

Νία Περιβολαροπούλου

Ως το 1933 το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Siegfried Kracauer, με σπουδές αρχιτεκτονικής και μαθητεία δίπλα στον κοινωνιολόγο Georg Simmel, αποτελείται από κείμενα δημοσιευμένα στη γνωστή φιλελεύθερη εφημερίδα *Frankfurter Zeitung*. Συνεργάτης της εφημερίδας από το 1921, γίνεται μόνιμος συντάκτης το 1924, για να διαδεχθεί το 1930 τον Joseph Roth και τον Bernhard von Brentano ως ανταποκριτής από το Βερολίνο<sup>1</sup>. Σύμφωνα με τον Joseph Roth, η επιφυλλίδα έπρεπε να αναγεωθεί, διευρύνοντας το πεδίο ενδιαφερόντων της πέρα από τις Καλές Τέχνες και τη λογοτεχνία. Ο ίδιος θεωρούσε αποστολή του να «καταγράψει τα συμπτώματα της εποχής και του τόπου». Η διατύπωση του Roth ανταποκρίνεται στις πρακτικές του Kracauer, όπου τόπος είναι πάνω απ' όλα η σύγχρονη μεγαλούπολη, η Φρανκφούρτη, το Βερολίνο ή το Παρίσι. Κατά τη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ο Kracauer έγραψε πολυάριθμα θεωρητικά και φιλολογικά δοκίμια, μεταξύ των οποίων τα «πορτρέτα πόλης» και τα κείμενα για τον κινηματογράφο, που τον καθιέρωσαν για το μοναδικό ύφος του. Εξάλλου, συνέβαλε σημαντικά στην εδραίωση της κινηματογραφικής κριτικής στη Γερμανία. Η πρόσφατη ολοκληρωμένη έκδοση των κινηματογραφικών κριτικών του μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε την εξέλιξη της σκέψης του για τον κινηματογράφο, καθώς και τη σχέση των κριτικών αυτών με τα υπόλοιπα κείμενα της ίδιας περιόδου<sup>2</sup>. Δείχνουν την ολοένα σημαντικότερη θέση του κινηματογράφου στο έργο του, αλλά και το πάθος με το οποίο συχνάζει στις σκοτεινές αίθουσες<sup>3</sup>.

Για τον Kracauer, όπως και για τον Walter Benjamin, η μεγαλούπολη –στο βαθμό που ανατρέπει τον παραδοσιακό τρόπο ζωής– και η φωτογραφία με τον κινηματογράφο –στο βαθμό που σημειώνουν μια τομή στην παράδοση των Καλών Τεχνών

\* Το άρθρο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα με τίτλο «Villes cinématographiques – Ciné-lieux» του περιοδικού *Théorème 10, Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel*, σε επιμέλεια Laurent Creton και Kristian Feigelson, Παρίσι: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, σ. 13-24. Η μετάφραση έγινε από τον Μιχάλη Μάτσα.

με την τέχνη – συμβάλλουν στη διεργασία της νεωτερικότητας. Από πολύ νωρίς, η μεγαλούπολη, τα φαινόμενα μαζικής κουλτούρας και τα «φωτογραφικά μέσα», έκφραση του Kracauer που περιλαμβάνει τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο – η «τεχνική αναπαραγωγιμότητα» για τον Benjamin –, αποκρυσταλλώνουν το στοχασμό του Kracauer για τη μεταβολή των ορίων μέσα στα οποία γίνεται η αντίληψη των αισθήσεων, για τον τρόπο αντίληψης και τη δυνατότητα του υποκειμένου να βιώσει εμπειρίες στις συνθήκες της νεωτερικότητας. Οι ομοιότητες με τον Benjamin και η εγγύτητα των θεμάτων τους επισημαίνονται συχνά. Στα κείμενα της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και της δεκαετίας του 1930 συναντάμε έννοιες όπως την «αντίληψη μέσα στην περίσπαση»\* και τη φαντασμαγορία, που βρίσκουμε επίσης στον Benjamin, αλλά και στον Ernst Bloch<sup>4</sup>. Παρ' όλα αυτά, η πορεία της σκέψης του Kracauer είναι μοναδική και η προσέγγισή του για τα φωτογραφικά μέσα εξελίσσεται με αποκορύφωμα τα δύο σπουδαία έργα της ωριμότητας, *Θεωρία του κινηματογράφου*\*\* και *History: The last things before the last*<sup>5</sup>.

### Η απομάγευση

Ο Kracauer, κατέχοντας ήδη θέση παρατηρητή της σύγχρονης ζωής μέσα από ένα θεσμό μαζικής κουλτούρας όπως ο καθημερινός τύπος, εκδίδει το 1922 το έργο του *Die Soziologie als Wissenschaft*<sup>6</sup> (Η κοινωνιολογία ως επιστήμη) – έναν ανορθόδοξο θεωρητικό πειραματισμό – για να εκφράσει μια διπλή άρνηση: της παραδοσιακής φιλοσοφικής πρακτικής και της θετικής, θεσμικής επιστήμης. Παράλληλα, επιχειρεί να αναστρέψει τη φιλοσοφία, μεταφέροντας τις κατηγορίες του Kierkegaard στη μελέτη του αστυνομικού μυθιστορήματος, είδος που τότε θεωρούταν χυδαίο και ανάξιο κριτικού λόγου. Η μελέτη που έγραψε μεταξύ 1922 και 1925 και εκδόθηκε μετά θάνατον ονομάζεται *Το Αστυνομικό Μυθιστόρημα: Μια φιλοσοφική*

\* Ο Kracauer, όπως και ο Benjamin, χρησιμοποιεί τον όρο *Zerstreuung*, που αποδίδεται στα γαλλικά ως *distraction* ή *dispersion* και δηλώνει μια νέα μορφή αντίληψης που αναδύεται μέσα από μια κατάσταση διάχυσης της προσοχής και περίσπασης του υποκειμένου στις συνθήκες της νεωτερικότητας. Ο όρος σχετίζεται και με την έννοια της διασκέδασης με τη διπλή της σημασία, δηλαδή τόσο της ψυχαγωγίας όσο και του διασκορπισμού, της διάλυσης και της απομάκρυνσης του δυσάρεστου συναισθήματος. Ετυμολογικά η διασκέδαση προέρχεται από το διασκεδάνυμι που σημαίνει σκορπίζω, διασκορπίζω, διαλύω (*Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1988, σ. 499). Ακόμα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και ο όρος «διάρριψη» όπως προτείνεται από τον Θεοδόση Πελεγρίνη στο *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009, σ. 1478

\*\* Το βιβλίο του Kracauer έχει μεταφραστεί από τον Δημοσθένη Κούρτοβικ στα ελληνικά με τον τίτλο *Θεωρία του Κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Αθήνα: Κάλβος, 1983. Ο πρωτότυπος τίτλος στα αγγλικά είναι *Theory of film. The redemption of physical reality*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1960.

πραγματεία και αναγγέλλει με emphaticό τρόπο ότι η αλήθεια εδρεύει εφεξής στα εγκόσμια<sup>7</sup>. Και τα δύο έργα βρίσκονται από πολλές απόψεις κοντά στον Georg Lukàcs της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*. Ο Kracauer αναφέρεται ρητά σε αυτόν και ανοίγει το πρώτο κεφάλαιο του *Η Κοινωνιολογία ως επιστήμη* με την εξής φράση: «Στις 'εμποτισμένες με νόημα εποχές' κάθε πράγμα αναφέρεται στο θεϊκό νόημα» (Kracauer 2006 [1922], 1:13). Με την έλευση της νεωτερικότητας στη Δύση, η επιστήμη μεταμόρφωσε το χρόνο και το χώρο σε μετρήσιμες και κενές οντότητες. Τα φώτα του Λόγου έκαναν κάθε πίστη ασφυκτική σαν δόγμα, και η ενότητα του κόσμου αποσυντέθηκε σε μια χαοτική πολλότητα.

Ο τόνος είναι δεδομένος, η διαδικασία του εκμοντερνισμού νοείται ως μορφή απομάγευσης του κόσμου. Ο άνθρωπος, ως αποτέλεσμα της διάλυσης του δεσμού ανάμεσα στον κόσμο και την υπερβατικότητα, βρίσκεται στο εξής σε «έναν κενό χώρο», «χωρίς υπερβατικό καταφύγιο», διαγιγνώσκει λίγο καιρό αργότερα, περιγράφοντας τη συνθήκη του υποκειμένου στη νεωτερικότητα (Kracauer 1990 [1922], 5.1: 160-170). Η απομάκρυνση μιας πραγματικότητας εμποτισμένης με νόημα, η «απώλεια του κόσμου», θέτει το άτομο μπροστά σε μια πραγματικότητα αποτελούμενη από ένα σύνολο «χαοτικών επιφάσεων». Η αλλοτρίωση της υποκειμενικότητας, η μετατροπή, στις μεγαλουπόλεις ιδιαίτερα, της εμπειρίας (Erfahrung) σε βιωμένη εμπειρία (Erlebnis) περιστέλλουν τον «ακέραιο άνθρωπο», την «εσωτερικότητα», καθώς και την «ανθρωπιά» και τα «μύχια της ψυχής» σε ένα παρελθόν που έχει φύγει ανεπιστρεπτή ή εμφανίζονται πλέον σαν «ξεβαμμένα κουρέλια», για να επαναλάβω την έκφραση του Walter Benjamin για το βιβλίο του Kracauer *Οι υπάλληλοι* (Benjamin 2004 [1929]: 144). Το χολ του ξενοδοχείου, κοινός τόπος στον κινηματογράφο και το αστυνομικό μυθιστόρημα, στο οποίο ο Kracauer αφιερώνει ένα κεφάλαιο της μελέτης του, αποτελεί τον εμβληματικό χώρο αυτής της εξωπραγματικής πραγματικότητας.

Ξαναβρίσκουμε τον ίδιο τόνο και κάποιες από αυτές τις κατηγορίες στην κριτική του Kracauer για την ταινία του Karl Grune, *Ο δρόμος / Die Strasse*<sup>8</sup> (1923), σημαντική ταινία στην οποία επιστρέφει σε όλη τη πορεία του έργου του και η οποία του δίνει την ευκαιρία να διατυπώσει, για πρώτη φορά ίσως, την ταύτιση του φιλικού χώρου του δρόμου και της πόλης.

«Η ταινία *Ο δρόμος*, που παίζεται αυτές τις μέρες στο Ufa-Theater Lichtspielen, αναπαριστά σιωπηλά και ανατριχιαστικά τη συνάντηση μιας νοσταλγικής ψυχής και ενός ανύπαρκτου πλήθους. Η στιγμή, ένα απλό σημείο μέσα στο χρόνο, γίνεται στην ταινία ορατή, οι τύποι, διαβαθμίσεις του ακέραιου ανθρώπου που έχασε την πραγματικότητά του, μετακινούνται σαν σχήματα μέσα σε έναν σχηματικό κόσμο» (Kracauer 2004 [1923], 6.1: 54).

Ο Kracauer χαρακτηρίζει τη θέαση του δρόμου που πολιορκεί τη φιγούρα του άνδρα και τον υποχρεώνει να εγκαταλείψει τον εσωτερικό του κόσμο ως εκδήλωση νοσταλγίας χωρίς αντικείμενο, ως απατηλή φαντασμαγορία. Στη δεύτερη κριτική του επεκτείνει το επιχείρημά του, συνδέοντας την κινηματογραφική αναπαράσταση του

πλήθους και τον μοναχικό άνθρωπο που περιπλανιέται στη νύχτα με τον πρωταγωνιστή της νουβέλας του Edgar Poe «Ο άνθρωπος του πλήθους», αναγνωρίζοντας πως ήταν «ίσως ο πρώτος που έδωσε υποδειγματικά μια τέτοια αναπαράσταση». Και παρακάτω γράφει: «Η ζωή στο δρόμο της μεγαλούπολης (η υπογράμμιση υπάρχει στο κείμενο) είναι μια ζωή αδειασμένη από την ουσία της, κούφια σαν κονσερβοκούτι, χωρίς εσωτερική συνοχή, όπου στιγμιαία συμβάντα απλώς συναθροίζονται με καλειδοσκοπικό τρόπο, σε διαρκώς νέες σειρές εικόνων» (Kracauer 2004 [1923], 6.1:56). Δεν είναι ανάγκη να σταθούμε στις συγγένειες που υποδεικνύει η αναφορά στη νουβέλα του Πόε ή η εικόνα του καλειδοσκοπίου, με τον Benjamin ή τον Baudelaire λόγου χάρη. Αρκεί να επισημάνουμε τους προσδιορισμούς της μεγαλούπολης: αφενός την επίφαση πραγματικότητας, τη ροή ενός κενού χρόνου, την εξωπραγματική συνεύρεση ή συνάθροιση μη πραγματικών ατόμων, χωρίς να πρόκειται για μια κοινότητα· αφετέρου τον φευγαλέο χαρακτήρα των συναντήσεων, την πληθώρα καταστάσεων, την τυχαία διαδοχή τους, τη σχεδόν απεριόριστη δυνατότητα πολλαπλασιασμού τους. Ο δρόμος της μεγάλης πόλης εμφανίζεται εδώ ταυτόχρονα ως μετωνυμία της πόλης και ως τόπος όπου γίνεται ορατή η αρνητική όψη της νεωτερικότητας.

Ωστόσο, η θέση του Kracauer διαφοροποιείται από τον kulturkritisch συντηρητισμό και τις νεορομαντικές θέσεις. Γνωρίζει πράγματι ότι «η εγκόσμια πραγματικότητα δεν εμπίπτει πια στις θεολογικές κατηγορίες» και ότι «ο τόπος της αλήθειας βρίσκεται εφεξής στον πυρήνα της ‘συνηθισμένης’ δημόσιας ζωής» (Kracauer 1986 [1926], 12: 93). Αφοσιώνεται λοιπόν στην ανάλυση των «διακριτικών επιφανειακών εκδηλώσεων», των μη εμπρόθετων φαινομένων της εποχής, τα οποία αποκωδικοποιεί σε μια πρώτη φάση ως συμπτώματα της κρίσης που επέβαλε ο θρίαμβος του αφηρημένου και εργαλειακού λόγου, της *ratio*, σκιαγραφώντας έτσι την ιδέα μιας «διαλεκτικής του λόγου». Αντί να απομαγεύσει τον κόσμο, η *ratio* παράγει νέους μύθους<sup>9</sup>.

### *Αντίθετα σχήματα*

Για τον Kracauer, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, ως συμμετοχοί στη διαδικασία του εκμοντερνισμού και, ειδικότερα, ως παράγοντες αλλαγών στην ανθρώπινη αντίληψη, έχουν την ικανότητα να συλλάβουν αυτόν τον απομαγεμένο κόσμο. Το δοκίμιό του για τη φωτογραφία (1927) αποτελεί ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα επιχειρηματολογίας. Αν ο κόσμος μπορεί να φωτογραφηθεί, διαβάζουμε, θα πει ότι «έχει αποκτήσει ‘φωτογραφικό πρόσωπο’». Ή ακόμα: «ο κόσμος τείνει να διαχυθεί σε αυτό το χωρικό συνεχές που αποτελείται από στιγμιότυπα» (Kracauer 1996 [1927c]: 53). Η φωτογραφία μέσα στο κείμενο αντιπαραβάλλεται τόσο με τους προγενέστερους τρόπους (εικονικής) αναπαράστασης όσο και με την εικόνα της μνήμης. Ως εξαντλητική «χωρική σχηματοποίηση μιας στιγμής», η φωτογραφία πα-

γώνει τα άτομα και τον κόσμο, αποσπώντας τους από τη διάρκεια. Αντί να τους διασώσει μέσα στο χρόνο, ο χρονολογικός και κενός χρόνος μεταμορφώνει μέσω της φωτογραφίας τα άτομα σε ένα σύνολο αντικειμενικών δεδομένων, κοινωνικοπολιτισμικών λόγου χάρη (ρούχα, κοσμήματα, κλπ.), σε απλές «εικόνες».

Είναι αναμενόμενο, λοιπόν, η σκηνή με το φωτογράφο στην ταινία *Οι άνθρωποι την Κυριακή / Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak & Edgar G. Ulmer, 1930) – πορτρέτο του Βερολίνου των μικροαστών – να κερδίζει την προσοχή του<sup>10</sup>. Τα στιγμιότυπα που έχει τραβήξει ο φωτογράφος εισάγονται στη ροή της ταινίας: τα πρόσωπα που μέχρι τότε έμοιαζαν συνηθισμένα, με την ακινητοποίησή τους μοιάζουν γκροτέσκα, σαν να τους έχει αφαιρεθεί η ουσία τους. Στο *Από τον Καλιγκάρι στον Χίτλερ*, πρώτο έργο που έγραψε στα αγγλικά στις Ηνωμένες Πολιτείες λίγο μετά τον πόλεμο, ο Kracauer επισημαίνει την κοινωνιολογική λειτουργία των φωτογραφιών αυτών: αποκαλύπτουν την κενότητα της ζωής των μικροαστών της εποχής<sup>11</sup>. Και αν, βάσει αυτής της προοπτικής, η αποκατάσταση της κίνησης έδινε πίσω στα πρόσωπα τη συνήθη όψη τους, κρύβοντας την κενότητα που αποκαλύφθηκε για μία στιγμή, στο δοκίμιο για τη φωτογραφία τονίζεται η ριζική της αντίθεση με τον κινηματογράφο. Μέσω του μοντάζ, ο κινηματογράφος αναλαμβάνει να ανασυνθέσει τους χωρικούς σχηματισμούς της φωτογραφίας και να αποκαλύψει τον εφήμερο χαρακτήρα της. Αυτή η ανασύνθεση άφηγε να φανεί η δυνατότητα για μια διαφορετική οργάνωση «από καταγεγραμμένα απομεινάρια στον γενικό κατάλογο» της απομαγεμένης πραγματικότητας – όπου έγκειται άλλωστε και το ουτοπικό δυναμικό του κινηματογράφου (Kracauer 1996 [1927c]: 56-57).

Στα κείμενα της ίδιας περιόδου για τις πόλεις, ο Kracauer συνδέει τη χωρικότητα και τη χρονικότητα και αντιπαραθέτει συστηματικά το Βερολίνο και το Παρίσι: «Ο ρυθμός είναι συνέπεια της αρχιτεκτονικής των πόλεων. Μπορούμε στο Παρίσι να ακολουθήσουμε τον βερολινέζικο ρυθμό, ακόμα και όταν είμαστε βιαστικοί; Όχι.» (Kracauer 1990 [1931], 5.2: 298). Το Βερολίνο, μια πόλη όπου ο εκμοντερνισμός επήλθε με βάρβαρο τρόπο, προβάλλει μονίμως επιθετικό προς τους κατοίκους του. Η αντίληψη του χρόνου μετασχηματίζεται ανάλογα με τα εκάστοτε «σοκ», ενώ παράλληλα το Βερολίνο εξουδετερώνει τον ιστορικό χρόνο. Σε ένα κείμενο με τον ενδεικτικό τίτλο «Ένας δρόμος χωρίς μνήμη», διαβάζουμε: «[...] η σημερινή Kurfürstendamm είναι η ενσάρκωση της κενής ροής του χρόνου, όπου τίποτα δεν μπορεί να διαρκέσει. [...] Η διαρκής αλλαγή σβήνει τη μνήμη [...] Συνήθως, το παρελθόν παραμένει προσδεδεμένο στα μέρη όπου έδρευε όσο ήταν ζωντανό, αλλά στην Kurfürstendamm φεύγει χωρίς να αφήσει κανένα ίχνος. [...] οι ξεγυμνωμένες προσόψεις υψώνονται δίχως να προσφέρουν το παραμικρό σταμάτημα του χρόνου και είναι το σύμβολο της αλλαγής χωρίς ιστορική διάσταση, που επιτελείται πίσω από αυτές.» (Kracauer 1995 [1932]: 24, 27-28). Το κείμενο αυτό απαντά στο κείμενο που άνοιγε την ανθολογία *Strassen in Berlin und anderswo* (*Δρόμοι στο Βερολίνο και αλλού*) με τίτλο «Ανάμνηση από έναν δρόμο στο Παρίσι» (Kracauer 1995 [1930a]: 13-19). Στην αντιπαραθεση των δύο πόλεων, το Βερολίνο, μητρόπολη του 20ού

αιώνα και αιχμή της νεωτερικότητας, ενσαρκώνει το αρνητικό, ενώ το Παρίσι, πρωτεύουσα του 19ου αιώνα και μυθολογική καταγωγή της νεωτερικότητας, παραπέμπει σε κάτι θετικό που διατηρεί το άνοιγμα προς μια ουτοπική μεταστροφή. Αυτό το σχήμα της μεταστροφής διαπνέει πλήθος κειμένων για την πόλη που, παρά την αμφισημία της, γίνεται, όπως και ο κινηματογράφος, ο τόπος μιας πιθανής ανασύνθεσης.

### *Περιγράφοντας την πόλη*

Άλλα κείμενα του Kracauer της ίδιας περιόδου εστιάζουν σε κάποιο φαινόμενο της αστικής ζωής, ενίοτε μικροσκοπικό. Αν η αντίληψη τέτοιων αστικών φαινομένων υπάγεται σε μια οπτική, δηλαδή φωτογραφική ευαισθησία, «η αναβάθμισή τους σε αντικείμενο στοχασμού συνδέεται με την καθημερινή κυκλοφορία της εφημερίδας, που κάνει [τον Kracauer] να ενδιαφερθεί για επαναλαμβανόμενα συμβάντα ελάχιστης διάρκειας.» (Despoix 1996: 14). Η αστική μικρογραφία έχει τα εξής γνωρίσματα: προνομιακός χώρος της είναι η πόλη, χρονικότητά της το φευγαλέο, φαινομενική μορφή της η επιφάνεια (με την έννοια του εμφανούς, του επιφανειακού, του έκδηλου αλλά και ακούσιου). Ο Kracauer, ο παρατηρητής, ο περιπλανητής (*flâneur*), ο εθνολόγος εξαφανίζεται πίσω από τον αφηγητή· αποφεύγει να ερμηνεύσει, μόνο δείχνει, εκθέτει. Ενίοτε, περιστασιακά, αφήνει ένα ίχνος σχολίου, υποδεικνύει μία ερμηνεία. Ενυπάρχουν μέσα στο κείμενο, προκύπτουν άμεσα από την περιγραφή μιας σκηνής, ενός αντικειμένου, μιας κίνησης. Λόγου χάρη στη «Φωτεινή διαφήμιση»:

«Η φωτεινή διαφήμιση υψώνεται σε έναν ουρανό όπου δεν υπάρχουν πια άγγελοι, αλλά ούτε είναι και ένα απλό πεδίο επιχειρηματικότητας. Ξεπροβάλλει πέρα από τον κόσμο της οικονομίας και η προοριζόμενη διαφήμιση γίνεται «φώτιση»... [...] Πολύχρωμα γράμματα που διαφημίζουν άσπρα εσώρουχα δεν βρίσκονται ακριβώς στη θέση τους, ακόμα και όταν καλύπτουν πέντε ορόφους. Στην επικράτεια των ηλεκτρικών λυχνιών, η αυθεντία του διαφημιστή έχει τα όριά της, και τα σήματα που στέλνει αλλάζουν κρυφά σημασία. Έτσι, η παράθεση των καταστημάτων δημιουργεί μια πληθώρα φωτός, ενώ η εκθαμβωτική αταξία της δεν είναι απόλυτα γήινη. Μέσα σε αυτή την πληθώρα, μπορούμε ακόμα να διακρίνουμε λέξεις και σημεία, αλλά αποσυνδεδεμένα από τους πρακτικούς τους στόχους· η είσοδός τους στην επιχρωματισμένη ποικιλότητα τα έχει τεμαχίσει σε λαμπερά κομμάτια, που συναθροίζονται σύμφωνα με νόμους διαφορετικούς από τους συνηθισμένους. Η ψιλή βροχή διαφημίσεων που διαχέεται από την οικονομική ζωή μεταλλάσσεται σε αστερισμούς ενός παράξενου ουρανού» (Kracauer 1996 [1927d]: 66).

Η όψη της πόλης που κατακλύζεται από τις φωτεινές διαφημίσεις απελευθερώνεται από την κυριαρχία της οικονομίας και του ωφελιμισμού, καθώς γίνεται καθαρό *Lichtspiel* - παιχνίδι φωτός, η δεύτερη γερμανική λέξη για τον κινηματογράφο. Η μυστηριώδης λάμψη που εκπέμπουν το σούρουπο οι τοίχοι ενός θρησκευτικού οικοδομήματος δεν αναδύεται πια από το εσωτερικό του. Είναι μόνο μια αντανάκλαση, η

«αντανάκλαση των φωτεινών προσόψεων που, από το Ufa-Palast ως το Capitol και παραπέρα, μεταμορφώνουν τη νύχτα σε μέρα για να απαλλάξουν την εργάσιμη μέρα των επισκεπτών τους από τον τρόπο του σκότους» (Kracauer 1995 [1930b]: 54). Ενώ όμως κινηματογραφεί τη νυχτερινή πόλη, φωτισμένη από τις πινακίδες των μεγάλων ξενοδοχείων, των σιδηροδρομικών σταθμών, των μπαρ, των γηπέδων, των κέντρων διασκέδασης, ο κινηματογράφος δεν μπορεί παρά να κινηματογραφήσει τον ίδιο του τον εαυτό. Άλλωστε η κινηματογραφημένη νυχτερινή πόλη δεν φωτίζει και αυτή τη σκοτεινή αίθουσα μόλις ξεκινάει η προβολή; Εγκόσμια φώτιση: «Ο κινηματογράφος επιτρέπει στο φως και στη σκιά να βρουν πρόσβαση στη συνείδηση». Τα όρια μεταξύ φιλικού και αστικού χώρου γίνονται αβέβαια, η αντίληψη του ενός μετατρέπεται σε αντίληψη του άλλου, αποκαλύπτοντας έτσι την ουσιώδη συγγένεια μεγαλούπολης και κινηματογράφου.

Για τον Kracauer, ο κινηματογράφος είναι το μέσο που μπορεί να συλλάβει τη μεγαλούπολη, να καταγράψει την ανώνυμη συλλογική ζωή της, να εκφράσει την ιδιόζουσα χρονικότητά της, να αιχμαλωτίσει τα βωβά, φευγαλέα, ασυνείδητα φαινόμενα. Μόνο αυτός δίνει μορφή στην πραγματικότητα της μεγαλούπολης που γίνεται καθαρά εξωτερική, απαστράπτουσα επιφάνεια όπου η σημασία των λέξεων και των πραγμάτων διαλύεται και η λειτουργικότητά τους ξεχνιέται. Η «αντίληψη μέσα στην περίσπαση», όρος που ο Kracauer είχε προτείνει το 1926 για την πρόσληψη του κινηματογράφου σε αντίθεση με την πρόσληψη του έργου τέχνης, είναι επίσης ο τρόπος αντίληψης του διασπασμένου υποκειμένου της μεγαλούπολης (Kracauer 1996 [1926]: 57-63).

Στα τέλη Σεπτεμβρίου του 1931, η *Frankfurter Zeitung* αρχίζει να δημοσιεύει αποσπάσματα από το ταξιδιωτικό βιβλίο του Heinrich Hauser, *Feldwege nach Chicago*, τον ίδιο καιρό που κυκλοφορεί και η ταινία του *Weltstadt in Flegeljahren*, στην οποία ο Kracauer αφιερώνει εκτενή κριτική (Kracauer 2004 [1931], 6.2: 544-546). Η ταινία φανερώνει, κατά την άποψή του, το μεγάλο ταλέντο του σκηνοθέτη και κυρίως μια «σπάνια ικανότητα παρατήρησης». Η μέθη του ανθρώπου που περιπλανιέται στους δρόμους του Σικάγο μεταφέρεται κυριολεκτικά μέσα στην εικόνα. Η κάμερα συλλαμβάνει εξίσου επιτυχημένα τόσο τη μάζα από ουρανοξύστες, «απίστευτη εικόνα όταν φτάνεις στον Μισισσιπή», όσο και «το σωρό απορριμμάτων, σαν περιπτώματα της πόλης-μαμούθ», τα ρούχα στις πολυκατοικίες και τα κοπάδια ζώων στο δρόμο για τα σφαγεία. Στον αντίποδα των καρτ ποστάλ, αυτά τα πλάνα της ταινίας μοιάζουν να αποσπών από τα κινηματογραφημένα μέρη «ανεπίσημες ομολογίες». Το μοντάζ καθιστά το διαβολικό tempo του Σικάγο απτό και αντιληπτό. Κινηματογραφώντας τα αντικείμενα, ο Hauser παραδίδει, στα μάτια και στα αυτιά του θεατή, τον κόσμο στην υλικότητά του. Και παρότι κινηματογραφεί κυρίως τον αστικό χώρο και τα περίχωρά του, η αναπαράσταση των διάφορων ομάδων ανθρώπων είναι συχνά αξιοθαύμαστη. Επομένως σε αυτό το επίπεδο, οι κριτικές του Kracauer για την ταινία είναι αποσπασματικές και δευτερεύουσας σημασίας. Ωστόσο, κλείνει το άρθρο του με μια σημαντική επιφύλαξη: «Όσο πετυχημένη και αν είναι η ταινία ως

ρεπορτάζ, παραμένει, όπως και τα τελευταία μυθιστορήματα του Hauser, εγκλωβισμένη στο ρεπορτάζ» (Kracauer 2004 [1931], 6.2: 545). Αναλύοντας το επιχείρημά του, καταλογίζει στον Hauser ότι αρκείται να παραδώσει ένα πολύτιμο μεν αλλά ακατέργαστο υλικό και περιορίζεται σε μια αδιάφορη συνάθροιση γεγονότων. Αν και εξαντλεί με την ταινία του τις δυνατότητες της φόρμας του περιγραφικού και ουδέτερου ρεπορτάζ, η σύλληψη της πραγματικότητας θα απαιτούσε την υπέρβαση αυτής της φόρμας.

Ξαναβρίσκουμε σε αυτή την κριτική τους όρους της συζήτησης γύρω από τη *Neue Sachlichkeit* (Νέα Αντικειμενικότητα). Ο ορισμός και ο χειρισμός της έννοιας είναι σίγουρα δύσκολος, αρκεί όμως να θυμίσουμε εδώ ότι για τον Kracauer αυτό το κίνημα, που εμφανίστηκε με την πτώση του εξπρεσιονισμού, σηματοδοτούσε μια επιστροφή στην απτή πραγματικότητα. Το ρεπορτάζ, ιδιαιτέρως στη μόδα εκείνη την εποχή, ανήκει στο ίδιο ρεύμα και προκύπτει από την ίδια επιθυμία, όσο απατηλή και αν είναι, για άμεση επαφή με την πραγματικότητα. Ο Kracauer, όπως ο Joseph Roth ή ο Walter Benjamin, εναντιώνεται σθεναρά στις αντιλήψεις του Egon Erwin Kisch, ο οποίος στη διάσημη ανθολογία του *Der rasende Reporter* όριζε τον ρεπόρτερ ως ουδέτερο μάρτυρα και το ρεπορτάζ ως «στιγμιότυπο» χωρίς ρετουσάρισμα. Μια απλή αναφορά πραγματικών γεγονότων δεν μπορεί να συνθέσει ένα έργο, λογοτεχνικό ή κινηματογραφικό. Και δεν αρκεί για την κατανόησή τους, αφού είναι αδύνατον να διακρίνει κανείς την κατασκευασμένη διάσταση της πραγματικότητας. Δεν πρέπει λοιπόν καθόλου να μας εκπλήσσει ότι στους *Υπαλλήλους* ο Kracauer θεωρεί εξαρχής το σχέδιό του αντίθετο τόσο του ρεπορτάζ, όσο και μιας ακαδημαϊκής κοινωνιολογικής προσέγγισης<sup>12</sup>.

«Ασφαλώς, η ζωή μπορεί να φανερωθεί μόνο μέσα από την παρατήρηση. Αλλά σε καμία περίπτωση δεν περιλαμβάνεται σε μία διαδοχή σχετικά τυχαίων παρατηρήσεων, αλλά στο μωσαϊκό που συνθέτουν οι ιδιαίτερες παρατηρήσεις, στο μέτρο που το περιεχόμενό τους γίνεται αντιληπτό. Το ρεπορτάζ δίνει μια φωτογραφία της ζωής: την εικόνα της ζωής, όμως, θα μας τη προσφέρει μόνο ένα τέτοιο μωσαϊκό» (Kracauer 2004 [1929]:30).

### *Το κινηματογραφικό μέσο*

Αν οι αστικές μικρογραφίες του Kracauer, συχνά δε ακόμα και τα πιο λογοτεχνικά δοκίμιά του, έχουν ως θέμα τους τα αστικά φαινόμενα, τις μικρές τελετουργίες της καθημερινής ζωής ή ακόμα και τις διάφορες μορφές μαζικής ψυχαγωγίας, το δοκίμιο *Οι υπάλληλοι*, «μωσαϊκό» κατασκευασμένο από το μοντάζ ετερογενών αποσπασμάτων – παραπομπές, διαλόγους, άμεσες παρατηρήσεις, περιγραφές, κλπ. – μπορεί να διαβαστεί εξίσου και ως το πορτρέτο μιας πόλης, του Βερολίνου. Λογοτεχνικό ανάλογο των κινηματογραφικών πορτρέτων πόλης, μεταφορά των κινηματογραφικών μεθόδων στον γραπτό λόγο, ορισμένοι είδαν σε αυτό ακόμα και μια



απάντηση στην ταινία του Walter Ruttmann *Βερολίνο: Συμφωνία μιας μεγαλούπολης / Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927)<sup>13</sup>. Πώς λοιπόν να ερμηνεύσουμε την τόσο αρνητική του αντίδραση όταν βγήκε η συγκεκριμένη ταινία; Πώς θεμελιώνεται η διαφορετική εκτίμηση των πορτρέτων πόλης στον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1920; Πώς δικαιολογείται η διαφορετική του αξιολόγηση με το πέρασμα του χρόνου;

Στην κριτική του για την ταινία του Pudovkin *Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης* (1927), ο Kracauer επαινεί τις αρετές της σκηνοθεσίας, τονίζει τον «απαράμιλλο» χειρισμό του χώρου – χαρακτηριστικό όπως πιστεύει πολλών ρώσικων ταινιών –, καθώς και την επιτυχημένη επιλογή προσώπων. Η καλλιτεχνική αξία της ταινίας δεν περιορίζεται στις μορφικές αρετές της, αλλά εξαρτάται και από την «προϋπόθεση μιας καθορισμένης στάσης» απέναντι στην κινηματογραφημένη πραγματικότητα», αναγκαίο προαπαιτούμενο «ώστε τα αντικείμενα να διαποτιστούν με νόημα, όπως αυτό συμβαίνει και στα έργα τέχνης». Αρκεί βέβαια οι πεπειθησείς του σκηνοθέτη να μην υποβαθμίζουν το έργο του στην «εικονογράφιση μιας τάσης». Και ο Kracauer επιμένει: «[...] υπάρχουν σωστές και λανθασμένες γνώσεις και, αν οι δημιουργικές δυνάμεις είναι πράγματι παρούσες, η καλλιτεχνική δημιουργία που εμφορείται από την ορθή γνώση θα επιβεβαιωθεί, ενώ το έργο που κατασκευάστηκε εν μέσω άγνοιας θα συντριφθεί» (Kracauer 1996 [1928]: 81-82).

Αντίθετα, εκφράζει μεγάλη απογοήτευση για την ταινία *Βερολίνο: Συμφωνία μιας μεγαλούπολης* του Ruttmann. Σε μορφικό και τεχνικό επίπεδο, η ταινία είναι άψογη: επιδεικνύει ευφάνταστη σύνθεση, θαυμάσιες λήψεις, εξαιρετικό φωτογραφικό υλικό, αλληλουχία των πλάνων που υπακούει συχνά σε μια οπτική λογική. Αυτό που της προσάπτει όμως ο Kracauer είναι μια καλλιτεχνική πρόθεση a priori, μια αφηρημένη ιδέα της «μεγαλούπολης όπως θα έπρεπε να είναι»<sup>14</sup>.

Η καλλιτεχνική πρόθεση του Ruttmann και των συνεργατών του – η μουσική του Meisel ενίσχυε, σύμφωνα με τον Kracauer, το φορμαλισμό της ταινίας – φαίνεται να αντιτίθεται ρητά σε μια θεωρητικοπολιτική στάση η οποία είναι εξίσου a priori. Ωστόσο η τελευταία, στο μέτρο που διασφαλίζει μια ορθή γνώση, είναι η προϋπόθεση υπέρβασης της ουδέτερης παρατήρησης. Η κριτική του για την ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Vertov, αν και τονίζει την αντίθεση, παραδόξως αποδυναμώνει αυτό το δυαδικό σχήμα, καθώς συγχρόνως διασαφηνίζει και περιπλέκει τα πράγματα (Kracauer 1996 [1929]: 89-92).

*Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* αναπαριστά με επιτυχία «τη συλλογική ζωή μιας πόλης». Η συνειρμική σύνδεση των πλάνων, οι «εγκάρσιες τομές» ενός χρονικού διαστήματος αιχμαλωτίζουν τις στιγμές της ζωής της πόλης και τις «ερμηνεύουν μέσα από την αναπαράστασή τους», ενώ ο Ruttmann αρκείται να «τις παραθέτει χωρίς να τις διαφωτίζει» (Kracauer 1996 [1929]: 90). Η ερμηνεία μέσω της αναπαράστασης είναι μια έκφραση που περιγράφει τόσο τη λογοτεχνική δομή των δικών του αστικών μικρογραφιών όσο και τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζει τις «υποδειγματικές περιπτώσεις της πραγματικότητας», που συνθέτουν τους *Υπαλλή-*

λους. Άλλη μεγάλη διαφορά των δύο ταινιών είναι η παρουσία του «ανθρώπου με την κινηματογραφική μηχανή», δευτεραγωνιστή της ταινίας δίπλα στη «συλλογική ενότητα που αποτελούν τα πράγματα και οι άνθρωποι». Ο Verton κινηματογραφεί την πραγματικότητα, τη ζωή της πόλης και προβάλλει ταυτόχρονα την κινηματογραφημένη σκηνή και το γεγονός της κινηματογράφησης της. Η επανάληψη αυτού του μοτίβου υποδεικνύει ότι η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή χάρη στην παρέμβαση αυτού του υβριδικού υποκειμένου, του «ανθρώπου με την κινηματογραφική μηχανή». «Αντικείμενο και υποκείμενο», γράφει ο Kracauer, «ανήκουν το ένα στο άλλο.» (Kracauer 1996 [1929]: 90). Η διατύπωση, στην εξαιρετικά συμπυκνωμένη εκδοχή της, ξεπερνά την επιβεβαίωση της συγγένειας κινηματογράφου και πόλης, εμπεριέχει ήδη *in nuce* τις μελλοντικές θεωρητικές αναπτύξεις ως προς τις ουσιαστικές συγγένειες του κινηματογραφικού μέσου στη *Θεωρία του Κινηματογράφου*. Αντίθετα όμως με τον Pudovkin, η εξαιρετική επιτυχία του Verton δεν συνίσταται για τον Kracauer στον καθορισμό ενός νοήματος αλλά στη διακύμανσή του, που αφήνει στις εικόνες την αμφισημία τους. Όταν ο Verton κινείται στις «ενδιάμεσες ζώνες», στο λυκόφως, οι εικόνες αυτές αποκτούν ονειρική διάσταση. «Ο Κινηματογράφος-Μάτι [...] διεισδύει κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων, εκθρονίζει την ίδια την εμπιστοσύνη και προσεγγίζει τα σκοτεινά σύνορα της οργανωμένης μέρας. Ενίοτε, κάποια πλάνα εμφανίζουν μια «ιδιαιτέρη ετερότητα»: ξεπροβάλλει τότε «ένα όραμα του θανάτου, εγγενές στη ζωή» (Kracauer 1996 [1929]: 91).

Λίγα χρόνια αργότερα, στο *Καλιγκάρι*, ο Kracauer επιστρέφει σε πολλές από αυτές τις ταινίες. Ενώ *Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης* δεν αναφέρεται πουθενά και οι ελάχιστες αναφορές στον Pudovkin γίνονται χάριν σύγκρισης, η απόσταση που χώριζε τις ταινίες του Ruttman και του Verton έχει μειωθεί ξεκάθαρα. Η καλλιτεχνική τους πρόθεση και το ενδιαφέρον τους για το ρυθμό προσεγγίζονται στο επίπεδο της αισθητικής. Δε διαφέρουν πια παρά μόνο στο επίπεδο περιεχομένου: ο Ruttman το αποφεύγει, ο Verton το υπογραμμίζει, νοηματοδοτεί τις εικόνες, σύμφωνα με τις τάσεις του σοβιετικού κινηματογράφου. Οι διαφορές τους τελικά παραπέμπουν στα διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα (Kracauer 1987 [1947]: 206-208).

#### *Κάμερα-πραγματικότητα*

Στη *Θεωρία του κινηματογράφου*, τα εκτενή ή σύντομα σχόλια για αυτές τις ταινίες, και ειδικότερα για τις «ταινίες δρόμου» –όπως τις χαρακτηρίζει ο Kracauer ύστερα από το *Καλιγκάρι*–, δείχνουν ότι «η υλική αισθητική» που επεξεργαζόταν έρχεται σε ρήξη με τις προγενέστερες προσεγγίσεις, αλλά και απορροφά ταυτόχρονα ορισμένες πτυχές τους, μετασχηματίζοντάς τις. Στον μακροσκελή επίλογο του βιβλίου, έχοντας πλέον προβεί στη διασαφήνιση της ιδιαιτερότητας του κινηματογράφου και των βασικών συγγενειών του, προσεγγίζει το πρόβλημα της κινηματογραφικής εμπει-

ρίας. Στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Αντιπαραθέσεις», ο Kracauer διακρίνει δύο τύπους φιλικών εικόνων (Kracauer 1997 [1960]: 306-308): αυτές που αντιπαραβάλλουν τις αναπαραστάσεις μας με την «ορατή υλική πραγματικότητα» επιβεβαιώνοντάς τες, και αυτές που μέσα από την αντιπαραθέση τις αμφισβητούν, τις αποσταθεροποιούν. Διαβάζοντας βιαστικά, θα μπορούσαμε να πιστέψουμε ότι ο Kracauer μιλάει για την κριτική διάσταση των ταινιών. Ωστόσο, στο ίδιο απόσπασμα, αναφέρεται στον Béla Balázs για να διαχωρίσει ρητά τη θέση του από του έργου του *Το Πνεύμα του Κινηματογράφου*, όπου η βαθύτερη τάση του κινηματογράφου εκπληρώνεται στην ικανότητα κριτικής ενάντια στην κοινωνική αδικία και στις ιδεολογίες που τη νομιμοποιούν, ταυτίζοντας έτσι την αποκαλυπτική δύναμη του κινηματογράφου με τη δύναμη της ιδεολογικής κριτικής<sup>15</sup>. Τέτοιες «αποκαλύψεις», διαβεβαιώνει ο Kracauer, στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα παραπάνω από μηνύματα προπαγάνδας. Αν για τον Balázs *Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης* και οι υπόλοιπες ταινίες του Pudovkin και του Eisenstein αποτελούν, με την ιδεολογικοκριτική διάστασή τους, το αποκορύφωμα της κινηματογραφικής τέχνης, για τον Kracauer αντίθετα οι στιγμές αλήθειας των ταινιών αυτών βρίσκονται έξω από τον ρητό κριτικό τους λόγο. Με την έννοια κινηματογραφική αποκάλυψη ο Kracauer εννοεί οτιδήποτε ξεφεύγει από τον θεσπισμένο λόγο, ακόμα και τον κριτικό.

Ας επιστρέψουμε στους όρους του Kracauer: πρόκειται για μια αντιπαραθέση ανάμεσα στην «ορατή υλική πραγματικότητα» – παρακάτω μιλάει για «φυσικό κόσμο» ή ακόμα για «φυσική πραγματικότητα» – και τις αναπαραστάσεις μας. Αλλά τι είναι η φυσική πραγματικότητα; Πώς να κατανοήσουμε αυτόν τον αυτονόητο αλλά και αμφίσημο όρο; Ο Kracauer επισημαίνει τη δυσκολία στον αναγνώστη, προβαίνοντας σε ένα παιχνίδι αντικατάστασης όρων, που χρησιμοποιούνται σαφώς ως ισοδύναμοι: «υλική πραγματικότητα», «φυσική ύπαρξη», «πραγματικότητα», «φύση», αλλά και «ζωή», παιχνίδι που θολώνει τις έννοιες, αλλά και αποτρέπει την άμεση ανάγνωση. Για τον Kracauer, η μιμητική δύναμη του κινηματογράφου δεν έγκειται σε ένα ρεαλισμό που θα αναπαριστούσε μια ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα θεωρούμενη ως δεδομένη, ούτε βέβαια σε ένα ρεαλιστικό ύφος<sup>16</sup>. Τελικά, προτείνει ως ισοδύναμο με τους προηγούμενους τον όρο «κάμερα-πραγματικότητα» (camera-reality), τον οποίο πλάθει χωρίς όμως να δίνει τον ορισμό του (Kracauer 1997 [1960]: 28). Ως δομική στιγμή της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας, η κάμερα-πραγματικότητα παραπέμπει στην κοινή διακριτική τους ιδιότητα και προσδιορίζει τη συγγενειά τους με το τυχαίο, το φευγαλέο, το απροσδιόριστο, το άπειρο. Ενώ φωτογραφία και κινηματογράφος στα κείμενά του της δεκαετίας του 1920 αντιπαραβάλλονταν, πλέον φαίνεται να βρίσκονται σε μια σχέση συνέχειας. Η δύναμη τεκμηρίωσης θεμελιώνεται στην κοινή τους ικανότητα να καταγράφουν μηχανικά, ανεξάρτητα από τον άνθρωπο, τη φυσική πραγματικότητα: με την έννοια ότι οι κινηματογραφικές και οι φωτογραφικές εικόνες έχουν τη δυνατότητα ν' αφήνουν να διαφανεί ο τόπος σύναψης της πραγματικότητας με το λόγο για την πραγματικό-

τητα· δύναμη τεκμηρίωσης η οποία, ακόμα και όταν περιλαμβάνει τον κριτικό λόγο, τον υπερβαίνει, καθώς αποφεύγει οποιαδήποτε σκοπιμότητα.

Επειδή αυτή η δύναμη τεκμηρίωσης ταυτίζεται τελικά με την καθαρά φιλική ιδιότητα της κινηματογραφικής εικόνας, ο Kracauer διαβεβαιώνει ότι αυτός ο τύπος αντιπαράθεσης «μπορεί να θεωρηθεί, όσο και η ροή της υλικής ζωής, ως εκδήλωση του ίδιου του μέσου» (Kracauer 1997 [1960]: 306). Εν δυνάμει παρόν σε κάθε ταινία, αυτός ο τύπος αντιπαράθεσης συναντάται επομένως τόσο στον Pudovkin ή τον Eisenstein, όσο και στον Vertov και, γιατί όχι, στον Ruttman<sup>17</sup>. Σε αυτή τη συστολή των δύο όρων, κάμερας και πραγματικότητας, διαφαίνεται ήδη μια διπλή υπαγωγή: η κάμερα-πραγματικότητα βρίσκεται τόσο από την πλευρά της κινηματογραφημένης πραγματικότητας όσο και από την πλευρά της ταινίας. Είναι ένας τρίτος όρος, πέρα από την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ κινηματογραφημένης εικόνας και κινηματογραφημένης πραγματικότητας, μεταξύ αναπαράστασης και αναπαριστώμενου. Η κάμερα-πραγματικότητα υποδεικνύει ένα επίπεδο της πραγματικότητας στην οποία ζούμε – της καθημερινής, ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας – που τοποθετείται εντεύθεν της έννοιας, έξω από την ανθρώπινη πρόθεση και αποφεύγει κάθε ορθολογική πρόσληψη. Είναι το σημείο συνάντησης της φαινομενικότητας του υλικού κόσμου και της ανθρώπινης αντίληψης, τόπος διάρθρωσης και αντανάκλασης του δεσμού ανάμεσα στο υλικό, το σωματικό και το μη φυσικό. Αυτό που ο Kracauer ονομάζει στο βιβλίο του «ψυχοφυσική αντιστοιχία»<sup>18</sup>.

Η κάμερα-πραγματικότητα, δομική στιγμή της κινηματογραφικής και φωτογραφικής εικόνας – που αποδεικνύεται διπλή εικόνα, σημαίνουσα και μη σημαίνουσα –, συνεπάγεται τη μερική υποταγή της επιθυμίας του σκηνοθέτη στο υλικό του. Οφείλει να τείνει προς μια ισορροπία, πάντοτε ασταθή, ανάμεσα στη θέλησή του να μορφοποιήσει και την αλλοτρίωση της καλλιτεχνικής του επιθυμίας, αλλοτρίωση που ισοδυναμεί με τη μέγιστη δεκτικότητα απέναντι στο υλικό, η οποία θα του επιτρέψει να συλλάβει αυτό το επίπεδο της μη σημαίνουσας, μη εμπρόθετης πραγματικότητας και να την κάνει ορατή. Μια ισορροπία, με άλλα λόγια, ανάμεσα σε αυτό που ο Kracauer ονομάζει «μορφοποιητική» και «ρεαλιστική» τάση.

### *Η κινηματογραφική εμπειρία*

Ο θεατής του κινηματογράφου, από την πλευρά του, βρίσκεται εκ των πραγμάτων σε κατάσταση δεκτικότητας. Παρακολουθεί την αφηγούμενη ιστορία, αλλά ταυτόχρονα η υλική πραγματικότητα όπως εμφανίζεται στην οθόνη τον καλεί σε άπειρες διαδρομές. Αναπτύσσει τα ίχνη των ιστοριών που έχουν εντυπωθεί στην κάμερα-πραγματικότητα: «Η κατάδυση, σαν σε έκσταση, σε ένα πλάνο ή σε μια αλληλουχία πλάνων, μπορεί κάθε στιγμή να μετατραπεί σε εν εγρηγόρσει όνειρο, μακριά από τις εικόνες που το προκάλεσαν. [...] [Ο θεατής] αμφιταλαντεύεται, αν θα καταδυθεί στον εαυτό ή αν θα τον εγκαταλείψει» (Kracauer 1997 [1960]: 166). Σε μια διπλή κί-

νηση αφενός υποταγής, αλλοτρίωσης και αφετέρου αυτοεπιβεβαίωσης, ανάλογη με αυτή του σκηνοθέτη, εσωτερικότητα και εξωτερικότητα εναλλάσσονται αδιάκοπα, και τα σύνορά τους είναι πορώδη, απροσδιόριστα. Η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής εμπειρίας σύμφωνα με τον Kracauer, είτε αφορά το σκηνοθέτη είτε το θεατή, συμπυκνώνει μια αλλοτριωμένη αντίληψη και μια δημιουργική διαδικασία, αδιαχώριστες μεταξύ τους: η στιγμή αλλοτρίωσης είναι η προϋπόθεση μιας ανανεωμένης αντίληψης, μιας διαφορετικής πρόσληψης της πραγματικότητας. Η ταινία καθ' εαυτήν δεν είναι φαντασμαγορία, είναι η αισθητική μορφή που καθιστά δυνατή τη διερεύνηση μιας μορφής γνώσης, η οποία συνιστά πάντα μια διαδικασία αλλοτρίωσης<sup>19</sup>.

Και η πόλη; Στο πρώτο σχεδιάγραμμα της *Θεωρίας του κινηματογράφου*, γραμμένο στη Μασσαλία το 1940-1941, ο Kracauer σημειώνει ότι υπάρχουν ταινίες που, παρότι εμφανίζουν πολλές εικόνες με σκηνές δρόμου, πλήθους, ζωής στην πόλη, οι σκηνές αυτές «περιβάλλονται από ένα πέπλο προθεσιακότητας και γίνονται αόρατες» (Kracauer 2005: 3: 677). Η φιλική ορατότητα του δρόμου και της πόλης, ανεξάρτητα από την πλοκή και τις αφηγηματικές λειτουργίες που εκπληρώνουν, τις σημασιολογικές υποδηλώσεις και την ατμόσφαιρα που δημιουργούν, προσφέρει ένα άνοιγμα προς μια νέα διάσταση: «Ο δρόμος με την ευρύτερή του έννοια», γράφει ο Kracauer, «δεν είναι απλώς ο τόπος των φευγαλέων εντυπώσεων και των τυχαίων συναντήσεων, είναι και τόπος έκφρασης της ροής της ζωής» (Kracauer 1997 [1960]: 72). Η ευρύτερη έννοια του δρόμου περιλαμβάνει τα μπαρ, τους σιδηροδρομικούς σταθμούς, τα ξενοδοχεία, τις εθνικές οδούς και τους αυτοκινητόδρομους... Η ταύτιση του δρόμου με τη ροή της ζωής διευρύνει τόσο τη σημασία του, που μοιάζει να απλώνεται σε ολόκληρη την πόλη και πολύ παραπέρα. Ο δρόμος και η πόλη, καθώς δεν είναι πια δυνατόν να εντοπιστούν, γίνονται στον Kracauer αναπόσπαστο κομμάτι της κινηματογραφικής εμπειρίας<sup>20</sup>.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στα γαλλικά, για τον Kracauer εν γένει, βλ. Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Παρίσι: La Découverte, 2006 (νέα αναθεωρημένη έκδοση): Nia Perivolariou και Philippe Despoix (επιμ.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

2. Siegfried Kracauer, *Werke*, τ. 6: *Kleine Schriften zum Film*, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, 2004, 3 τόμοι, (6.1: 1921-1927, 6.2: 1928-1931, 6.3: 1932-1961). Είναι πιθανόν κάποιες κριτικές να έχουν χαθεί, κυρίως αυτές της παρισινής περιόδου.

3. Η κινηματογραφική κριτική καταλήγει να αντιπροσωπεύει, κατά τη διάρκεια της βερολινέζικης περιόδου, πάνω από το 40% του συγγραφικού του έργου. Να σημειώσουμε ότι συχνά πρόκειται για ομαδικές κριτικές δύο ή περισσότερων ταινιών.

4. Αν το έργο του Benjamin σήμερα μεταφράζεται ευρέως και σχολιάζεται συχνά, το έργο του Kracauer στη Γαλλία μόλις πρόσφατα βγήκε από την αφάνεια. Είτε πρόκειται για τη φωτογραφία είτε για τον κινηματογράφο, το προσλαμβάνουν ακόμα μέσα από τον Benjamin. Για ένα πρόσφατο παράδειγμα, βλ. Graeme Gilloch, «Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer» στο Philippe Simay (επιμ.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Παρίσι: Editions de l'Éclat, 2005, σ. 115-126.

5. Για τη *Θεωρία του κινηματογράφου* και τους δεσμούς της με την *Ιστορία*, βλ. στα γαλλικά τα δύο άρθρα του Jean-Louis Leutrat, «Comme dans un miroir confusément» στο *Culture de masse et modernité*, ό.π., σ. 233-246 και «Le diptyque de Siegfried Kracauer, ou comment être présent à sa propre absence» στο Philippe Despoix και Peter Schöttler (επιμ.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, σ. 209-228.

6. Siegfried Kracauer, *Die Soziologie als Wissenschaft* στο *Werke*, τ. 1, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, 2006, σ. 12.

7. Siegfried Kracauer, *Le roman policier. Un traité philosophique*, μτφρ. Geneviève και Rainer Rochlitz, Παρίσι: Payot, 1981. Ως προς τον υπόρρητο διάλογο του Kracauer με τον Adorno διαμέσου των αντίστοιχων έργων τους, *Το αστυνομικό μυθιστόρημα και ο Kierkegaard*, πρβλ. Heide Schlißmann, «Détective du cinéma et constructeur de l'esthétique: Kracauer et Adorno» στο *Culture de masse et modernité*, ό.π., σ. 40-73.

8. Πρόκειται στην πραγματικότητα για δύο άρθρα, το πρώτο δημοσιευμένο στις τοπικές σελίδες της *Frankfurter Zeitung*, στις 3 Φεβρουαρίου 1923, το δεύτερο την επόμενη μέρα στην έκδοση που κυκλοφορεί σε όλη τη χώρα. Πρβλ. Siegfried Kracauer, «Die Strasse» και «Ein Film» στο *Kleine Schriften zum Film*, τ. 6.1, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, 2004, σ. 54-56 και 56-58.

9. Πρβλ. «L'ornement de la masse» (1927) στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, επιλογή κειμένων και παρουσίαση του Philippe Despoix, μτφρ. Sabine Cornille, Σεν Ντενί: Presses universitaires de Vincennes, 1996, σ. 69-80.

10. Φαίνεται πως ο Kracauer δεν έγραψε κριτική για την ταινία του Siodmak και του Ulmer τη στιγμή της κυκλοφορίας της, το 1930. Αναφέρεται όμως σε αυτήν στο κείμενό του για το βιβλίο του Béla Balázs, *Der Geist des Films*, «Ein neues Filmbuch» στο *Kleine Schriften zum Film*, ό.π., τ. 6.2, σ. 412-415.

11. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, μτφρ. Claude Levenson, Παρίσι: Flammarion, 1987, σ. 210-211. Η πρώτη έκδοση είχε τον τίτλο *From Calligari to Hitler: a psychological history of German Film*, Πρίνστον: Princeton University Press, 1947.

12. Θα ήταν εδώ αναγκαίο να κάνουμε μια διευκρίνιση, κυρίως λαμβάνοντας υπόψη την εγγύτητα της προσέγγισης του Kracauer με τους ερευνητές της σχολής του Σικάγο και την κοινή αναφορά τους στον Georg Simmel. Γι' αυτό το θέμα, βλ. Olivier Agard, «Contributions juives à l'ethnographie urbaine: Simmel, Kracauer et l'École de Chicago», *Revue germanique internationale* 17 (2002) σ. 127-146.

13. Για μια ανάλυση της εγγύτητας ανάμεσα στις αφηγηματικές κατασκευές των μικρών κειμένων του Kracauer και στο Querschnittfilm, πρβλ. Philippe Despoix, *Ethiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Παρίσι: L'Harmattan, 1995, ιδίως σ. 190-194.

14. «Προτού δουν, γράφει, είχαν ήδη κάποιες ιδέες στο μυαλό τους. Το Βερολίνο γι' αυτούς ήταν η πόλη όπου η ταχύτητα καθ' εαυτήν και η εργασία τελούσαν τα όργιά τους», στο *Le voyage et la danse* («On va y arriver», 1927), ό.π., σ. 83-84.

15. Πρβλ. Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, Paris: Payot, 1977. Βλ. επίσης Hanno Loewy, «Béla Balázs: les racines théoriques» στο *Cinéma hongrois: le temps et l'histoire*, Παρίσι: Presses Sorbonne Nouvelle, σειρά «Théorème» 7, 2003, σ. 24-35.

16. Κάποιοι παρερμήνευσαν αυτή την άποψη, θεωρώντας το *Theory of film* ως κανονιστική αισθητική.

17. Πράγματι, πρέπει κανείς να διαβάσει πολύ προσεκτικά τα αποσπάσματα του *Theory of Film* που αναφέρονται στο Βερολίνο: Συμφωνία μιας μεγαλούπολης, λαμβάνοντας υπόψη και πού εμφανίζονται.

18. Προς αποφυγή παρεξήγησης: ως τόπος έλλειψης σημασίας, η κάμερα-πραγματικότητα πλησιάζει την καθαρή αντίληψη του Μπερξόν. Ωστόσο, η σκέψη του Κρασαουερ μπορεί να θεωρηθεί ως μετάθεση και υλοποίηση του μπερξονικού σχήματος.

19. Ο Κρασαουερ επαναλαμβάνει και θέτει ξεκάθαρα τα ερωτήματα αυτά στο τελευταίο έργο του, το οποίο έμεινε ανολοκλήρωτο και εκδόθηκε μετά θάνατον, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, μτφρ. Claude Orsoni, επιμ. Nia Perivolaropoulou και Philippe Despoix, σε παρουσίαση του Jacques Revel, Παρίσι: Stock, 2006. Ως προς την έννοια *estrangement*, βλ. Carlo Ginzburg, «L'estrangement. Préhistorie d'un procédé littéraire» στο *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Παρίσι: Gallimard, 2001, σ. 15-36 και «Détails, gros plan, micro-analyse» στο *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, ό.π., σ. 45-64. Ακόμα στο Nia Perivolaropoulou, «Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer», *Protée I* (Ανοιξη 2004), σ. 39-48.

20. Η πόλη ενσαρκώνεται έτσι, σε διαφορετικό επίπεδο, τόσο στην Αγία Πετρούπολη του Πουντόβκιν, όσο και στο Βερολίνο του Siodmak και του Ulmer ή του Ruttman, στο Παρίσι του Clair ή στη Ρώμη του Rossellini.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agard, Olivier (2004), «Contributions juives à l'ethnographie urbaine: Simmel, Kracauer et l'Ecole de Chicago», *Revue germanique internationale* 17, σ. 127-146.
- Balázs, Béla (1977), *L'esprit du cinéma*, Παρίσι: Payot.
- Benjamin, Walter (2004), «Un outsider attire l'attention» στο Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* (1929), μτφρ. Claude Orsoni, επιμέλεια και παρουσίαση Nia Perivolaropoulou, Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme, σ. 137-144.
- Despoix, Philippe (1995), *Ethiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Παρίσι: L'Harmattan.
- Despoix, Philippe (1996), «Avant propos» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, επιλογή κειμένων και παρουσίαση του Philippe Despoix, μτφρ. Sabine Cornille, Σεν Ντενί: Presses universitaires de Vincennes, σ. 7-21.
- Gilloch, Graeme (2005), «Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer» στο Philippe Simay (επιμ.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Παρίσι: Editions de l'Eclat, σ. 115-126.
- Ginzburg, Carlo (2001), *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Παρίσι: Gallimard, σ. 15-36.
- Ginzburg, Carlo (2006), «Détails, gros plan, micro-analyse» στο *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Philippe Despoix και Peter Schöttler (επιμ.), Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme, σ. 209-228.
- Kracauer, Siegfried (1964), *Strassen in Berlin und anderswo*, Φραγκφούρτη: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1981 [1971]), *Le roman policier. Un traité philosophique*, μτφρ. Geneviève και Rainer Rochlitz, Παρίσι: Payot.
- Kracauer, Siegfried (1986 [1926]), «La Bible en Allemand. A propos de la traduction due à Martin Buber et à Franz Rosenzweig», *Revue d'esthétique* 12, σ. 91-97.
- Kracauer, Siegfried (1987 [1947]), *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, μτφρ. Claude Levenson, Παρίσι: Flammarion.

- Kracauer, Siegfried (1990 [1922]), «Die Wartenden» στο *Schriften*, τ. 5.1, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, σ. 160-170.
- Kracauer, Siegfried (1990 [1931]), «Ein paar Tage in Paris» στο *Schriften*, τ. 5.2, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, σ. 296-301.
- Kracauer, Siegfried (1995 [1930a]), «Souvenir d'une rue de Paris» στο Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, μτφρ. Jean-François Boutout, Παρίσι: Le Promeneur, σ. 13-19.
- Kracauer, Siegfried (1995 [1930b]), «Carte postale» στο Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, ό.π., σ. 54-55.
- Kracauer, Siegfried (1995 [1932]), «Une rue sans mémoire» στο Siegfried Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, ό.π., σ. 24-28.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1926]), «Culte de la distraction» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, ό.π., σ. 57-63.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1927a]), «On va y arriver» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, σ. 83-84.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1927b]), «L'ornement de la masse» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, σ. 69-80.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1927c]), «La photographie» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, ό.π., σ. 42-57.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1927d]), «Publicité lumineuse» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, ό.π., σ. 66-69.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1928]), «La fin de Saint-Petersbourg» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, ό.π., σ. 81-82.
- Kracauer, Siegfried (1996 [1929]), «L'homme à la caméra» στο Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse*, ό.π., σ. 89-92.
- Kracauer, Siegfried (1997 [1960]), *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried (2004 [1929]), *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, μτφρ. Claude Orsoni, επιμέλεια και παρουσίαση Nia Perivolaropoulou, Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Kracauer, Siegfried (2004), *Werke*, τ. 6: *Kleine Schriften zum Film*, Φραγκφούρτη: Suhrkamp, 3 τόμοι (6.1: 1921-1927, 6.2: 1928-1931, 6.3: 1932-1961).
- Kracauer Siegfried (2004 [1930]), «Ein neues Filmbuch» στο *Kleine Schriften zum Film*, ό.π., σ. 412-415.
- Kracauer, Siegfried (2004 [1931]), «Zweimal Wildnis» στο *Kleine Schriften zum Film*, ό.π., σ. 544-546.
- Kracauer, Siegfried (2005 [1940-1941]), «["Marseiller Entwurf" zur einer Theorie des Films]», στο *Werke*, τ. 3: *Theories des films*, ό.π., σ. 521-779.
- Kracauer, Siegfried (2006 [1969]), *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, μτφρ. Claude Orsoni, επιμ. Nia Perivolaropoulou και Philippe Despoix, σε παρουσίαση του Jacques Revel, Παρίσι: Stock.
- Kracauer, Siegfried (2006 [1922]), «Die Soziologie als Wissenschaft» στο *Werke*, τ. 1, Φραγκφούρτη: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (2004 [1923a]), «Die Strasse» στο *Kleine* 6.1, ό.π., σ. 54-56.
- Kracauer, Siegfried (2004 [1923b]), «Ein Film» στο *Kleine* 6.1, ό.π., σ. 56-58.
- Leutrat, Jean-Louis (2001), «Comme dans un miroir confusément» στο *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Perivolaropoulou Nia και Despoix Philippe (επιμ.), Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme, σ. 233-246.



- Leutrat, Jean-Louis (2006), «Le diptyque de Siegfried Kracauer, ou comment être présent à sa propre absence» στο Philippe Despoix και Peter Schöttler (επιμ.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, ό.π., σ. 209-228.
- Loewy, Hanno (2003), «Béla Balázs: les racines théoriques», *Cinéma hongrois: le temps et l'histoire*, Παρίσι: Presses Sorbonne Nouvelle, σειρά «Théorème» 7, σ. 24-35.
- Perivolaropoulou, Nia και Despoix, Philippe (επιμ.) (2001), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Παρίσι: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Perivolaropoulou, Nia (2004), «Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer», *Protée I* (Άνοιξη 2004), σ. 39-48.
- Traverso, Enzo (2006), *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Παρίσι: La Découverte (νέα αναθεωρημένη έκδοση).
- Schlüpmann, Heide (2001), «Défensive du cinéma et constructeur de l'esthétique: Kracauer et Adorno» στο *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, ό.π., σ. 40-73.