Προβλήματα αισθητικής και πολιτικής φιλοσοφίας στην Κριτική Θεωρία*, Αθήνα: Νήσος.
- Susan Buck-Morss S. (1992), «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered», *October* 62, 3-41.
- Windrich J. (1999), «Dialektik des Opfers. Das «Kulturindustrie»-Kapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* als Replik auf Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73, 92-114.

ABSTRACT

The aim of this article is to reconstruct the relationship between cinema as the eminently new work of art and its political function in Benjamin’s essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. It intends to illuminate a web of concepts reflecting the complex relation between aesthetics and politics. The first part briefly discusses the profound change in the notion of the work of art caused by its technical reproduction. Benjamin describes this change as a process of liberating art from its ritual origins and re-founding it in the realm of politics. The second part reconstructs Benjamin’s understanding of politics. It argues that Benjamin’s concept of politics is indebted to the notion of second nature, as elaborated in the tradition of critical theory. In relation to this notion of politics, the third part of the article elaborates on the emancipatory relationship between a work of art and its audience rendered possible by cinema. The article concludes with a comment on the negation of such emancipatory possibilities, as expressed in what Benjamin called the ‘aestheticization of politics’.