

Γιάννης Πάγκαλος

Dada και πολιτική: Μιά δύσκολη σχέση

Αν δεχτούμε την ευρέως διαδεδομένη έρμηνεία του Peter Bürger ότι τα κινήματα της άβανγκάρντ στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα συνιστούν «επίθεση στο θεσμό της τέχνης»¹ και ότι στρέφονται ενάντια στην «άστική αισθητική της αυτονομίας»² επιχειρώντας να «ένσωματώσουν την τέχνη στην πρακτική ζωή»³, τότε άβιαστα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι στις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες έξ όρισμού προσιδιάζει ή έννοια του πολιτικού. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τις στρατιωτικές/μαχητικές συνδηλώσεις του ίδιου του όρου «άβανγκάρντ» (έμπροσθοφυλακή)⁴, αλλά και από τό πολιτικό φορτίο πού έμπεριέχει τό κειμενικό είδος του μανιφέστου, κεντρικό όχημα έκφρασης των θέσεων (έσωτερικά αντιφατικών πολλές φορές) πού θέλουν να επικοινωνήσουν τά έν λόγω καλλιτεχνικά κινήματα.⁵ Στην προκειμένη περίπτωση βρισκόμαστε (άκόμη) μπροστά σέ μία –ένδεχομένως ουσιαστική– αλλά και πολύ άφηρημένη διάσταση του όρου «πολιτική» με ένστικτώδη, άναρχική έξέγερση αντί-άστισμού ή αντί-ακαδημαϊσμού σα φώς έχει τή σημασία της, δέν εντάσσεται όμως σέ κάποιο οργανωμένο κοινωνικό ρεύμα τό όποιο στοχοπροσηλωμένα επιδιώκει να επιφέρει αλλαγές στην πραγματικότητα. Οι πρωτοπορίες, βέβαια, ανάλογα μέ τήν εποχή και τό είδος, ένιοτε παρουσιάζουν σχέσεις και μέ τέτοια κινήματα, ανταποκρινόμενες στην πιό συγκεκριμένη και τρέχουσα αντίληψη της πολιτικής, άγγιζοντας μάλιστα τά όρια της στράτευσης: άρκεί να σκεφτούμε τή συμπίρρευση του ιταλικού φουτουρισμού μέ τό φασισμό, τήν υπαγωγή του ρωσικού φουτουρισμού και των συγγενικών του μορφών στην υπόθεση της κομμουνιστικής

έπανάστασης, τό φλέρντ πολλών έκπροσώπων του γαλλικού σουρεαλισμού μέ τό κομμουνιστικό κόμμα.

Αν επικεντρωθούμε στο dada, ίσως τό πιό «ριζικό»⁶, δύσκολα ταξινομήσιμο και «άναρχικό» ρεύμα της πρωτοπορίας, μέ μία έπιφανειακή ματιά βλέπουμε μόνο τήν πρώτη, τήν πολύ γενική σύλληψη της πολιτικής: στόν παραλογισμό και στόν έθνικισμό του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου οι ντανταϊστές αντιπαράθετουν τόν δικό τους παραλογισμό, αυτόν της «τέχνης» τους, καθώς και τό διεθνισμό – αυτή είναι ή κρατούσα αντίληψη, διαμορφωμένη έν πολλοίς από τις έκδηλώσεις της ιδρυτικής φάσης του κινήματος τό 1916 στο Cabaret Voltaire της Ζυρίχης.⁷ Υπάρχει, ωστόσο, ένα παρακλάδι του dada πού άναπτύσσεται λίγο άργότερα στο Βερολίνο, τό όποιο συνειδητά υίοθετεί πολλά στοιχεία της άριστερης ιδεολογίας. Καλλιτέχνες πού έκκολάπτονται σέ αυτό τό φυτώριο, όπως οι George Grosz και John Heartfield βλ. σ. 234, έξελίσσονται κατά τή Δημοκρατία της Βαϊμάρης μέ τά πρωτοποριακά κολλάζ και φωτομοντάζ τους σέ σφοδρούς και άποτελεσματικούς πολέμιους του έθνικοσοσιαλισμού. Αύτην τήν άτραπό του γερμανικού ντανταϊσμού θά επιδιώξει να άναδείξει σέ άδρες γραμμές τό παρόν σημείωμα. Και καθώς πρόκειται για μία διεπαφή προχωρημένης τέχνης και πολιτικής σημαντικού αισθητικού βεληνεούς αλλά περιορισμένης έκτασης και συνέχειας, στο δεύτερο μέρος του άρθρου θά γίνει άναφορά στο opus magnum του Peter Weiss Αισθητική της Αντίστασης (1975-1980), μυθιστόρημα ποιητικής, τό όποιο στόν πυρήνα του παρουσιάζει τήν ασύμπτωτη πορεία καλλιτεχνικής πρωτοπορίας –ειδικά του dada– και κομμουνιστικού κινήματος ως μία (άκόμη) χαμένη ευκαιρία της Άριστεράς.

I

Έέ ένα ενδιαφέρον άρθρο του Ludger Derenthal, τό όποιο, μεταξύ άλλων, συνιστά τις ιδιαιτερότητες του dada σέ διάφορες ευρωπαϊκές μητροπόλεις (Ζυρίχη, Βερολίνο, Κολογία, Παρίσι) για τήν ομάδα του Βερολίνου άναφέρονται τά έξής:

6. Bürger, ό.π., σ. 29.

7. Χαρακτηριστικό τό απόσπασμα από τις καταγραφές του Hugo Ball, ενός έκ των πρωταγωνιστών του Cabaret Voltaire: «Τό καμπαρέ μας είναι μία χειρονομία. Κάθε λέξη πού άρθρώνεται και πού τραγουδιέται έδώ δηλώνει τουλάχιστον τήν έλλειψη σεβασμού προς τήν εποχή της συνεισφοράς πού ζούμε. Τι τό έντυπωσιακό και άξιο σεβασμού, άλλωστε, χαρακτηρίζει τόν καιρό μας; Τά κανόνια του; Τό μεγάλο τύμπανό μας υπερχαλύπτει τόν ήχο τους. Ό ιδεαλισμός και ή έλπίς και μεγάλο διάστημα έχει γίνει περιγελως, τόσο στη λαϊκή όσο και στην άκαδημαϊκή συνείδηση. Οι μεγαλειώδεις μάχες-πανηγύρια της σφαγής και οι κανιβαλικές ήρωικές πράξεις; ή έθελοντική τρέλα μας, ό ένθουσιασμός μας για τήν ψευδαίσθηση θά τά συντρίβουν», Hugo Ball, «Die Flucht aus der Zeit», στο Karl Riha, Jörgen Schäfer, DADA total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, Reclam, Στουτγάρδη, 1994, σσ. 16-32, ίδίως 21-22.

1. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1974, σ. 78.

2. Στο ίδιο, σ. 49 κ.έ.

3. Στο ίδιο, σ. 72.

4. Cristina Jarillot Rodal, *Manifesto y vanguardia. Los manifestos del futurismo italiano, Dada y surrealismo*, Universidad del País Vasco, 2010, σ. 9.

5. Hubert van den Berg, «Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests», στο Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, *Die neue Welt ist eine Manifestation. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ, 1997, σσ. 58-80.

τευμένει από τους συναδέλφους τους στην ούδέτερη Έλβετία, οι οποίοι κινδύνευαν με απέλαση. Ως αναρχικοί ή σπαρτακιστές, συνοδοιπόροι της άκρας άριστερας, έστρεφαν τά πυρά τους έναντίον της συμμαχίας που είχε συνάψει ή σοσιαλδημοκρατία με την ήγεσία του στρατού για την καταστολή των κινημάτων που υποστήριζαν τη Δημοκρατία των Συμβουλίων. Στο στόχαστρό τους ήταν επίσης ή επιείκεια της κυβέρνησης απέναντι σε απόπειρες πραξικοπήματος και συνωμοσίες της Δεξιάς. Τό σκόνηλο του βολεμένου και αλαζονικού αστικού περιβάλλοντος απογοητώνεται τόσο με σατιρικές όσο και με κυνικές καλλιτεχνικές δράσεις. Η κριτική τους, τόσο από άποψη μορφής όσο και περιεχομένου είναι άσπιβίβαστη και ριζική.⁸

Συγκρίνοντας τά διαφορετικά κέντρα του dada, κοινή είναι επίσης ή πεποίθηση ότι και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στη Νέα Υόρκη, ή ένασχόληση με την πολιτική είναι άπουσα: Οί εκεί εκπρόσωποι του κινήματος έπιχειρούνται κατεξοχήν σε καλλιτεχνικούς προβληματισμούς.⁹ Η ταραγμένη πολιτική κατάσταση στη Γερμανία όμως - ήττα στον Μεγάλο Πόλεμο, Νοεμβριανή Έξέγερση των ναυτών του Κιέλου άρχικά και επέκταση της Έπανάστασης σε όλη τη χώρα, δολοφονία των ήγετων του «Σπάρτακου» Karl Liebknecht και Rosa Luxemburg - δίνει ίσχυρό έναυσμα στο «Dada-Club Berlin», σύμφωνα με τη συνοπτική αλλά περιεκτική άναδρομή του κινήματος από τον Raoul Hausmann, έναν εκ των πρωταγωνιστών του στη γερμανική πρωτεύουσα.¹⁰ Με αυτή την κατάσταση γύρω μας «έπρεπε νά δημιουργούμε περίτεχνους στίχους, νά ζωγραφίζουμε νεκρές φύσεις και γυναικεία γυμνά;» άναρωτιέται ρητορικά «Στό διάολο!» άπαντάει εύγλωττα.¹¹ Και συνεχίζει ό Χάουσμαν:

Μιά δυσοίωνη μέρα κυκλοφόρησε ή είδηση της δολοφονίας του Karl Liebknecht και της Ρόζα Λούξεμπουργκ. Τό προλεταριάτο σάν νά είπα παραλύσει χωρίς νά μπορεί νά συνέλθει από τη νάρκωση. Έπρεπε λοιπόν νά ένισχυθεί ό άκτιβισμός του dada: έναντίον ενός κόσμου ό οποίος δεν ήταν ικανός νά άντιδράσει έστω παλλικαρίσια άπέναντι σε άσυγκρίτητα ώμότητες.¹²

Η νεότευκτη Δημοκρατία της Βαϊμάρης άποτελεί για τους ντανταϊστές άπλώς συνέχεια της προηγούμενης άθλιότητας: «Η Βαϊμάρη δέν είναι παρά ένα φέμα, ή μεταμφίεση της τευτονικής βαρβαρότητας».¹³ Ο «Νταντάσσοφος» (Dadasoph) Χάουσμαν ξιφουλκεί έναντία στίς πολιτικές και πολιτισμικές βάσεις αυτού του κρατικού σχηματισμού και στό άρθρο του με χαρακτηριστικό τίτλο «Λίβελλος έναντίον της βιοθεωρίας της Βαϊμάρης».¹⁴ Τά happenings των ντανταϊστών συχνά έχουν πολιτική χροιά: ό «Αρχί-dada» Johannes Baader εισβάλλει στην Έθνοσυνέλευση της Βαϊμάρης και πετάει μιά προκήρυξη στην όποία, μεταξύ άλλων προφητειών με χαρακτήρα θρησκευτικής άποκάλυψης, άνακοινώνει και την άνατίναξη του κοινοβουλίου.¹⁵ Ήταν ό ίδιος που είχε δημιουργήσει σκάνδαλο, διακόπτοντας τη Θεία Λειτουργία στον Καθεδρικό του Βερολίνου με την κραυγή: «Δέν δίνετε δεκάρα για τον Ίησού Χριστό».¹⁶ Οί ντανταϊστές στο Βερολίνο σαφώς και επιδιώκουν την «καταστροφή των χρυσελεφάντινων πύργων»¹⁷ της τέχνης, όπως και οί όμότεχνοί τους σε άλλες πόλεις, προσδίδουν όμως σε αυτό τό πρόγραμμα μιά άπαραβλέπτα πολιτική χροιά: οί George Grosz και John Heartfield σε άρθρο τους επιτίθενται σφοδρά έναντίον του ζωγράφου Oskar Kokoschka, εκπροσώπου - όπως θεωρούν - της άστικής τέχνης και μεταξύ των άλλων «κοσμητικών επιθέτων» του άποδίδουν και τό χαρακτηρισμό «πόρνη της τέχνης» (Kunsthure), έπειδή ίσχυρίζεται ότι είναι «ύπεράνω της κομματικής διαμάχης».¹⁸ Και συνεχίζουν: «Η άστική τάξη τοποθετεί τον πολιτισμό και την τέχνη της πιο πάνω από τη ζωή της ήργατικής τάξης. Κι εδώ προκύπτει πάλι τό συμπέρασμα ότι δέν μπορεί νά υπάρξει συμφιλίωση μεταξύ της άστικής τάξης, της στάσης ζωής και της κοιλτούρας της, και του προλεταριάτου».¹⁹ Ένώ ό Wieland Herzfelde θεωρεί ότι ό έλιτισμός και ή άριστοκρατικότητα του αστικού θεσμού της τέχνης άποτρέπουν τον άπλό άνθρωπο από την έκφραση των δημιουργικών του δυμήτων και τάσσεται ύπερ του «έρασσιτεχνισμού»²⁰, διατυπώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα αίτημα δημοκρατίας. Τό αίωρούμενο όμείωμα άξιωματικού του στρατού με γουρουνοκεφαλή, έργο του Rudolf Schlichters, καθώς και οί άντιμιλιταριστικές καρικατούρες στην έκδοση *Gott mit uns!* του George

8. Ludger Derenthal, «Dada, die Toten und die Überlebenden des Ersten Weltkriegs», *Zeitenblicke* 3 (2004), Nr. 1 [09.06.2004], URL: <<http://zeitenblicke.historicum.net/2004/01/derenthal/index.html>> (3.7.2019), παρ. 6.

9. Karin Thomas, *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont Buchverlag, Κολογία, 1986, σ. 95. Βλ. και Asholt/Fähnders, ό.π., σ. 8.

10. Raoul Hausmann, «Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin», στο Karl Riha, *Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Reclam, Φρανκφούρτη, 1977, σσ. 3-12.

11. Στο ίδιο, σ. 4.

12. Στο ίδιο.

13. Στο ίδιο, σ. 6.

14. Riha (1977), ό.π., σσ. 49-52.

15. Hausmann, ό.π., σ. 6.

16. Στο ίδιο, σ. 5.

17. Malcolm Bradbury/James McFarlane (έπιμ.), *Modernism 1890-1930*, Penguin, London, 1991, σ. 303.

18. George Grosz και John Heartfield, «Der Kunstlump», Riha/Schäfer, ό.π., σσ. 140-143, έδω σ. 140.

19. Στο ίδιο, σ. 141.

20. Wieland Herzfelde, «Zur Einführung in die Erste internationale Dada-Messe», στο Riha/Schäfer, ό.π., σσ. 146-148.

— αποκορύφωμα και συγχρόνως κύνειο ἄσμα τοῦ κινήματος στό Βερολίνο²¹— προκαλοῦν τή μήνυση μιᾶς ἔνωσης στρατιωτικῶν. Οἱ ὑπαίτιοι σύρονται στό δικαστήριο, τό ὁποῖο τοὺς ἐπιβάλλει ἀπλῶς χρηματικές ποινές. «Ὅμως—σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Ραούλ Χάουσμμαν— ἤδη «Τό Dada εἶχε πεθάνει».²²

Στούς κόλπους τοῦ βερολινέζικου Dada ἔχουν διαμορφωθεί δύο εὐδιάκριτες τάσεις: Οἱ Wieland Herzfelde—ιδρυτῆς τοῦ ἀριστεροῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου Malik—, John Heartfield καί George Grosz «ἀνῆκουν στόν πυρήνα τῆς πρώτης (μαρξιστικῆς) ομάδας, ἐνῶ οἱ Huelsenbeck, Hausmann, καί Baader ἀπαρτίζουν τόν πυρήνα τῆς δεύτερης (ἀναρχικῆς)». Ὁ Franz Jung τοποθετεῖται κάπου ἀνάμεσα στίς δύο. Γιά ἐνάμιση χρόνο περίπου—μέχρι τή Μεγάλη Διεθνή Ἐκθεση—μποροῦν ὁμως καί συνυπάρχουν χωρίς ἰδιαίτερα προβλήματα.²³ Οἱ ἰθύνοντες τοῦ Γερμανικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος στρέφονται συλλήβδην ἐναντίον τῶν ντανταϊστῶν, χαρακτηρίζοντάς τους «ἀναρχικούς τῆς τέχνης» (Kunstanarchisten).²⁴ Γιά τήν κομματική ὀρθοδοξία σημαντική ἦταν ἡ διατήρηση τῆς «ἀστικῆς πολιτισμικῆς κληρονομιάς», μέχρι—μέ τήν προλεταριακή κατάληψη τῆς ἐξουσίας—νά δημιουργηθοῦν οἱ ὁροι γιά μιᾶ γνήσια σοσιαλιστική τέχνη.²⁵ Βέβαια, ἄν καί μέλη τοῦ Κόμματος, ἡ μαρξιστική τριάδα τῶν ντανταϊστῶν εἶναι ἀντιδογματική, μέ δικές τῆς ἰδέες καί συχνά μέ ἀποκλίσεις ἀπό τήν ἐπίσημη γραμμή.²⁶ Ἀλλωστε καί οἱ τρεῖς τους—παρά τίς μαρξιστικές τους πεποιθήσεις—ἐπιδεικνύουν μιᾶ ἔντονη συμπάθεια γιά ὅτι-δήποτε ἀμερικάνικο, χαρακτηριστική ἡ ἀλλαγὴ ὀνομάτων στήν ὁποία προβαίνουν οἱ δύο ἀπό αὐτούς: Ὁ Georg Grosz κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου

μετονομάζεται σέ George Grosz, ἐνῶ ὁ Helmut Herzfeld σέ John Heartfield (ἡ ἀντίδραση στήν ἀντι-ἀγγλική προπαγάνδα τῆς Γερμανίας βαραίνει ἐπίσης στήν ἀπόφασή τους αὐτή). Μετά τή Μεγάλη Διεθνή Ἐκθεση, ἡ διάσπαση τῶν μελῶν τοῦ κινήματος ὀριστικοποιεῖται. Ὡς λόγοι ἀναφέρονται «ἡ ἀπώλεια ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ, οἱ πολιτικές ἀντιπαραθέσεις τῶν συμμετεχόντων ἢ ἀπλῶς ἡ καθίζηση τῆς ἐσωτερικῆς ἐνέργειας».²⁷ Ὁ Χάουσμμαν κάνει λόγο γιά τήν ἀδυναμία κατανόησης ἀπό τοὺς περισσότερους ντανταϊστὲς τῆς μιζικῆς καλλιτεχνικῆς ἐπανάστασης πού σηματοδοτοῦσε τό κίνημα, ὅτι οἱ πῖο πολλοὶ «δέν ἤθελαν νά ὑπερβοῦν τίς πολιτικές σκοπιμότητες»²⁸—ἀναδεικνύοντας κατ' αὐτόν τόν τρόπο τήν ἀντίληψη περί πολιτικῆς ὡς τῆ δεσπόζουσα αἰτία γιά τή διάλυση τοῦ DADA Berlin.

Στήν «ἀμιγῶς καλλιτεχνική» διάσταση τοῦ κινήματος—ὅσο ἀδόκιμος κι ἂν εἶναι ὁ χαρακτηρισμός—στό πλαίσιο ἐνός σύντομου σημειώματος εἶναι ἀδύνατον νά ὑπεισέλθουμε. Τηλεγραφικά καί ἀταξινόμητα: ὀργανισμένες ἀντιδράσεις ἐνάντια στόν ἐξπρεσιονισμό («ἐνα παχύ εἰδύλλιο ἐν ἀναμονῇ μιᾶς καλῆς σὺνταξης»)²⁹, happenings, κολλάζ, φωτομοντάζ, ἡχητικά καί ὀπτικά ποιήματα, πλακάτ, μανιφέστα, καρικατοῦρες, προκηρύξεις, ἐκδοση περιοδικῶν—ὅλα αὐτά μέ μιᾶ διάθεση προκλητικῆ, σατιρικῆ, παρωδιακῆ, διαλυτικῆ. Αὐτόνομο καί τεράστιο κεφάλαιο ἀποτελεῖ ἐπίσης καί ἡ ἐπίδραση τοῦ νταντά σέ σύγχρονες μορφές τέχνης: Οἱ Riha & Bergius ἀναφέρουν ἐνδεικτικά τή συγκεκριμένη ποίηση, τήν pop-art, τό νεοσurrealismό καθώς καί μιᾶ ἀνανεωμένη ἀντίληψη γιά τή στράτευση στήν τέχνη.³⁰ Καθοριστικὴ ἐπίσης ἡ ἀλλαγὴ πού ἐπέφερε τό κίνημα στήν ἔννοια τοῦ «ἔργου τέχνης»—τόσο σέ φιλοσοφικό/αισθητικό ὅσο καί σέ πρακτικό ἐπίπεδο.³¹ Περαιτέρω δέν μπορούμε νά ἐπεκταθοῦμε. Ὡς μιᾶ ἐπιγραμματική ἀναφορά στίς τύχες τῶν ἄλλων στρατευμένων κινήματων τῆς πρωτοπορίας θά μᾶς βοηθοῦσε νά κλείσουμε πῖο σφαιρικά τό κεφάλαιο «ἱστορικὴ ἀβανγκάρντ καί πολιτικὴ»: Τό 1929 ὁ Μαρινέtti, ἡγέτης τοῦ ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ, γίνεται μέλος τῆς Ἰταλικῆς Ἀκαδημίας, τῆς ὁποίας «τό βομβαρδισμό ὁραματιζόταν στήν ὀρμητικὴ ἐποχὴ τῆς νεότητάς του», ἐνῶ τό 1934 ἡ ἐναπομείνασα παλιά φρουρά τῶν φουτουριστῶν μαζί μέ νέα μέλη ἐκθέτουν τά ἔργα τους στήν Μπιενάλε τῆς Βενετίας. Κατ' αὐτόν τόν τρόπο ὁ φουτουρισμός βρίσκει τή θέση του στίς ἀκαδημίες, στίς βιβλιοθήκες καί στά μουσεῖα, στοὺς θεσμούς, δηλαδή, πού κάποτε ἤθελε νά καταστρέφει.³²

21. Riha (1977), ὁ.π., σ. 178.

22. Hausmann, ὁ.π., σ. 12.

23. Richard Sheppard, *Modernism—Dada—Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2000, σσ. 322-323.

24. Στό ἴδιο, σ. 327.

25. Πρόκειται γιά ἕναν προβληματισμό πού ἀπασχολεῖ τήν Ἀριστερά στό μεγαλύτερο μέρος τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἡ «Διαμάχη γιά τόν ἐξπρεσιονισμό», πού διεξάγεται στοὺς κόλπους τῆς Ἀριστερᾶς μέσα ἀπὸ τίς σελίδες τοῦ περιοδικοῦ *Das Wort* (1937/1938), ἴσως νά συνιστᾷ τὴ γονιμότερη θεωρητικὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ τήν ἀντίθεση παράδοσης καί ἀνανέωσης καί κατὰ συνέπεια γιά τὴ σχέση ρεαλισμοῦ-μοντερνισμοῦ/πρωτοπορίας στά πολιτικά συμφραζόμενα τῆς ἐποχῆς (βλ. Hans-Jürgen Schmitt (ἐπιμ.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1973). Ἡ ὑψηλοῦ θεωρητικοῦ ἐπιπέδου πολεμικὴ τῶν «ἀνανεωτῶν» Μπρέχτ καί Ἀντόρνο ἐνάντια στίς θέσεις τοῦ ὑπέρμαχου τῆς παράδοσης Λούκατε, ἂν καί δημοσιεύεται ἀργότερα, ἐντάσσεται στόν ἀπόηχο αὐτῆς τῆς συζήτησης. Ἡ προβληματικὴ διατηρεῖ τήν ἐπικαιρότητά της τουλάχιστον μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ '60, ὅπως πιστοποιεῖ ἡ παρέμβαση τοῦ Σάιρτ στοῦ συνέδριου τῶν Εὐρωπαίων συγγραφέων στό Λένινγκραντ τό 1963, στό ὁποῖο ὁ Γάλλος φιλόσοφος ἀσκεῖ κριτικὴ στήν ὀρθόδοξη μαρξιστικὴ ἀποψη περί «παρακμιακῆς τέχνης» (βλ. M. Calinescu, *Five faces of modernity*, Duke University Press, Durham, 1987, σσ. 195-211).

26. Sheppard, ὁ.π., σσ. 322 κ.ε.

27. Riha (1977), ὁ.π., σ. 179.

28. Hausmann, ὁ.π., σ. 11.

29. Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco et. al., «Dadaistisches Manifest», σὺν Karl Riha (1977, ὁ.π.), σσ. 22-25, τό παράθεμα στή σ. 23.

30. Riha (1977), ὁ.π., σσ. 179-180.

31. Bürger, ὁ.π., σσ. 76-116.

32. Hans Schmid, «Das Tempo des Lebens: Vorsichtige Annäherung an den Futurismus», *Telepolis* 20 Φεβρ. 2009, <https://heise.de/-3421869> (3.7.2019).

φουτουρισμό, συνοδοιπόρο στην επανάσταση των μπολσεβίκων, είναι αντίστροφη: Έδω δέν έχουμε την ανακήρυξη του κινήματος σε «κρατική τέχνη», αλλά την ανηλεή διώξή του³³ – εξέλιξη ή οποία επισημαίνεται το αργότερο το 1934, με την επίσημη καθιέρωση του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» ως «κύριας μεθόδου της σοβιετικής λογοτεχνίας και κριτικής».³⁴

II

Πολλά χρόνια αργότερα, ο Peter Weiss στην Τριλογία *Η Αίσθητική της Αντίστασης* (1975/1978/και 1981), το πιο έμβληματικό ίσως γερμανόφωνο μυθιστόρημα της Άριστερας³⁵, επιχειρεί να συνδέσει την ιστορία της αντίστασης των καταπιεσμένων με αυτήν της τέχνης και οραματίζεται μία «όλιστική» επανάσταση, ή οποία παράλληλα με τη συνειδητή πολιτική δράση θα περιλαμβάνει το υποσυνείδητο και το χώρο των αισθήσεων. Μόνον κατ' αυτόν τον τρόπο οι «γιοί της Γαίας» θα μπορέσουν να αποτινάξουν το ζυγό των «Θεών-άρχοντων» με επιτυχία και με διάρκεια (πρόκειται για φιγούρες από την Τιτανομαχία, όπως απεικονίζεται στη ζωφόρο του Βωμοῦ της Περγάμου, μία μυθική μάχη ή οποία εξυψώνεται σε leitmotiv του έργου και σε εικόνα-σύμβολο της ταξικής πάλης από τον αφηγητή). Σε μία τέτοια σύλληψη ευνόητος είναι ο παραλληλισμός της πολιτικής με την καλλιτεχνική πρωτοπορία, των επαναστατών αφενός που ευαγγελίζονται την κοινωνική ανατροπή με τους καλλιτέχνες από την άλλη που επιδιώκουν να συνθλίβουν την κατεστημένη αισθητική. Στο dada, ως την πιο ριζική μορφή της άβανγκάρντ, εκχωρείται περίοπτη θέση. Πρόκειται, βέβαια, απλώς για το σύντομο έπεισόδιο της –ιστορικά πιστοποιημένης– χωρικής συνύπαρξης του Λένιν και των συντρόφων του με τους πρώτους ντανταϊστές στη Spiegelgasse της Ζυρίχης: στο νούμερο 1 του στενού ήταν το Cabaret Voltaire, το «άντρο» του dada, ενώ στο νούμερο 14 είχε καταλύσει ο εξόριστος Λένιν, προετοιμάζοντας την Όκτωβριανή επανάσταση.³⁶ Η θέση, ωστόσο, της σκηνης βρίσκεται περίπου

στο μέσο της Τριλογίας (II 54-55) και ονομάζεται σε αναφορά με την ιστορική ανάστοχαστική φόρτιση, έτσι ώστε αυτή ή «τοπογραφία της επανάστασης» αποκτά συμβολική διάσταση και καταλήγει να συμπεκνώνει τον πυρήνα του μυθιστορήματος: «Η Spiegelgasse είχε γίνει σύμβολο της βίαιης, διπλής, της ξύπνιας και της επανάστασης του ονείρου»³⁸ (II 59) αποφαίνεται ο Müntzenberg. Αναφέρεται στις σκέψεις του Λένιν για μία «πολιτιστική επανάσταση», οι οποίες λόγω του φόρτου της πρακτικής-οργανωτικής δουλειάς έμειναν αφηρημένες και ήμιτελείς. Από τη σκοπιά του μυθοπλαστικού παρόντος (τέλος της δεκαετίας του '30) ο έκπτωτος από την κομματική ορθοδοξία αγωνιστής αναγνωρίζει το επαναστατικό δυναμικό της πρωτοποριακής τέχνης: «Με την πάλη της για απελευθέρωση των μορφών, των κινήσεων, την ανανέωση της γλώσσας, του βλέμματος, αναγκαστικά επιδρούσε πάνω στις αισθήσεις μας, στην αναζήτησή μας για μία μεταμορφωμένη ύπαρξη» (II 61). Και αναγνωρίζει ότι «αν και φαινόταν πώς ή καλλιτεχνική επανάσταση λάμβανε χώρα σε άλλο μέτωπο εκτός πολιτικής [...] παρ' όλα αυτά ήταν συγγενής με τη δική μας επανάσταση» (II 61). Τα χρόνια που ακολουθούν ο Müntzenberg επιφορτίζεται από τον Λένιν να αναλάβει την προπαγανδιστική χρήση της τέχνης, ένασχόληση για την οποία έμμεσα εμφανίζεται μετανιωμένος: «[Η τέχνη] αποτελεί όμως το Μέσο, είπε, να διαλύει τις άγκυλώσεις των πολιτικών θεσμών και να μάς θυμίζει την πολλαπλότητα των εικόνων που προσλαμβάνουμε από τον κόσμο» (II 63). Έν ολίγοις το έπεισόδιο της Ζυρίχης παρουσιάζει τους «δύο πόλους» της επανάστασης που δέν ήρθαν –ως θα ήθελαν– ποτέ σε επαφή, δύο γραμμές της που ακολουθήσαν πολύ κοντινές παράλληλες πορείες χωρίς να συγκλίνουν ποτέ.³⁹ Τό βερολινέζικο dada –πού ιστορικά, όπως είδαμε, έστω πρόσκαιρα και ήμιτελώς, πέτυχε αυτήν τη συ-

και ως χειρονομία το αντίθετο του μπολσεβικισμού; Αντιπαράθετο στην καταστροφή και στον τέλει σχεδιασμό την απόλυτα δονκιχωτική, απαλλαγμένη από κάθε σκοπό και ασύλληπτη πλευρά του κόσμου; Θα είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς, τί θα συμβεί εκεί και τί έδω».

37. Οι παραπομπές από την έκδοση: Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1986 (Ausgabe in einem Band – έκδοση σε έναν τόμο). Οι ρωμαϊκοί αριθμοί στην άγκυλη υποδεικνύουν τον τόμο και οι αραβικοί τη σελίδα. Οι μεταφράσεις των παραθεμάτων είναι του συντάκτη (Γ. Π.).

38. Die Spiegelgasse wurde zum Sinnbild der gewaltsamen, doppelten, der wachen und der geträumten Revolution.

39. Για τό πώς νοείται αυτή ή σύζευξη στο μυθιστόρημα, την ιστορική της θεμελίωση στην «πολιτική του ενιαίου μετώπου» (Volksfrontpolitik) καθώς και τη συσχέτισή της με την εργοβιογραφική πορεία του ίδιου του Weiss, βλ. Hermand Jost, «Obwohl. Dennoch. Trotzdem. Die im Konzept der freien Assoziation der Gleichgesinnten aufgehobene Antinomie von ästhetischem Modernismus und sozialistischer Parteilichkeit in der Ästhetik des Widerstands und den sie begleitenden Notizbüchern», στο Alexander Stephan (έπιμ.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, 1983, σσ. 79-103.

33. Βλ. και Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, «Projekt Avantgarde», εισαγωγή στο Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, *δ.π.*, σσ. 1-17, ιδίως 8-9.

34. Βλ. σχετικά Hans-Jürgen Schmitt, *δ.π.*, σσ. 14-17.

35. Για μία γενική παρουσίαση του έργου στα ελληνικά βλ. Γιάννης Πάγκαλος, «Έλληνες-γερμανικές συγκλίσεις στην Άριστερή Λογοτεχνία: Οι Άκυβέρνητες Πολιτείες συναντούν την Αίσθητική της Αντίστασης». Στο Διακείμενα 14, έκδοση του Έργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Άριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2011, σσ. 145-159.

36. Ο Hugo Ball (*δ.π.*, σ. 32), ιδρυτικό μέλος του κινήματος στη Ζυρίχη, αφού αναφερθεί αρχικά ουδέτερα σ' αυτήν τη συνύπαρξη, αναρωτιέται: «Είναι άραγε ο Ντανταϊσμός ως σύμβολο

τοῦ βλεῖπε ἡ δυναμικὴ τοῦ συμβόλου πού ἤθελε νά δημιουργήσῃ ὁ συγγραφέας: τῇ χωρική ἐγγύτητα σέ συνδυασμό μέ τό κοσμοθεωρητικό χάσμα μεταξί ἐπαναστατικῆς πολιτικῆς καί τέχνης. Ἡ Τριλογία οὐσιαστικά ὁραματίζεται τήν «οὐτοπία μιᾶς πολιτισμικῆς ἐπανάστασης»⁴⁰, ἡ ὁποία εἶναι πολὺ δύσκολο νά γίνῃ πράξη, πόσο μάλλον ὅταν καί οἱ πρωταγωνιστές τοῦ ἔργου, παρτι ἀντιδογματικοί μαρξιστές, ἐμφανίζονται διστακτικοί μπροστά στό ἀναρχικό δυναμικό τοῦ dada:

Τὸ dada ἐπίσης ἐξέφραζε κάποιες τάσεις μας, εἶχε φτύσει στά σαλόνια, εἶχε γκρεμίσει τίς γύφινες προτομές ἀπὸ τό βάθρο τους καί εἶχε σκίσει τίς γρλάντες τῆς μικροαστικῆς ἐξιδανίκευσης, αὐτὰ τὰ βρίσκαμε σωστά, συμφωνοῦσαμε μέ τήν κοροϊδία αὐτοῦ πού θεωροῦνταν ἀξιοσέβαστο, μὲ τὴ γελοιοποίηση τῶν ἱερῶν, ὅμως στό κάλεσμα γιὰ ἀπόλυτη διάλυση τίς τέχνης ἤμασταν ἀντίθετοι, τέτοια συνθήματα ἀποτελοῦσαν μιὰ πολυτέλεια γιὰ ἐκείνους πού ἦταν χορτάτοι ἀπὸ παιδεΐα, ἐμεῖς σέ πρώτη φάση θέλαμε νά παραλάβουμε τοὺς θεσμούς τοῦ πολιτισμοῦ ἄθικτους, γιὰ νά δῶμε τί ὑπῆρχε ἐκεῖ πού θά μπορούσε νά ικανοποιήσῃ τὴ δίψα μας γιὰ μάθηση. (I, 57)

Τὸ πνεῦμα τῆς ἀβανγκάρντ εἶναι βέβαια πανταχοῦ παρόν σέ ὅλη τὴν ἔκτασῃ τοῦ μυθιστορήματος: Ἡ πρόσληψη τῶν ἔργων τέχνης –εἴτε πρόκειται γιὰ τὸν Δάντη, τὸν Ντελακρουά, τὸν Γκόγια ἢ τὸν Κάφκα– ἀπὸ τίς κεντρικὲς φιγούρες, τοὺς φιλομαθεῖς προλετάριους νεαροὺς, γίνεται συλλογικά καί διαλογικά, ἡ ἔννοια τῆς «αὔρας», ἡ ὁποία κατὰ τὸν Μπένγιαμιν συνεπάγεται τὴν κατὰ μόνον ἐγκαταβύθιση στό ἔργο τέχνης μέ σκοπὸ τὴν αἰσθητικὴ του ἀπόλαυση καί ἀποτελεῖ κεντρικὸ πυλῶνα τῆς ἀστικῆς ἀντίληψης περὶ τέχνης⁴¹, δέχεται ἰσχυρὸ πλήγμα ἀπὸ τὸν Βάις. Ἡ διαλεκτικὴ σύνθεση στὴν ὁποία ὡς συνεπὲς μαρξιστὴς τελικά δέν παραλείπει νά προχωρήσῃ, ἀνάγοντας τὴ μέθοδο τοῦ Μπρέχτ –τοῦ ὁποίου δηλώνει μαθητὴς– σέ ἓνα μέσο πού μπορεῖ νά ἀφομοιώνει τίς προαναφερθεῖσες ἀντιθέσεις (τέχνης καί πολιτικῆς), παραμένει, ὥστόσο, στό πεδίο τῆς τέχνης. Ἡ σύντηξη μέ τὴν πράξη –τό «ὄραμα τῆς Spiegelgasse»– δέν ἐπιτυγχάνεται οὔτε στό μυθοπλαστικὸ σύμπαν τοῦ ἔργου καί στὴν καλύτερη περίπτωσιν ἀποτελεῖ τὸν οὐτοπικὸ του ὁρίζοντα. Τό τέλος, στό ὁποῖο οἱ καταπιεσμένοι δέν ἔχουν βρεῖ ἀκόμη τὴ δύναμη πού θά τοὺς ἀπελευθερώσῃ ἀπὸ τό «ἄχθος πού βαραίνει πάνω τους», ἀποτελεῖ ὑπόμνηση ὅτι ἡ «ἐπανάσταση τοῦ ὀνείρου» παραμένει ἀκόμη ζητούμενο.

40. Christian Fritsch, «Engramme aus der Spiegelgasse», στό Karl-Heinz Götze καί Klaus R. Scherpe (ἐπιμ.), *Die «Ästhetik des Widerstands» lesen*, Argument, Βερολίνο, 1981, σσ. 121-133.

41. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Τό ἔργο τέχνης στὴν ἐποχὴ τῆς τεχνολογικῆς τοῦ ἀναπαραγωγικοῦ μηχανισμοῦ*, μετφ. Φώτης Τερζάκης, Ἐπέκεινα, Τρίκαλα, 2013.

Χρῆστος Γροσδάνης

Γιὰ τὸν πολιτικό ἐξτρεμισμό τῶν καλλιτεχνικῶν πρωτοποριῶν

Οἱ καλλιτεχνικὲς πρωτοπορίες τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα γοητεύτηκαν ἀπὸ τὸν πολιτικό ἐξτρεμισμό: οἱ φουτουριστές ἀπὸ τό φασισμό, οἱ σουρεαλιστές ἀπὸ τὸν κομμουνισμό, ἐνῶ στά μανιφέστα τῶν ντανταϊστῶν ἐντοπίζονται στοιχεῖα ἀναρχικοῦ ἀτομικισμοῦ. Ὁ χαρακτήρας τῶν πολιτικῶν τοὺς ἐπιλογῶν ὑπῆρξε παράδοξος καί αὐτοῦπονομευτικός. Οἱ πρωτοπορίες ἐπέλεξαν νά προσεγγίσουν πολιτικὰ κινήματα τὰ ὁποία ὥστόσο ἀπὸ τὴν πλευρά τους τίς ἀντιμετώπιζαν μέ δυσπιστία, ὑπονόμευαν τίς φιλελεύθερες δημοκρατίες καί κατέληξαν, ὀρισμένα ἐξ αὐτῶν, νά ἐγκαθιδρύσουν ὀλοκληρωτικά καθεστῶτα. Ὑποθετώντας μιὰ ὀπτικὴ περισσότερο θεωρητικὴ παρὰ ἱστορικὴ, ἐστιάζοντας δηλαδὴ στὴ διερεύνηση τῆς γενικότερης λογικῆς τῆς στράτευσής τους καί ὄχι στίς πολιτικὲς περιπέτειες τοῦ ἐκάστοτε κινήματος, θὰ ἐπιχειρήσουμε νά κατανοήσουμε τὴν πολιτικὴ στάση τῶν πρωτοποριῶν καί νά φωτίσουμε ὀρισμένες ἀπὸ τίς αἰσθητικὲς τοὺς ἐπιλογές, ἐστιάζοντας σέ δύο καθοριστικούς παράγοντες: στό μίσος ἀπέναντι στὴν ἀστικὴ τάξη, κοινὸ σημεῖο τῆς ρητορικῆς τόσο τῶν πρωτοποριῶν ὅσο καί τῶν κινήματων πού βρίσκονται στά ἄκρα τοῦ πολιτικοῦ τόξου, καί στὴ θέση τῆς τέχνης στό πλαίσιο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας.¹

Τό μίσος ἐναντίον τοῦ ἀστοῦ – οἱ δύο κριτικὲς

Ἡ κριτικὴ τῆς ἀστικῆς τάξης, ἔτσι ὅπως ἀρχίζει νά διαμορφώνεται ἀπὸ τὴ στιγμή τῆς κατάληψης τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας ἀπὸ τοὺς ἀστους μετὰ τὴ Γαλλικὴ ἐπανάσταση, ἔχει δύο βασικὲς συνιστώσες.² Ἡ πρώτη εἶναι κοινωνικὴ καί ἐκφράζει τὴ γενικότερη ἰδεολογικὴ ἐναντίωση στὸν νέο τύπο κοινωνίας πού θεμελιώνουν οἱ ἀστοί. Οἱ κοινωνικὲς ἀνισότητες, ἀποτελέσματα τῆς

1. Στό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ ἀρθροῦ θὰ ἐστιάσουμε στοὺς ντανταϊστὲς καί στοὺς σουρεαλιστές.

2. Luc Boltanski, Eve Chiappelo, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Παρίσι, 1999.