Μητροπολιτική αρχιτεκτονική και κινηματογραφία: Μοντέρνες ψυχοτεχνολογίες στην αυγή του 20ου αιώνα

Dimitris Ginosatis

▶ **To cite this version:**

Dimitris Ginosatis. Μητροπολιτική αρχιτεκτονική και κινηματογραφία: Μοντέρνες ψυχοτεχνολογίες στην αυγή του 20ου αιώνα. Ville et Cinéma: Espaces de Projection, Espaces Urbains, Paris III-Sorbonne Nouvelle, France; Fondation Maison des Sciences de l'Homme, France; Panteion University of Social & Political Sciences, Athens/Greece; Benaki Museum, Athens/Greece, Nov 2009, Athènes, Greece. ⟨hal-01220128v6⟩

HAL Id: hal-01220128

https://hal.science/hal-01220128v6

Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BENAKI MUSEUM

Πόλη & Κινηματογράφος:
Χώροι Προβολής, Χώροι Αστεακοί
Διεθνές Συνέδριο 12-14/11/2009

Copyright © 2009 Dimitris Ginosatis. All Rights Reserved.

Μητροπολιτική αρχιτεκτονική και κινηματογραφία: Μοντέρνες ψυχοτεχνολογίες στην αυγή του 20ου αιώνα

Δημήτρης Γκινοσάτης*

Το παρόν κείμενο (5.000 λέξεις) αποτελεί ελαφρώς επεξεργασμένη εκδοχή διάλεξης που εκφωνήθηκε στο πλαίσιο διεθνούς συνεδρίου με θέμα: Πόλη και Κινηματογράφος – Χώροι Προβολής, Χώροι Αστεακοί (Ville et Cinéma – Espaces de Projection, Espaces Urbains), το οποίο διοργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο Paris III-Sorbonne Nouvelle, την Fondation Maison des Sciences de l'Homme, το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών & Πολιτικών Επιστημών και το Μουσείο Μπενάκη, όπου και διεξήχθη στις 12, 13 & 14 Νοέμβρη του 2009 [http://www.univ-paris3.fr/ville-et-cinema-espaces-de-projection-espaces-urbains-32326.kjsp].

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, μητρόπολη, μιντιοτεχνολογίες, αισθητική, μοντερνισμός.

The following text (5.000 words), titled: "Metropolitan Architecture & Cinematography: Modern Psychotechnologies at the Dawn of the 20th Century", is a slightly reworked version of a conference paper that was presented, under a different title, at the 1st International Conference "City & Cinema – Spaces of Projection, Urban Spaces", organized by the Paris III-Sorbonne Nouvelle University in collaboration with the Fondation Maison des Sciences de l'Homme and the Panteion University of Social & Political Sciences. The conference was held at the Benaki Museum, in November 2009 [http://www.univ-paris3.fr/ville-et-cinema-espaces-de-projection-espaces-urbains-32326.kjsp].

Keywords: cinema, metropolis, media technologies, aesthetics, modernism.

> «Στην πόλη, οι οπτικές εντυπώσεις διαδέχονται η μία την άλλη, επικαλύπτονται, διασταυρώνονται και συμμιγνύονται· είναι κινηματογραφικές, όχι όμως με την έννοια της απλής γραμμικής ακολουθίας· μοιάζουν συχνά με χείμαρρο ουσιαστικών δίχως ρηματικές σχέσεις».
>
> Ezra Pound (Stock, 1970: 236)

Έπειτα από σχεδόν έναν αιώνα εκτεταμένης ιστορικής, ψυχοκοινωνιολογικής, φιλοσοφικοαισθητικής μελέτης του αρχιτεκτονικού φαινομένου της μοντέρνας μητρόπολης και του τεχνικού μέσου του κινηματογράφου, της μεταξύ τους σχέσης και της αντανάκλασης του ενός εντός του άλλου, δεν θα ήταν υπερβολικό να ειπωθεί πως ό,τι αποκαλούμε *νεωτερικότητα* ή *μοντερνικότητα* (*modernité*) κυριολεκτικά αποτυπώνεται και συμπυκνώνεται στο σημείο σύμπλεξης αυτών των δύο αισθητικών μορφών: από τη μία του εκμηχανισμένου μητροπολιτικού χώρου και από την άλλη της παραγόμενης κίνησης εικόνων από την αυτόματη ενέργεια της κινηματογραφικής μηχανής.

Ο ονειρόκοσμος της *μοντερνικότητας* –για να χρησιμοποιήσω την μποντλεριανή ορολογία από το καθιδρυτικό δοκίμιο του 1863 με τίτλο «Le peintre de la vie moderne»– είναι ένας κόσμος του παροδικού, του φευγαλέου, του μεταβατικού και του συμπτωματικού. Πρόκειται για έναν κόσμο της ενδεχομενικότητας, ο οποίος έχει κενωθεί

*https://cv.archives-ouvertes.fr/dimitris-ginosatis

από κάθε αναγκαιότητα· έναν κόσμο ο οποίος, αποδεσμευμένος από κάθε a priori δομή πραγματικότητας, μετασχηματίζει τη ζωή σε ασύνειδη περιπλάνηση μέσα σε ένα λαβύρινθο πλωτών και διαρκώς μεταβαλλόμενων σημείων, σε ένα κυμαινόμενο οπτικοακουστικό περιβάλλον, όπου τα υποκείμενα υποβάλλονται σε ένα καθεστώς διαρκούς αντιληπτικού κλονισμού: ανάγονται στην κατάσταση του πάσχοντος. Ο μοντέρνος κόσμος είναι ένας κόσμος του στιγμιαίου, κύρια χαρακτηριστικά του οποίου είναι η ασυνεχής εμπειρία του χρόνου και το εφήμερο του χώρου· ένας κόσμος αποτελούμενος από τομές και συγκοπές, ο οποίος συνιστά ήδη *découpage-montage*, με άλλα λόγια είναι ήδη κινηματογραφικά οργανωμένος.

Το νέο μοντέλο αισθητηριακής αντίληψης που εγκαινιάζει ο νεώτερος βιομηχανικός πολιτισμός και το οποίο φέρει το όνομα *πλάνητας* (*flâneur*) δεν προσλαμβάνει τον μητροπολιτικό χώρο ως ενότητα, αλλά ως πολλαπλότητα και επανάληψη, δηλαδή ως κύματα οπτικοακουστικών ερεθισμών. Άλλως ειπείν, ως «στιγμιότυπα» ή ακολουθίες εικόνων. Γι' αυτόν το λόγο ή ακριβέστερα συνεπεία αυτού του λόγου, οι μόνες τεχνολογίες ικανές να συλλάβουν τις χαοτικές δυναμικές, τις επιμέρους στιγμές, τις μεταπτώσεις, το ρυθμό μεταβολής, την ακατάπαυστα αναδυόμενη καινοφάνεια της ζωής στις νεώτερες καπιταλιστικές μητροπόλεις, ήταν αρχικά εκείνη της φωτογραφίας και εν συνεχεία εκείνη του κινηματογράφου.

Ωστόσο, το μέσο του κινηματογράφου δεν απεικονίζει απλά τη μητρόπολη και τη ζωή που εκδιπλώνεται ακατάπαυστα εντός αυτής. Δεν αναπαριστά μιμητικά το γίγνεσθαί της, καθηλώνοντάς το σε μία στατική, συμβολική μορφή. Απεναντίας, αυτό που κάνει είναι να μεταφράζει τις καθαρές ροές των οπτικών και των ακουστικών δεδομένων σε ακολουθίες καρέ, τουτέστιν μεταβάλλει το χρόνο σε κάτι που μπορεί να αποθηκευτεί (Kittler, 2005: 16). Η ακρωτηριασμένη, κατακερματισμένη φύση του –για να θυμηθούμε τα λόγια του Robert Musil από το δοκίμιό του σχετικά με τη νέα αισθητική και τη δραματουργία του φιλμ– γεννά, μέσω της τεχνικής αναγωγής των γεγονότων σε κινούμενες σκιές, την ψευδαίσθηση της ζωής. Δηλαδή, παράγει οπτικοκινητικές τεχνητές πραγματικότητες (Musil, 2006 [1925]: 167).

Την ίδια όμως ψευδαίσθηση ζωής γεννά και η μοντέρνα μητρόπολη. Και αυτή διαθέτει μία εξίσου ακρωτηριασμένη, αποσπασματική φύση· και αυτή παράγει αρχιτεκτονικά τεχνητές πραγματικότητες: καλειδοσκοπικά εφέ, τεχνητές διαθλάσεις του φωτός και των οπτικο-ηχητικών κυμάτων, φωτοσκιάσεις, φευγαλέες μορφές κ.ο.κ.

Όπως ο κινηματογράφος, έτσι και η μοντέρνα μητρόπολη ανήκει στην ίδια τάξη φαντασματοπλασίας την οποία ο Πλάτων διέκρινε και κατέκρινε στο *Σοφιστή* ως μία αρνητική μορφή ειδωλοποιητικής τέχνης, επειδή διαστρέφει τη φυσική προοπτική. Και αυτή συνιστά μήτρα παραγωγής ομοιωμάτων-φαντασμάτων ή, πιο απλά, τέχνη. Γενικά, στο μοντερνισμό το «πρωτότυπο» (κάθε «αυθεντικός» πυρήνας εμπειρίας) υπαναχωρεί και αφανίζεται υπό το κράτος του αισθητικού *διπλού* και του *ομοιώματος* που μετατοπίζει τον κόσμο σε ένα απόλυτο *Έξω* δίχως εσωτερικό θεμέλιο, σε μία ανοίκεια ατοπία.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι ο πρώιμος κινηματογράφος, ως κληροδόχος της φαντασματολαγνείας της ρομαντικής ποίησης και λογοτεχνίας, καθορίζεται, σύμφωνα με τον Friedrich Kittler, από το λεγόμενο *Doppelgängereffekt* (εφέ του σωσία), το οποίο χαρακτηρίζει ως το κινηματογραφικό τέχνασμα όλων των κινηματογραφικών τεχνασμάτων (Kittler, 2010: 116). Πράγματι, κινηματογραφικά έργα όπως *Το Γκόλεμ* (*Der Golem,* 1915) των Paul Wegener και Henrik Galeen, *Ο φοιτητής της Πράγας* (*Der Student von Prag,* 1913) του Stellan Rye, *Το εργαστήριο του δόκτορος*

Καλιγκάρι (*Das Kabinett des Doktor Caligari,* 1920) και *Ο άλλος* (*Der Andere,* 1930) του Robert Wiene, αλλά και οι πολυάριθμες (συνολικά επτά από το 1910 μέχρι το 1941) εκδοχές του *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* δείχνουν ότι ο κινηματογράφος, στα πρώτα του βήματα, κυριολεκτικά στοιχειώνεται από ανησυχητικά παράξενα διπλά/είδωλα, ομοιώματα, σωσίες, φαντάσματα, οπτασίες και μηχανοκίνητα αυτόματα.

Και τούτο δεν αφορά μονάχα το περιεχόμενο και τη θεματολογία του κινηματογράφου, αλλά κυρίως και πάνω απ' όλα την ίδια τη λογική του που είναι αυτή του *ομοιώματος* και του *διπλού/ειδώλου*: χάρη στα οπτικά τεχνάσματα μέσω της χρήσης κατόπτρων, αλλά και στη δυνατότητα που η κάμερα προσφέρει στο θεατή για συνεχή αλλαγή της προοπτικής, «ο κινηματογράφος εφάρμοσε τεχνικά όλες τις σκιές και τους κατοπτρισμούς» (Kittler, 2010: 115), τους οποίους η ψυχανάλυση επαλήθευσε κλινικά. Ας σημειωθεί εδώ ότι οι σωσίες και τα διπλά/είδωλα αποτέλεσαν, ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, αντικείμενο επισταμένης ψυχαναλυτικής έρευνας από τον επί εικοσαετίας συνεργάτη του Freud, Otto Rank. Η κλασική μελέτη του με τίτλο *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* είδε το φως της δημοσιότητας το 1925, παρ' όλο που η συγγραφή της είχε περατωθεί έντεκα χρόνια πριν.

Το γεγονός τώρα ότι όλοι αυτοί οι κινηματογραφικοί διχασμοί και αναδιπλασιασμοί, οι παραισθησιακές προβολές, οι σκιές και οι κατοπτρισμοί λαμβάνουν χώρα ως επί το πλείστον στη μοντέρνα μητροπολιτική σκηνή, αυτό δείχνει πρωτίστως δύο πράγματα: αφενός ότι η μητρόπολη συνιστά η ίδια, όπως έχουμε αφήσει ήδη να εννοηθεί, έναν τέτοιο αόρατο άξονα κατοπτρικής αναστροφής των ανθρώπινων υποκειμένων και αντικειμένων (αλλά και αναγωγής των πρώτων στο καθεστώς των δεύτερων), αφετέρου ότι η μητρόπολη και ο κινηματογράφος ανήκουν στον ίδιο ευρύτερο διατακτικό μηχανισμό σύλληψης, διαμόρφωσης και παραγωγής του ατομικού και συλλογικού σώματος.

Ως γνωστόν –αρχής γενομένης από τη φροϋδική ψυχανάλυση και τη λακανική θεμελίωσή της– οι έννοιες *διχασμός* και *ταύτιση* πάνε χέρι-χέρι. Και τόσο η μητρόπολη όσο και ο κινηματογράφος αποτελούν μηχανές παραγωγής μεγάλων ταυτίσεων, δηλαδή μηχανές ταυτοποίησης μέσω διχασμού. Τα μοντέρνα υποκείμενα, διχαζόμενα στο επίπεδο της αντίληψης (κινηματογράφος) και της καθημερινής εμπειρίας (μητρόπολη), επανασυναρμολογούνται σύμφωνα με ένα νέο νόμο. Εκπαιδεύονται σταδιακά σε μια νέου τύπου οργάνωση και ενότητα. Προγραμματίζονται. Αντλούν μία επίπλαστη φαντασιακο-συμβολική συναρμογή, τόσο σε ατομικό (εξατομίκευση) όσο και σε συλλογικό επίπεδο (μαζικοποίηση).

Κατ' αυτόν τον τρόπο, δικαιώνεται πανηγυρικά και υλοποιείται τεχνικά το λακανικό θεώρημα για το στάδιο του καθρέφτη ως παράγοντα διαμόρφωσης του εγώ. Τα κομματιασμένα, μη ταυτοποιημένα σώματα πρέπει πρώτα να διπλασιαστούν και να διχαστούν σε καθρέφτες/οθόνες, για να καταφέρουν να αντλήσουν μία φαντασιακή οργανική ενότητα του εαυτού τους και να συγκροτηθούν ως εγώ. Δεν υπάρχει εξαρχής στο άτομο μία ενότητα συγκρίσιμη με το εγώ, αποφαινόταν το 1914 ο Freud (Freud, 1977 [1914]: 84). Απεναντίας, το εγώ συνιστά μία παράγωγη βαθμίδα, η οποία αναδύεται μέσα από ένα πλέγμα οπτικών ψευδαισθήσεων ολότητας και ενιαιοποιεί τις αποσυνδεδεμένες συνιστώσες του κατακερματισμένου, πολλαπλού σώματος.

Τα κατοπτρικά είδωλα και οι σωσίες τους οποίους συναντά τυχαία το μοντέρνο υποκείμενο στους μητροπολιτικούς τεχνητούς παραδείσους –στα σκοτεινά σοκάκια, στα πλήθη και στις γυάλινες βιτρίνες/κάτοπτρα των παρισινών στοών– δεν είναι απλά φαντάσματα του δικού του εγώ, προϊόντα μέθης, χασισοποσίας και παραληρήματος. Η παρουσία τους σημαίνει κάτι βαθύτερο: δείχνουν πρωτίστως ότι το ίδιο το *εγώ* είναι

κυριολεκτικά –για να θυμηθούμε την περίφημη διατύπωση του Rimbaud– ένας *άλλος* («Je est un autre»), ένα φάντασμα ο μηχανισμός παραγωγής του οποίου για πρώτη φορά εφαρμόζεται και υλοποιείται κινηματογραφικά και αρχιτεκτονικά. Ο μοντερνισμός εγκαινιάζει ιστορικά μία γιγαντιαία επιχείρηση τεχνικής εξωτερίκευσης και γεφύρωσης της –θεμελιακής για τη φροϋδική θεωρία περί ναρκισσισμού– αγεφύρωτης απόστασης μεταξύ του ιδεατού εγώ και της εφικτής πραγματικότητας, η οποία προκαλεί τέτοιου είδους εσωτερικούς διχασμούς, κατοπτρικές προβολές και φαντάσματα.

Εν ολίγοις, το ζήτημα έχει ως εξής: η αρχιτεκτονική οργάνωση του μητροπολιτικού χώρου και οι ακολουθίες κινηματογραφικών εικόνων μοιράζονται ένα κοινό λειτουργικό καθεστώς: αμφότερες αποτελούν τεχνολογίες ανατομής και ανασύνθεσης, διασποράς και περισυλλογής, τραυματισμού και ίασης, αποσυναρμολόγησης και επανασυναρμολόγησης του αντιληπτικού μηχανισμού *σύμφωνα με ένα νέο νόμο*. Το μοντέρνο σύμπλεγμα «Μητρόπολη-Κινηματογράφος» αποτελεί μέρος ενός γενικότερου κλειστού ανατροφοδοτούμενου συστήματος παραγωγής του ατομικού και συλλογικού σώματος, που βασίζεται στη σειραϊκότητα και τη βιομηχανική γραμμή παραγωγής και εγκαινιάζει ένα νέο τύπο ανθρώπινου *sensorium,* το οποίο ο Ernst Jünger αναγνώρισε στη μορφή του *Εργάτη* (*Arbeiter*), εννοούμενου ως εκείνης της *οργανικής κατασκευής* (*organische Konstruktion*), η οποία έχει ενσωματώσει σε επίπεδο φυσιολογίας τις ανόργανες τεχνικές εξωτερικεύσεις της (Jünger, 2007 [1932]: 138).

Η μητρόπολη και ο κινηματογράφος συνιστούν διαμορφωτικά μέσα μαζικοποίησης και αντανακλούν τη γενική μορφή που προσλαμβάνει, στις απαρχές του μοντερνισμού, «η διαδικασία εξορθολογισμού των κοινωνικών σχέσεων» ως συνέπεια του «εξορθολογισμού των σχέσεων παραγωγής» (Cacciari 1993: 4). Κοινώς, τυποποιούν. Επιβάλλουν ομοιομορφία.

Αυτό ακριβώς το στοιχείο διέβλεψε και κατέγραψε ο Walter Benjamin στο περίφημο δοκίμιο του 1936 για το οντολογικό καθεστώς του έργου τέχνης στην εποχή της τεχνικής ή μηχανικής αναπαραγωγιμότητάς του. Με τη διαφορά ότι αυτό το στοιχείο το διέβλεψε όχι στο εσωτερικό του μητροπολιτικού χώρου, αλλά εγκαθιστάμενος στο εσωτερικό της κινηματογραφικής τεχνικής, για να δείξει πώς η τέχνη της αυτόματης κίνησης ή, για να χρησιμοποιήσουμε τη δική του ορολογία, η τέχνη της αναπαραγωγής, όφειλε αναγκαστικά να συμπέσει με την αυτοματοποίηση των μαζών στα μητροπολιτικά κέντρα, τις φαντασμαγορικές σκηνοθεσίες του Κράτους και το μετασχηματισμό της πολιτικής σε τέχνη. Σε κάθε περίπτωση, η λέξη κλειδί εδώ είναι η λέξη «κίνηση», η οποία πρέπει να εκληφθεί ως συνώνυμη της λέξης «συμπεριφορά». Το διακύβευμα της βιομηχανικής εποχής είναι η εξακρίβωση, ο έλεγχος και η διαχείριση της κίνησης τόσο στο επίπεδο των μαζών όσο και στο επίπεδο της αντίληψης.

Παράδειγμα: Οι άνθρωποι που εισέρχονται στο σκοτεινό (πλατωνικό) σπήλαιο της κινηματογραφικής αίθουσας και καθισμένοι παρακολουθούν ληθαργικά τις γιγάντιες κινούμενες μορφές πάνω σε μια οθόνη που τρεμοπαίζει, συμβάλλουν, σύμφωνα με τον θεωρητικό των μέσων και φιλόσοφο της τεχνολογίας Vilém Flusser, στην τεχνική υλοποίηση και λύση ενός παλαιού οντολογικού προβλήματος που βρήκε την πιο οξεία έκφρασή του στον Descartes: συμμετέχουν στο ίδιο το πρόγραμμα μετατροπής τους από *σκεπτόμενα πράγματα* (*rei cogitandae*) σε *γεωμετρικά εκτατά πράγματα* («*rei extensae*»). Πώς γίνεται αυτό; Ως εξής: για να καταλήξουν να καθίσουν εκεί, πρέπει πρώτα να διαταχθούν σε σειρά, κοινώς να περιμένουν στην ουρά, και εν συνεχεία να κατανεμηθούν σε γεωμετρικά τακτοποιημένα καθίσματα. Δηλαδή, την αριθμητική σειρά τη διαδέχεται μία γεωμετρική δομή. Έτσι, λοιπόν, γεωμετρικά κατανεμημένοι, οι άνθρωποι

συντονίζονται «προκειμένου να προσλάβουν το πρόγραμμα, με άλλα λόγια προκειμένου να προγραμματιστούν» (Flusser, 2008: 75). Ο κινηματογράφος ανήκει σε ένα πλέγμα τεχνολογιών που βελτιστοποιούν τον έλεγχο των σωμάτων.

Σήμερα, εκατόν είκοσι δύο χρόνια από τη δημιουργία της πρώτης, διάρκειας μόλις δύο δευτερολέπτων, κινηματογραφικής ταινίας από τον Louis Le Prince (*Roundhay Garden Scene,* 1888) και εκατόν δεκαπέντε χρόνια από την πρώτη δημόσια προβολή ταινίας από τους αδελφούς Auguste και Louis Lumière στο Salon Indien du Grand Café στο Παρίσι το Δεκέμβριο του 1895, γνωρίζουμε πλέον καλά τις διαστάσεις που έχει προσλάβει αυτή η επιχείρηση καταγραφής, γεωμετρικοποίησης, πρόβλεψης και ελέγχου των σωμάτων και των συμπεριφορών. Το πεδίο όπου διεξάγεται ο πόλεμος είναι πλέον το ίδιο το πεδίο της αντίληψης, δηλαδή ο τρόπος επικοινωνίας ανάμεσα στις εικόνες (ή, καλύτερα, στις οπτικοακουστικές ροές δεδομένων) και τα άτομα: στην εποχή του ύστερου καπιταλισμού, οι εικόνες, ανατροφοδοτούμενες από επιμέρους διαύλους στρατηγικής φύσεως, όπως είναι το μάρκετινγκ και η έρευνα αγοράς, μπορούν να αλλάζουν και να διαμορφώνονται ολοένα και περισσότερο κατά τα γούστα των αποδεκτών, έτσι ώστε οι αποδέκτες με τη σειρά τους να διαμορφώνονται ολοένα και περισσότερο κατά τα πρότυπα των εικόνων.

Παρενθετικά, έχει σημασία να σημειωθεί εδώ, προς αποφυγή πάσης παρανόησης, πως ένα τέτοιο επιχείρημα ή ένας τέτοιος τύπος ανάλυσης του κινηματογράφου και της μητρόπολης ως μέσων μαζικοποίησης-εξατομίκευσης και ελέγχου δεν συνιστά επ' ουδενί ένδειξη μιας ορισμένης εικονοκλαστικής στάσης, στόχος της οποίας είναι να καταδικάσει συλλήβδην την κινηματογραφική εικονοποιία και την αφομοίωση της μητροπολιτικής ζωής στο εικονικό. Εδώ, το ζήτημα δεν είναι η αναίρεση της εικόνας ή της αισθητικής μορφής εν γένει, μέσω της εργασίας του κριτικού λόγου, προς όφελος μιας καθαρής, αυθεντικής εμπειρίας που κείται υποτίθεται πέραν του εικονικού (ή, για να χρησιμοποιήσουμε έναν βεβαρυμμένο όρο της δυτικής μεταφυσικής παράδοσης, πέραν της «φαινομενικότητας»), αλλά η απεξάρτηση της εικόνας από ένα συγκεκριμένο κυρίαρχο πλέγμα παραγωγικών σχέσεων και η εκ νέου συναρμογή της με άλλες παραγωγικές δυνάμεις που δεν υπακούουν σε προφανείς τελικότητες και σε στερεότυπα αντιληπτικά σχήματα. Αυτό είναι το στοιχείο που, μεταξύ πολλών άλλων βαθύτερων, διαφοροποιεί το κινηματογραφικό έργο σπουδαίων, καίτοι ετερόκλητων μεταξύ τους, δημιουργών από τη βιομηχανία του Hollywood.

Εν πάση περιπτώσει, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η αισθητική στάση που προσιδίαζε στην εμπειρία της νεωτερικής μητρόπολης, κατά τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και στο πρώτο μισό του εικοστού, είναι αυτή που προσφερόταν στην αισθητική μορφή του κινηματογράφου. Αυτό που πριν απ' όλα καθίσταται πρόδηλο είναι ότι τα μητροπολιτικά κέντρα και ο κινηματογράφος –ένα οπτικό μέσο καταγραφής που, για τον πρωτοπόρο στο χώρο της εφαρμοσμένης ψυχολογίας και της ψυχοτεχνικής Hugo Münsterberg, προσομοιώνει και υλοποιεί τις ίδιες τις νευρολογικές διεργασίες του αντιληπτικού μηχανισμού του ανθρώπου– εκτός από οπτικοκινητικά φαινόμενα ή επειδή ακριβώς συνιστούν οπτικοκινητικά φαινόμενα, είναι μηχανισμοί που αναλαμβάνουν να δομήσουν ψυχο-φυσιολογικά τον άνθρωπο. Στις απαρχές του μοντερνισμού, ο κινηματογράφος και η μητρόπολη αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου καθολικού ψυχολογικού πειράματος υπό πραγματικές συνθήκες, το οποίο αποκαλύπτει και καθιστά διαχειρίσιμες τις ασυνείδητες διαδικασίες του κεντρικού νευρικού συστήματος.

Συνοψίζοντας και υπογραμμίζοντας το κεντρικό επιχείρημα του Münsterberg γύρω από το οποίο οργανώνεται η ολιγοσέλιδη, αλλά μεγάλης σημασίας ψυχολογική πραγματεία του περί κινηματογράφου (Münsterberg, 2006 [1916]), θα λέγαμε ότι, σε αντίθεση με τις

παραδοσιακές αναπαραστατικές μορφές τέχνης (όπως, λόγου χάρη, το θέατρο), οι οποίες υπόκεινται στις συνθήκες της εξωτερικής πραγματικότητας (του «χώρου», του «χρόνου» και της «αιτιότητας»), στον κινηματογράφο ο θεατής δεν δέχεται τίποτα απ' έξω: «ο κινηματογράφος είναι σε θέση να υλοποιεί τεχνικά τη νευρολογική ροή δεδομένων», ήτοι να «επιστρέφει στους θεατές του τη δική τους διαδικασία αντίληψης» (Kittler, 2010: 119). Τεχνικές της κάμερας, όπως το fade-out, το close-up, το dissolve κ.α., αποτελούν τεχνητές υλοποιήσεις-εφαρμογές των υποκειμενικών ασυνείδητων ψυχικών διεργασιών (προσοχή, μνήμη, φαντασία, συναίσθημα), για να μην αναφερθούμε στο ρυθμό του montage, το οποίο προσομοιώνει και υλοποιεί τεχνικά την πραγματική ταχύτητα της συνειρμικής διαδικασίας.

Κατ' αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος δεν συνιστά απλά αναπαραστατικό μέσο, αλλά αναλυτικό-ανατομικό όργανο που επεμβαίνει χειρουργικά στην ψυχο-φυσιολογία της ανθρώπινης αντίληψης, δημιουργώντας πραγματικότητα. Για του λόγου το αληθές, διά στόματος Münsterberg:

«Ποια είναι τότε η διαφορά ανάμεσα στην κίνηση που βλέπουμε στο φιλμ και στην κίνηση που βλέπουμε πάνω στη θεατρική σκηνή; Σ' αυτή τη δεύτερη, όπου οι ηθοποιοί κινούνται πέρα δώθε, το μάτι αληθινά δέχεται μια συνεχή σειρά. Η κάθε θέση περνάει στην επόμενη χωρίς διακοπή. Ο θεατής δέχεται τα πάντα από τα έξω και όλη η κίνηση που βλέπει ξεδιπλώνεται πράγματι στον αληθινό εξωτερικό χώρο και συνεπώς στα μάτια των θεατών. Στον κόσμο του φιλμ, όμως, *η κίνηση που βλέπουν οι θεατές εμφανίζεται να είναι μια πραγματική κίνηση κι ωστόσο είναι δημιούργημα του δικού τους μυαλού*. Τα μετεικάσματα των διαδοχικών εικόνων δεν επαρκούν για να παράξουν ένα υποκατάστατο των συνεχών εξωτερικών ερεθισμάτων που δέχονται. Η ουσιαστική συνθήκη είναι μάλλον η εσωτερική διανοητική δραστηριότητα, η οποία συνενώνει τις χωριστές φάσεις στο ιδεατό μιας συνεχούς δράσης. […] Βλέπουμε πραγματικό βάθος στις φιλμικές εικόνες, κι ωστόσο κάθε στιγμή γνωρίζουμε πολύ καλά ότι αυτό δεν είναι αληθινό βάθος και ότι τα πρόσωπα δεν είναι αληθινά, δεν είναι τρισδιάστατα. Είναι ένα υποδηλούμενο βάθος, ένα βάθος που δημιουργείται από τη δική μας δραστηριότητα […]. Επίσης αντιλαμβανόμαστε κίνηση εκεί που το μάτι δε δέχεται εντυπώσεις πραγματικής κίνησης. […] *Στον κόσμο του φιλμ, το βάθος και η κίνηση ομοίως φτάνουν σε μας όχι ως έντονα γεγονότα, αλλά ως μια μίξη γεγονότων και συμβόλων. Είναι παρόντα κι όμως δε βρίσκονται μέσα στα πράγματα. Επενδύουμε σε αυτά τις εντυπώσεις μας*. Το θέατρο έχει και τα δύο […], και δεν χρειάζεται καμιά υποκειμενική βοήθεια. Τα έχει και η οθόνη, κι ωστόσο δεν είναι δικά της. […] Δημιουργούμε το βάθος και τη συνέχεια μέσω του διανοητικού μηχανισμού μας» (Münsterberg, 2006 [1916]: 38-39).

In summa, ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά μιμητικά μία εξωτερική (ανεξάρτητη από το υποκείμενο) πραγματικότητα, αλλά παράγει αντίληψη (εντός του υποκειμένου) και, κατ' επέκταση, κατασκευάζει την πραγματικότητα. Ελέγχει, διαχειρίζεται και διεγείρει τις ίδιες τις ασυνείδητες διαδικασίες του κεντρικού νευρικού συστήματος του θεατή. Παίζει με τα πλήκτρα της ψυχικής συσκευής του.

Ο κόσμος μετατρέπεται εν δυνάμει σε εργαστήριο· προσλαμβάνει την πειραματική μορφή ενός *ολικού έργου τέχνης* (*Gesamtkunstwerk*), κάνοντας έτσι πραγματικότητα το αισθητικό όραμα του γερμανικού ρομαντισμού του δέκατου ένατου αιώνα: τη δραματοποίηση της ζωής ως ενότητας διά της χρήσης όλων των τεχνολογικών και καλλιτεχνικών μέσων. Ένα όραμα που, υποστηριζόμενο από τις μοντέρνες οπτικοακουστικές τεχνολογίες, έφτασε για πρώτη φορά στο σημείο κορύφωσής του με τον «καθεδρικό ναό του φωτός» στη Νυρεμβέργη του τριάντα. Στις φαντασμαγορικές συγκεντρώσεις του ναζιστικού κόμματος, σκηνοθετημένες από τον αρχιτέκτονα και δεξί χέρι του Hitler, Albert Speer, υλοποιείται το ρομαντικό όραμα της αναπαράστασης της

ζωής ως ολοκληρωτικής δραματικής δημιουργίας ή, με πραγματιστικούς ιστορικο-πολιτικούς όρους, η αισθητικοποίηση της πολιτικής.

Το γεγονός ότι ορισμένοι θεωρητικοί του μοντερνισμού, όπως ο Georg Simmel, πραγματεύονταν ήδη (εν έτει 1903) το παράδοξο οντολογικό καθεστώς που ξεπηδούσε μέσα από τους επιταχυμένους ρυθμούς της μοντέρνας μητροπολιτικής κουλτούρας με κινηματογραφικούς όρους, προτού ακόμη ο κινηματογράφος προσλάβει διαστάσεις κοινωνικού φαινομένου ή εδραιωμένης πρακτικής, δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη.

Στο μείζον δοκίμιό του «Η μητρόπολη και η διανοητική ζωή», ο Simmel παρουσιάζει τον γεωγραφικό χώρο της πρώτης πρωτίστως ως *ψυχικό* χώρο, ως τόπο ψυχολογικών διεργασιών. Η μητρόπολη που επιχειρεί να περιγράψει –πρόκειται για το Βερολίνο του οποίου ο ίδιος είχε γνώση– δεν διαθέτει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα (τόπους, ονόματα κτλ). Απεναντίας, προσδιορίζεται ως φαινόμενο νευρολογικής τάξεως, δηλαδή ως κάτι που έχει περισσότερο να κάνει με την αντιληπτική οικονομία της μητροπολιτικής ατομικότητας παρά με τη γεωγραφία του αστεακού χώρου. Η μητρόπολη είναι μία αφαίρεση, η οποία υποδηλώνει ένα ασταθές οντολογικό καθεστώς, όπου ο αντιληπτικός μηχανισμός του μοντέρνου ανθρώπου διαρρηγνύεται και κλονίζεται ακατάπαυστα από ροές ασυνεχών και διαρκώς μεταβαλλόμενων συμβάντων, εντυπώσεων, ερεθισμών:

«Το ψυχολογικό θεμέλιο επί του οποίου εκδιπλώνεται η μητροπολιτική ατομικότητα είναι η εντατικοποίηση της συγκινησιακής ζωής, η οποία οφείλεται στον αμείωτο ρυθμό εναλλαγής των εξωτερικών και των εσωτερικών ερεθισμάτων. Ο άνθρωπος είναι ένα πλάσμα του οποίου η ύπαρξη εξαρτάται από το ρυθμό διαφοροποίησης: οι διαφορές ανάμεσα στις παρούσες και τις παρελθούσες εντυπώσεις που αποκομίζει είναι αυτές που διεγείρουν και κινητοποιούν το νου του. Όταν οι εντυπώσεις διαθέτουν διάρκεια, διαφοροποιούνται ανεπαίσθητα και χαρακτηρίζονται από μία κανονικότητα ως προς το ρυθμό εναλλαγής τους, η διανοητική ενέργεια που απαιτείται είναι λιγότερη από αυτή που καταναλώνει το άτομο όταν ο ρυθμός εναλλαγής των εικόνων επιταχύνεται, οι διαφορές εισρέουν ακατάπαυστα και η αντίληψη βομβαρδίζεται από αιφνίδιους αισθητηριακούς ερεθισμούς. Στο βαθμό που η μητρόπολη δημιουργεί αυτές τις ψυχολογικές συνθήκες, με τους αυξημένους ρυθμούς της στους δρόμους, αλλά και σε όλα τα επίπεδα της οικονομικής και κοινωνικής ζωής […], έρχεται σε αντίθεση με τους πιο αργούς ρυθμούς που διέπουν τη ζωή στη μικρή πόλη ή στην ύπαιθρο. […] Ο κατ' ουσίαν ρασιοναλιστικός χαρακτήρας της διανοητικής ζωής της μητρόπολης οφείλει να εκληφθεί ως το αντίθετο της μικρής πόλης, η ζωή της οποίας βασίζεται περισσότερο στα συναισθήματα και στις συγκινησιακά διαμεσολαβημένες σχέσεις. […] Έτσι, ο μητροπολιτικός τύπος ατομικότητας –ο οποίος δύναται να προσλάβει πλείστες μορφές– δημιουργεί για λογαριασμό του ένα προστατευτικό όργανο ενάντια στις απειλητικές διαταραχές που του προκαλούν οι διακυμάνσεις και οι ασυνέχειες του εξωτερικού περιβάλλοντος. Αντί να αντιδρά συναισθηματικά, ο μητροπολιτικός τύπος αντιδρά πρωτίστως ορθολογικά, προκρίνοντας έτσι το διανοητικό στοιχείο μέσω της εντατικοποίησης της συνείδησης […]. Έτσι, η αντίδραση του μητροπολιτικού τύπου στις εξωτερικές συνθήκες μετατίθεται στη λιγότερο τρωτή σφαίρα της διανοητικής δραστηριότητας, η οποία είναι την ίδια στιγμή και η πιο απομακρυσμένη από τα βαθύτερα στρώματα της προσωπικότητας. Αυτό το διανοητικό στοιχείο αναγνωρίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο ως ένα προστατευτικό όργανο που διασφαλίζει την ενότητα της εσωτερικής ζωής ενάντια στην κυριαρχία της μητρόπολης […]» (Simmel 2009 [1903]: 103-107).

Αυτό ακριβώς το καθεστώς οντολογικού ιλίγγου, στο οποίο το άτομο βομβαρδίζεται αμείλικτα από ασυνεχείς ροές αισθητηριακών δεδομένων, είναι σύμφωνα με τον Walter Benjamin η γενεσιουργός αιτία της ανάγκης για το νέο τεχνικό μέσο του κινηματογράφου. Αυτό που κάνει ο κινηματογράφος είναι να κατασκευάζει και να περισυλλέγει κατακερματισμένες εικόνες (σώματα, πραγματικότητες) και εν συνεχεία να συναρμολογεί

τα κομμάτια τους σύμφωνα με ένα νέο νόμο (Benjamin, 1978 [1936]: 29). Ομοίως, το άτομο που εκτίθεται στο αισθητηριακό πεδίο μάχης του κινηματογράφου (και της μητρόπολης) δεν είναι πλέον ά-τομο (in-dividuum), δηλαδή κάτι που δεν τέμνεται, αλλά κατατετμημένο, αποσυναρμολογημένο σύστημα ψυχικών μηχανισμών, το οποίο επίσης συναρμολογείται και δομείται εκ νέου σύμφωνα με ένα νέο νόμο ή, για να χρησιμοποιήσουμε μία ωραία μεταφορά του Baudelaire, ένα καλειδοσκόπιο εξοπλισμένο με συνείδηση.

Ολόκληρο το έργο κυβιστών ζωγράφων όπως ο Picasso, ο Braque και ο Delaunay, μπορεί κάλλιστα να ιδωθεί ως μία απόπειρα να συλληφθεί, να αποδοθεί μορφικά και να αποτυπωθεί με παραδοσιακά μέσα το τεχνολογικά καθορισμένο πλέον έκκεντρο σύμπαν αυτής της καλειδοσκοπικής συνείδησης (Donald, 1995: 84). Η πολλαπλοποίηση των προοπτικών, η διάλυση της ψευδαίσθησης της χωρικής ομοιογένειας και του βάθους που αποτελεί απόρροια της συμβατικής γραμμικής προοπτικής, η ενσωμάτωση του στοιχείου της χρονικότητας, όλα αυτά δεν είναι τίποτα άλλο από μάταιες προσπάθειες ενός παλαιού συστήματος αναπαράστασης να συλλάβει και να καταγράψει την ασυνεχή και καταιγιστική εμπειρία του μοντέρνου μητροπολιτικού χώρου: τις πολλαπλές πραγματικότητες τις οποίες αποδεσμεύει η συμπύκνωση και η εντατικοποίηση του χρόνου στους μητροπολιτικούς δρόμους, στο εργοστάσιο, στο αυτοκίνητο και στο τρένο (Donald, 1995: 84).

Ο νέος τεχνολογικός νόμος, για τον οποίο κάνει λόγο ο Benjamin και ο οποίος καθιστά δυνατή τη σύλληψη της ιδιάζουσας υφής των επιταχυμένων ρυθμών της μητρόπολης, μέσω της σύζευξης των πολλαπλών προοπτικών και μιας σύμπλοκης πολυστρωματικής χρονικότητας, είναι το montage. Από τα υπερπληθωρικά φωτογραφικά collage του Paul Citroën, όπου το βλέμμα κατακλύζεται από μία μαζική ταυτόχρονη παράθεση κτιρίων του Παρισιού, και τα προσχέδια για κινηματογραφικές ταινίες του László Moholy-Nagy, όπως λόγου χάρη αυτό που τιτλοφορείται *Η δυναμική της μητρόπολης* (*Dynamic of the metropolis*, 1922), μέχρι την ταινία του Walter Ruttmann *Βερολίνο: Συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) και το κονστρουκτιβιστικό αριστούργημα του Dziga Vertov *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική κάμερα* (*Человек с киноаппаратом*, 1928), το ζήτημα δεν είναι απλά η αποτύπωση και η αναπαραγωγή στο σέλιλόιντ της δυναμικής της πόλης, ούτε απλά και μόνο ο διαφαινόμενος ενθουσιασμός για τις δυνατότητες που προσέφεραν οι νέες τεχνολογίες για την καταγραφή και αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Το ζήτημα είναι, στην περίπτωση του κινηματογραφιστή Vertov, και ακόμη περισσότερο σε εκείνη του ιστορικού-φιλοσόφου Benjamin, η αντιμετώπιση του κινηματογράφου ως απελευθερωτικού μέσου που –εκτός από το να οργανώνει τις άμορφες μάζες ατόμων και να τις εκγυμνάζει σε μία νέα τύπου αντιληπτική οικονομία– έχει επίσης τη δυνατότητα να διαλύει το περιορισμένο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων, καθιστώντας τις διαφανείς.

Το 1929, ο Vertov έγραφε, εξισώνοντας τον εαυτό του με την κάμερα:

«Εγώ, μια μηχανή, σου δείχνω έναν κόσμο που όμοιό του μόνον εγώ μπορώ να δω. Ο δρόμος μου οδηγεί προς τη δημιουργία μιας νέας αντίληψης του κόσμου […]. Αποκρυπτογραφώ, με ένα νέο τρόπο, έναν κόσμο άγνωστο σε σένα. Το καλλιτεχνικό όραμά μας έχει ως σημείο εκκίνησης τους εργαζόμενους πολίτες, και προχωράει, μέσω της ποίησης της μηχανής, προς την υλοποίηση του τέλειου ηλεκτρικού ανθρώπου» (Donald, 1995: 89).

Με τη σειρά του, ο Benjamin δήλωνε ευθαρσώς τη μεθοδολογική του φιλοδοξία να μεταφέρει τις αρχές που διέπουν την κινηματογραφική τεχνική του montage στο ίδιο το πεδίο της σπουδής και της ανάλυσης της ιστορίας: δηλαδή, ο κινηματογράφος ως

επιστημολογικό μοντέλο και συνάμα γνωσιοθεωρητικό όργανο. Αυτή ακριβώς η εμμονή του με την έννοια και τη λειτουργία του montage είναι ο λόγος για τον οποίο δεν καταδικάζει άρδην τον κινηματογράφο ως μέρος του μοντέρνου ονειρόκοσμου και της επικίνδυνης αισθητικοποιητικής και μαζικοποιητικής του δύναμης. Αντιθέτως, βλέπει στο κινηματογραφικό μέσο μία αναλυτική δύναμη, ικανή να αποκαλύψει τους δαιδαλώδεις κοινωνικούς μηχανισμούς χειραγώγησης και να διευρύνει έτσι τον ορίζοντα των δυνατοτήτων του θεατή:

«Ο κινηματογράφος, σε όλο το πλάτος του οπτικού αισθητού κόσμου, και τώρα και του ακουστικού επίσης, είχε σαν συνέπεια μία άνευ προηγουμένου εμβάθυνση της αισθητηριακής αντίληψης. […] Ο κινηματογράφος ενώ απ' τη μία μεριά […] αυξάνει την κατανόηση των αναγκαιοτήτων, που διέπουν την ύπαρξή μας, καταφέρνει από την άλλη μεριά να μας εξασφαλίζει τεράστια και αφάνταστη ελευθερία κινήσεων. […] Η μεγέθυνση δεν είναι μόνο μία απλή διασάφηση αυτού που έτσι κι αλλιώς βλέπει κανείς ασαφώς… Φέρνει στο φως ολότελα καινούργιες δομές της ύλης […]. Έτσι, γίνεται φανερό πως η φύση που μιλάει στην κάμερα δεν είναι ίδια με αυτή που μιλάει στο μάτι. […] Εδώ επεμβαίνει η κάμερα με τα βοηθητικά της μέσα […]. Μας δείχνει το οπτικά ασύνειδο, όπως η ψυχανάλυση μας δείχνει το ενστικτικά ασύνειδο» (Benjamin, 1978 [1936]: 29-30).

Ετούτη η διάγνωση του Benjamin αναφορικά με το τεχνικό μέσο του κινηματογράφου ως απελευθερωτικού αναλυτικού οργάνου μας οδηγεί απευθείας στον πυρήνα της γενικότερης προβληματικής που συνοδεύει και συνοψίζει το φαινόμενο του μοντερνισμού, τη διττή υπόστασή του, την πρωτοπορία και την κρίση του, τη δύναμή του και τους κινδύνους του. Αυτή η διπλή δυνατότητα του κινηματογράφου από τη μία να αποκαλύπτει το δομικό πλέγμα των αναγκαιοτήτων που διέπουν την ύπαρξή μας (διαλύοντάς το ή ακόμη και διευρύνοντάς το) και από την άλλη να κατασκευάζει τέτοια δομικά πλέγματα χειραγώγησης, αντανακλά ευκρινώς την διπλή φύση του ίδιου του μοντερνιστικού προγράμματος: από τη μία, τα ποικίλα ρεύματα εικονοκλαστικής σκέψης και καλλιτεχνικής δημιουργίας που αποζητούν τη θραύση κάθε φορμαλιστικού πλαισίου και, από την άλλη, τα ουτοπικά οράματα κοινωνικής μηχανικής (τύπου Le Corbusier), τα οποία εγκυμονούν πάντα τον κίνδυνο ενός αισθητικοποιημένου πολιτικού φορμαλισμού που στην πράξη εύκολα μπορεί να προσλάβει τη μορφή ολοκληρωτισμού. Αυτό ακριβώς το στοιχείο της διττότητας ενδεικνύει ότι ο μοντερνισμός δεν είναι ένα ενιαίο φαινόμενο με σταθερά και αναλλοίωτα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, αλλά ένα σύνθετο, δομικά πολύπλοκο και ανομοιογενές μόρφωμα, με πολλαπλά επίπεδα, διαφορετικές ταχύτητες και εσωτερικές αντιφάσεις.

Εν κατακλείδι, εκτός από αντικείμενα παρατήρησης, οι μοντέρνες τεχνολογίες της μητρόπολης και του κινηματογράφου μπορούν εξίσου να αποτελέσουν γνωσιοθεωρητικά εργαλεία που μας επιτρέπουν να ανακινήσουμε και να θέσουμε μία σειρά από καίρια φιλοσοφικά και επιστημολογικά ερωτήματα που δεν περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στο πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στη μοντέρνα ύπαρξη και στις μορφές της. Μία αισθητική μορφή –είτε αυτή έχει να κάνει με την αρχιτεκτονική οργάνωση του αστεακού χώρου είτε με την παραγωγή κινούμενων εικόνων μέσα από την αυτόματη ενέργεια της κινηματογραφικής μηχανής– δεν είναι μία απλή τεχνητή οντότητα. Η μοντέρνα μητρόπολη είναι κάτι παραπάνω από αυτό που υπονοεί: δηλαδή, τον αρχιτεκτονικά διευθετημένο φυσικό χώρο της πόλης. Ομοίως, η κινηματογραφία είναι κάτι παραπάνω από ένα σύνολο τεχνικών καταγραφής και αναπαραγωγής (δηλαδή, αναπαράστασης) της πραγματικότητας. Αμφότερες συνιστούν σύνθετες συμβαντικές πρακτικές, συμβολικά συστήματα, δεν θα ήταν υπερβολικό ίσως να πούμε *γραφές*, οι οποίες *ερμηνεύουν* – με

την έννοια που αποδίδει ο Nietzsche στο ρήμα *ερμηνεύω*: εκείνη μιας ενεργητικής, παραγωγικής, βίαιης, μετασχηματιστικής διαδικασίας. Σε αυτήν την περίπτωση, αυτό που έχει σημασία είναι να διαγνωσθούν ποιες δυνάμεις εργάζονται κάθε φορά πίσω από τις ερμηνείες, καθώς επίσης οι μορφές ύπαρξης που αυτές προάγουν.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Benjamin Walter, 1978 [1936]. «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο Walter B *Δοκίμια για την τέχνη,* μτφρ. Δ. Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, σ.σ. 11-46.

Evans Dylan, 2005. *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης,* (μτφ. Γιάννης Σταυρακάκης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

Flusser Vilém, 2008. *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων,* (μτφ. Γιώργος Ηλιόπουλος-επιμ. Διονύσης Καββαθάς), Σμίλη, Αθήνα.

Freud Sigmund, 2009 [1919]. *Το ανοίκειο,* Πλέθρον, Αθήνα.

Kittler Friedrich, 2010. «Ρομαντισμός-Ψυχανάλυση-Κινηματογράφος: Μια ιστορία του Σωσία», (μτφ. Δημήτρης Γκινοσάτης-Διονύσης Καββαθάς), *αληtheια,* τ.χ. 4-5, Άνοιξη 2010, Πατάκης, Αθήνα, σ.σ. 103-124.

Kittler Friedrich, 2005. *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή,* (μτφ. Τούλα Σιετή- επιμ. Διονύσης Καββαθάς), Νήσος, Αθήνα.

Münsterberg Hugo, 2006 [1916]. *Η ψυχολογία στον κινηματογράφο,* (μτφ. Μάκης Μωραΐτης), Καθρέφτης, Αθήνα.

Musil Robert, 2006. «Στοιχεία μιας νέας αισθητικής. Σχόλια πάνω στη δραματουργία του φιλμ» (μτφ. Τούλα Σιετή) στο Παναγιώτης Πούλος (επιμ) 2006. *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα,* Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baudelaire Charles, 1976 [1863]. «Le peintre de la vie moderne», in *Oeuvres complètes,* Vol. 2, Gallimard-NRF/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, σ.σ. 683-724.

Cacciari Massimo, 1993. «Metropolis» in Massimo Cacciari, 1993. *Architecture and Nihilism – On the Philosophy of Modern Architecture,* Yale University Press, London, σ.σ. 3-22.

Donald James, 1995. «The city, the cinema: modern spaces», in Chris Jenks (ed.) 1995. *Visual culture,* Routledge, London & New York, σ.σ. 77-95.

Freud Sigmund, 1977 [1914]. «Pour introduire le narcissisme» in *La vie sexuelle,* PUF, Paris.

Jünger Ernst, [1932] 2007. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt,* Klett-Cotta, 2007.

Rank Otto, 1925. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie,* Βιέννη.

Simmel Georg, 2009 [1903]. «Die Großstadt und das Geistesleben», Georg Simmel, 2009. *Soziologische Ästhetik,* (επιμ. Klaus Lichtblau), VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, σ.σ. 103-114.

Stock Noël, 1970. *The Life of Ezra Pound,* Pantheon Books (Random House), New York.

Lacan Jacques, 1966. «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in Jacques Lacan, 1966. *Écrits I,* Éditions du Seuil, Παρίσι.

Lacan Jacques, 1966. «La chose freudienne ou sens du retour à Freud en psychanalyse», in Jacques Lacan, 1966. *Écrits I,* Éditions du Seuil, Παρίσι.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Roundhay Garden Scene (1888), Louis Le Prince, Βρετανία.

Ο φοιτητής της Πράγας (*Der Student von Prag*, 1913), Stellan Rye & Paul Wegener, Γερμανία.

Γκόλεμ (*Der Golem*, 1915), Henrik Galeen & Paul Wegener, Γερμανία.

Το εργαστήρι του δόκτορα Καλιγκάρι (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), Robert Wiene, Γερμανία.

Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), Walter Ruttmann, Γερμανία.

Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή (*Человек с киноаппаратом*, 1928), Dziga Vertov, ΕΣΣΔ.

Ο άλλος (*Der Andere*, 1930), Robert Wiene, Γερμανία.