

ΟΔΟΣ ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΩΝ

ANSELM JARPE: ΝΤΕΜΠΟΡ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

WALTER BENJAMIN: ΠΑΡΙΣΙ, ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ (Σύνοψη του 1939)

Ο φάκελος που πήρατε στα χέρια σας αποτελεί την τέταρτη έκδοση του ζ και περιλαμβάνει υλικό που χρησιμοποιήσαμε τόσο στις μεταξύ μας συζητήσεις όσο και στις παρεμβάσεις που έγιναν στη Θεσσαλονίκη με αφορμή τη σύνοδο των υπουργών Πολιτισμού στις 25 Μαΐου του 2003. Οι αφίσσες που περιέχονται στο φάκελο κυκλοφόρησαν τις μέρες εκείνες ως μέρος της συμμετοχής μας στη Γιορτή Αντίστασης που οργανώθηκε από συντρόφους/ισσες της πόλης. Το κείμενο του Anselm Jarpe «Ντεμπόρ και Πρωτοπορία» εισάγει τρόπον τινά στην εκδήλωση-συζήτηση της Παρασκευής 13 Ιουνίου, με εισηγητή τον συγγραφέα και θέμα «Τέχνη - Κουλτούρα - Καπιταλισμός».

Ελπίζοντας η δράση να είναι πάντα ποίηση και όχι αντίδραση

Οδός μεταστροφών

κάτω από τους δρόμους ζούνε οι νεκροί
μην περπατήσεις
μνήμες καλά κρυμμένες, φωνές, σπαράγματα
δε γράφουν ιστορία μόνο οι νικητές

οδός μπράβου
οδός μαΐου 1936
οδός μάρτη 1871

όμορφοι σα χαμένοι, έφυγαν
μείναν ψηλά στον ουρανό, δεν πέφτουν
σκορπίσανε μολύβι, σκόρπισαν παντού
να προλάβουν

οδός γιατρού τσιρώνη
οδός πινέλλι
οδός κραβάν
οδός μαγιακόφσκι

ο θάνατος του ενός πέρασμα των άλλων

σβήνουν τα αίματα με ασβέστη
να μην κοιτάξεις
κι ο σκοτεινός αυτός εχθρός
μας τρώει και δυναμώνει

οδός μπονό
οδός μαΐου 1968
οδός μπωντλαίρ
οδός στίρνερ

συμβαίνει όμως να επιστρέφουν
αργά, φαντάσματα ξυπνούν, γυρίζουν
δεν τους χωράει ούτε στεριά
δεν τους χωράει η θάλασσα
στον αέρα

οδός ξεχασμένων
οδός σκαρίμπα
οδός στσεγκλώφ
οδός νιότης

αυτοί που θα 'ρθουν μια βραδιά
να ψάξουν τα όνειρά μας
κι άμα δε βρουν άστρα, πουλιά,
σημάδια θα ακουμπήσουν

Την Πέμπτη 22 και την Παρασκευή 23 Μαΐου 2003, ως κίνηση αντίθεσης στη σύνοδο των υπουργών Πολιτισμού της Ε.Ε., μετονομάστηκαν 19 δρόμοι και πλατείες στην Άνω Πόλη της Θεσσαλονίκης. Η επιλογή των νέων ονομασιών υπήρξε εξόχως υποκειμενική. Εξάλλου, για μια πλήρη αποτύπωση των προγόνων μας κι ορισμένων εννοιών που διατηρούνται πεισματικά μέσα μας, θα χρειαζόμασταν όλους τους δρόμους της πόλης – αν παραλείψουμε το γεγονός ότι θα θέλαμε μια άλλη πόλη. Συμπληρωματικά στις νέες πινακίδες τοποθετήθηκαν –όπου χρειαζόταν– σύντομα επεξηγηματικά ή βιογραφικά στοιχεία, τα οποία σημειώνονται παρακάτω με πλάγια γράμματα.

1. Η πλατεία Τερψιθέας μετονομάστηκε ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΜΜΟΥΝΑΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (1871) – *Μια γιορτή όπου πυροβολούσαν τα ρολόγια.*
2. Η οδός Αριστέως ΟΔΟΣ ΛΟΥΙΖ ΜΙΣΕΛ – 1830-1905. Στο δικαστήριο, το Δεκέμβριο του 1871, κατηγορούμενη για συμμετοχή και ηθική αυτουργία στην Παρισινή Κομμούνα: “Αν με αφήσετε να ζήσω, δεν θα πάψω ποτέ να κραυγάζω για εκδίκηση για τ’ αδέρφια μου... Σκοτώστε με, λοιπόν, δειλοί!”.
3. Η οδός Πηλέως ΟΔΟΣ ΑΡΘΟΥΡΟΥ ΡΕΜΠΩ (του ΜΙΚΡΟΥ) – *Ήθελε, αλήθεια, ν’ αλλάξει τη ζωή.*
4. Η Δημητρίου Πολιορκητού ΟΔΟΣ ΓΚΥ ΝΤΕΜΠΟΡ – 1931-1994. Έζησε “μέρες και νύχτες, ανθρώπους και πολιτείες, και στο βάθος όλων αυτών έναν ακατάπαυστο πόλεμο”.
5. Η Άθωνος ΟΔΟΣ ΑΣΓΚΕΡ ΓΙΟΡΝ – *Αγάπησε την ομορφιά, γι’ αυτό ζωγράφισε το Άσχημο, αγάπησε την τέχνη, γι’ αυτό είπε στον μεγάλο μαικήνα Σ. Γκούγκενχαϊμ “να βάλει στον κόλο του το βραβείο” που του πρόσφερε.*
6. Η Βύζαντος ΟΔΟΣ ΑΓΙ ΣΤΙΝΑ – 1900-1987. *Επαναστάτης. Πίστεψε ολόψυχα στη διεθνιστική αλληλεγγύη.*
7. Η Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου ΟΔΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΓΩΓΟΥ – 1940-1993. *Ποιήτρια. Περπάτησε σ’ αυτό το δρόμο με ένταση, πάθος κι αγάπη.*
8. Η Μπουμπουλίνας ΟΔΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΛΤΕΖΑ – 1970-1985. Σε ηλικία 15 χρονών δολοφονήθηκε από τον αστυνομικό Μελίστα κατά τη διάρκεια διαδήλωσης στην επέτειο του Πολυτεχνείου. Ο Μελίστας δεν τιμωρήθηκε ποτέ.
9. Η Επιμενίδου ΟΔΟΣ ΒΑΛΤΕΡ ΜΠΙΕΝΓΙΑΜΙΝ – 1892-1940. Φιλόσοφος. Έγραψε: “Το να χαθείς σε μια πόλη, όπως χάνεται κανείς στο δάσος, χρειάζεται άσκηση. Πρέπει τα ονόματα των δρόμων να μιλούν σ’ αυτόν που είναι χαμένος όπως το τρίξιμο των ξερών κλαδιών, και τα δρομάκια στο κέντρο της πόλης να αντανακλούν γι’ αυτόν τις ώρες της ημέρας τόσο καθαρά, όπως η κοιλάδα στο βουνό”.
10. Η Βλατάδων ΟΔΟΣ ΜΑΡΙΟΥ ΧΑΚΚΑ – 1931-1972. Συγγραφέας. Έγραψε: “Εγώ πια κρούω των πολυκατοικιών τα κουδούνια... Όποιος θέλει παίρνει το σήμα κατεβαίνει στην άσφαλτο κι αρχίζει να παίρνει διάφορες στάσεις, ζέροντας πως κανένας άλλος δεν εκτόπισε ακριβώς τον ίδιο όγκο αέρα, στο ίδιο μέρος, την ίδια στιγμή, κι αυτό είναι”.
11. Η πλατεία Κουλέ Καφέ ΠΛΑΤΕΙΑ ΟΣΩΝ ΔΕΝ ΚΑΤΑΦΕΡΑΜΕ.
12. Η οδός Ιφικράτους ΟΔΟΣ ΦΑΛΑΓΓΑΣ ΝΤΟΥΡΟΥΤΙ (1936-1939) –
“*Pero igual que combatimos
rumba, la rumba, la
prometemos resistir,
Ay, Carmela, Ay, Carmela*”
13. Η Ανδοκίδου ΟΔΟΣ ΚΟΜΜΟΥΝΑΣ ΖΗΛΩΤΩΝ (1342-1349) – *Η πρώτη γνωστή κομμούνα στη νεότερη ιστορία της Ευρώπης. Διαλύθηκε μετά από συνεργασία του βυζαντινού αυτοκράτορα Καντακουζηνού και των Οθωμανών.*
14. Η πλατεία Καλλιθέας ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΝΘΕΩΝ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ – *Προς τιμήν όσων εργάστηκαν με πάθος ενάντια στην πραγματικότητα.*
15. Η Αλκινόου ΟΔΟΣ ΝΕΣΤΩΡ ΜΑΧΝΟ – 1889-1935. Ουκρανός αναρχικός επαναστάτης, πολέμησε εναντίον των Γερμανών εισβολέων, των φιλοτσαρικών αντεπαναστατών και των μπολσεβίκων.
16. Η Επταπυργίου ΟΔΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΑΚΟΥΝΙΝ – 1814-1876. “Το έγκλημα είναι η αναγκαία συνθήκη για την ύπαρξη του κράτους. Το κράτος είναι η πιο κυνική και η πιο ολοκληρωτική άρνηση της ανθρώπινης αλληλεγγύης.”
17. Η Κλειούς ΟΔΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ ΜΠΡΑΒΟΥ – 1948-1987. Ποιητής. Πήγε με τους λυπημένους. Έγραψε: “Και στα χαντάκια του καιρού το κόκκινο θ’ ανθίζει”.
18. Η Νικομάχου ΟΔΟΣ ΑΝΡΙ ΛΕΦΕΒΡ – *Γάλλος φιλόσοφος. Έγραψε: “Μια επανάσταση αρχίζει όταν οι άνθρωποι δεν αντέχουν την καθημερινότητα. Μόνο τότε. Όσο μπορούν να ζουν το καθημερινό, οι παλιές σχέσεις αναπαράγονται”.*
19. Η Παλαμίδου ΟΔΟΣ ΤΡΕΛΟΥ ΕΡΩΤΑ.

Οι μετονομασίες αυτές δεν θα μπορούσαν παρά να είναι προσωρινές, αφού δεν έχουμε ακόμη απελευθερώσει την καθημερινή ζωή, τους κλειδωμένους δρόμους. Θέλουν όμως, σαν κόκκινοι οδοδείκτες,

να υπαινιχθούν τις στιγμές εκείνες μεγαλείου των ανθρώπων που φέρουμε εντός μας – κι έχουν για πάντα νικήσει.

ANSELM JAPPE: ΝΤΕΜΠΟΡ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

Έχει γίνει της μόδας να αποκαλεί κανείς τους καταστασιακούς την «τελευταία καλλιτεχνική πρωτοπορία». Κατά μία έννοια αυτό είναι τουλάχιστον παραδοξολογία. Άλλοτε πρόκειται απλώς για χονδροειδή ή και συμφεροντολογική διαπίστωση, όπως όταν, για παράδειγμα, συγκρίνονται οι καταστασιακοί με κάποια δήθεν πρωτοποριακά ρεύματα του '60, π.χ. με την ομάδα Fluxus ή με τα χάπενινγκς, ρεύματα τα οποία οι καταστασιακοί κατέκριναν, αν δεν τα αγνοούσαν κιόλας. Κάποιοι είναι πρόθυμοι να δουν τη σκυτάλη της πρωτοπορίας στα χέρια διάφορων σύγχρονων κινημάτων, άλλοι προσπαθούν να απομονώσουν από τα συμφραζόμενά τους ορισμένα χαρακτηριστικά των πρώιμων χρόνων της δράσης των καταστασιακών –την εκτροπή/οικειοποίηση (*détournement*), την περιπλάνηση (*dérive*), την ψυχογεωγραφία– και να τα προωθήσουν ως ελκυστικούς και εμπορεύσιμους νεωτερισμούς.

Κατά μία άλλη έννοια, ωστόσο, ο χαρακτηρισμός των καταστασιακών ως της τελευταίας πρωτοπορίας εμπεριέχει και μια ικμάδα αληθείας, ακόμη κι αν οι υποστηρικτές του χαρακτηρισμού πιθανόν να την αγνοούν. Η πορεία που ακολούθησαν οι καταστασιακοί, ειδικά μάλιστα η προσωπική περιπέτεια του Γκυ Ντεμπόρ, πράγματι οδηγούν την ιστορική προοπτική των πρωτοποριών στο έσχατο λογικό της συμπέρασμα, βάζουν την τελεία, θέτουν το όριο μετά το οποίο είναι αδύνατον να υπάρξει άλλη πρωτοπορία. Πρόκειται για την απόδειξη του γεγονότος ότι η πρωτοπορία δεν είναι περισσότερο ιστορική ή αιώνια απ' ό,τι η ίδια η τέχνη και μάλιστα ότι είναι μια κατηγορία που μας κληροδότησε μια συγκεκριμένη στιγμή της ανάπτυξης της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Είναι γνωστό ότι ο Γκυ Ντεμπόρ ποτέ δεν επεδίωξε να γίνει καλλιτέχνης με τη συνήθη σημασία της λέξης, πόσο μάλλον να γίνει θεωρητικός της αισθητικής. Ο στόχος του ήταν, πάνω απ' όλα, να ξεπεράσει την τέχνη πραγματώνοντας την μέσα στη ζωή. Ανέπτυξε τούτη την ιδέα σε σχέδιο κοινωνικής δράσης και σε μεγάλο βαθμό την εφάρμοσε στη ζωή του. Η ίδια η Καταστασιακή Διεθνής και η δράση της, περιλαμβανομένης και της δράσης της το Μάη του '68, είχαν συλληφθεί ως ένα είδος έργου τέχνης. Με αυτήν λοιπόν την έννοια θα μπορούσε κανείς να πει ότι η ΚΔ ουσιαστικά έκλεισε τον ιστορικό κύκλο των πρωτοποριών που είχε ανοίξει κατά το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι γεγονός ότι η σταδιακή υποχώρηση και «εξαφάνιση του εαυτού» με στόχο τη διάλυση του πρωτοποριακού εγχειρήματος μέσα στη ζωή πάντοτε υπήρξε φιλοδοξία των πρωτοποριών.

Ο Καντ και ο Χέγκελ είχαν ήδη δηλώσει ότι η δουλειά της τέχνης ήταν να μεσολαβεί μεταξύ των αισθήσεων και του Λόγου. Μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου, της φύσης και του ανθρώπου, του ατόμου και της κοινωνίας. Η τέχνη όφειλε να συμφιλιάσει τα δύο άκρα και να υπερβεί αυτούς τους διαχωρισμούς. Για τον Χέγκελ, η τέχνη ήταν η αναγκαία ολοκλήρωση του νου ή του πνεύματος, το οποίο έμελλε τελικά να επαναφομοιωθεί σε μια σφαίρα ανώτερης ενότητας του πνεύματος. Δεν εννοούμε με αυτό ότι οι μοντέρνοι καλλιτέχνες επεδίωξαν να ακολουθήσουν τις κατευθύνσεις αυτών ή άλλων συγκεκριμένων φιλοσόφων. Όποτε, ωστόσο, η μοντέρνα τέχνη στοχάστηκε σχετικά με τη λειτουργία της, το έκανε με στόχο να ενώσει την τέχνη με τη ζωή και να γεφυρώσει το ρήγμα μεταξύ των δύο σφαιρών, το οποίο η καπιταλιστική κοινωνία εντωμεταξύ εργαζόταν για να το βαθύνει. Η τέχνη, λοιπόν, επιφορτιζόταν με το καθήκον να αναπαραστήσει την αγνή υποκειμενικότητα, την ελεύθερη δημιουργικότητα, το υποκείμενο ως κυρίαρχο του κόσμου. Μ' άλλα λόγια, η τέχνη εντασσόταν σε μια πορεία σύγκρουσης με την πραγματική άρνηση της υποκειμενικότητας, άρνηση την οποία προκαλούσε η λογική της σύγχρονης παραγωγής.

Η αντίληψη αυτή καθόρισε μια μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων της τέχνης. Η επιθυμία να θεμελιωθεί η τέχνη στη ζωή δεν εκφράζεται μόνον στον υπερρεαλισμό και τις υπόλοιπες καλούμενες ρομαντικές τάσεις, όσο κι αν εκεί είναι σίγουρα πιο εμφανής. Η ίδια επιθυμία υπάρχει και σε ρεύματα ίσως αντίρροπα: στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό, στους διάφορους φονξιοναλισμούς, στον Μοντριάν, στο Μπαουχάους και ούτω καθεξής. Όλα τα ρεύματα αυτά επεδίωκαν να σώσουν την τέχνη από την απόμακρη θέση της και να μεταμορφώσουν την πραγματικότητα της καπιταλιστικής ζωής, η οποία κυβερνάται εξολοκλήρου από την αρχή του κέρδους.

Αυτό ισχύει ακόμη κι αν η επιδιωκόμενη αυτή ενότητα τέχνης και ζωής θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή από κάποιους ως κοινωνική επανάσταση εμπνευσμένη από την ποίηση και από κάποιους άλλους ως εφαρμογή των καλλιτεχνικών αρχών στη μαζική παραγωγή ουρανοξυστών, πετσετών ή φλυτζανιών του καφέ. Ο κοινός παρονομαστής όλων τούτων των πρωτοποριών ήταν η ευχή να μην αποτελούν πια «απλά και μόνον τέχνη» ή και να μην αποτελούν καν τέχνη. Αυτό βέβαια δεν στοιχειοθετείται από την πραγματική και συγκεκριμένη λατρεία της τέχνης την οποία εξέθρεψαν πολλά απ' αυτά τα κινήματα, απαιτώντας να αντιμετωπίσουμε την τέχνη ως ύψιστη αξία και ενίοτε εισάγοντας θρησκευτικά νοήματα. Η εξαιρετικά υψηλή αξία που αποδόθηκε στην τέχνη από τον ίδιο της τον εαυτό επαφιόταν στην αναγνώριση της πραγματικής φτώχειας της ζωής στον καπιταλισμό. Γι' αυτό και έτεινε, έστω υπαινικτικά, προς τη βελτίωση της πραγματικότητας διαμέσου των καλλιτεχνικών αξιών.

Η τάση αυτή ακολουθούσε ένα πρόγραμμα χαρακτηριστικά μοντέρνο, ένα πρόγραμμα που δεν είχε τίποτε κοινό ούτε με την τέχνη των προκαπιταλιστικών κοινωνιών, ούτε με τις επιδιώξεις της ακαδημαϊκής

και της επίσημης τέχνης. Η εξαφάνιση της τέχνης παρέμενε εγγεγραμμένη στον ίδιο τον γενετικό κώδικα των πρωτοποριών. Μεταξύ των καλλιτεχνικών κινήματων, ο υπερρεαλισμός διακήρυττε την αναγκαιότητα της αυτουπέρβασης της τέχνης με τον πιο συνειδητό τρόπο. Όπως γνωρίζουμε, όμως, η εξέγερση των υπερρεαλιστών δεν άργησε και πολύ να μετατραπεί σε αντικείμενο μουσειακής έκθεσης – να υποπέσει, μ' άλλα λόγια, στην κατάσταση του να είναι τέχνη και μόνον τέχνη. Οι καταστασιακοί διεκδίκησαν ανοιχτά το υπερρεαλιστικό εγχείρημα και την αποφασιστική του υπέρβαση, αρνούμενοι να γίνουν καλλιτέχνες και επιδιώκοντας να πυροδοτήσουν μια κοινωνική επανάσταση αντάξια των υποσχέσεων της μοντέρνας τέχνης.

Αντίθετα με όλες τις προηγούμενες πρωτοπορίες, ο Ντεμπόρ επεδίωξε να στηρίξει την αναγκαιότητα του ξεπεράσματος της τέχνης στη μαρξική κριτική του εμπορεύματος και του φετιχιστικού του χαρακτήρα. Ο Ντεμπόρ, όπως είναι γνωστό, αποκάλυψε τη σημερινή μορφή του φετιχισμού του εμπορεύματος «θέαμα». Πρέπει όμως να ξεκαθαρίσουμε ότι, σε αντιπαράθεση προς όλες τις μεταμοντέρνες προσπάθειες να αισθητικοποιηθεί και να ενσωματωθεί αυτή η έννοια, το θέαμα, όπως το συνέλαβε ο Ντεμπόρ, ήταν η απόφυση του εμπορεύματος με τη μαρξική έννοια του όρου.

Στο πλαίσιο του θεάματος, το εμπόρευμα επιδεικνύει τον εαυτό του για να απορροφήσει τον θεατή στη σαγήνη μιας αένας παθητικής ενατένισης. Ο λόγος που η τέχνη πρέπει να ξεπεραστεί –ο λόγος που είναι απαραίτητη μια *Aufhebung* με την εγελιανή έννοια– είναι ότι και η ίδια η τέχνη δεν είναι παρά θέαμα που καταναλώνεται παθητικά. Στο βαθμό, βέβαια, που η τέχνη γίνεται συνειδητή απόπειρα μεταμόρφωσης της ζωής, η λειτουργία της είναι «απο-φετιχοποιητική», αποσυναρμολογεί και διαλύει τον φετιχιστικό της χαρακτήρα. Αλλά τότε πλέον, κατά τον Ντεμπόρ, δεν είναι πια τέχνη.

Ο εικοστός αιώνας παρήγαγε δύο ακόμη σημαντικές αισθητικές θεωρίες μαρξικής έμπνευσης, που απέδιδαν την ικανότητα της αποφετιχοποίησης στην τέχνη: τη θεωρία του Τέοντορ Αντόρνο κι εκείνη που αναπτύσσει στο όψιμο έργο του ο Γκιόργκι Λούκατς. Στον Αντόρνο, ο απο-φετιχοποιητικός χαρακτήρας φτάνει στον υψηλότερο βαθμό ανάπτυξης του στην αφηρημένη τέχνη. Για τον Αντόρνο, εναπόκειται στην τέχνη να αποφύγει την πλαστή συμφιλίωση και να καταστρέφει την ψευδαίσθηση ότι υποκείμενο στον καπιταλισμό παραμένει ο άνθρωπος.

Όσο παράδοξο κι αν ακούγεται, ο Αντόρνο κατάφερε να εκφράσει αυτήν την ιδέα μέσα από ένα παράθεμα του Μπρεχτ: «Αυτό που περιπλέκει την κατάσταση τόσο πολύ είναι ότι η απλή “ανασύσταση” της πραγματικότητας εξηγεί την πραγματικότητα λιγότερο από ποτέ. Μια φωτογραφία των εργοταξίων στη βιομηχανία Krupp ή στην AEG μας δίνει ελάχιστες πληροφορίες για τους θεσμούς αυτούς. Η αυθεντική πραγματικότητα έχει μεταμορφωθεί σε πραγματικότητα λειτουργική. Η πραγματοποίηση των ανθρώπινων σχέσεων, όπως αυτές διαμορφώνονται, για παράδειγμα, στο εργοστάσιο, δεν περιγράφει διόλου τις ίδιες τις σχέσεις» (*Το βιβλίο της πεντάρας* του Μπέρτολντ Μπρεχτ, Φρανκφούρτη 1960, σ. 93 κ.ε.). Για τον Αντόρνο, ο φετιχισμός, που υπονοεί την υποταγή των ανθρώπων στα πράγματα, είναι ένα φαινόμενο πραγματικό. Η τέχνη οφείλει να εκφράσει την κυριαρχία των αφηρημένων δυνάμεων και τα επακόλουθά της, δηλαδή την απώλεια του νοήματος και την καταστροφή της γλώσσας. Μα οφείλει επίσης να χρησιμοποιήσει όλα τα καλλιτεχνικά μέσα που έχει στη διάθεσή της, αφού μόνο αν ανέλθει στο ανώτερο επίπεδο των σύγχρονων δυνάμεων παραγωγής μπορεί η τέχνη να προοιωνίσει άλλες δυνατές χρήσεις των δυνάμεων αυτών. Αυτή είναι, για τον Αντόρνο, η δυνατότητα χειραφέτησης που ενέχει η μοντέρνα τέχνη. Η γνήσια μοντέρνα τέχνη γεννά τη δυνατότητα μιας πολύμορφης και μη καταπιεστικής σχέσης μεταξύ υποκειμένου και φύσης και απελευθερώνει το έργο τέχνης από την πανταχού παρούσα εντολή να είναι «χρήσιμη», να εισέλθει δηλαδή στο πεδίο της ανταλλαγής. Όσο αφηρημένη κι αν φαίνεται, όσο απομακρυσμένη από τη βιωμένη εμπειρία, αυτή η τέχνη πάντοτε συνδέεται, για τον Αντόρνο, με την ανάπτυξη της κοινωνίας.

Αντίθετα, για τον Λούκατς, η τέχνη, για να είναι απο-φετιχοποιητική, πρέπει να είναι ρεαλιστική και όχι αφηρημένη, αφού η δουλειά της είναι να επανατοποθετήσει τον άνθρωπο στο επίκεντρο της κοινωνίας, ακόμη κι αν το φετιχοποιημένο φαίνεται (η φετιχοποιημένη φαινομενικότητα) τον παρουσιάζει να μην είναι πια στο επίκεντρο. Η έννοια αυτή του φετιχισμού είναι διαμετρικά αντίθετη προς αυτήν του Αντόρνο: όπως τον αντιλαμβάνεται ο Αντόρνο, ο φετιχισμός αποδίδει τις πράξεις των ατόμων και των κοινωνικών ομάδων σε δυνάμεις απρόσωπες, που δεν υπόκεινται στον ανθρώπινο έλεγχο, δυνάμεις για τη λειτουργία των οποίων δεν μπορεί να θεωρηθεί υπεύθυνος κανείς.

Για τον Λούκατς, η τέχνη οφείλει να είναι ανθρωπομορφ(οποιητ)ική. Οφείλει να αποκαλύπτει ότι η απουσία νοήματος, καθώς και η απομόνωση και το παράλογο, στα οποία έχει καταδικαστεί η σύγχρονη ανθρωπότητα, δεν αποτελούν βαθύτερη πραγματικότητα, αλλά ένα φετιχιστικό πέπλο που συγκαλύπτει τα ταξικά συμφέροντα. Γι' αυτό και οι συγγραφείς εκείνοι που για τον Αντόρνο είναι η προσωποποίηση της «αποφετιχοποίησης», όπως ο Κάφκα και ο Μπέκετ, στα μάτια του Λούκατς είναι οι χειρότεροι φετιχιστές. (Ας σημειώσουμε βέβαια ότι για τον Κάφκα εξέφρασε αργότερα ορισμένες αμφιβολίες.)

Οι συγκεκριμένες αντιλήψεις του Ντεμπόρ, του Αντόρνο και του Λούκατς σχετικά με την τέχνη αναφέρονται σε τρεις διαφορετικές αντιλήψεις για το φετιχισμό του εμπορεύματος. Για τον Λούκατς, ο φετιχισμός είναι απλά και μόνο μια μορφή ψευδούς συνειδησης, μια ψευδής αναπαράσταση του κόσμου που πρέπει να αντικατασταθεί από μια ορθή αναπαράσταση, την οποία ο Λούκατς αποκαλεί ρεαλιστική. Για τον

Ντεμπόρ και τον Αντόρνο, οι ανθρώπινες σχέσεις είναι βαθιά πραγματοποιημένες και ο φετιχισμός έχει μεταβάλει την ίδια τη φύση της ανθρώπινης ζωής. Ευθύνη μας είναι λοιπόν να αντιμετωπίσουμε κάθε διάσταση της σκανδαλώδους αυτής συνθήκης, όχι μόνο να καταγγείλουμε το μυθοποιητικό της χαρακτήρα.

Οι τρεις αυτές αντιλήψεις του φετιχισμού αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές μεταξύ τους απόψεις για τη νεότερη ιστορία. Ο Αντόρνο εκτιμά ότι η παρέμβαση του κράτους και των μεγάλων μονοπωλίων που ξεκινά τη δεκαετία του 1930 βραχυκύκλωσαν την εσωτερική δυναμική του καπιταλισμού. Κατά συνέπεια, οι παραγωγικές δυνάμεις δεν βρίσκονταν πλέον σε αντίφαση με τις σχέσεις παραγωγής. Για την κριτική θεωρία του Αντόρνο, όλες οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές προοπτικές έχουν πλήρως εκλείψει, με αποτέλεσμα η τέχνη να παραμένει η μοναδική σφαίρα ελευθερίας και ελπίδας. Για τους καταστασιακούς, ο μεταπολεμικός καπιταλισμός είχε υποστεί ραγδαίες εξελίξεις και το τέλος της ταξικής κοινωνίας διαφαινόταν στον ορίζοντα, αφού το νέο προλεταριάτο δεν μπορούσε πλέον να ανεχθεί το ρόλο του παθητικού θεατού που του είχε επιβληθεί. Η κατάσταση αυτή χαιρέτιζε ουσιαστικά το τέλος της τέχνης μαζί με το τέλος όλων των μορφών αλλοτρίωσης. Επιπλέον, για τον Λούκατς, η αστική κοινωνία, που κάποτε υπήρξε ένα σημαντικό στάδιο στην εξέλιξη της ανθρωπότητας, βρισκόταν τώρα σε μια εκφυλισμένη κατάσταση, καταδικασμένη να πέσει θύμα του ανταγωνισμού των σοσιαλιστικών χωρών.

Καμία, ωστόσο, από τις τρεις αυτές προσεγγίσεις δεν είναι επαρκής, αφού δεν λαμβάνουν υπόψιν τους εσωτερικούς παράγοντες που οδηγούν σε κρίση τον καπιταλισμό και που χονδρικά θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως την όξυνση της αντίφασης μεταξύ της αφηρημένης μορφής (της αξίας) του εμπορεύματος και του υλικού του περιεχομένου, ή την τάση αυτής της αντίφασης να οξύνεται ολοένα και περισσότερο. Ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής πρέπει να εκμεταλλεύεται τη ζωντανή εργασία, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να κάνει ό,τι μπορεί για να ελαχιστοποιήσει τη ζωντανή εργασία: αυτή είναι μια από τις βαθύτερες αντιφάσεις του, μια αντίφαση που δεν μπορεί να επιλύσει, μια αντίφαση που από τον εικοστό αιώνα και δώθε επιδεινώνεται σταθερά.

Ούτε όμως ο Ντεμπόρ, ούτε ο Αντόρνο, ούτε ο Λούκατς υποστηρίζουν ότι ο καπιταλισμός θα εισέλθει αργά ή γρήγορα σε βαθιά κρίση. Όλοι βλέπουν στον καπιταλισμό ένα σύστημα ακλόνητο, που μόνον η εξωτερική παρέμβαση κάποιας υποκειμενικότητας μπορεί να τερματίσει. Τόσο για τον Ντεμπόρ, όσο και για τον Λούκατς, μια τέτοια παρέμβαση είναι δυνατή, ενώ ο Αντόρνο δεν της δίνει καμιά ελπίδα. Γι' αυτό και η τόσο αγαπητή στον Αντόρνο μοντέρνα τέχνη οφείλει, όπως λέει ο ίδιος, να μη γίνει τίποτε παραπάνω από την αναπαραγωγή και την ωραιοποίηση του κενού, να έχει δηλαδή εκείνα ακριβώς τα χαρακτηριστικά για τα οποία η ΚΔ απέρριπτε τα μεταπολεμικά καλλιτεχνικά κινήματα.

Το έργο ενός Κάφκα ή ενός Μπέκετ, για να αναφέρουμε δύο συγγραφείς υποδειγματικούς για τον Αντόρνο, δεν αποτελεί, όπως θα ευχόταν ο Αντόρνο, απόρριψη μιας αφόρητης υπαρξιακής συνθήκης· ενσαρκώνει απλώς τη δυστυχισμένη και ανίσχυρη συναίσθηση μιας αμετάβλητης κατάστασης πραγμάτων. Η αρνητική αυτή τέχνη καταλήγει να μην είναι τίποτε άλλο από διακοσμητική επένδυση ή μνημείο της παραίτησης.

Εντωμεταξύ, σε αντίθεση με ό,τι διακαώς έλπιζε ο Ντεμπόρ, η κοινωνική ανάπτυξη δεν έχει οδηγήσει στο ξεπέρασμα της τέχνης. Το θέαμα έχει επιδείξει την ικανότητά του να αντιστέκεται σε όλες τις επιθέσεις εναντίον του και να γαλουχεί γενιές και γενιές ανθρώπων που δεν έχουν γνωρίσει άλλη πραγματικότητα από το θέαμα. Στα νεανικά χρόνια του Ντεμπόρ, η τέχνη, είτε η μοντέρνα είτε η κλασική, έμοιαζε αναμφισβήτητα πολύ φτωχή σε σχέση με τη δυνατότητα πραγμάτωσης του περιεχομένου της καθημερινής ζωής. Σήμερα όμως, η θριαμβευτική κυριαρχία του θεάματος υπολείπεται κατά πολύ της τέχνης με την παραδοσιακή της σημασία, γι' αυτό και στα όψιμα έργα του ο Ντεμπόρ εκφράζει την εκτίμησή του για την κουλτούρα του παρελθόντος. Παραπονιέται ότι σήμερα ένας Θουκυδίδης ή ένας Ντονατέλο είναι αδύνατον να προκύψουν, λυπάται για την καταστροφή παλιών κτιρίων και έργων ζωγραφικής και απολαμβάνει την αρχαία μετρική και τους κλασικούς. Η μεταβολή αυτή της διάθεσής του απέναντι στη λεγόμενη υψηλή κουλτούρα δεν θα έπρεπε να ιδωθεί απλά και μόνο ως μια προσωπική εξέλιξη του Ντεμπόρ, ακόμη λιγότερο ως ένα είδος υπαναχώρησης και συμβιβασμού. Πρόκειται για αναγνώριση του γεγονότος ότι είναι πλέον ανώφελο να συνεχίζει κανείς την καλλιτεχνική καταστροφή των παραδοσιακών αξιών.

Ο καπιταλισμός δημιουργεί μια «κοινωνία χωρίς ιδιότητες» και δεν μπορεί να έχει δικό του πολιτισμό. Βάση του είναι η αξία, η απλή ποσότητα της αφηρημένης εργασίας που αντιπροσωπεύεται στο εμπόρευμα, χωρίς κανένα μέλημα χρησιμότητας ή ομορφιάς. Μοναδικός στόχος του καπιταλισμού είναι η ταυτολογική συσσώρευση νεκρής εργασίας, γι' αυτό και είναι δομικά αδιάφορος προς κάθε περιεχόμενο. Επομένως, είναι αδύνατη μια κουλτούρα αυστηρά καπιταλιστική. Το μόνο που είναι σε θέση να κάνει το κεφάλαιο (κι αυτό μόνο στα πρώιμα του στάδια, άρα ουσιαστικά μέχρι το δέκατο ένατο αιώνα) είναι να διαδώσει ευρύτερα την έκφραση ενός περιεχομένου που κληρονόμησε από προηγούμενες κοινωνίες. Η αλλοίωση όλων των συνθηκών της ζωής που επιβάλλει ο καπιταλισμός, καθώς και ο πολλαπλασιασμός των τεχνικών μέσων που επιφέρει, είχαν σαν αποτέλεσμα την ισχυροποίηση και τη διεύρυνση της έκφρασης, ωστόσο το υλικό αυτής της έκφρασης –επομένως και ο πλούτος της ανθρώπινης εμπειρίας– μπορούσε να αντληθεί μόνον από τον μη-καπιταλιστικό κόσμο. Έτσι, η τέχνη γνώρισε μια έντονη και αναζωογονητική ανάπτυξη όσο οι νέες

καπιταλιστικές αρχές συνέχιζαν να αντιμάχονται τα απομεινάρια των προκαπιταλιστικών κοινωνικών μορφών. Η τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα τροφοδοτήθηκε από την ένταση μεταξύ της κοινωνικής τάσης για αφαίρεση και ορισμένων ατόμων που δεν είχαν ακόμη καθυποταχθεί στην τάση αυτή. Μόλις όμως ο καπιταλισμός άρχισε να αποκτά τη μορφή που ταίριαζε στη σημασία του, άρχισε δηλαδή να «συμπίπτει με την εννοιακή του σύλληψη», για να μιλήσουμε με όρους εγγελιανούς, η επέκταση των εκφραστικών μέσων έγινε ταυτολογική και αυτάρκης – όπως συνέβη και με την παραγωγή της αξίας γενικά. Έτσι, λοιπόν, όπως πριν είχε σταθεί υπεύθυνος για την εγκαθίδρυση της τέχνης ως διαχωρισμένης σφαίρας, τώρα ο καπιταλισμός ήταν υπεύθυνος για το τέλος της τέχνης.

Κατά μία έννοια δεν χρειάζεται πλέον η τέχνη να έχει λειτουργία κριτική. Η καπιταλιστική κοινωνία καταρρέει από μόνη της, αρκεί μια ματιά γύρω μας για να το διαπιστώσουμε. Ποιος ο λόγος να καταγγέλλουμε νυχθημερόν τα κακώς κείμενά της; Το πραγματικό πρόβλημα σήμερα είναι οι εναλλακτικές λύσεις: τι θα συμβεί όταν ο καπιταλισμός αποσυντεθεί, αφήνοντας πίσω του τα ερείπια της καταστροφής; Πρέπει να διατηρήσουμε κάποια βάση για τη μελλοντική εξέλιξη, μια βάση προστατευμένη από το μηδενισμό του κεφαλαίου. Πρέπει να εμποδίσουμε τον καπιταλισμό να συμπαρασύρει μαζί του στον τάφο ολόκληρη την ανθρωπότητα. Αν λάβουμε υπόψιν ότι ο καπιταλισμός δεν είναι μόνον ένα σύστημα καταπίεσης και οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά κι ένα σύστημα κοινωνικής και πολιτιστικής πτώχευσης, ο ρόλος της μοντέρνας τέχνης, άσχετα με τις δηλωμένες της προθέσεις, φαίνεται να ήταν πολύ λιγότερο κριτικός απ' όσο τείνουμε γενικά να πιστεύουμε. Η εικονοκλαστική διάσταση της μοντέρνας τέχνης υπήρξε μάλλον αμφίρροπη. Το έργο της μορφολογικής καταστροφής που επωμίστηκαν οι πρωτοπορίες ολοκληρώθηκε παράλληλα με τη νίκη του κεφαλαίου επί των επιζώντων προκαπιταλιστικών μορφών. Οι πρωτοπορίες που είχαν επαναστατικές φιλοδοξίες πίστευαν ότι η ανατροπή των μηχανισμών της παραγωγής είχε ήδη αρχίσει να δρομολογείται και ότι η αστική τάξη διατηρούσε πλέον την εξουσία της μόνο στο επίπεδο της «υπερδομής», στο επίπεδο των συμπεριφορών, των αξιών και της καθημερινής ζωής. Θεωρούσαν λοιπόν ότι η τέχνη όφειλε να ανατρέψει τις δομές αυτές και να τις ανασυστήσει. Έτσι, όμως, η τέχνη έδινε απλά τη χαριστική βολή σε ένα οικοδόμημα που ήδη κατέρρεε, όπως θα 'λεγε ο Νίτσε. Η ιδέα ενός ανθρώπου απολύτως αποκομμένου από το παρελθόν και τις παραδόσεις, για τα οποία δεν γνωρίζει τίποτε, ενός ανθρώπου εντελώς ανίκανου για οποιαδήποτε λογική σκέψη, έρμαιου των ασυνείδητων ορμών του, ηθικά αδιάφορου, ανενδοίαστου και χωρίς καμιά κοινωνική δέσμευση, ενός ανθρώπου που συλλαμβάνει τον κόσμο σαν να είναι υπό την επήρεια ναρκωτικών, που άσκοπα περιπλανιέται: ναι, γύρω στα 1925 μια τέτοια φιγούρα είναι φυσικό να φάνταζε συναρπαστική στα μάτια όσων είχαν βαρεθεί πια τον καταθλιπτικό κόσμο της αστικής τάξης. Οι υπερρεαλιστές πόθησαν να δώσουν σ' αυτό το άτομο σάρκα και οστά, στο τέλος όμως ένα τέτοιο ακριβώς πρότυπο παρασκευάστηκε χονδρικά με τη μορφή του σημερινού ανθρώπου. Με άλλα λόγια, πριν καταφέρει να επιβάλει απόλυτα την κυριαρχία της, η εμπορευματική κοινωνία χρειαζόταν έναν απολύτως «νέο» άνθρωπο. Αυτός ο «νέος άνθρωπος» μοιάζει επικίνδυνα με το ιδανικό που διακήρυσσαν πολλές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες.

Συχνά, οι μεγάλες ουτοπίες συνέβαλαν στο καταστροφικό έργο του κεφαλαίου. Η επιβολή διανοητικά προσχεδιασμένων λύσεων στην πραγματικότητα και η διαγραφή κάθε όψης του παρελθόντος ώστε να γίνεται το παρόν *tabula rasa* είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν κατ' αρχήν τη σκέψη του μοντέρνου καλλιτέχνη, που υποτίθεται πως είναι ικανός να ξαναχτίσει τον κόσμο σύμφωνα με την αγνή του υποκειμενικότητα. Χαρακτηρίζουν, όμως, και τη λογική της αξίας, η οποία επιδιώκει να ανασυστήσει τον κόσμο κατ' εικόνα και ομοίωσή της, με τη βίαιη επιβολή επί της πραγματικότητας μιας μορφής κενής περιεχομένου. Αυτή η ανασύσταση της πραγματικότητας μπορεί να επιτευχθεί από το Κράτος, πράγμα που έγινε *par excellence* στο σταλινικό κράτος. Μπορεί όμως να επιτευχθεί, με πιο ύπουλο (διάβαζε λιγότερο ορατό) τρόπο, από τις δυνάμεις της αγοράς. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής, και όχι μόνο στη ρασιοναλιστική και φονξιοναλιστική εκδοχή της, οι οποίες άλλωστε αποτελούν εύκολο στόχο κριτικής. Το βασικό σενάριο δεν αλλάζει ακόμη κι όταν φαινομενικά πρόκειται για κριτική των αρχιτεκτονικών ρευμάτων, ακόμη δηλαδή κι αν μιλούμε για προτάσεις καταστασιακών καλλιτεχνών, όπως ο Κονσταντ. Στο κάτω-κάτω, η Νέα Βαβυλώνα του Κονσταντ δεν διαφέρει και πολύ από την Cité Radieuse του Λε Κορμπυζιέ. Υπάρχει αλήθεια κανείς που θα ήθελε να ζήσει σε μια πόλη σαν αυτή που ο Κονσταντ ήθελε να δει να καλύπτει ολόκληρο τον πλανήτη;

Αντίστοιχα, πολύ ενδιαφέρον έχει και η λατρεία με την οποία επενδύθηκε ο μαρκήσιος ντε Σαντ από τους υπερρεαλιστές, από άλλες λογοτεχνικές πρωτοπορίες, ενίοτε μάλιστα και από τους καταστασιακούς. Η απόλυτη απόρριψη όλων των παραδοσιακών ηθικών αξιών, ακόμη και των πιο βασικών, όπως η καταδίκη του φόνου, θεωρείτο πράξη απελευθερωτική, που διάνοιγε το δρόμο προς την πλήρωση κάθε επιθυμίας. Στην πραγματικότητα όμως, όπως με μεγάλη ακρίβεια τόνισαν οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ, ο κόσμος του ντε Σαντ από πολλές απόψεις ήταν μια πρόγευση του βιομηχανικού συστήματος. Αυτό που εκθειάζεται στο έργο του ντε Σαντ είναι το νεότερικό υποκείμενο του καπιταλιστικού ανταγωνισμού σε όλο του το μεγαλείο, υποκείμενο που για μοναδικό κανόνα του δέχεται τη λατρεία του ισχυρότερου και που είναι έτοιμο να κάνει οτιδήποτε για να κυριαρχήσει επί των άλλων – ή σε αντάλλαγμα με καθαρά μηχανικές σειραϊκές

απολαύσεις. Η περίπτωση του μαρκησίου ντε Σαντ περιγράφει πολύ καλά πόσο εύκολα η απόλυτη απελευθέρωση του φετιχοποιημένου υποκειμένου μπορεί να σημαίνει την απόλυτη απελευθέρωση του καπιταλιστικού υποκειμένου.

Σήμερα η τέχνη δεν χρειάζεται να συμμετέχει πια στην κοινωνική καταστροφή. Αυτό που όφειλε να γίνει –και όφειλε πραγματικά να γίνει– έχει ήδη γίνει. Ταυτόχρονα, δεν ωφελεί να προτείνουμε την επιστροφή στην «κλασική» τέχνη του 19ου αιώνα, σ' αυτό που ο Λούκατς αποκαλούσε «μέγα ρεαλισμό». Σίγουρα πρέπει να «σωθεί το ανθρώπινο», όπως έλεγε και πάλι ο Λούκατς. Αυτό όμως δεν μπορεί να συμβεί με την απόδοση στον άνθρωπο, εν είδει εντολής, ιδιοτήτων τις οποίες, σε μια φετιχιστική κοινωνία, δεν μπορεί να έχει. Η απώλεια του νοήματος στην καπιταλιστική κοινωνία ήταν τελείως πραγματική, δεν είναι θέμα οπτικής γωνίας του καθενός. Ίσως αξίζει να αναρωτηθούμε μήπως υπάρχει κάποια τέχνη, παραδοσιακή στη μορφή της αλλά ευαίσθητη στα σημεία ρήξης της με το νόημα του κόσμου, κατ' επέκταση ευαίσθητη στο αρνητικό (όπως για παράδειγμα ήταν το μπαρόκ, μια τέχνη πολύ κοντινή στη μοντέρνα τέχνη, η οποία όμως ποτέ δεν συνεργάστηκε με το αρνητικό). Μ' αυτήν την έννοια, είναι υποχρεωτική μια ακόμη επίσκεψη στο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν.

Αν ο Ντεμπόρ, ο τελευταίος πρωτοπόρος, έγινε τελικά ένας κλασικός στυλίστας, τότε ο κύκλος έχει κλείσει. Το 1955 διακήρυττε την καταστροφή όλων των εκκλησιών, αδιάφορος προς οποιαδήποτε καλλιτεχνική αξία μπορεί να είχαν. Τριανταπέντε χρόνια αργότερα αναγκάστηκε να συμπεράνει ότι η επέκταση της κυριαρχίας του κεφαλαίου είχε ολοκληρώσει το σχέδιο αυτό της καταστροφής. Γι' αυτό και η αλλαγή πλευσης του Ντεμπόρ δεν έχει καμία σχέση με το οικείο αφήγημα του επαναστάτη ή του πρωτοπόρου που, γερνώντας, συμφιλιώνεται με όλα όσα κάποτε αρνήθηκε και εγκωμιάζει όλα όσα κάποτε αποκήρυσε. Αντίθετα, έχουμε να κάνουμε με ένα σημαντικό βήμα της συνείδησής του προς τα εμπρός.

Η φύση της καπιταλιστικής κυριαρχίας υπέστη μια βαθιά αλλαγή στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Όχι μόνον με την κοινότοπη έννοια ότι ο καπιταλισμός εξελίσσεται συνεχώς, μα με μια έννοια πιο αυστηρή: τώρα έχει πραγματικά αρχίσει να «συμπίπτει πλήρως με τη γνήσια εννοιακή του σύλληψη», έχοντας επιτέλους αποτινάξει τις προκαπιταλιστικές του ατέλειες. Η νίκη αυτή χαιρετίζει και την έλευση της αληθινής κρίσης του καπιταλισμού. Κατά συνέπεια, ένα σονέτο ή ένας αδριάντας του Ντονατέλο μπορούν σήμερα κάλλιστα να αποτελέσουν ανατρεπτική τέχνη, ίσως και μόνο γιατί μας θυμίζουν τον ποιοτικό πλούτο της ανθρώπινης εμπειρίας πριν την ποσοτική ενοποίηση που επέφερε το καπιταλιστικό εμπόρευμα, καθώς και κάτι από την υπόσχεση της χειραφέτησης και της ευτυχίας που υπαινικτικά εμπεριέχει αυτή η εμπειρία. Οι «δεύτερες σκέψεις» του Ντεμπόρ δεν υπονοούν την αποτυχία της νεανικής του φιλοδοξίας να οδηγήσει ως τις έσχατες συνέπειές της τη μοντέρνα τέχνη. Γιατί δεν είναι η μοντέρνα τέχνη που απέτυχε. Απέτυχε η καπιταλιστική κοινωνία. Ωστόσο, η καπιταλιστική κοινωνία δεν είναι η μόνη δυνατή κοινωνία.

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν γεννήθηκε στις 15 Ιουλίου 1892 και αυτοκτόνησε στις 26 Σεπτεμβρίου 1940 σ' έναν μεθοριακό οικισμό στα Πυρηναία, μετά την αποτυχία να περάσει τα γαλλοϊσπανικά σύνορα και να διαφύγει από την κατεχόμενη από τους ναζί Γαλλία. Με το θάνατό του «που ματαίωσε την ολοκλήρωση ενός μεγάλου έργου, η φιλοσοφία έχασε ό,τι καλύτερο μπορούσε να ελπίζει», έγραψε ο φίλος του Τέοντορ Αντόρνο.

Το μεγάλο ανολοκλήρωτο έργο είναι το Passagenwerk (Έργο για τις Στοές), μια φιλοσοφική κοινωνική ιστορία του 19^{ου} αιώνα, την οποία ο Μπένγιαμιν δεν έπαψε να συνθέτει μέχρι το τέλος της ζωής του. «Μέθοδος εργασίας: λογοτεχνική συναρμολόγηση (Montage). Δεν έχω τίποτε να πω. Μόνο να δείξω», έγραψε για τη μέθοδο που ακολουθούσε στο Passagenwerk. Παραθέματα άλλων συγγραφέων συμπλέκονται με παρατηρήσεις και σημειώσεις του Μπένγιαμιν, και καταχωρίζονται σε θεματικές ενότητες (δεσμίδες). Ορισμένοι τίτλοι, και μόνο, των δεσμίδων μαρτυρούν για το εύρος του έργου:

A. Στοές, Καταστήματα Νεωτερισμών, Εμποροϋπάλληλοι, B. Μόδα, C. Αρχαίο Παρίσι, Κατακόμβες, Κατεδαφίσεις, Παρακμή του Παρισιού, D. Ανία, Αιώνια Επιστροφή, E. Ωσμανοποίηση, Μάχες στα Οδοφράγματα, F. Σιδηροκατασκευές, G. Εκθέσεις, Διαφήμιση, Γκρανβίλ, H. Ο Συλλέκτης, I. Το Εσωτερικό, το Υγος, J. Μπωντλαίρ, K. Ονειρική Πόλη, Όνειρα του Μέλλοντος, Ανθρωπολογικός Μηδενισμός, L. Οίκος Ονείρων, Μουσείο, Λουτρά, M. Ο Πλάνης, N. Για τη Θεωρία της Γνώσης, Θεωρία της Προόδου, O. Πορνεία, Τυχερά Παιχνίδια, P. Οι δρόμοι του Παρισιού, Q. Πανόραμα, R. Καθρέφτες, S. Ζωγραφική, Γιούγκεντστιλ, Καινοτομία, T. Τρόποι φωτισμού, U. Σαιν Σιμόν, Σιδηρόδρομοι, V. Συνωμοσίες, Συντεχνίες, W. Φουριέ, X. Μαρξ, Y. Φωτογραφία, Z. Η Κούκλα, το Αυτόματον.

Το 1939, μετά από παρότρυνση του Μαξ Χορκχάιμερ (και προς εξεύρεση χρηματοδότη για τη συνέχιση του έργου), ο Μπένγιαμιν συντάσσει στα γαλλικά μια σύνοψη του Passagenwerk με τίτλο Παρίσι, πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, κείμενο που παρουσιάζουμε εδώ σε μετάφραση του ξενοδοχείου των ξένων.² Στο τέλος παρατίθεται ένας Οδηγός Ονομάτων και Όρων που ακολουθεί τη σειρά εμφάνισής τους στο κείμενο.

¹ Η δεσμίδα J για τον Μπωντλαίρ είναι η πιο ογκώδης του Passagenwerk. Ο Μπένγιαμιν άντλησε από 'δω υλικό για ένα ξεχωριστό βιβλίο για τον Μπωντλαίρ – έργο που επίσης δεν ολοκληρώθηκε: τα τμήματά του, όμως, αποτελούν το περίφημο Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού, που έχει εκδοθεί και στα ελληνικά (εκ. Αλεξάνδρεια, μτφ. Γ. Γκουζούλης, 1994).

² Έχει κυκλοφορήσει, επίσης, μία μετάφραση των Vaga V. και A. Μαρσιανού στο περιοδικό Χουλιγκανιζατέρ, τ. 2, άνοιξη 2003.

WALTER BENJAMIN: ΠΑΡΙΣΙ, ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ (Σύνοψη του 1939)

Εισαγωγή

Η ιστορία είναι σαν τον Ιανό· έχει δύο πρόσωπα. Είτε κοιτάζει στο παρελθόν είτε στο παρόν βλέπει τα ίδια πράγματα.

– Maxim Du Camp, *Paris*, τομ. 6, σ. 315

Αντικείμενο αυτού του βιβλίου είναι μια πλάνη, που εξέφρασε ο Σοπενάουερ με τον ακόλουθο τρόπο: για ν' αντιληφθούμε την ουσία της ιστορίας αρκεί να συμπαραθέσουμε τον Ηρόδοτο και μια καθημερινή εφημερίδα.¹ Αυτό που εκφράζεται εδώ είναι μια αίσθηση ιλίγγου, χαρακτηριστική της αντίληψης που είχε ο 19^{ος} αιώνας για την ιστορία. Ανταποκρίνεται σε μια οπτική, σύμφωνα με την οποία η πορεία του κόσμου είναι μια ατελείωτη σειρά γεγονότων, που έχουν παγώσει και λάβει τη μορφή πραγμάτων. Χαρακτηριστικό κατάλοιπο αυτής της αντίληψης αποτελεί η επονομαζόμενη "Ιστορία του Πολιτισμού", η οποία καταγράφει, μία προς μία, τις μορφές ζωής της ανθρωπότητας και τα επιτεύγματά της. Μ' αυτόν τον τρόπο φαίνεται σαν τα συσσωρευμένα πλούτη του πολιτισμού να έχουν προσδιοριστεί μια για πάντα. Μια τέτοια αντίληψη της ιστορίας ελαχιστοποιεί το γεγονός ότι αυτά τα πλούτη οφείλουν όχι μόνο την ύπαρξή τους αλλά και τη μετάδοσή τους σε μια συνεχή προσπάθεια της κοινωνίας – μια προσπάθεια η οποία, επιπλέον, κατά περιεργό τρόπο τα μεταβάλλει. Η έρευνά μας προτίθεται να δείξει με ποιον τρόπο, ως συνέπεια αυτής της πραγματοποιημένης αναπαράστασης του πολιτισμού, οι νέες μορφές συμπεριφοράς καθώς και τα νέα οικονομικά και τεχνολογικά επιτεύγματα που μας κληροδότησε ο 19^{ος} αιώνας εισέρχονται στο σύμπαν μιας φαντασμαγορίας. Αυτά τα επιτεύγματα υφίστανται μια τέτοια "φωταψία" όχι μόνο σε θεωρητικό επίπεδο, με μια ιδεολογική μετάθεση, αλλά και στην άμεσα αντιληπτή τους παρουσία. Εκδηλώνονται ως φαντασμαγορίες. Ως τέτοιες εμφανίζονται οι στοές – πρώτη εφαρμογή στο πεδίο των σιδηροκατασκευών· ως τέτοιες εμφανίζονται οι διεθνείς εκθέσεις, των οποίων η σύνδεση με τη βιομηχανία της διασκέδασης είναι αξιοσημείωτη. Στην ίδια τάξη φαινομένων ανήκει επίσης η εμπειρία του πλάνητα (*flâneur*), ο οποίος εγκαταλείπει τον εαυτό του στις φαντασμαγορίες της αγοράς. Σ' αυτές τις φαντασμαγορίες της αγοράς, όπου οι άνθρωποι εμφανίζονται μόνον ως τύποι, αντιστοιχούν οι φαντασμαγορίες των εσωτερικών χώρων, που δημιουργούνται από την ασίγησθη ανάγκη του ανθρώπου να αφήσει το αποτύπωμα της ιδιωτικής ατομικής του ύπαρξης στους χώρους όπου κατοικεί. Όσο για τη φαντασμαγορία του ίδιου του πολιτισμού, πρωτεργάτης της υπήρξε ο Ωσμάν (*Hausmann*) και καταφανής έκφρασή της η μεταμόρφωση που επέφερε στο Παρίσι.

Ωστόσο, η λαμπρότητα και η μεγαλοπρέπεια με τις οποίες περιβάλλεται η εμπορευματική κοινωνία, καθώς και η ψευδαίσθηση της ασφάλειάς της, δεν είναι απρόσβλητες από κινδύνους· η πτώση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας και η Κομμούνια του Παρισιού το υπενθυμίζουν. Την ίδια περίοδο, ο πιο τρομερός αντίπαλος αυτής της κοινωνίας, ο Μπλανκί (*Blanqui*), αποκάλυψε στα τελευταία του γραπτά τις τρομακτικές όψεις αυτής της φαντασμαγορίας. Η ανθρωπότητα εμφανίζεται σ' αυτά τα γραπτά ως καταραμένη. Οτιδήποτε νέο θα μπορούσε να ελπίσει αποδεικνύεται μια πραγματικότητα αεί παρούσα· και ο οποιοσδήποτε νεωτερισμός είναι τόσο ελάχιστο ικανός να της προσφέρει μια απελευθερωτική λύση όσο είναι ικανή μια νέα μόδα να ανανεώσει την κοινωνία. Η κοσμική θεώρηση του Μπλανκί διδάσκει ότι η ανθρωπότητα θα βασανίζεται από μία μυθική οδύνη όσο θα υπάρχει η φαντασμαγορία.

A. Φουριέ, ή οι Στοές

I

Αυτών των παλατιών οι μαγικές κολόνες
Δείχνουν απ' όλες τις πλευρές στους κάθε τέχνης εραστές,
Με τ' αντικείμενα που εκθέτουν στις προθήκες τους,
Ότι η βιομηχανία ανταγωνίζεται τις τέχνες.

– *Nouveaux Tableaux de Paris* (Παρίσι, 1828), σ. 27

Οι περισσότερες στοές του Παρισιού κατασκευάστηκαν την περίοδο των δεκαπέντε ετών μετά το 1822. Ο πρώτος όρος που επέτρεψε την ανάπτυξή τους ήταν η άνθιση του υφαντουργικού εμπορίου. Κάνουν την εμφάνισή τους τα καταστήματα νεωτερισμών (*magasins de nouveautés*), οι πρώτες εγκαταστάσεις όπου μπορούσαν να αποθηκεύονται μεγάλες ποσότητες εμπορευμάτων μέσα στο κατάστημα. Είναι οι πρόδρομοι

¹ Ο ορισμός δεν απαντάται στον Σοπενάουερ.

των πολυκαταστημάτων. Γι' αυτή την περίοδο ο Μπαλζάκ γράφει: «Το μεγάλο ποίημα της επίδειξης αγαθών τραγουδά τις πολύχρωμες στροφές του από την Εκκλησία της Μαντλέν μέχρι την Πύλη του Σεν-Ντενί». Οι στοές είναι κέντρα εμπορίου ειδών πολυτελείας. Μέσα στις στοές η τέχνη τίθεται στην υπηρεσία του εμπορίου. Οι σύγχρονοί τους δεν έπαψαν να τις θαυμάζουν. Για μεγάλο διάστημα παρέμειναν σημεία έλξης για τους τουρίστες. Ένας *Εικονογραφημένος Οδηγός του Παρισιού* γράφει: «Αυτές οι στοές, μια πρόσφατη εφεύρεση βιομηχανικής πολυτελείας, έχουν οροφή από γυαλί και διαδρόμους επενδυμένους με μάρμαρο που εκτείνονται σ' ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα, οι ιδιοκτήτες των οποίων έχουν συνεταιριστεί για την πραγματοποίηση αυτών των επιχειρήσεων. Στις δύο πλευρές της στοάς, η οποία φωτίζεται από πάνω, βρίσκονται στη σειρά τα πλέον κομψά καταστήματα – η στοά είναι μια πόλη, ένας κόσμος σε μικρογραφία». Στις στοές δοκιμάστηκαν για πρώτη φορά οι λάμπες φωταερίου.

Ένας δεύτερος όρος που επέτρεψε τη δημιουργία των στοών ήταν η εμφάνιση των σιδηροκατασκευών. Στην περίοδο της Αυτοκρατορίας, η τεχνολογία αυτή θεωρείτο ότι συνέβαλλε στην αναβίωση της αρχιτεκτονικής με την κλασική ελληνική έννοια. Ο θεωρητικός της αρχιτεκτονικής Μπέτιχερ (Boetticher) εκφράζει μία κοινή για την εποχή άποψη επί του ζητήματος όταν γράφει ότι «όσον αφορά τις μορφές τέχνης του νέου συστήματος, ο Ελληνικός ρυθμός» πρέπει να υπερισχύσει. Το στυλ της Αυτοκρατορίας είναι το στυλ της επαναστατικής τρομοκρατίας, για την οποία τελικός στόχος είναι το κράτος. Όπως ο Ναπολέων δεν μπόρεσε να αντιληφθεί τη λειτουργική φύση του κράτους ως οργάνου κυριαρχίας της αστικής τάξης, έτσι και οι αρχιτέκτονες της εποχής δεν μπόρεσαν να αντιληφθούν τη λειτουργική φύση του σιδήρου, με τον οποίο αρχίζουν να επικρατούν οι αρχές της κατασκευής στην αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες αυτοί σχεδιάζουν υποστηρίγματα που μοιάζουν με κολόνες της Πομπηίας και εργοστάσια που μιμούνται οικίες, όπως αργότερα οι πρώτοι σιδηροδρομικοί σταθμοί θα δανειστούν τη μορφή των σαλέ. Η κατασκευή παίζει το ρόλο του υποσυνείδητου. Ωστόσο, ο ρόλος του πολιτικού μηχανικού, ο οποίος χρονολογείται από την περίοδο των επαναστατικών πολέμων, αρχίζει να κερδίζει έδαφος, και ξεκινά η αντιπαλότητα μεταξύ κατασκευαστή οικοδομών και διακοσμητή, μεταξύ Πολυτεχνείου και Σχολής Καλών Τεχνών. Για πρώτη φορά μετά τους Ρωμαίους κάνει την εμφάνισή του ένα νέο τεχνητό οικοδομικό υλικό: ο σίδηρος. Στη διάρκεια του αιώνα θα γνωρίσει επιταχυνόμενη εξέλιξη. Αυτή η ανάπτυξη μπαίνει σε μια αποφασιστική νέα φάση όταν γίνεται φανερό ότι η ατμομηχανή –αντικείμενο των πλέον διαφορετικών πειραματισμών μετά το 1828-1829– μπορεί να λειτουργήσει σωστά μόνο πάνω σε σιδηροτροχιές. Η σιδηροτροχιά είναι το πρώτο προκατασκευασμένο εξάρτημα από σίδηρο, πρόδρομος της ατσαλοδοκού. Ο σίδηρος αποφεύγεται στην κατασκευή κατοικιών, χρησιμοποιείται όμως σε στοές, εκθεσιακούς χώρους, σιδηροδρομικούς σταθμούς – σε οικοδομήματα για περαστικούς.

II

Είναι εύκολο να εννοηθεί, ότι κάθε μαζικό συμφέρον που ιστορικά έχει επιβληθεί, όταν παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην παγκόσμια σκηνή, στην ιδέα ή την παράσταση, προχωρεί πολύ πιο πέρα από τα πραγματικά του φράγματα και μπερδεύεται με το ανθρώπινο συμφέρον γενικά.

– K. Marx - F. Engels, *Die heilige Familie*²

Η έλευση των μηχανών αποτελεί το μυστικό νεύμα για την εμφάνιση της φουριερικής ουτοπίας. Το φαλανστήριο είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε να αποκαταστήσει μεταξύ των ανθρώπων ένα σύστημα σχέσεων, όπου η ηθική καθίσταται περιττή. Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον ο Νέρων θα γινόταν χρησιμότερο μέλος της κοινωνίας απ' ό,τι ο Φενελόν (Fénelon). Το όραμα του Φουριέ (Fourier) δεν βασίζεται στην αρετή· βασίζεται, μάλλον, σε μια αποτελεσματική λειτουργία της κοινωνίας, κινητήριες δυνάμεις της οποίας είναι τα πάθη. Στη συναρμογή των παθών, στο σύνθετο συνταίριασμα των *μηχανιστικών παθών* με το *καβαλιστικό πάθος*, ο Φουριέ φαντάζεται τη συλλογική ψυχολογία σαν το μηχανισμό ενός ρολογιού. Η φουριερική αρμονία είναι το αναγκαίο προϊόν του συνδυασμού αυτών των ενεργειών.

Ο Φουριέ εισάγει στον αυστηρό κόσμο της Αυτοκρατορίας μια ειδυλλιακή σύλληψη χρωματισμένη με το στυλ της δεκαετίας του 1830. Επινοεί ένα σύστημα, όπου αναμειγνύονται τα προϊόντα του πολύχρωμου οράματός του και της ιδιότυπης θεώρησής του των αριθμών. Οι “αρμονίες” του Φουριέ δεν μοιάζουν καθόλου με κανέναν μυστικισμό των αριθμών, οποιασδήποτε παράδοσης. Είναι, πράγματι, άμεσα αποτελέσματα των διακηρύξεών του – συνθέσεις μιας ιδιαίτερα ανεπτυγμένης οργανωτικής φαντασίας. Έτσι, προέβλεψε τη σημασία που θα αποκτήσουν οι συναντήσεις για τον πολίτη. Η καθημερινότητα των κατοίκων του φαλανστηρίου οργανώνεται όχι με βάση την οικία αλλά μεγάλες αίθουσες, που μοιάζουν μ' αυτές του χρηματιστηρίου, όπου κανονίζουν τις συναντήσεις τους οι χρηματιστές.

Στις στοές ο Φουριέ αναγνώρισε τον αρχιτεκτονικό κανόνα του φαλανστηρίου. Αυτό είναι που τονίζει τον “αυτοκρατορικό” χαρακτήρα της ουτοπίας του, γεγονός που ο Φουριέ με αφέλεια αναγνωρίζει: «Το εγχείρημα του κοινωνιστικού κράτους θα είναι λαμπρό επειδή έχει καθυστερήσει τόσο πολύ. Η Ελλάδα του

² Καρλ Μαρξ και Φρήντριχ Ένγκελς, *Η Αγία Οικογένεια*, μτφ. Σ. Καμπουρίδης, εκδ. Γερ. Αναγνωστήδη, χ.χ.έ., σ. 100.

Σόλωνα και του Περικλή θα μπορούσε να το έχει ήδη επιχειρήσει».³ Οι στοές, που σχεδιάστηκαν αρχικά για να εξυπηρετήσουν εμπορικούς σκοπούς, γίνονται στον Φουριέ τόποι κατοικίας. Το φαλανστήριο είναι μια πόλη που αποτελείται από στοές. Σ' αυτήν την *ville en passages* οι κατασκευές των μηχανικών αποκτούν έναν φαντασμαγορικό χαρακτήρα. Η «πόλη των στοών» είναι ένα όνειρο που θα εξάψει τη φαντασία των Παριζιάνων ήδη πριν το δεύτερο μισό του αιώνα. Ακόμη και το 1869 οι «δρόμοι-στοές» του Φουριέ αποτελούν πρότυπο για το *Παρίσι το έτος 2000 (Paris en l'an 2000)* του Μουαλέν (Moilín). Εδώ η πόλη αποκτά μια δομή –με τα καταστήματα και τα διαμερίσματά της– που την καθιστά το ιδανικό φόντο για τον πλάνητα.

Ο Μαρξ αντιπαράτεθηκε στον Καρλ Γκρυν (Karl Grün) για να υπερασπιστεί τον Φουριέ και να τονίσει την «κολοσσιαία του σύλληψη του ανθρώπου».⁴ Θεωρούσε τον Φουριέ τον μόνο, μαζί με τον Χέγκελ, που είχε αποκαλύψει την ουσιαστική μετριότητα των μικροαστών. Η συστηματική τους υπέρβαση από τον Χέγκελ βρίσκει το ανάλογο της στη χιουμοριστική τους εκμηδένιση από τον Φουριέ. Μία από τις πλέον αξιοσημείωτες όψεις της φουριερικής ουτοπίας είναι ότι ποτέ δεν συνηγόρησε στην εκμετάλλευση της φύσης από τον άνθρωπο, μία αντίληψη που διαδόθηκε ευρέως την επόμενη περίοδο. Αντίθετα, στον Φουριέ η τεχνολογία παρουσιάζεται ως η σπίθα που αναφλέγει το μπαρούτι της φύσης. Ίσως αυτό να είναι το κλειδί για την κατανόηση της περιέργης άποψης ότι το φαλανστήριο θα πολλαπλασιάζεται «μέσω εκρήξεων». Η σύλληψη, αργότερα, της εκμετάλλευσης της φύσης από τον άνθρωπο αντανακλά την υπάρχουσα εκμετάλλευση των ανθρώπων από τους ιδιοκτήτες των μέσων παραγωγής. Αν απέτυχε η ενσωμάτωση της τεχνολογίας στην κοινωνική ζωή, το σφάλμα βρίσκεται σ' αυτήν την εκμετάλλευση.

Β. Γκρανβίλ, ή οι Διεθνείς Εκθέσεις

Ι

Ναι, όταν όλος ο κόσμος απ' το Παρίσι μέχρι την Κίνα
Θα στραφεί προς το δόγμα σου, θεϊκέ Σαιν-Σιμόν,
Ο δοξασμένος θ' αναγεννηθεί Χρυσούς Αιών.
Ποταμοί σοκολάτας και τείου θα κυλούν,
Αρνάκια ψητά στον κάμπο θα χοροπηδούν
Και λούτσοι σωτέ θα κολυμπούν στον Σηκουάνα.
Η γη θα βγάζει σπανάκι φρικασέ
Γαρνιρισμένο με πουρέ,
Θα κρέμονται στα δέντρα μήλα κομπόστες
Κι οι αγρότες θα θερίζουν ζακέτες και μπότες
Θα χιονίζει κρασί, θα βρέχει κότες,
Και πάπιες με παντζάρια απ' τον ουρανό θα πέφτουν.

– Langlé και Vanderburch, *Louis-Bronze et le Sain-Simonien* (Θέατρο Palais-Royal, 27 Φεβρουαρίου 1832)

Οι διεθνείς εκθέσεις είναι τόποι προσκυνήματος στο φετίχ του εμπορεύματος. «Η Ευρώπη μετακινήθηκε για να δει τα εμπορεύματα», γράφει ο Ταιν (Taine) το 1855.⁵ Των διεθνών εκθέσεων προηγήθηκαν οι εθνικές βιομηχανικές εκθέσεις· η πρώτη διοργανώθηκε στο Πεδίον του Άρεως το 1798. Ξεπήδησε από την επιθυμία «να διασκεδάσουν τις εργαζόμενες τάξεις κι εξελίσσεται σε γιορτή της χειραφέτησής τους».⁶ Οι εργάτες θα αποτελέσουν την καλύτερη πελατεία τους. Οι δομές της βιομηχανίας της διασκέδασης δεν έχουν σχηματιστεί πλήρως ακόμη, κι έτσι δανείζονται στοιχεία από τις λαϊκές γιορτές. Ο πανηγυρικός του Σαπτάλ (Chaptal) για τη βιομηχανία ανοίγει την έκθεση του 1798.

Οι σαιν-σιμονιστές, που οραματίζονταν τη βιομηχανοποίηση ολόκληρου του πλανήτη, ασχολήθηκαν με την ιδέα των διεθνών εκθέσεων. Ο Σεβαλιέ (Chevalier), η πρώτη αυθεντία σ' αυτό το νέο τομέα, είναι μαθητής του Ανφαντέν (Enfantin) και εκδότης της σαιν-σιμονικής εφημερίδας *Le Globe*. Οι σαιν-σιμονιστές προέβλεψαν την ανάπτυξη της παγκόσμιας οικονομίας, όχι όμως και την ταξική πάλη. Έτσι, βλέπουμε ότι παρ' όλη τη συμμετοχή τους σε βιομηχανικές και εμπορικές επιχειρήσεις γύρω στα μέσα του αιώνα δεν άγγιζαν καθόλου ζητήματα που αφορούσαν το προλεταριάτο.

Οι διεθνείς εκθέσεις εξυμνούν την ανταλλακτική αξία του εμπορεύματος. Δημιουργούν ένα πλαίσιο όπου η αξία χρήσης αποκτά δευτερεύουσα σημασία. Είναι ένα σχολείο, όπου οι μάζες, βίαια αποκλεισμένες από την κατανάλωση, διαποτίζονται από την ανταλλακτική αξία του εμπορεύματος, σε σημείο που να ταυτίζονται μαζί της: «Μη εγγίζετε τα εκθέματα». Οι διεθνείς εκθέσεις επιτρέπουν μ' αυτόν τον τρόπο την πρόσβαση σε μια φαντασμαγορία, όπου κανείς εισέρχεται για να διασκεδαστεί. Μέσα σ' αυτές τις *διασκεδάσεις* (με τη

³ Σαρλ Φουριέ, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808). Στα ελληνικά κυκλοφορεί μια επιλογή από τα *Άπαντα* του Φουριέ με τίτλο *Προς την ελευθερία στον έρωτα*, μτφ. Μ. Δρίβας, Ουτοπία, 1981.

⁴ Μαρξ και Ένγκελς, *Werke* (Βερολίνο, Dietz, 1969-), τομ. 3, σ. 502: “Die kolossalische Anschauung der Menschen”.

⁵ Στην πραγματικότητα ήταν ο Ερνέστ Ρενάν (E. Renan) που το έγραψε.

⁶ Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen* (Αμβούργο, 1864), τομ. 4, σ. 52.

διπλή έννοια του όρου), όπου το άτομο εγκαταλείπεται στις δομές της βιομηχανίας της διασκέδασης, εξακολουθεί πάντα να είναι μέρος μιας συμπαγούς μάζας. Αυτή η μάζα βρίσκει ευχαρίστηση στα λούνα-παρκ – με τα ιλλιγγιώδη τραινάκια, τις ρόδες και τις “μπαλαρίνες” τους–, υιοθετώντας μια καθαρά αντιδραστική στάση. Οδηγείται έτσι σε μια κατάσταση υποταγής, που προσφέρει το ιδανικό έδαφος για την καλλιέργεια της προπαγάνδας – βιομηχανικής ή πολιτικής.

Η ενθρόνιση του εμπορεύματος και οι λάμψεις περισπασμού που αυτό εκπέμπει είναι το μυστικό θέμα της τέχνης του Γκρανβίλ (Grandville). Εξ ου και η ασυμφωνία ανάμεσα στα ουτοπικά και τα κυνικά στοιχεία στο έργο του. Τα λεπτά τεχνάσματα με τα οποία αναπαριστά τα άψυχα αντικείμενα ανταποκρίνονται σ’ αυτό που ο Μαρξ ονομάζει «θεολογικές αποχρώσεις» του εμπορεύματος.⁷ Αυτό εκφράζεται με σαφήνεια στην περίπτωση των *spécialités* – μία κατηγορία αγαθών που εμφανίζεται τη συγκεκριμένη περίοδο στη βιομηχανία ειδών πολυτελείας. Οι διεθνείς εκθέσεις κατασκευάζουν ένα σύμπαν από *spécialités*. Το ίδιο καταφέρνει και η φαντασία του Γκρανβίλ. Εκσυγχρονίζει το σύμπαν. Στο έργο του, οι δακτύλιοι του Κρόνου γίνονται ατσαλένιος εξώστης απ’ όπου οι κάτοικοι του Κρόνου απολαμβάνουν το βραδινό αεράκι. Χρησιμοποιώντας τον ίδιο συμβολισμό, στις διεθνείς εκθέσεις ένας ατσαλένιος εξώστης αναπαριστά τους δακτυλίους του Κρόνου, κι όσοι τολμούν ν’ ανέβουν εκεί μεταφέρονται σε μια φαντασμαγορία, όπου μοιάζει σα να ’χουν μεταμορφωθεί σε κατοίκους του Κρόνου. Το λογοτεχνικό ανάλογο αυτής της παραστατικής ουτοπίας είναι το έργο του σοφού φουριεριστή Τουσνέλ (Toussenel). Ο Τουσνέλ έγραφε τη στήλη των φυσικών επιστημών σε μια δημοφιλή εφημερίδα. Στη ζωολογία του ταξινομεί τα είδη του ζωικού βασιλείου σύμφωνα με τους κανόνες της μόδας. Θεωρεί τη γυναίκα μεσάζοντα μεταξύ ανθρώπων και ζώων, η οποία κατά μίαν έννοια διακοσμεί το ζωικό βασίλειο, κι αυτό σε αντάλλαγμα καταθέτει στα πόδια της τα φτερά και τις γούνες του. «Στο λιοντάρι δεν αρέσει τίποτε περισσότερο από το να του κόβουν τα νύχια, αν κρατά το ψαλίδι ένα χαριτωμένο κορίτσι.»⁸

II

Μόδα: «Κυρία Θάνατος! Κυρία Θάνατος!»

– Leopardi, “Dialogo della moda e della morte”⁹

Η μόδα επιβάλλει το τελετουργικό που απαιτεί το εμπόρευμα φετίχ για τη λατρεία του. Ο Γκρανβίλ επεκτείνει την εξουσία της μόδας τόσο σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης όσο και σε κοσμικό επίπεδο. Εξωθώντας την στα άκρα, αποκαλύπτει τη φύση της. Συνδέει το ζωντανό σώμα με την ανόργανη φύση. Υπερασπίζεται στον ζώντα οργανισμό τα δικαιώματα του πτώματος. Ο φετιχισμός, ο οποίος έτσι υποκύπτει στη σεξουαλική έλξη του ανόργανου, είναι το ζωτικό νεύρο της μόδας. Η φαντασία του Γκρανβίλ ανταποκρίνεται στο πνεύμα της μόδας που περιέγραψε αργότερα ο Απολλιναιρ με τον εξής τρόπο: «Οποιοδήποτε υλικό από το βασίλειο της φύσης μπορεί σήμερα να συμβάλει στη δημιουργία των γυναικείων ενδυμάτων. Είδα ένα χαριτωμένο φόρεμα από φελλό... Η πορσελάνη, ο ψαμμόλιθος και τα κεραμικά έχουν αίφνης εισβάλει στην τέχνη της ραπτικής... Κατασκευάζουν υποδήματα από βενετσιάνικο γυαλί και καπέλα από κρύσταλλο μακαρά».¹⁰

Γ. Λουδοβίκος Φίλιππος, ή το Εσωτερικό

I

Πιστεύω... στην ψυχή μου: το Πράγμα.

– Léon Deubel, *Œuvres* (Παρίσι, 1929), σ. 193

Τον καιρό της βασιλείας του Λουδοβίκου Φίλιππου (Louis Philippe) κάνει την είσοδό του στην ιστορία το ιδιωτέον άτομο. Για τον ιδιώτη, οι τόποι κατοικίας αντιτίθενται για πρώτη φορά στους τόπους εργασίας. Οι πρώτοι συνιστούν τον εσωτερικό χώρο. Συμπλήρωμά του είναι το γραφείο. (Το γραφείο διακρίνεται καθαρά από τον πάγκο του καταστήματος, ο οποίος με τις υδρόγειες σφαίρες, τους επιτοίχιους χάρτες και τα κιγκλιδώματα μοιάζει σαν απομεινάρι των μπαρόκ μορφών που προηγήθηκαν των δωματίων των σημερινών κατοικιών.) Ο ιδιώτης, ο οποίος στο γραφείο έχει να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, χρειάζεται το εσωτερικό της κατοικίας για να συντηρεί τις ψευδαισθήσεις του. Αυτή η ανάγκη καθίσταται ολοένα και πιο πιεστική, στο βαθμό που δεν έχει καμία πρόθεση να μολιάσει τα εργασιακά του ενδιαφέροντα με μία καθαρή αντίληψη της κοινωνικής του λειτουργίας. Στην τακτοποίηση του ιδιωτικού του περιβάλλοντος

⁷ Μαρξ, *Das Kapital*, τομ. 1 (1867). Στα ελληνικά, *Το Κεφάλαιο*, μτφ. Παν. Μαυρομμάτης, Σύγχρονη Εποχή, 2002.

⁸ Alphonse Toussenel, *Le Monde des oiseaux: Ornithologie passionnelle*, τομ. 1 (1853), σ. 20.

⁹ Giacomo Leopardi, “Dialogo della moda e della morte” (1827) («Διάλογος μεταξύ Μόδας και Θανάτου»).

¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné* (1916).

καταπιέζει και τις δύο αυτές σχέσεις. Από 'δω προέρχονται οι φαντασμαγορίες του εσωτερικού – το οποίο, για το ιδιωτεύον άτομο, αντιπροσωπεύει το σύμπαν. Στο εσωτερικό της κατοικίας συνταιριάζει απομακρυσμένους τόπους και μνήμες του παρελθόντος. Το καθιστικό του είναι ένα θεατρίο στο θέατρο του κόσμου.

Το εσωτερικό είναι το άσυλο όπου βρίσκει καταφύγιο η τέχνη. Ο συλλέκτης αποδεικνύεται ο αληθινός κάτοικος του εσωτερικού. Δουλειά του είναι η εξιδανίκευση των αντικειμένων. Σ' αυτόν πέφτει το σισύφειο καθήκον να στερεί από τα πράγματα τον εμπορευματικό τους χαρακτήρα διά της κατοχής τους. Μπορεί όμως να τους προσδώσει μονάχα την αξία που αναγνωρίζει ένας ειδήμονας και όχι αξία χρήσης. Ο συλλέκτης ευχαριστεί να ζωντανεύει έναν κόσμο όχι μόνο μακρινό και παρελθόντα, αλλά επίσης καλύτερο – έναν κόσμο όπου οι άνθρωποι, σίγουρα, δεν καλύπτουν τις ανάγκες τους περισσότερο απ' ό,τι στον πραγματικό κόσμο, αλλά όπου τα πράγματα έχουν απελευθερωθεί από τη σκλαβιά τού να είναι χρήσιμα.

II

Το κεφάλι...

Πάνω στο κομοδίνο, σα νεραγκούλα

Κείται.

– Baudelaire, “Une Martyre”¹¹

Το εσωτερικό της κατοικίας δεν είναι απλώς το σύμπαν του ιδιωτεύοντος ατόμου· είναι και η θήκη του. Από τον καιρό του Λουδοβίκου Φίλιππου, ο αστός επιδιώκει να αναπληρώσει την απουσία κάθε ίχνους ιδιωτικής ζωής στις μεγαλουπόλεις. Προσπαθεί να το κάνει μέσα στους τέσσερις τοίχους του διαμερίσματός του. Μοιάζει να έχει αναγάγει σε ζήτημα τιμής το να μην επιτρέψει να χαθούν τα ίχνη των καθημερινών του αντικειμένων και εξαρτημάτων. Έχει συνεχώς την αίσθηση ότι είναι ο οικοδεσπότης των αντικειμένων του· επινοεί θήκες και κλινოსκεπάσματα για τις παντόφλες και τα ρολόγια του, τις κουβέρτες και τις ομπρέλες. Έχει μια σαφή προτίμηση για το βελούδο που διατηρεί το αποτύπωμα των πραγμάτων. Στο στυλ που χαρακτηρίζει την Δεύτερη Αυτοκρατορία, το διαμέρισμα γίνεται τρόπον τινά μία καμπίνα ανάρρωσης. Τα ίχνη των κατοίκων του αποτυπώνονται στο εσωτερικό των κατοικιών. Από 'δω προέρχεται το αστυνομικό μυθιστόρημα που ερευνά αυτά τα σημάδια κι ακολουθεί τα ίχνη. Ο Πόε –με τη «Φιλοσοφία της Επίπλωσης» και τα διηγήματα με ντετέκτιβ– γίνεται ο πρώτος φυσιολογιστής του εσωτερικού των κατοικιών. Οι εγκληματίες στα πρώτα έργα αστυνομικής λογοτεχνίας δεν είναι ούτε ευγενείς ούτε περιθωριακοί· είναι απλοί ιδιώτες της μεσαίας τάξης («Η Μαύρη Γάτα», «Η Μαρτυριάρα Καρδιά», «Ουίλιαμ Ουίλσον»).

III

Αυτή η αναζήτηση του σπιτιού μου... ήταν η μάστιγά μου... «Πού είναι το σπίτι μου;» Γι' αυτό ρωτώ και ψάχνω και έψαξα, αυτό δεν βρήκα.

– Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*¹²

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών του 19^{ου} αιώνα, με το Γιούγκεντstil (Jugendstil), επέρχεται η διάλυση του εσωτερικού, μια διαδικασία, όμως, που είχε ξεκινήσει πολύ πριν. Η τέχνη του εσωτερικού ήταν μια τέχνη ρυθμών. Με το Γιούγκεντstil ηχεί η πένθιμη καμπάνα για τους ρυθμούς. Ορθώνεται ενάντια στη γοητεία των ρυθμών, στο όνομα ενός *mal du siècle*, μιας διαρκώς ανοιχτής σε προτάσεις φιλοδοξίας. Το Γιούγκεντstil λαμβάνει, για πρώτη φορά, υπ' όψη του συγκεκριμένες κατασκευαστικές φόρμες, τις οποίες πασχίζει να αποδεσμεύσει από τις λειτουργικές τους σχέσεις και να τις εμφανίσει ως φυσικές σταθερές· πασχίζει, εν ολίγοις, να τις στυλιζάρει. Τα νέα στοιχεία των σιδηροκατασκευών –ιδιαίτερα η ασάλινη δοκός– τραβούν την προσοχή αυτού του “μοντέρνου στυλ”. Στον τομέα της διακόσμησης, το Γιούγκεντstil προσπαθεί να ενσωματώσει αυτές τις μορφές στην τέχνη. Το μπετόν προσφέρει νέες δυνατότητες στην αρχιτεκτονική. Με τον Βαν ντε Βέλντε (van de Velde) η κατοικία γίνεται η ανάγλυφη έκφραση της προσωπικότητας. Η διακόσμηση στην κατοικία αυτή είναι ό,τι η υπογραφή σ' έναν πίνακα· αγάλλεται χρησιμοποιώντας μια γλώσσα γραμμική, τη γλώσσα του μέντιουμ, όπου το άνθος, σύμβολο της φυτικής ζωής, “τρυπώνει” στις ίδιες τις γραμμές της κατασκευής. (Οι καμπύλες γραμμές του Γιούγκεντstil εμφανίζονται την ίδια εποχή με τον τίτλο *Les fleurs du mal*. Ένα είδος γιρλάντας σηματοδεύει το πέρασμα από τα *Άνθη του Κακού* στις «ψυχές των ανθέων» του Οντιλόν Ρεντόν [Odilon Redon], κι από 'κει στο *faire catleya* του Σουάν.)¹³

¹¹ Στη μετάφραση των αποσπασμάτων από τα ποιήματα του Μπωντλαίρ συμβουλευτήκαμε τη διγλωσση ελληνική έκδοση των *Ανθέων του Κακού*, μτφ. Δέσπω Καρούσου, Γκοβόστης, χ.χ.έ.

¹² Φρήντριχ Νίτσε, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, 1998, σ. 264.

¹³ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (1913), στα ελληνικά *Από τη μεριά του Σουάν* (τομ. I του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*), μτφ. Π. Ζάννας, Ηριδανός, χ.χ.έ. Η έκφραση *faire catleya* («να κάνεις μια ορχιδέα») είναι ένας ευφημισμός του Σουάν για την ερωτική πράξη.

Από 'δω και στο εξής, όπως είχε προβλέψει ο Φουριέ, το αληθινό πλαίσιο της ζωής του ιδιώτη πολίτη πρέπει να αναζητείται ολοένα και περισσότερο στα γραφεία και τα εμπορικά κέντρα. Το μυθιστορηματικό πλαίσιο της ζωής του ατόμου αρθρώνεται εντός της ιδιωτικής κατοικίας. Έτσι, ο *Αρχιμάστορας* υπόκειται πλέον στα μέτρα του Γιούγκεντστίλ. Η προσπάθεια του ατόμου να συναγωνιστεί την τεχνολογία, βασιζόμενο στις πνευματικές του πτήσεις, οδηγεί στην πτώση του: ο αρχιτέκτονας Σόλνες αυτοκτονεί πηδώντας από τον πύργο του.¹⁴

Δ. Μπωντλαίρ, ή οι Δρόμοι του Παρισιού

I

Όλα για μένα έγιναν αλληγορία.

– Baudelaire, “Le Cygne”¹⁵

Η ιδιοφυΐα του Μπωντλαίρ, η οποία τρέφεται με μελαγχολία, είναι μια αλληγορική ιδιοφυΐα. Με τον Μπωντλαίρ, το Παρίσι γίνεται για πρώτη φορά υποκείμενο της λυρικής ποίησης. Αυτή η ποίηση του τόπου είναι το αντίθετο της ποίησης της γης. Η ματιά που ρίχνει στην πόλη η αλληγορική ιδιοφυΐα προδίδει, αντίθετα, μια βαθιά αλλοτρίωση. Είναι η ματιά του πλάνητα, ο τρόπος ζωής του οποίου κρύβει πίσω από μια οφθαλμαπάτη συμπόνιας την απελπισία των μελλοντικών κατοίκων των μητροπόλεών μας. Ο πλάνης αναζητεί καταφύγιο στο πλήθος. Και το πλήθος είναι το πέπλο που μεταμορφώνει στα μάτια του την οικεία πόλη σε φαντασμαγορία. Αυτή η φαντασμαγορία, όπου η πόλη μοιάζει τη μια στιγμή σαν τοπίο και την άλλη σαν δωμάτιο, φαίνεται ότι ενέπνευσε αργότερα τη διακόσμηση των πολυκαταστημάτων, και μ' αυτόν τον τρόπο έθεσαν την περιπλάνηση (*flânerie*) στην υπηρεσία του κέρδους. Όπως και να 'χει, τα πολυκαταστήματα είναι ο τελευταίος τομέας της πόλης για τον πλάνητα.

Στο πρόσωπο του πλάνητα οι διανοούμενοι εξοικειώνονται με την αγορά. Παραδίδονται στην αγορά, σκεπτόμενοι να ρίξουν απλώς μια ματιά τριγύρω· στην πραγματικότητα, ψάχνουν ήδη για αγοραστή. Σ' αυτό το ενδιάμεσο στάδιο, όταν έχουν ακόμη πάτρωνες αλλ' αρχίζουν να υποκύπτουν στις απαιτήσεις της αγοράς (με το πρόσχημα των επιφυλλίδων), αποτελούν τους *μποέμ*. Η αβεβαιότητα της οικονομικής τους θέσης ανταποκρίνεται στην ασάφεια της πολιτικής τους λειτουργίας. Αυτή η πολιτική λειτουργία εμφανίζεται ιδιαίτερα καθαρά στις μορφές των επαγγελματιών συνωμοτών, οι οποίοι στρατολογούνται από τις τάξεις των μποέμ. Ο Μπλανκί είναι ο πλέον αξιόλογος αντιπρόσωπός τους. Κανείς άλλος στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα δεν είχε το δικό του επαναστατικό κύρος. Η εικόνα του Μπλανκί διατρέχει σαν αστραπή τις «Λιτανείες του Σατανά» του Μπωντλαίρ. Όμως, η ανταρσία του Μπωντλαίρ είναι πάντοτε η ανταρσία ενός α-κοινωνικού ανθρώπου: βρίσκεται σε αδιέξοδο. Η μόνη σεξουαλική επαφή στη ζωή του ήταν με μια πόρνη.

II

Ερχόταν από την ίδια κόλαση,
Αυτό το εκατονταετές δίδυμο.

– Baudelaire, “Les Sept Vieillards”¹⁶

Ο πλάνης παίζει το ρόλο του ανιχνευτή στην αγορά. Και ως τέτοιος είναι επίσης ο εξερευνητής του πλήθους. Στον άνθρωπο που εγκαταλείπεται στο πλήθος, το πλήθος εμπνέει ένα είδος μέθης που συνοδεύεται από πολύ ιδιαίτερες ψευδαισθήσεις: ο άνθρωπος κολακεύεται να πιστεύει ότι βλέποντας έναν περαστικό να παρασύρεται από το πλήθος μπορεί να τον κατατάξει με ακρίβεια, να δει μέχρι τα μύχια της ψυχής του – κι όλα αυτά βάσει της εξωτερικής του εμφάνισης. Οι φυσιολογίες της εποχής βρίθουν μαρτυριών αυτής της περιέργης αντίληψης. Στο έργο του Μπαλζάκ βρίσκει κανείς εξαιρετικά παραδείγματα. Οι τυπικοί χαρακτήρες των περαστικών εντυπώνονται τόσο έντονα στις αισθήσεις του παρατηρητή, που του στερούν την περιέργεια να ψάξει πιο βαθιά και να συλλάβει την ιδιαιτερότητα κάθε προσώπου. Όμως, ο εφιάλτης που προκαλεί η απατηλή οξυδέρκεια του προαναφερθέντος φυσιогνωμιστή έγκειται στο ότι βλέπει αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα –γνωρίσματα ιδιαίτερα για κάθε πρόσωπο– να αποκαλύπτεται ότι δεν είναι παρά στοιχεία ενός νέου τύπου· έτσι ώστε, σε τελική ανάλυση, μία ιδιαίτερη προσωπικότητα καταλήγει να είναι απλώς το δείγμα ενός χαρακτηριστικού τύπου ανθρώπου. Γεγονός που φανερώνει μια σπαρακτική φαντασμαγορία στην καρδιά της περιπλάνησης. Ο Μπωντλαίρ το αναπτύσσει με σθένος στο “Les Sept Vieillards”, ένα ποίημα που αναφέρεται στην επταπλή εμφάνιση ενός απωθητικού γέροντος. Το άτομο αυτό, που παρουσιάζεται σαν να είναι πάντοτε το ίδιο μέσα στην πολλαπλότητά του, μαρτυρεί την αγωνία του

¹⁴ Αναφορά στο έργο του Ερρίκου Ίβεν (Henrik Ibsen) *Ο Αρχιμάστορας Σόλνες*, μτφ. Μ. Πλωρίτης, Δωδώνη, 1983.

¹⁵ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Ο κύκνος», *ό.π.*

¹⁶ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Οι επτά γέροντες», *ό.π.*

κατοίκου των πόλεων, ο οποίος είναι ανίκανος να σπάσει τον μαγικό κύκλο του ανθρώπινου τύπου, παρ' ότι καλλιεργεί τις πλέον εκκεντρικές ιδιομορφίες. Ο Μπωντλαίρ περιγράφει αυτή την πομπή ως φαινόμενο «καταχθόνιο». Όμως, οι νεωτερισμοί για τους οποίους ήταν σε εγρήγορση σ' όλη του τη ζωή δεν ήταν παρά η φαντασμαγορία αυτού που είναι «πάντοτε το ίδιο». (Τα στοιχεία που μπορεί κανείς να παραθέσει για ν' αποδείξει ότι το ποίημα μεταγράφει τις ονειροπολήσεις ενός χασισοπότη, σε καμία περίπτωση δεν αποδυναμώνουν αυτή την ερμηνεία.)

III

Βαθιά μέσα στο Άγνωστο για να βρούμε το νέο!

– Baudelaire, “Le Voyage”¹⁷

Το κλειδί για την κατανόηση της αλληγορικής μορφής στον Μπωντλαίρ συνδέεται με την ειδική σημασία που αποκτά το εμπόρευμα λόγω της τιμής του. Η συγκεκριμένη υποβάθμιση των πραγμάτων μέσω της σημασιολόγησής τους, κάτι χαρακτηριστικό στην αλληγορία του 17^{ου} αιώνα, αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη υποβάθμιση των πραγμάτων μέσω της τιμής τους ως εμπορευμάτων. Αυτός ο ευτελισμός που υφίστανται τα πράγματα επειδή κατατάσσονται ως εμπορεύματα, αντισταθμίζεται στον Μπωντλαίρ από την ανεκτίμητη αξία του νεωτερισμού. Ο νεωτερισμός (*la nouveauté*) εκφράζει κάτι το απόλυτο, κάτι πέρα από κάθε ερμηνεία ή σύγκριση. Συνιστά το έσχατο χαράκωμα της τέχνης. Το τελευταίο ποίημα στα *Άνθη του Κακού*: «Το ταξίδι». («Θάνατε, γερο-καπετάνιε, ήρθ' ο καιρός! βίρα τις άγκυρες!») Το τελευταίο ταξίδι του πλάνητα: ο θάνατος. Προορισμός του: το νέο. Η ιδιότητα του νέου είναι μια ποιότητα ανεξάρτητη από την αξία χρήσης του εμπορεύματος. Είναι η πηγή της ψευδαίσθησης που παρέχει αδιάκοπα η μόδα. Το γεγονός ότι η τελευταία γραμμή άμυνας της τέχνης συμπίπτει με το προκεχωρημένο μέτωπο επίθεσης του εμπορεύματος, αυτό το γεγονός έπρεπε να παραμείνει κρυμμένο για τον Μπωντλαίρ.

Στον τίτλο του πρώτου κύκλου ποιημάτων στα *Άνθη του Κακού*, “Spleen et idéal”, η παλαιότερη δάνεια λέξη της γαλλικής γλώσσας συναντά την πλέον πρόσφατη.¹⁸ Για τον Μπωντλαίρ δεν υπάρχει αντίφαση μεταξύ των δύο εννοιών. Αναγνωρίζει στη μελαγχολία (*spleen*) την τελευταία μεταμόρφωση του ιδανικού (*idéal*) – το ιδανικό του φαίνεται η πρώτη έκφραση της μελαγχολίας. Με αυτόν τον τίτλο, όπου το εντελώς νέο εμφανίζεται στον αναγνώστη ως κάτι «εντελώς παλαιό», ο Μπωντλαίρ παρουσιάζει με τον πιο έξοχο τρόπο την αντίληψή του για το νεωτερικό. Ο άξονας όλης της θεωρίας της τέχνης του Μπωντλαίρ είναι η «νεωτερική ομορφιά», και η νεωτερικότητα φαίνεται, στα μάτια του, να είναι σηματοδεδεμένη από τη μοίρα να γίνει κάποτε αρχαιότητα: κι αυτή η μοίρα αποκαλύπτεται σ' όποιον παρίσταται στη γέννησή της. Εδώ συναντούμε την πεμπτούσια του απρόβλεπτου, το οποίο είναι για τον Μπωντλαίρ μία αναπαλλοτρίωτη ιδιότητα της ομορφιάς. Το πρόσωπο της νεωτερικότητας μας κεραυνοβολεί με το πανάρχαιο βλέμμα της. Τέτοιο ήταν το βλέμμα της Μέδουσας για τους Έλληνες.

Ε. Ωσμάν, ή τα Οδοφράγματα

I

Σέβομαι την Ομορφιά, το Αγαθό και όλα τα σπουδαία πράγματα:

Όμορφη φύση, όπου βασίζεται η σπουδαία τέχνη –

Πώς θέλγει την ακοή και γοητεύει την όραση!

Λατρεύω την ανθισμένη άνοιξη: τις γυναίκες και τα ρόδα.

– Baron Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux*¹⁹

Η δραστηριότητα του Ωσμάν είναι αναπόσπαστο τμήμα του ιμπεριαλισμού του Ναπολέοντα Γ', το καθεστώς του οποίου ευνοούσε το επενδυτικό κεφάλαιο. Στο Παρίσι η κερδοσκοπία οργιάζει. Οι απαλλοτριώσεις του Ωσμάν προκαλούν κερδοσκοπία που φτάνει στα όρια της απάτης. Οι αποφάσεις του Ακυρωτικού Δικαστηρίου, που εμπνέονται από την αντιπολίτευση των αστών και των ορλεανιστών, αυξάνουν επικίνδυνα το κόστος της ωσμανοποίησης. Ο Ωσμάν προσπαθεί να στηρίξει τη δικτατορική του εξουσία κηρύσσοντας στο Παρίσι καθεστώς εκτάκτου ανάγκης. Το 1864, σ' ένα λόγο του στην Εθνοσυνέλευση, ξεσπάει το μίσος του εναντίον του ξεριζωμένου πληθυσμού των μεγάλων πόλεων. Εν τω μεταξύ, ως αποτέλεσμα των έργων του, αυτός ο πληθυσμός αυξάνεται ακόμη περισσότερο. Τα υψηλά ενοίκια οδηγούν το προλεταριάτο στα προάστια. Οι γειτονιές του Παρισιού (*quartiers*) χάνουν μ' αυτόν τον τρόπο τη χαρακτηριστική τους φυσιογνωμία. Σχηματίζεται μια “κόκκινη ζώνη”. Ο Ωσμάν αυτοανακηρύσσεται «καλλιτέχνης της κατεδάφισης». Πίστευε ότι είχε μια αποστολή να επιτελέσει, και το

¹⁷ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Το ταξίδι», ό.π.

¹⁸ Η λέξη *spleen* ήρθε στα γαλλικά το 1745, από τα αγγλικά. Η λέξη *idéal* το 1578, από τα λατινικά (*idealis*).

¹⁹ Το *Confession d'un lion devenu vieux* (Εξομολόγηση ενός λέοντος που εγέρασε) εκδόθηκε ανώνυμα στο Παρίσι το 1888 από τον βαρόνο Ωσμάν.

τονίζει στα απομνημονεύματά του. Η κεντρική αγορά θεωρείται η πλέον επιτυχημένη κατασκευή του Ωσμάν – γεγονός ιδιαίτερα ενδεικτικό. Έχει λεχθεί ότι στην Ιλ ντε λα Σιτέ, την αρχαία κοιτίδα της πόλης, απέμειναν εξαιτίας των έργων του μόνο μια εκκλησία, ένα δημόσιο κτίριο και ένας στρατώνας. Ο Ουγκώ και ο Μεριμέ τονίζουν ότι οι μετατροπές που επέβαλε ο Ωσμάν φαίνονται στους Παριζιάνους σαν μνημείο του ναπολεόντειου δεσποτισμού. Οι κάτοικοι της πόλης δεν αισθάνονται πια σαν στο σπίτι τους· αρχίζουν να συνειδητοποιούν τον απάνθρωπο χαρακτήρα της μητρόπολης. Το μνημειώδες έργο του Μαξιμ Ντυ Καν (Maxime Du Camp) *Paris* οφείλει την ύπαρξή του στην ανάδυση αυτής της συνείδησης. Τα χαρακτηριστικά του Μερυόν (Meryon), γύρω στο 1850, αποτελούν τη νεκρική μάσκα του παλιού Παρισιού.

Τα έργα του Ωσμάν αποσκοπούσαν, στην πραγματικότητα, στο να ασφαλίσουν την πόλη σε περίπτωση εμφυλίου πολέμου. Ήθελε να αποκλείσει διά παντός το στήσιμο οδοφραγμάτων στο Παρίσι. Νωρίτερα, έχοντας το ίδιο πράγμα στο νου του, ο Λουδοβίκος Φίλιππος είχε εισαγάγει τα ξύλινα πλακόστρωτα. Παρ' όλα αυτά, τα οδοφράγματα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην Επανάσταση του Φεβρουαρίου.²⁰ Ο Ένγκελς μελέτησε την τακτική των μαχών στα οδοφράγματα. Ο Ωσμάν προσπαθεί να προλάβει τέτοιου είδους μάχες με δύο τρόπους: Η διαπλάτυνση των οδών θα κάνει ανέφικτη την ανέγερση οδοφραγμάτων, και οι νέοι ευθείς δρόμοι θα συνδέουν άμεσα τους στρατώνες με τις εργατικές συνοικίες. Οι σύγχρονοι του ονόμασαν την επιχείρηση «στρατηγικό εξωραϊσμό».

II

Το ανθοστόλιστο βασίλειο του διακόσμου,
Η χάρις της τοπιογραφίας, της αρχιτεκτονικής,
Και όλα τα εφέ του σκηνικού εξαρτώνται
Μόνον από τους νόμους της προοπτικής.

– Franz Böhle, *Theater-Catechismus* (Μόναχο), σ. 74

Οι μακρείς ευθείς δρόμοι, που προσφέρουν μία καθαρή προοπτική, συνιστούσαν το ιδανικό του Ωσμάν για την πολεοδομία. Ιδανικό που συμφωνεί με την κοινή κατά τον 19^ο αιώνα τάση να εξευγενίζονται οι τεχνολογικές ανάγκες με κίβδηλες καλλιτεχνικές επιφάσεις. Σ' αυτούς τους μεγάλους δρόμους υψώνονται οι ναοί της πνευματικής και κοσμικής εξουσίας της αστικής τάξης. Πριν τα εγκαίνιά τους, παραπετάσματα με λινάτσες κρύβουν τις προοπτικές τους, και αποκαλύπτονται μετά σαν μνημεία, για να εμφανιστούν εκκλησίες, σιδηροδρομικοί σταθμοί, το άγαλμα ενός υπέα ή κάποιο άλλο σύμβολο του πολιτισμού. Με την οσμανοποίηση του Παρισιού η φαντασμαγορία επενδύθηκε στην πέτρα. Αν και σκόπευε να διαρκέσει μία οιονει αιωνιότητα, αποκαλύπτει συγχρόνως την ευθραυστότητά της. Η Λεωφόρος της Όπερας –στην προοπτική της οποίας, σύμφωνα με τα κακόβουλα σχόλια της εποχής, αντικρίζει κανείς το θυρωρείο του Λούβρου– δείχνει πόσο αχαλίνωτη υπήρξε η μεγαλομανία του κυρίου νομάρχη.

III

Αποκάλυψε σ' αυτούς τους αχρείους,
Ω Δημοκρατία, ματαιώνοντας τις συνωμοσίες τους,
Το περίφημο της Μέδουσας πρόσωπό σου,
Στεφανωμένο με κόκκινες αστραπές.

– Pierre Dupont, *Chant des ouvriers*

Τα οδοφράγματα ξαναστήνονται κατά την περίοδο της Κομμούνας. Είναι ισχυρότερα και πιο καλοσχεδιασμένα από ποτέ. Απλώνονται σ' όλο το πλάτος των μεγάλων λεωφόρων, φθάνοντας συχνά στο ύψος του πρώτου ορόφου, και πίσω τους έχουν σκαμμένα χαντάκια. Όπως το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* σημαίνει το τέλος της εποχής των επαγγελματιών συνωμοτών, έτσι και η Κομμούνα θέτει τέλος στη φαντασμαγορία που κυριαρχεί στις πρώιμες φιλοδοξίες του προλεταριάτου. Διαλύει την πλάνη ότι καθήκον της προλεταριακής επανάστασης είναι να ολοκληρώσει, σε στενή συνεργασία με την αστική τάξη, το έργο του 1789. Αυτή η χίμαιρα είχε σημαδέψει την περίοδο 1831-1871, από τις συγκρούσεις στη Λυών μέχρι την Κομμούνα. Η αστική τάξη δεν συμμερίστηκε ποτέ αυτό το σφάλμα. Ο αγώνας της ενάντια στα κοινωνικά δικαιώματα του προλεταριάτου χρονολογείται από την εποχή της μεγάλης Επανάστασης και συμβαδίζει με τις φιλανθρωπικές κινήσεις, οι οποίες αποτελούν προκάλυμμά του και βρίσκονταν στην ακμή τους την εποχή του Ναπολέοντα Γ'. Τον καιρό της βασιλείας του εμφανίστηκε το μνημειώδες έργο της φιλανθρωπικής αυτής τάξης: οι *Ευρωπαϊοί Εργάτες (Ouvriers européens)* του Λε Πλε (Le Play).

Πλάι στη φανερή φιλανθρωπική στάση, η αστική τάξη διατηρούσε πάντοτε την κρυφή στάση της ταξικής πάλης. Ήδη από το 1831, στην *Journal des débats*, αναγνωρίζει ότι «κάθε εργοστασιάρχης ζει στο εργοστάσιό του όπως ο ιδιοκτήτης φυτείας ανάμεσα στους σκλάβους του». Αν ήταν μοιραίο για τις παλιές

²⁰ Αναφέρεται στην ανατροπή της συνταγματικής μοναρχίας του Λουδοβίκου Φίλιππου τον Φεβρουάριο του 1848.

εργατικές εξεγέρσεις το γεγονός ότι καμιά θεωρία της επανάστασης δεν κατεύθυνε την πορεία τους, από μια άλλη άποψη ήταν ακριβώς αυτή η έλλειψη θεωρίας που επέτρεψε την αυθόρμητη ενέργεια και τον ενθουσιασμό με τον οποίο οι εργάτες ρίχτηκαν στην περιπέτεια της δημιουργίας μιας νέας κοινωνίας. Αυτός ο ενθουσιασμός, που κορυφώνεται στην Κομμούνα, κάποιες στιγμές κερδίζει με το μέρος της εργατικής υπόθεσης τα καλύτερα στοιχεία της αστικής τάξης· στο τέλος, όμως, οδήγησε τους εργάτες να υποκύψουν στα χειρότερα της στοιχεία. Ο Ρεμπώ και ο Κουρμπέ (Courbet) συμπαράταχτηκαν με την Κομμούνα. Η πυρπόληση του Παρισιού είναι η κατάληξη που άξιζε στο καταστροφικό έργο του βαρόνου Ωσμάν.

Συμπέρασμα

Άνθρωποι του δεκάτου ενάτου αιώνα, η ώρα των εμφανίσεών μας έχει καθοριστεί διά παντός, και ξαναφέρει πάντοτε εμπρός μας τα ίδια ακριβώς φαντάσματα.

– Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres* (Παρίσι, 1872), σσ. 74-75

Στη διάρκεια της Κομμούνας ο Μπλανκί ήταν κρατούμενος στο Φρούριο Τορώ. Εκεί έγραψε το *L'Éternité par les astres* (*Η Αιωνιότητα μέσω των άστρων*). Το βιβλίο αυτό συμπληρώνει τον αστερισμό των φαντασμαγοριών του αιώνα με μία τελευταία, κοσμική φαντασμαγορία, που περιέχει ανεπιφύλακτα την σκληρότερη κριτική προς όλες τις άλλες. Οι απλοϊκοί στοχασμοί ενός αυτοδίδακτου, που συνιστούν το κυρίως τμήμα του έργου, ανοίγουν το δρόμο σε μια θεώρηση που διαψεύδει σκληρά την επαναστατική ορμή του συγγραφέα. Η αντίληψη του σύμπαντος που αναπτύσσει ο Μπλανκί στο βιβλίο, δανειζόμενος τις βασικές αρχές των μηχανιστικών φυσικών επιστημών, αποδεικνύεται όραμα της κόλασης. Λειτουργεί, επιπλέον, ως συμπλήρωμα της κοινωνίας εκείνης, η οποία –όπως αναγκάζεται να αναγνωρίσει ο Μπλανκί προς το τέλος της ζωής του– τον έχει νικήσει. Η ειρωνεία αυτής της μελέτης –ειρωνεία η οποία αναμφίβολα διέφυγε της προσοχής του συγγραφέα της– είναι ότι οι φοβερές κατηγορίες που απαγγέλλει εναντίον της κοινωνίας λαμβάνουν τη μορφή απόλυτης υποταγής στα αποτελέσματά της. Το βιβλίο του Μπλανκί παρουσιάζει την ιδέα της αιώνιας επιστροφής δέκα χρόνια πριν το *Ζαρατούστρα* – μ' έναν τρόπο σχεδόν τόσο συγκινητικό όσο κι αυτός του Νίτσε, και με μία ακραία παραισθητική δύναμη. Η δύναμη αυτή είναι κάθε άλλο παρά θριαμβική· αφήνει, αντίθετα, μια αίσθηση καταπίεσης. Ο Μπλανκί πασχίζει εδώ να ανιχνεύσει μια εικόνα της προόδου (μιας από αμνημονεύτων χρόνων αρχαιότητας που εμφανίζεται ως σύγχρονος νεωτερισμός), η οποία, όπως αποδεικνύεται, είναι η φαντασμαγορία της ίδιας της ιστορίας. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

Το σύμπαν ολόκληρο αποτελείται από αστρικά συστήματα. Για να τα δημιουργήσει, η φύση διαθέτει μόνο μια εκατοστή *στοιχεία*. Παρ' όλες τις τεράστιες δυνατότητες που προσφέρουν αυτοί οι πόροι, και τους αναρίθμητους συνδυασμούς που επιτρέπουν να γεννηθούν, το αποτέλεσμα είναι αναγκαστικά ένας *πεπερασμένος* αριθμός, όπως ακριβώς και ο αριθμός των στοιχείων· και για να πληρώσει την απεραντοσύνη του σύμπαντος η φύση πρέπει να επαναλαμβάνει επ' άπειρον τους *αρχικούς* συνδυασμούς ή *τύπους*. Έτσι, κάθε ουράνιο σώμα, οποιοδήποτε κι αν είναι, υπάρχει σε άπειρο αριθμό στο χώρο και το χρόνο, κι όχι μόνο σε *μία* από τις όψεις του αλλά όπως είναι σε κάθε δευτερόλεπτο της ύπαρξής του, από τη γέννησή του μέχρι το θάνατο... Η γη είναι ένα *απ'* αυτά τα ουράνια σώματα. Κάθε ανθρώπινο ον είναι, λοιπόν, αιώνιο σε κάθε δευτερόλεπτο της ύπαρξής του. Ό,τι γράφω αυτή τη στιγμή, σ' ένα κελί του Φρουρίου Τορώ, το έχω γράψει και θα το γράφω ολόκληρη την αιωνιότητα – σ' ένα τραπέζι, με μια πένα, ντυμένος όπως είμαι τώρα, σε περιστάσεις σαν κι αυτές. Κι έτσι είναι για τον καθένα... Ο αριθμός των σωσιών μας είναι άπειρος στο χρόνο και το χώρο. Κανείς δεν μπορεί σ' αλήθεια ν' αξιώσει οτιδήποτε περισσότερο. Οι σωσίες αυτοί έχουν σάρκα και οστά – στην πραγματικότητα φορούν παντελόνια και σακάκια, κρινολίνα και περούκες. Δεν πρόκειται καθόλου για φαντάσματα· είναι το παρόν που έχει γίνει αιώνιο. Σ' αυτό, εξ' άλλου, έγκειται ένα σοβαρό μειονέκτημα: δεν υπάρχει πρόοδος... Αυτό που ονομάζουμε “πρόοδος” περιορίζεται στον κάθε συγκεκριμένο κόσμο κι εξαφανίζεται μαζί του. Παντού και πάντοτε στη γη το ίδιο δράμα, το ίδιο σκηνικό, στην ίδια περιορισμένη σκηνή – μια θορυβώδης ανθρωπότητα, ξετρελαμένη από το ίδιο της το μεγαλείο, με την πίστη ότι αποτελεί ολόκληρο το σύμπαν και ζώντας στη φυλακή της σαν να βρίσκεται σ' ένα αχανές βασίλειο, για να καταλήξει να σωριαστεί πρόωρα μαζί με τον πλανήτη, που έχει βαστάξει με βαθύτατη περιφρόνηση το φορτίο της ανθρώπινης αλαζονείας. Η ίδια μονοτονία, η ίδια ακινησία και σ' άλλα ουράνια σώματα. Το σύμπαν επαναλαμβάνεται ατελείωτα και σκαλίζει το έδαφος επί τόπου. Η αιωνιότητα εκτελεί επ' άπειρον –*ατάραχα*– τις ίδιες επαναλαμβανόμενες κινήσεις.

Η παραίτηση δίχως ελπίδα είναι η τελευταία λέξη του μεγάλου επαναστάτη. Ο αιώνας στάθηκε ανίκανος να ανταποκριθεί στις νέες τεχνολογικές δυνατότητες με μια νέα κοινωνική κατάσταση. Κι αυτό εξηγεί γιατί η τελευταία λέξη εγκαταλείφθηκε στους πλανημένους μεσολαβητές μεταξύ παλιού και νέου, που βρίσκονται στην καρδιά αυτών των φαντασμαγοριών. Ο κόσμος κυριαρχήθηκε από τις φαντασμαγορίες του – αυτή, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Μπώντλαϊρ, είναι η “νεωτερικότητα”. Στο όραμα του Μπλανκί ολόκληρο

το σύμπαν εισέρχεται στη νεωτερικότητα, της οποίας προάγγελοι είναι οι επτά γέροι του Μπωντλαίρ. Εν τέλει, για τον Μπλανκί, ο νεωτερισμός είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα όλων όσα είναι καταδικασμένα. Παρομοίως, στο *Ciel et enfer* (Παράδεισος και κόλαση), ένα ελαφρύ έργο που γράφτηκε λίγο πριν, τα μαρτύρια της κόλασης παρουσιάζονται ως η πιο πρόσφατη καινοτομία όλων των εποχών, ως «πόνιοι αιώνιοι και πάντοτε νέοι». Οι άνθρωποι του δέκατου ένατου αιώνα, στους οποίους ο Μπλανκί απευθύνεται σα να 'ταν φαντάσματα, είναι ιθαγενείς αυτής της περιοχής.

Οδηγός ονομάτων και όρων

Haussmann, Baron Georges Eugène (1809-1891). Σπούδασε νομικά και άρχισε να εργάζεται στις δημόσιες υπηρεσίες της Γαλλίας το 1831. Ως νομάρχης Σηκουάνα (1853-1870), υπό τον Ναπολέοντα Γ΄, ξεκίνησε και έφερε εις πέρας μια μεγάλης κλίμακας ανακαίνιση του Παρισιού, η οποία περιλάμβανε τον εκσυγχρονισμό του αποχετευτικού συστήματος, των υπηρεσιών κοινής ωφελείας, των μεταφορών, την κατασκευή της όπερας του Παρισιού και της κεντρικής αγοράς Λε Αλ, τη διαμόρφωση των πάρκων στη Βουλόνη και το Βενσέν, καθώς και τη δημιουργία στρατηγικά οργανωμένων μεγάλων λεωφόρων (*grands boulevards*), που συνεπάγονταν την καταστροφή πολλών παλαιών παριζιάνικων συνοικιών και πολλών στοών που είχαν κατασκευαστεί το πρώτο μισό του αιώνα.

Blanqui, Luis-Auguste (1805-1881). Ριζοσπάστης ακτιβιστής και συγγραφέας, αφοσιωμένος στη διαρκή επανάσταση. Σπούδασε νομική και ιατρική στο Παρίσι, αλλά αφιερώθηκε στη συνωμοτική δράση στους κόλπους των Καρμπονάρων και άλλων παράνομων οργανώσεων, κι αναδείχθηκε ηγετική μορφή του σοσιαλιστικού κινήματος. Τραυματίστηκε πολλές φορές σε οδομαχίες και πέρασε συνολικά σαράντα χρόνια στη φυλακή. Συγγραφέας των *L'Eternité par les astres* (1872) και *Critique social* (1885).

Boetticher, Karl Heinrich von (1833-1907). Γερμανός θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, σύμβουλος του Μπίσμαρκ. Συγγραφέας του *Tektonik der Hellenen*.

Fénelon, François de Salignac de la Mothe (1651-1715). Γάλλος κληρικός και συγγραφέας.

Fourier, Charles (1772-1837). Γάλλος θεωρητικός και κοινωνικός μεταρρυθμιστής, υπέρμαχος μιας συνεργατικής οργάνωσης της κοινωνίας, βασισμένης σε κοινότητες παραγωγών, γνωστές ως φαλανστήρια. Συγγραφέας των *Théorie des quatre mouvements* (1808), *Traité de l'association agricole domestique* (1822), *Le Nouveau Monde industriel* (1829-1830), *La Fausse Industrie morcelée* (1835-1836).

Grün, Karl (1817-1887). Γερμανός συγγραφέας και δημοσιογράφος, οπαδός του Φόουερμαχ. Μέλος της πρωσικής βουλής. Εκπρόσωπος του “πραγματικού σοσιαλισμού” τη δεκαετία του 1840.

Moilin, Tony (1832-1871). Γάλλος ουτοπικός συγγραφέας. Έργο του το *Paris en l'an 2000* (1869).

Grandville. Ψευδώνυμο του Jean-Ignace-Isidore Gérard (1803-1847), γελοιογράφου και εικονογράφου, που δημοσίευε στα περιοδικά *Le Charivari* και *La Caricature*. Το *Un Autre Monde*, με εικονογράφιση του Grandville και κείμενα του Taxile Delord, εκδότη του *Le Charivari*, εκδόθηκε το 1844. Στα ελληνικά κυκλοφορεί το έργο του Γκρανβίλ *Σκηνές από τον ιδιωτικό και δημόσιο βίο των ζώων*, Στοχαστής, 2003.

Chaptal, Jean-Antoine, comte de (1756-1832). Γάλλος φυσικός και χημικός. Υπουργός εσωτερικών (1800-1804). Ιδρυτής της πρώτης Σχολής Τεχνών και Επαγγελματιών (*école des arts et des métiers*).

Chevalier, Michel (1806-1879). Οικονομολόγος, υπέρμαχος του ελεύθερου εμπορίου και οπαδός του Σαιν-Σιμόν. Συνεκδότης της εφημερίδας *Le Globe* (1830-1832), φυλακίστηκε μαζί με τον *Enfantin* το 1832-1833. Καθηγητής στο Γαλλικό Κολλέγιο και σύμβουλος επικρατείας τον καιρό του Ναπολέοντα Γ΄.

Enfantin, Barthélemy-Prospér (1796-1864). Ηγέτης των σαιν-σιμονιστών. Η πρότυπη κοινότητα που ίδρυσε στο Μενιλμοντάν το 1832 χαρακτηρίστηκε από μια αλλόκοτη ιεροκρατία και ελευθερία μεταξύ των φύλων. Υπηρέτησε στην Επιστημονική Επιτροπή στην Αλγερία κι έγινε στη συνέχεια ο πρώτος διευθυντής της Εταιρείας Σιδηροδρόμων της Λυών (1845).

Toussenel, Alphonse (1803-1885). Γάλλος φυσιοδίφης, οπαδός του Φουριέ. Εκδότης της εφημερίδας *La Paix*. Συγγραφέας του *L'Esprit des bêtes* (1856), και άλλων έργων με κωμικό ύφος.

Louis Philippe (1773-1850). Απόγονος της βασιλικής οικογένειας των Βουρβόνων. Μέλος της Λέσχης των Γιακωβίνων το 1790, και συνταγματάρχης στον επαναστατικό στρατό. Έζησε στη Φιλαδέλφεια (1796-1800) και αργότερα στην Αγγλία. Βρισκόταν στη Γαλλία το 1817-1830, διαχειριζόμενος τη μεγάλη του περιουσία. Ανακηρύχθηκε “Πολίτης Βασιλιάς” από τον Θιέρσο (Thiers) κατά την Επανάσταση του Ιουλίου και εξελέγη συνταγματικός μονάρχης από τη Βουλή των Αντιπροσώπων στις 7 Αυγούστου 1830. Η βασιλεία του σημαδεύτηκε από την άνοδο της αστικής τάξης στην εξουσία, κυρίως μέσω της κυριαρχίας της στον βιομηχανικό και χρηματιστικό τομέα. Εκθρονίστηκε από την Φεβρουαριανή Επανάσταση του 1848, οπότε και παραιτήθηκε του αξιώματος και διέφυγε στην Αγγλία.

Redon, Odilon (1840-1916). Γάλλος ζωγράφος και χαράκτης, που κατατάσσεται στην μετα-ιμπρεσιονιστική σχολή. Γνωστοί οι πίνακές του με άνθη.

Jugendstil. Στυλ στην αρχιτεκτονική, τη διακόσμηση και τις εφαρμοσμένες τέχνες, που άνηθε την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}. Συνδέεται με την Art Nouveau. Στη Γερμανία, όπου στην αρχή έγινε γνωστό ως «μοντέρνο στυλ» και «κίνημα διακόσμησης», ηγετικές μορφές ήταν ο August Endell και ο Henry van de Velde. Μετά το 1896 συνδέθηκε με το περιοδικό *Die Jugend* (*Νεολαία*). Έπαιξε σημαντικό ρόλο σε εκθέσεις εφαρμοσμένης τέχνης στο εργαστήριο *Φάλαγγα* του Wassily Kandinsky, που ξεκίνησαν το 1901. Σηματοδοτεί μια υπέρβαση των συνόρων μεταξύ “υψηλής” και “ταπεινής” τέχνης, καθώς και

μια εκπαιδευτική κίνηση προσηλωμένη στην αναμόρφωση του ανθρώπινου περιβάλλοντος.

Napoleon III. Πλήρες όνομα Charles Louis Napoleon Bonaparte (1808-1873). Ανιψιός του Ναπολέοντα Α΄, έζησε στην εξορία έως ότου ανέλαβε την ηγεσία της οικογένειας Βοναπάρτη μετά το θάνατο του Ναπολέοντα Β΄ (1832). Εξελέγη στην Εθνοσυνέλευση το 1848 και αργότερα στην προεδρία της Δημοκρατίας (10 Δεκ. 1848). Έγινε δικτάτορας με πραξικόπημα (2 Δεκ. 1851) και ένα χρόνο αργότερα αυτοανακηρύχθηκε αυτοκράτορας με το όνομα Ναπολέον Γ΄. Υποστηρικτής της εμπλοκής της Γαλλίας στον γαλλο-πρωσικό πόλεμο (1870-1871), αιχμαλωτίστηκε στη μάχη του Σεντάν και παρέμεινε αιχμάλωτος μέχρι το τέλος του πολέμου. Εκθρονίστηκε από την Εθνοσυνέλευση την 1 Μαρτίου 1871 και αποσύρθηκε στην Αγγλία, όπου και πέθανε.

Du Camp, Maxime (1822-1894). Συγγραφέας, φίλος του Φλωμπέρ. Δούλεψε μαζί με τον Μπωντλαίρ στο *La Revue de Paris*. Παρασημοφορήθηκε από τον Cavaignac για την υπηρεσία του στην Εθνοφρουρά κατά την καταστολή της εξέγερσης του Ιουνίου 1848. Συγγραφέας των *Les Chants modernes* (1855) και ενός εξάτομου έργου για το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα (1869-1875).

Meryon, Charles (1821-1868). Γάλλος χαράκτης. Φίλος του Μπωντλαίρ.

Le Play, Frédéric (1806-1882). Μηχανικός και οικονομολόγος. Ως γερουσιαστής (1867-1870) εκπροσωπούσε έναν πατερναλιστικό “κοινωνικό καθολικισμό”. Συγγραφέας του *Les Ouvriers européens* (1885).

Courbet, Gustave (1819-1877). Γάλλος ρεαλιστής ζωγράφος. Προήδρευσε στην Επιτροπή Καλών Τεχνών στη διάρκεια της Κομμούνας (1871). Φυλακίστηκε επί έξι μήνες για την καταστροφή της στήλης στην Πλατεία Βαντόμ και καταδικάστηκε (το 1875) να πληρώσει για την αναστήλωση του μνημείου.



Διεύθυνση επικοινωνίας: hotel@disobey.net

http://www.disobey.net/hotel_des_etrangers/