

**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICS
SCIENCES**



**ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ»

Η πολιτική προπαγάνδα στον χώρο της τέχνης τον 20^ο αιώνα.

Η αισθητικοποίηση της πολιτικής και η πολιτικοποίηση της τέχνης ως
πεδίο σύγκρουσης φασισμού και κομμουνισμού

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κώστας Νικολός

ΑΘΗΝΑ, 2017

Τριμελής επιτροπή

Περσεφόνη Ζέρη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ελισάβετ Χάϊντενραιχ, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αιγαίου

Χρυσάνθη Αυλάμη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Κώστας Νικολός, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση, διανομή και εκτύπωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

στην ύπαρξη δυνατοτήτων...

Περιεχόμενα

Περίληψη σελ.4

Εισαγωγή σελ. 5-7

Κεφάλαιο 1

I) Καπιταλισμός, ναζισμός και προπαγάνδα: Η περίπτωση των Bernays-Goebbels
σελ.8-14

II) Σοσιαλισμός και προπαγάνδα: η περίπτωση του Mayakovsky σελ. 15-21

Κεφάλαιο 2

I) Η αντίληψη του Brecht για την τέχνη σελ. 22-32

II) Η αντίληψη του Benjamin για την τέχνη σελ. 33-43

III) Φασισμός και φουτουρισμός: η περίπτωση του Marinetti σελ. 44-50

IV) Ναζισμός και κινηματογράφος: η περίπτωση της Riefenstahl σελ. 51-59

V) Η σχέση τεχνολογίας-ιδεολογίας στο Γ' Ράιχ: η περίπτωση του αντιδραστικού
μοντερνισμού σελ. 60-64

Κεφάλαιο 3

I) Marshall McLuhan: ο ναρκωμένος προφήτης των μέσων σελ. 65-66

II) Jean Baudrillard: Ο αισθητικοποιητής των μέσων επικοινωνίας σελ. 67-71

III) Friedrich Kittler: Το τέκνο του μέσου και της ψυχανάλυσης σελ. 72-76

Βιβλιογραφία σελ. 77-80

Περίληψη

Τούτη η εργασία αναδύεται από την πυκνή λόχμη των ιστορικών γεγονότων της εποχής της. Εκκεντρώνει το ομιχλώδες πανόραμα του πολιτικού προτσές στην ιανική του μήτρα. Η αισθητικοποίηση της πολιτικής και η πολιτικοποίηση της τέχνης αποτελούν τα θεωρητικά υποστυλώματα της προκείμενης αναλυτικής. Επιχειρείται να διαθλαστεί ο ρόλος της τέχνης και των μέσων υπό το πρίσμα της διαλεκτικής σκέψης. Η επιλογή των θεωρητικών και των φιλοσόφων που σπονδυλώνουν την εργασία εμπεριέχει και αντανakλά αυτήν την αναγκαιότητα. Η συνθήκη κριτικού αναστοχασμού πλαισιώνει συνολικά το κειμενικό corpus. Αυτό που θεμελιώνεται εν τέλει είναι η διακυβευματική διερμηνευση της ίδιας της ιστορίας στον ορίζοντα του μέλλοντος.

Λέξεις-κλειδιά: *Αισθητικοποίηση, πολιτικοποίηση, τέχνη, προπαγάνδα, μέσα, επικοινωνία*

Abstract

This essay proceeds from the historical horizon of her era. It separates the obscure panorama of political process to its double based matrix. The aestheticization of politics and the politicization of art constitute the theoretical framework of this analysis. It is an attempt to refract the role of media and art through the prism of dialectical thinking. The selection of the theorists and the philosophers who compose the essay encapsulates and reflects this necessity. The condition of critical self-reflection frames totally the textual corpus. The fact which is founded finally is the risking interpretation of the history in front of the horizon of its future.

Key words: *Aestheticization, politicization, art, propaganda, media, communication*

Εισαγωγή

«Το έργο είναι η νεκρική μάσκα της σύλληψης» Walter Benjamin

Η εισαγωγή αυτή επέχει θέση προλόγου και επιλόγου ταυτόχρονα. Αποκαλύπτοντας τον χαρακτήρα της αξιώνει από τον αναγνώστη να ακολουθήσει αντίθετη πορεία και να την ανασυνθέσει ριζικά αν δεν την παρακάμψει τελείως. Στο στοκ της φρασεολογίας της σφυρηλατούνται οι θεωρητικές αρματώσεις της παρούσας εργασίας.

Η ανά χείρας κειμενική σύνθεση αποτελεί μια διερευνητική προσέγγιση που δεσμεύει στον πυρήνα της τη βαθιά προβληματική για τον ρόλο της τέχνης, της προπαγάνδας και των μέσων επικοινωνίας. Εξετάζονται υπό το πρίσμα της ιδεολογίας μέσω της οποίας θεσμίζονται και συναρθρώνονται σε τεχνικό επίπεδο. Αφετηριακή θέση της εργασίας συνιστά η ανάλυση των παραπάνω παραμέτρων ενταγμένων στο πλαίσιο της αισθητικοποίησης της πολιτικής και της πολιτικοποίησης της τέχνης. Βασιζόμενοι στην οξυδερκή παρατήρηση του Μπένγιαμιν για τη σχέση κομμουνισμού-φασισμού που βρίσκονται σε ανηλεή σύγκρουση και αντίθεση, θα επιχειρήσουμε να κάνουμε μια συνολικότερη αποτίμηση στο έργο επιφανών ιδεολογικών εκπροσώπων και από τα δύο στρατόπεδα. Τελικός σκοπός είναι να διαυγαστούν όσο το δυνατόν περισσότερο εκείνες οι πτυχές της προβληματικής που σήμερα υποτιμούνται και υποβιβάζονται σε δευτερεύουσες κατηγορίες. Τα συμπεράσματα που θα προκύψουν δε μπορεί να είναι παρά πολιτικά αλλιώς δεν θα είναι συμπεράσματα.

Στο 1^ο κεφάλαιο εξετάζουμε την έννοια και το ρόλο της προπαγάνδας τόσο στον καπιταλισμό όσο και στον σοσιαλισμό. Για τον λόγο αυτό επιλέξαμε να ασχοληθούμε στην πρώτη περίπτωση με τους Bernays-Goebbels που αποτέλεσαν τις εμβληματικότερες μορφές του χώρου της αστικής και φασιστικής προπαγάνδας. Έτσι δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα ιδεολογικά, εθνικιστικά και ρητορικά σχήματα που χρησιμοποιεί για να πετύχει τους σκοπούς της. Στην άλλη περίπτωση συναντάμε έναν ποιητή-προπαγανδιστή, τον Vladimir Mayakovsky. Ως κομμουνιστής βλέπει και αξιοποιεί την προπαγάνδα ως ένα πολιτικό όπλο για επαναστατική χρήση. Κάνει συνειδητά στρατευμένη τέχνη. Η τέχνη του είναι προπαγάνδα κι η προπαγάνδα του τέχνη.

Στο 2^ο κεφάλαιο προσεγγίζουμε αφενός το θεωρητικό, φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό έργο των κομμουνιστών Brecht και Benjamin και διερευνούμε την αντίληψη τους για την τέχνη και τον ρόλο της. Με βασικά εργαλεία τον μαρξισμό, τον διαλεκτικό-ιστορικό υλισμό και το σοσιαλιστικό ρεαλισμό επιχειρούν να αποδώσουν στην τέχνη τον επαναστατικό ρόλο που οφείλει να επιτελεί.

Καταπολεμάνε αμφότεροι την αντίληψη της καθαρής τέχνης ή της τέχνης για την τέχνη και αναδεικνύουν τον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα της. Έτσι αποδομούν θεωρίες περί αταξικής και ουδέτερης τέχνης κι εντάσσουν ως διακύβευμα τη στράτευση της τέχνης στην υπηρεσία της εργατικής τάξης. Η σκέψη και η τέχνη τους συνολικά αποτελούν απροσπέλαστο κυματοθραύστη απέναντι στον επελαύνοντα φασισμό.

Αφετέρου, στο μικροσκόπιο της ανάλυσης μας μπαίνουν ο ιταλός φουτουριστής φασίστας Marinetti και η ναζί σκηνοθέτρια Leni Riefenstahl. Ο μεν Marinetti αν και ξεκίνησε ως ένας ριζοσπάστης φουτουριστής που απέρριπτε την παλιά και ξεπερασμένη τέχνη γρήγορα ενσωματώθηκε πολιτικά και οργανικά από το φασιστικό κόμμα του Μουσολίνι. Ο ιταλικός φουτουρισμός παρά τα όποια πρωτοποριακά στοιχεία στην μορφή του, σύντομα αποδείχθηκε πολύτιμο ιδεολογικό και καλλιτεχνικό υποστύλωμα της φασιστικής κυριαρχίας.

Στο έργο της Riefenstahl αποκρυσταλλώνεται συνολικά η ναζιστική αντίληψη για την τέχνη. Η τελειότητα του δυνατού σώματος, η ανωτερότητα της αρίας φυλής, ο αντισημιτισμός και ο ρατσισμός έγιναν το φιλικό σύμπαν της προσωπικής σκηνοθετίας του Hitler, τον οποίο και εξύψωσε στο επίπεδο του θεού.

Εξαιρετικά χρήσιμη είναι και η συνεισφορά του αμερικανού ιστορικού Jeffrey Herf με το βιβλίο του για τον αντιδραστικό μοντερνισμό. Εξετάζοντας την πολιτική, την τεχνολογία και την κουλτούρα του Γ' Ράιχ προβαίνει σε ορισμένες καίριες διαπιστώσεις. Βασικός άξονας της ανάλυσης του είναι η σχέση που διαμορφώθηκε ανάμεσα στην τεχνολογική ανάπτυξη και την πολιτική συντηρητικοποίηση και οπισθοδρόμηση.

Το 3^ο και τελευταίο κεφάλαιο χρήζει ειδικότερης διασαφήνισης. Αν και φαινομενικά μοιάζει άσχετο ως προς τη θεματική της εργασίας, εντούτοις εμπεριέχει μια άκρως

πολιτική θεώρηση που εντάσσεται τελικά στο πλαίσιο που εξετάζουμε. Μακριά από αγοραίες προσεγγίσεις, τα μέσα επικοινωνίας διαδραματίζουν τον πλέον κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση σχημάτων πρόσληψης της πραγματικότητας αλλά και της ίδιας της αισθητηριακής αντίληψης του ανθρώπου. Υπό αυτό το πρίσμα έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον η διερεύνηση σύγχρονων θεωριών επικοινωνίας σχετικά με τη φύση και τη δυναμική του ίδιου του μέσου. Συνακόλουθα αναδεικνύεται η ανάγκη για μια πιο επισταμένη μελέτη του πολιτικού χαρακτήρα των μέσων επικοινωνίας και του τρόπου με τον οποίο θεσμίζονται ιδεολογικά.

Εν προκειμένω θα εστιάσουμε στις αναλύσεις τριών θεωρητικών των μέσων από διαφορετικές σχολές: του McLuhan, του Baudrillard και του Kittler που επεξεργάζονται από τη σκοπιά τους αυτή την προβληματική. Θα επιχειρήσουμε εν τέλει να χαρτογραφήσουμε τη διακυβευματική λειτουργία των μέσων επικοινωνίας σε σχέση με τη βασική θεματική της εργασίας.

Κοντολογίς, το ερώτημα αυτού του κεφαλαίου διατυπώνεται τριπτυχικά: Είναι τα μέσα αυτόνομοι κατασκευαστές πραγματικοτήτων ανεξάρτητα από το κυρίαρχο σύστημα; Έχουν μήπως φύσει επαναστατικό χαρακτήρα κι αποτελούν εργαλεία πολιτικοποίησης; Ή πρόκειται για εργαλεία αισθητικοποιημένης αναπαράστασης και κοινοποίησης του κόσμου που εξαντλούν εκεί τη δυναμική τους; Οι προσεγγίσεις τους παρουσιάζουν ορισμένες συγκλίσεις και αποκλίσεις που σε κάθε περίπτωση αναδεικνύουν την αξία αναστοχασμού πάνω στα μέσα επικοινωνίας.

Τέλος, μια εργασία που εμπεριέχει δομικά την έννοια της επικοινωνίας δεν θα μπορούσε παρά να καταλήγει απευθυνόμενη σε σένα με τα λόγια του Baudelaire:

Υποκριτή αναγνώστη - όμοιε μου - αδελφέ μου!

Καπιταλισμός, ναζισμός και προπαγάνδα : η τέχνη της αισθητικοποίησης

Το θεωρητικό πλαίσιο και η πρακτική αξιοποίηση της. Οι περιπτώσεις των Bernays-Goebbels

Η λέξη προπαγάνδα έλκει την ιστορική της καταγωγή από τη θέσπιση μιας κοινωνίας καρδινάλιων με σκοπό την επίβλεψη και εκπαίδευση ιεραποστόλων. Πρόκειται για την περίφημη “Σύνοδο για τη Διάδοση της Πίστης” που συγκλήθηκε στη Ρώμη το 1627 υπό τον Πάπα Ουρβανό Η’. Έκτοτε, η μεταγενέστερη χρήση του όρου προπαγάνδα επικράτησε να αναφέρεται σε κάθε οργάνωση ή καθεστώς που επιδιώκει με κάθε τρόπο την ευρεία διάδοση των απόψεών της. Μέσα στη δίνη των εξελίξεων και των ανατροπών του 20^{ου} αιώνα η έννοια της προπαγάνδας συναρθρώθηκε επί τη βάσει πολιτικών ιδεολογιών και οικονομικών συμφερόντων. Σε αυτό το πλαίσιο η προπαγάνδα αποτέλεσε ένα σπουδαίο εργαλείο επιρροής των μαζών με απaráμιλλη διεισδυτικότητα στην ψυχosύνθεση και τη δράση τους. Ο καπιταλισμός αξιοποίησε στο έπακρον το όπλο της προπαγάνδας σε όλα τα επίπεδα, διαβλέποντας σε αυτήν τις δυνατότητες που απορρέουν για την αποτελεσματικότερη χειραγώγηση των μαζών και τη συνακόλουθη διαιώνιση της εξουσίας του.

Ο Έντουαρντ Μπερνέζ υπήρξε μια εμβληματική περίπτωση θεωρητικού και ρέκτη της αστικής προπαγάνδας. Αν και αρχικά ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία, σύντομα εργάστηκε ως καλλιτεχνικός ατζέντης. Όμως στη διάρκεια του Α’ Παγκοσμίου Πολέμου πήρε μέρος στην Επιτροπή Δημόσιας Πληροφόρησης της κυβέρνησης Γουίλσον που είχε ως βασικό καθήκον να συντάξει την πολεμική προπαγάνδα των ΗΠΑ. Αυτό αποτέλεσε ένα πραγματικό πανεπιστήμιο για τον νεαρό τότε Μπερνέζ που τον σημάδεψε αναπόδραστα. Το γεγονός μάλιστα ότι υπήρξε ανιψιός του Σίγκμουντ Φρόιντ και ήρθε σε επαφή με το έργο του θείου του, τον εφοδίασε με το καταλυτικό όπλο γνώσεων και θεωριών της ψυχανάλυσης που τις αξιοποίησε δεόντως σε όλες τις κοινωνικές εκφάνσεις.

Ανάμεσα στα επικοινωνιακά του επιτεύγματα συγκαταλέγεται το γεγονός ότι κατάφερε να συνδέσει τη γυναικεία χειραφέτηση με το κάπνισμα, δημιουργώντας έτσι ευρύ πεδίο κερδοφορίας για την καπνοβιομηχανία American Tobacco Company

που του είχε αναθέσει τη συγκεκριμένη αποστολή. Παρουσίασε τα τσιγάρα σαν «πυρσούς της ελευθερίας», πατώντας πάνω στην συμβουλή του ψυχολόγου Abraham Brill που του υπέδειξε ότι οι γυναίκες αντιλαμβάνονταν το κάπνισμα σαν σύμβολο ανδρικής εξουσίας. Έτσι πέτυχε να πλασάρει ένα βιομηχανικό προϊόν όπως τα τσιγάρα σε συσκευασία φεμινιστικής ριζοσπαστικότητας, δημιουργώντας μάλιστα με αυτόν τον τρόπο ένα πλαίσιο συγκρότησης ταυτοτήτων στον βαθμό που ένα καταναλωτικό αντικείμενο ταυτιζόταν με κοινωνικές αξίες και ιδεολογικές σημάνσεις.

Ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος λειτούργησε και ως εμπόρευμα-φετίχ, καθώς ανταποκρίθηκε στην ανάγκη ξεπεράσματος παλαιότερων τρόπων ταυτοτικής κατασκευής που πλέον δεν ήταν οικονομικά πρόσφοροι για τον καπιταλισμό. Η ραγδαία εκβιομηχάνιση και ανάπτυξη καθιστούσε αναγκαίες νέες μορφές επιρροής και τακτικές χειραγώγησης. Η «νέα προπαγάνδα», όπως την ονόμασε ο Μπερνέζ, επιτέλεσε έναν καθοριστικό ρόλο για την αστική τάξη και την ικανότητα της για την ιδεολογική χειραγώγηση της κοινωνίας. Ο Bernays επισημαίνει σχετικά:

*«Η μειονότητα ανακάλυψε ένα ισχυρό βοήθημα για να επηρεάσει τη πλειονότητα. Αποδείχθηκε ότι ο τρόπος σκέψης των μαζών μπορεί να διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτές να διοχετεύουν τη νεοαποκτηθείσα δύναμή τους προς την επιθυμητή κατεύθυνση. Στη παρούσα κοινωνική δομή, αυτή η πρακτική είναι αναπόφευκτη».*¹

Στο σημείο αυτό ο Bernays είναι αφοπλιστικά ειλικρινής· επί της ουσίας παραδέχεται ότι η προπαγάνδα είναι σύμφυτη με το καπιταλιστικό σύστημα καθώς εξυπηρετεί την κυριαρχία της μειοψηφούσας αστικής τάξης επάνω στο σύνολο της κοινωνίας. Η διαπίστωση μάλιστα ότι πρόκειται για μια αναπόφευκτη πρακτική στην παρούσα κοινωνική δομή υποδηλώνει και τα όρια ύπαρξης της προπαγάνδας που σαφώς δεν θα έχει ζωτικό χώρο σε μια αταξική κοινωνία.

¹ Bernays, 2015, σελ.24-25

Προφανώς ο Bernays δεν καταλήγει, ούτε επιζητά να καταλήξει σε αυτό το συμπέρασμα. Ωστόσο η ακτινογραφική ανάγνωση της αστικής προπαγάνδας την οποία επιχειρεί, δύναται να εξάγει ορισμένα πολύ χρήσιμα συμπεράσματα. Όπως σχολιάζει ο ιστορικός Δημήτρης Ταννής στο επίμετρό του: *«Η πολιτική θέση τους Μπερνέζ στη διασφάλιση των προνομίων της ελίτ, με τη συναίνεση των άμεσα θιγόμενων από αυτά ακριβώς τα προνόμια»*². Ένα βασικό χαρακτηριστικό που διαποτίζει πλήρως την αντίληψη του Μπερνέζ για την κοινωνία είναι ο διαρκής αναγωγισμός της σε μια ελίτ ευφυϊών και ικανών προπαγανδιστών οι οποίοι συνιστούν μια «αόρατη κυβέρνηση» που αποτελεί την πραγματική εξουσία.

Ως εκ τούτου υποστηρίζει ότι η προπαγάνδα είναι ο εκτελεστικός της βραχίονας. Σε αυτό το ο Μπερνέζ αναπτύσσει μια προσέγγιση της ιστορικής πραγματικότητας η οποία εδράζεται στις σπουδαίες προσωπικότητες και τα σπουδαία γεγονότα καθαυτά, αποκόπτοντας τα πλήρως από τις κοινωνικές διεργασίες και την ταξική πάλη που συντελείται. Αυτή η ριζικά ιδεαλιστική ερμηνεία συνεπάγεται de facto την ευρύτερη αντίληψη του Μπερνέζ για τον ρόλο της προπαγάνδας που προβάλλει έναν *«κοινό παρανομαστή συμφερόντων κι ένα διαταξικό συμφέρον με υλική υπόσταση»*³. Ο Ταννής επισημαίνει μάλιστα πως αυτοί οι ηγέτες προσλαμβάνονται από τον Μπερνέζ *«ως παρθενογενέσεις και όχι ως τέκνα των εκάστοτε ιδιαίτερων συνθηκών και ως προϊόντα της ιστορικής αναγκαιότητας»*⁴

Απολύτως συνεπής ως προς την επαγγελματική του σταδιοδρομία, μιας και εργαζόταν ως σύμβουλος δημοσίων σχέσεων σε μεγάλες μονοπωλιακές εταιρείες όπως η United Fruits, ο Μπερνέζ αναβάθμισε το πεδίο της προπαγάνδας κάνοντας κατάχρηση όρων και εννοιών με θετικό περιεχόμενο όπως π.χ. η δημοκρατία, προκειμένου να ταυτιστούν στη συνείδηση της κοινωνίας σκανδαλώδεις οικονομικές πρακτικές ή πραξικοπήματα ως δικαιολογημένα, αποσπώντας έτσι το απαραίτητο κοινωνικό consensus. Είναι άλλωστε χαρακτηριστική η ίδια η συμμετοχή του

² Ταννής, 2015, σελ.214

³ Bernays, 2015, σελ.211

⁴ Ταννής, 2015, σελ.211

Μπερνέζ στην εγκαθίδρυση στρατιωτικής χούντας στη Γουατεμάλα το 1954 με την υποστήριξη των ΗΠΑ.

Επένδυσε επικοινωνιακά και προπαγανδιστικά στην ανατροπή του δημοκρατικά εκλεγμένου προέδρου Γκουσμάν με τρόπο που διαμόρφωσε θετική στάση στην ευρύτερη κοινή γνώμη. Πρόκειται για μια πρακτική η οποία κυριαρχεί μέχρι σήμερα και συνοδεύει παντού και πάντα όλες τις στρατιωτικές επεμβάσεις των ΗΠΑ.

Η αντιληψιακή διάρθρωση του Μπερνέζ είναι αποδεσμευμένη από μια σειρά ρατσιστικών και σεξιστικών προκαταλήψεων που επικρατούσαν στην εποχή του. Υπό αυτό το πρίσμα είναι εξαιρετικά προοδευτικός καθότι δεν αναγάγει σε καθοριστικές αυταξίες τη φυλή, το φύλο, την εθνικότητα κτλ. Ωστόσο, στον πυρήνα της σκέψης του ευδοκμεί ο πατερναλιστικός και η συνακόλουθη σχηματοποίηση κοινωνικών θεσμών και λειτουργιών. Η υπερταξική προσέγγιση του Μπερνέζ αποτελεί αφ' εαυτού μια κομβική προπαγανδιστική τακτική του.

Το γεγονός ότι το ιδεολογικό corpus της προπαγάνδας του δομείται μέσα από την υπέρβαση εθνικών, θρησκευτικών και πολιτισμικών περιορισμών, αποτελεί την αναγκαία λειτουργική προσαρμοστικότητα εντός του αναδυόμενου μεταβιομηχανικού πεδίου που καθιστούσε μη παραγωγικούς και άρα μη κερδοσκοπικούς τέτοιου είδους διαχωρισμούς. Η ίδια η προπαγάνδα εν τέλει συγκροτήθηκε ως μια βασική έκφανση της βιομηχανίας της επικοινωνίας που εγκόλπωνε συνολικά τον δημόσιο λόγο.

Ο Μπερνέζ, που εύλογα θεωρείται ως ο «Νέστορας» της προπαγάνδας και των δημοσίων σχέσεων, εισήγαγε μια σειρά από «επικοινωνιακές καινοτομίες» στη δημόσια ζωή των ΗΠΑ που έκτοτε δημιούργησαν μια συγκεκριμένη παράδοση. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ταννής:

Το πρωινό στο Λευκό Οίκο που παρέθεσε ο πρόεδρος Κούλιτζ σε γνωστούς ηθοποιούς ήταν, επίσης, ιδέα του Μπερνέζ που στόχευε στην ανάδειξη του «ανθρώπινου προσώπου» των θεσμικών φορέων της εξουσίας, ανοίγοντας έτσι ένα τεράστιο κεφάλαιο αποπολιτικοποίησης, προσωποποίησης και εξανθρωπισμού των κρατικών θεσμών.⁵

⁵ Ταννής, 2015, σελ.219

Πρόκειται ίσως για την πιο διαδεδομένη πρακτική της αστικής προπαγάνδας, γεγονός που απορρέει από την αισθητικοποίηση της πολιτικής εν γένει. Η νέα προπαγάνδα του Μπερνέζ, συναρθρώθηκε στη βάση επιθυμητικών εικόνων και εικονικών ικανοποιήσεων. Στη ρήση του τραπεζίτη της Lehmann Brothers, Paul Mazur, ότι «οι επιθυμίες του ανθρώπου πρέπει να κυριαρχήσουν επί των αναγκών του» αποκρυσταλλώνεται εμβληματικά και το ιδεολογικό πρόσταγμα του καπιταλισμού. Πλήρως συνεκτατή με αυτή την αντίληψη είναι η άποψη του Μπερνέζ που θεωρεί τις ανθρώπινες επιθυμίες ως «το καύσιμο που κινεί την κοινωνική μηχανή». Ο αδιάλειπτος ανεφοδιασμός της μηχανής αυτής με εικόνες συνιστά επιτακτικά το προπαγανδιστικό καθήκον του Έντουαρντ Μπερνέζ.

Αν ο Μπερνέζ υπήρξε ο κύριος θεωρητικός θεμελιωτής της προπαγάνδας, τότε ο Γιόζεφ Γκέμπελς αποτέλεσε την πλέον εξέχουσα περίπτωση ικανού προπαγανδιστή που αναδείχτηκε μέσα στον 20^ο αιώνα. Η ένταξη του στο Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα της Γερμανίας και η γνωριμία του με τον Αδόλφο Χίτλερ αποτέλεσαν το εφελτήριο για να διοχετεύσει τις ήδη εμπεδωμένες φασιστικές του αντιλήψεις και τον αντισημιτισμό του, υπηρετώντας σκληροπυρηνικά το ναζιστικό καθεστώς εν γένει. Το γεγονός ότι η λέξη «γκεμπελισμός» καθιερώθηκε ως όρος που υποδηλώνει τη συκοφάντηση και την μαύρη προπαγάνδα, αποδεικνύει de facto την καταλυτική επίδραση του Γκέμπελς στη διαμόρφωση των προπαγανδιστικών μεθόδων.

Είναι άλλωστε χαρακτηριστική η φράση του αρχηγού των SS Χάιντριχ Χίμλερ για τον Γκέμπελς: *«Δώστε σε αυτόν τον άνθρωπο ένα μικρόφωνο ή ένα καλό στυλογράφο και θα κάνει τους Εβραίους να αυτοκτονήσουν από ενοχές»*. Η ρητορική του δεινότητα, η ικανότητα να ποδηγετεί το ακροατήριο, καθώς επίσης η αγαπημένη του πρακτική να προσαρμόζει την πραγματικότητα στην υπηρεσία της προπαγάνδας του αποτέλεσαν το αξεδιάλυτο τρίπτυχο με το οποίο πορεύτηκε μέχρι τέλους. Η αναγόρευση του Γκέμπελς από τον Χίτλερ σε Υπουργό Προπαγάνδας του Γ' Ράιχ το 1933 υπήρξε απλά το επισφράγισμα της ναζιστικής κυριαρχίας και δημαγωγίας, μέσα σε ένα κλίμα πρωτόγονου αντικομμουνισμού και βαθύ αντισημιτισμού.

Εν προκειμένω θα επικεντρωθούμε σε ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά ναζιστικής προπαγάνδας, προσπαθώντας να διερευνήσουμε τις ιδεολογικές στάσεις και τα ποιοτικά στοιχεία που εγγράφονται εντός του πλαισίου της. Ο εθνικιστικός λόγος αποτέλεσε μια δομική διάσταση του εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος, σηματοδοτώντας έτσι το φάσμα της ναζιστικής ρητορικής και διανοίγοντας κατ' επέκταση τον δρόμο για τη μυθολογική κατασκευή της αρίας φυλής. Ο εθνικισμός ως νεώτερη πολιτική ιδεολογική κινείται ισοδιάστατα ως προς τη διαμόρφωση του κοινωνικού εποικοδομήματος, αντλώντας τη νομιμοποιητική του αφήγηση διαμέσω της θέσμησης μιας «φαντασιακής κοινότητας» του έθνους.

Γίνεται λοιπόν σαφές ότι ο εθνικιστικός λόγος συναρθρώνει εννοιολογικά το έθνος ως ιστορική κατασκευή. Με τον τρόπο αυτό επιτελεί την πλέον κομβική λειτουργία για την ταυτοτική συγκρότηση του έθνους ως σχηματισμού. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Δεμερτζής: *«ο εθνικισμός ενορχηστρώνει, αναδιατάσσει και μετασχηματίζει προϋπάρχουσες ταυτίσεις, εμπειρίες, μνήμες και δεδομένα, προσδίδοντας τους ένα μεθύστερο, συμπαγές νόημα, που ποτέ πριν δεν είχαν. Επιπλέον με την αφηγηματική του δομή εξαλείφει τα ίχνη της κατασκευής αυτής»*⁶. Εδώ πρόκειται για μια στρατηγικής σημασίας προσποίηση. Συνεπάγεται τη δημιουργία ενός ιδεαλιστικού πλαισίου όπου το έθνος υπάρχει δι-ιστορικά και αποτελεί αξιωματικά την εκπεφρασμένη θεϊκή θέληση.

Άλλωστε, όπως συνηγορούσε ο ναζί Άλφρεντ Ρόξενμπεργκ: *«Τα έθνη είναι σκέψεις του Θεού»*. Στην περίπτωση του γερμανικού φασισμού και την αντίστοιχη δόμηση της προπαγάνδας του, οι Λακού-Λαμπάρτ και Νανσύ εντοπίζουν ως βασικό σημείο αναφοράς τη διαδικασία της μυθικής ταύτισης.

Θεωρούν ότι η απουσία ταυτότητας χαρακτηρίζει διαχρονικά τη Γερμανία και αυτό υπήρξε μια από τις αιτίες ανάδυσης της Άριας φυλής. Σχολιάζουν ενδεικτικά πως: *«Οι Γερμανοί ουδέποτε είχαν κράτος, παρά μόνον τον μύθο μιας αγίας αυτοκρατορίας. Ο πατριωτισμός τους υπήρξε ανέκαθεν ρομαντικός ούτως ή άλλως αντισημιτικός, και επιπλέον ευλαβικός και σεβαστικός απέναντι στην εξουσία»*⁷

⁶ Δεμερτζής, 1996, σελ.16

⁷ Lacoue-Labarthe/Nancy, 2008, σελ.59

Επομένως η μυθολογική διάσταση εισάγεται/εμφιλοχωρεί καταλυτικά στην προπαγάνδα των ναζί και σχηματίζει το αντίστοιχο πλαίσιο πρόσληψης για τις μάζες που επιζητούν τη σαγήνευση τους.

Μια άλλη πλευρά που καταυγάζει ο πολιτειολόγος KuhnI αφορά το ζήτημα του μονοπωλίου της προπαγάνδας από το φασιστικό κράτος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται εκείνος ο βαθμός συγκατάθεση των μαζών – είτε ενεργητικής είτε ανεκτικής – μέσω του οποίου εδραιώνεται και νομιμοποιείται η ναζιστική κυριαρχία στο κοινωνικό πεδίο. Ο KuhnI επισημαίνει ακόμη ως δομικά στοιχεία της φασιστικής προπαγάνδας την πίστη στην αυθεντία και τη λατρεία της εξουσίας. Η ρητορική των ναζί εγγενώς περιείχε αυτές τις πτυχές θρησκοληπτικής/μεσσιανικής αντίληψης, διότι *«μπροστά στην απελπισία της καθημερινής ζωής κάτι τέτοιο αποτελούσε ακριβώς ένα εξυψωτικό βίωμα για τους μικρούς ανθρώπους»*⁸.

Στο βαθμό λοιπόν που *«η θρησκεία είναι το όπιο του λαού»* σύμφωνα με τη ρήση του Μαρξ, ο φασισμός προσέφερε στις μάζες μια ολοκληρωτική κατάσταση ονειροπόλησης, διατηρώντας τες σχεδόν ναρκωμένες μέσα σε μια έξαρση απόλυτης αισθητικοποίησης της πολιτικής ζωής. Εν τέλει η αφηγηματική επιτελεστικότητα της ναζιστικής προπαγάνδας *«συνδέεται με ευρύτερες χωρο-χρονικές ορίζουσες, π.χ. ιστορικά γεγονότα, μνήμες, ήρωες, παραδόσεις, θρύλους, μύθους κλπ.»*⁹

Αυτός είναι ο λόγος που στο επίπεδο της ρηματικής πρακτικής και της εννοιολογικής στοιχειοθέτησης της ρητορικής του φασισμού ομογενοποιούνται συναρθρώσεις πραγματολογικών υποστάσεων και αναδύονται ανορθολογικές φαντασιακές ταυτίσεις.

Από την παραδοχή του Μουσολίνι ότι *«Η προπαγάνδα είναι το καλύτερο όπλο μου»* έως την εύστοχη διαπίστωση του Γκέμπελς ότι *«Η Ιστορία θα μας καταγράψει σαν τους μεγαλύτερους πολιτικούς που πέρασαν ποτέ ή σαν τους χειρότερους εγκληματίες»*, αναδεικνύεται η οργανική δέσμευση της προπαγάνδας στην αφηγηματική κατασκευή της ιστορικής πραγματικότητας.

⁸ KuhnI, 1987, σελ.246

⁹ Δεμερτζής, 1996, σελ.83

Σοσιαλισμός και προπαγάνδα: η περίπτωση του Mayakovsky

Η στρατευμένη ποίηση ως αιχμή της πολιτικοποιημένης τέχνης

Ο «σύντροφος Κωνσταντίν» έγραψε τα πρώτα του ποιήματα στην απομόνωση των φυλακών Μπουτίρσκα, όπου είχε συλληφθεί λόγω της παράνομης κομμουνιστικής προπαγανδιστικής του δράσης. Αυτοσαρκαζόμενος, ευγνωμονεί τους φύλακες που με την πράξη τους τον απέτρεψαν από το να τα τυπώσει. *«Ευχαριστώ τους φύλακες που μου πήραν το τετράδιο. Γιατί μπορεί και να τους τύπωνα εκείνους τους στίχους!»*

Ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος των μπολσεβίκων στα τέλη του 1907, σε ηλικία 15 ετών. Αμέσως άρχισε τη δράση του σαν προπαγανδιστής για τη διάδοση των νέων ιδεών. Όπως γράφει στην αυτοβιογραφία του: *«Έδωσα εξετάσεις στην εμποροβιομηχανική ακτίδα. Έγινα προπαγανδιστής. Έκανα διαφώτιση στους φουρνάρηδες, στους τσαγκαράδες, στους τυπογράφους. Στη συνδιάσκεψη της πόλης με εκλέξανε στην επιτροπή Μόσχας. Με έλεγαν “σύντροφο Κωνσταντίν”».*

Λίγο αργότερα έγινε δεκτός στη Σχολή Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής της Μόσχας, γεγονός που του επέτρεψε να αναπτύξει περαιτέρω το καλλιτεχνικό του ταλέντο. Εκεί γνώρισε τον ζωγράφο Μπουρλιούκ και μέσω αυτού τους Χλέμπνικοφ, Καμένσκι κ.α. Λογικό επακόλουθο ήταν η προσχώρησή του στο κίνημα των φουτουριστών της Μόσχας. Το μανιφέστο των Ρώσων φουτουριστών με τίτλο «Χαστούκι στο γούστο του κοινού» αποτελεί μία εμβληματική διακήρυξη ριζοσπαστικών αρχών απέναντι στην παλιά και ξεπερασμένη τέχνη¹.

Καταδικάζοντας το καλλιτεχνικό παρελθόν συλλήβδην, επιζητούν νέες επεξεργασίες των λέξεων και της γλώσσας στο πεδίο της ποίησης. Επιδιώκουν την αυτονόμηση της λέξης πέρα από το περιεχόμενό της, συνειδητοποιώντας ότι δύναται να ενεργήσει στον ανθρώπινο ψυχισμό. Όπως το διατυπώνει ο Κρουτσόνιχ στη «Διακήρυξη της λέξης αυτής καθεαυτή»: *«η νέα λεκτική μορφή προσδίδει νέο περιεχόμενο και όχι το αντίστροφο»*.¹⁰

¹⁰.Μηλιαρονικολάκη, ΚΟΜΕΠ 6/2011

Αυτή η φορμαλιστική θέση, ιδεαλιστική στη βάση της καθώς καταλήγει να θεωρεί τη γλώσσα υποκειμενική επινόηση και όχι κοινωνικό προϊόν, βρίσκει την αντανάκλασή της και στον χώρο της ζωγραφικής. Όπως δηλώνει χαρακτηριστικά ο Μπουρλιούκ: *«Σήμερα έχουμε τέχνη. Χτες ήταν μέσο, σήμερα έχει γίνει σκοπός. Άρχισε να υπάρχει για τον εαυτό της»*.¹¹ Η ζωγραφική για τη ζωγραφική συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι του δόγματος της τέχνης για την τέχνη, που εύστοχα ο Βάλτερ Μπένγιαμιν το χαρακτήρισε ως μία «θεολογία της τέχνης».

Το αποκορύφωμα αυτού του ρεύματος αποτέλεσε ο σουπρεματισμός του Μάλεβιτς, καταργώντας εντελώς το προς αναπαράσταση αντικείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, η ζωγραφική απελευθερώθηκε από τα δεσμά του θέματος και της υλικής εξάρτησης του αντικειμένου, οδηγείται στο ανώτερο, ύψιστο σημείο της ανάπτυξής της. Έτσι, η αποκαλούμενη ως «ζωγραφική της καθαρής αίσθησης» αξιώνει την αποσυνάρτηση της από κάθε κοινωνική λειτουργία, εγκλωβιζόμενη σε έναν ιδεαλιστικό λαβύρινθο της διαίσθησης και του υποσυνειδήτου.

Η αντίληψη περί καθαρής τέχνης οδηγήθηκε αναπόδραστα σε αδιέξοδο, ακριβώς διότι δεν μπορούσε να υπερβεί τα όρια εντός των οποίων αναδύθηκε. Ο λόγος για τον οποίο έγινε γνωστή αυτή η σύντομη κριτική επισκόπηση στα καλλιτεχνικά ρεύματα της προ-επαναστατικής Ρωσίας είναι προκειμένου να σκιαγραφηθεί το ιδεολογικό πλαίσιο στον χώρο της τέχνης, το οποίο διεμβόλισε ριζικά και ανέτρεψε εν πολλοίς η νικηφόρα Οκτωβριανή Επανάσταση.

Ο Μαγιακόφσκι αποτέλεσε τον γνήσιο καρπό της. Οι καλλιτέχνες της ρώσικης πρωτοπορίας και ειδικά οι κυβοφουτουριστές με επικεφαλής τον Μαγιακόφσκι χαιρέτησαν με ενθουσιασμό την επανάσταση, ενώ αντίθετα η πλειονότητα των εκπροσώπων της διανόησης την αντιμετώπισαν εχθρικά. Ο Μαγιακόφσκι από την πρώτη στιγμή αποφάνθηκε: *«Τον δέχομαι ή δεν τον δέχομαι τον Οκτώβρη; Τέτοιο θέμα δεν υπήρξε για μένα και για τους άλλους φουτουριστές της Μόσχας. Δική μου η επανάσταση»*.¹²

¹¹ Μηλιαρονικολάκη, ΚΟΜΕΠ 6/2011

¹² Αλεξανδρόπουλος, 2000, σελ.129

Η Οκτωβριανή Επανάσταση άνοιξε όντως νέους ορίζοντες στον Μαγιακόφσκι, καθώς αποτέλεσε την πρωτόλεια ύλη του που τον διαμόρφωσε βαθιά. Είναι χαρακτηριστικό άλλωστε το γεγονός ότι από την αμοιβαία δημιουργική σύζευξη του ποιητή με την Επανάσταση προέκυψαν τα 9/10 του συνολικού του έργου. Ο Μαγιακόφσκι, που πέρα από το αδιαμφισβήτητο καλλιτεχνικό του ταλέντο διέθετε επίσης μαρξιστική κατάρτιση και επαναστατική δράση, κατάφερε να ανταποκριθεί με επιτυχία στις απαιτήσεις της νέας σοσιαλιστικής τέχνης. Κάνοντας πράξη το ίδιο του το σύνθημα «Όλη η τέχνη στο λαό!» επικύρωσε την ταξικότητα της τέχνης, μεταστρέφοντάς τη σε όπλο υπέρ της εργατικής τάξης για την επαναστατική αλλαγή της κοινωνίας.

Το γεγονός ότι εμβαθύνει διαρκώς στην κομμουνιστική θεωρία, κατακτώντας όλο και περισσότερο τον διαλεκτικό και ιστορικό υλισμό, τον απομακρύνει οριστικά από τις προ-επαναστατικές φουτουριστικές επιρροές του, οι οποίες από καιρό είχαν ατονήσει. Άλλωστε, η ολοκληρωμένη αντίληψη του κομμουνιστή Μαγιακόφσκι αποτυπώνεται ανάγλυφα στην εξής δήλωση που έκανε στην εφημερίδα «Νέος Κόσμος» της Νέας Υόρκης όταν επισκέφτηκε τις ΗΠΑ:

Στον εκστασιασμό και στην υμνολογία που κάνει ο φουτουρισμός για την Αμερική βρίσκεται και το μεγάλο λάθος του. Δηλαδή, η υμνολογία της τεχνικής για την τεχνική. Ο φουτουρισμός πήρε τη θέση του και απαθανάτισε τον εαυτό του στην ιστορία της λογοτεχνίας. Στη Σοβιετική Ρωσία όμως τον έπαιξε πια τον ρόλο του. Ο φουτουρισμός και η σοβιετική οικοδόμηση δεν μπορούν να πάνε πλάι-πλάι. Από σήμερα εγώ τάσσομαι ενάντια στον φουτουρισμό. Από σήμερα θ' αρχίσω να τον πολεμάω.¹³

Αυτή η κομβική μετατόπιση του Μαγιακόφσκι είναι συνεκτατή με την ανάδυση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που «έρχεται να πραγματοποιήσει μία ανώτερη σύνθεση των κατακτήσεων των κινημάτων της πρωτοπορίας».¹⁴ Υπό αυτό το πρίσμα το ποιητικό έργο του Μαγιακόφσκι πρέπει να ιδωθεί ως η επιτομή της πολιτικοποίησης της τέχνης.

¹³ Μαγιακόφσκι, 1988, σελ. 187

¹⁴ Μηλιαρονικολάκη, ΚΟΠΕΠ 6/2011

Ακριβώς διότι δομείται εγγενώς επάνω στην ταξική στράτευση της τέχνης υπέρ του προλεταριάτου, συγκροτώντας έτσι ένα ιδεολογικό όπλο ενάντια στις αστικές και ρεφορμιστικές αντιλήψεις που αναδύονταν εν γένει. Η επαναστατικότητα της ποίησης του Μαγιακόφσκι έγκειται στο γεγονός ότι ανέδειξε με τρόπο πρωτότυπο και ορμητικό τον πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα της τέχνης, την ίδια στιγμή που ενσωμάτωνε οργανικά την προπαγανδιστική της λειτουργία.

Η περίφημη φράση του Μαγιακόφσκι ότι *«η τέχνη σαν φακός πρέπει να μεγεθύνει»* αντανakλά εμβληματικά την ουσία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα τα νέα επαναστατικά καθήκοντα που πρέπει να αναλάβουν οι καλλιτέχνες. Απέναντι στο εύστοχο ερώτημα που διατύπωσε ο Χλέμπνικοφ σχετικά με το *«αν ο καλλιτέχνης πρέπει πράγματι να βρίσκεται στο ρυμουλκό της επιστήμης, της καθημερινής ζωής, των γεγονότων. Μα ποιά είναι η θέση του στην πρόβλεψη, στην προφητεία, στην προ-θέληση;»¹⁵* φαίνεται να απαντά ο Μαγιακόφσκι: *«Εμείς, καθένας από μας, κρατάμε μέσα στη γροθιά μας τους κινητήριους ιμάντες του σύμπαντος»¹⁶*.

Αυτό υποδηλώνει την προωθημένη θέση από την οποία πρέπει να διέπεται η καλλιτεχνική αντίληψη εντός της οποίας πλαισιώνεται η στρατευμένη τέχνη, ως ένας πολιορκητικός κλοιός για την κοινωνική απελευθέρωση. Άλλωστε, όπως τόνισε ο Ρίτσος σχολιάζοντας το έργο του Μαγιακόφσκι: *«Το ιδεολογικό υπόβαθρο της τέχνης, το κοινωνικό και ηθικό, αν δεν είναι ο πρώτος λόγος της αξίας της, είναι ωστόσο ο τελικός»¹⁷*.

Στην περίπτωση του Μαγιακόφσκι ποίηση και προπαγάνδα ταυτίζονται, ακριβώς διότι τέμνονται διαλεκτικά στο ανώτερο σημείο της πολιτικοποιημένης τέχνης. Η στρατευμένη προλεταριακή ποίηση του Μαγιακόφσκι συνιστά κορυφαία έκφρασή της κομμουνιστικής κοσμοθεωρίας και προπαγάνδας, υπερβαίνοντας έτσι ένα πλέγμα ιδεαλιστικών αντιλήψεων που απορρέουν από την αισθητικοποίηση της πολιτικής εν γένει. Ο Stanley Mitchell επισημαίνει πως *«ακόμη και στο πιο προχωρημένο*

¹⁵ Μηλιαρονικολάκη, ΚΟΜΕΠ 6/2011

¹⁶ Μαγιακόφσκι, 1996, σελ.40

¹⁷ Ρίτσος, 1996, σελ.10

φουτουριστικό του στάδιο ο Μαγιακόφσκι μπορούσε να πιθασεύσει τις τεχνικές ανακαλύψεις του νέου στυλ και να τις οδηγήσει προς νέες επιδιώξεις»¹⁸.

Αυτή η τεχνοτροπία ευδοκίμησε απεριόριστα στην περίπτωση των περιφημών τεχνών αγκιτάτσιας και προπαγάνδας «ΑΓΚΙΤ-ΠΡΟΠ». Εκεί συνδυάστηκε η τεχνολογική ισχύς των τρένων μαζί με στίχους, συνθήματα και ζωγραφίες που προπαγανδίζουν το νέο περιεχόμενο της επανάστασης και εκλαϊκεύουν τα καθήκοντα του προλεταριάτου.

Σε αυτή την κατεύθυνση οργανώθηκαν θεατρικές παραστάσεις δρόμου και προβολές κινηματογραφικών επίκαιρων, επιχειρώντας να διαπαιδαγωγήσουν ριζοσπαστικά τη νέα κοινωνία που αναδύονταν μέσα από τα σπλάχνα της τσαρικής Ρωσίας. Αλλά και στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, η Οκτωβριανή Επανάσταση επέδρασε καταλυτικά. Η αρχιτεκτονική αποτελεί το πρώτο και καθοριστικότερο μέσο επικοινωνίας, την ίδια στιγμή που καθίσταται φευγαλέο για την ανθρώπινη αντίληψη.

Σε αυτό το πλαίσιο, έργο-σύμβολο αποτελεί ο «Πύργος» του Τάτλιν, ένα μνημείο του ριζοσπαστικού κονστρουκτιβισμού και το οποίο ο Μαγιακόφσκι χαρακτήρισε ως «το πρώτο Οκτωβριανό αντικείμενο». Είναι έκδηλο ότι η επανάσταση επέφερε μέσα σε όλα τα άλλα και αναζητήσεις νέων μορφών έκφρασης, γεγονός που αποτυπώθηκε σε όλο το φάσμα της τέχνης. Παράλληλα, όμως, αποδομήθηκε το ιδεαλιστικό δόγμα της τέχνης για την τέχνη και στη θέση της εγκαθιδρύθηκε ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης, που οφείλει να επιτελεί επαναστατικό ρόλο. Η συνεισφορά του Μαγιακόφσκι σε αυτό το σημείο μέσα από την ποίησή του είναι ανεκτίμητη.

Ο Γιάννης Ρίτσος αναγνωρίζει μέσα στο θάμβος της κοινωνικής ποίησης του Μαγιακόφσκι *«μία δύναμη, ένα όπλο, μία απόδειξη και ένα επιχείρημα»¹⁹* που θεμελιώνει το πολιτικό της στοιχείο έναντι της αισθητικής συγκίνησης. Συστατικά στοιχεία της προσίδιας ποιητικής γλώσσας του Μαγιακόφσκι αποτελούν η ζωγραφικότητα και η ηχητικότητα της στιχουργικής του που εναρμονίζεται με την κλιμακωτή τυπογραφική διάταξη των στίχων του.

¹⁸ Mitchell, 1961, σελ.52

¹⁹ Ρίτσος, 1996, σελ.10

Μέσα από έναν κανονιοβολισμό συνηχήσεων και μία σμιλεμένη εικονοποιΐα απελευθερώνεται μία πρωτόφαντη δυναμική που γίνεται το περίβλημα ενός επαναστατικού περιεχομένου, αντανakλώντας διαλεκτικά τις ριζοσπαστικές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές μεταβολές της εποχής του. Η επαναστατικότητα των στίχων του Μαγιακόφσκι υποβάλλεται από την πολιτική του αντίληψη και την κοινωνική του στάση, που μπολιάζει δημιουργικά την ιδιοσυγκρασιακή ποιητική του υπόστασηⁱⁱ. Όπως ο ίδιος ο Μαγιακόφσκι αποφαινεται συμπερασματικά:

*Για να καταλάβει σωστά την κοινωνική εντολή ο ποιητής πρέπει να είναι στο κέντρο των πραγμάτων και των γεγονότων. Η γνώση της θεωρίας της οικονομίας, η γνώση της καθημερινής πραγματικότητας, το ενδιαφέρον για την επιστημονική ιστορία, είναι βασικό μέρος της δουλειάς του ποιητή, πιο σημαντικό από τα σχολιαστικά εγχειρίδια των καθηγητών-ιδεαλιστών που προσκυνούν την κάθε παλιατζούρα».*²⁰

Διακηρύσσει, ακόμα, ότι ο ποιητής οφείλει να είναι πρωτοπόρος και να αγωνίζεται μαζί με την τάξη του σε όλα τα μέτωπα. Καταλήγει ως εξής: «Πρέπει να συντρίψουμε το παραμύθι της απολιτικής τέχνης».

Για μία ακόμη φορά αναδεικνύεται ως επιτακτικό καθήκον η πολιτικοποίηση της τέχνης από την πλευρά των κομμουνιστών, απέναντι στην ιδεαλιστικά εδραιωμένη αντίληψη περί αταξικής, ουδέτερης και ανεξάρτητης τέχνης που εκπορεύεται από την κυρίαρχη αστική ιδεολογία. Η κενολογική εξύμνηση του ωραίου, της ζωής, του ανθρώπου κλπ ή η απαισιόδοξη θεώρησή τους, αποσυνδεδεμένα από το κοινωνικό προτσές, συνιστούν μία αυτοδαπανώμενη ναρκισσιστική αντανάκλαση του δόγματος της τέχνης για την τέχνη.

Λαμπρό παράδειγμα που καταδεικνύει τον πολιτικά διακυβευματικό χαρακτήρα της τέχνης αποτελεί η αυτοκτονία του δημοφιλούς ποιητή της εποχής Σεργκέι Γεσένιν (1895-1925). Μια μέρα πριν την αυτοχειρία του έγραψε με το αίμα του το ποίημα «Αποχαιρετισμός στους φίλους», το οποίο κατέληξε με το εξής δίστιχο: «Στη ζωή ετούτη να πεθάνεις νέο δεν είναι, μα δεν είναι νέο και να ζεις». Ύστερα από τους στίχους αυτούς ο θάνατος του Γεσένιν έγινε πλέον λογοτεχνικό γεγονός και

²⁰ Μαγιακόφσκι, 1988, σελ.62

διαφάνηκε αμέσως η έντονη επιρροή και δυναμική που άσκησαν στον κύκλο των καλλιτεχνών αλλά και ευρύτερα.

Ο Μαγιακόφσκι συναισθάνθηκε από την πρώτη στιγμή το βάρος της κατάστασης αυτής και όρισε ως εξαιρετική και επείγουσα υποχρέωση στον εαυτό του να απαντήσει τόσο στην παραίτηση του Γεσένιν από τη ζωή όσο και στα φτηνά θρηνολογήματα των ομότεχνών του. Όμως, όσον αφορά τον τρόπο που θα το έπραττε αυτό, θεώρησε ότι με καμία ανάλυση ή άρθρο σε εφημερίδες δεν θα μπορούσε να ακυρώσει τη δυναμική των στίχων του Γεσένιν. Όπλο του η ίδια η ποίηση: *«Μόνο με στίχους μπορείς να πολεμήσεις τέτοιους στίχους»*²¹, είπε. Έτσι λοιπόν ενεπλάκη ποιητικά και πολιτικά ο ίδιος ο Μαγιακόφσκι.

Με τα δικά του λόγια: *«Στόχος εσκεμμένα να αποδυναμώσω τη δραστικότητα των τελευταίων στίχων του Γεσένιν, να αδειάσω το τέλος του Γεσένιν από κάθε ενδιαφέρον, να προβάλω αντί να για την εύκολη ωραιότητα του θανάτου μία άλλη ομορφιά, αφού όλες οι δυνάμεις είναι απαραίτητες για την αρχινισμένη επανάσταση, που παρά τις δοκιμασίες και τις βαριές αντιθέσεις της ΝΟΠ, απαιτεί να δοξάζουμε τη ζωή, τη χαρά, στη δυσκολότατη αυτή πορεία μας στον κομμουνισμό»*²².

Αισθητικά ακεραιωμένος και έμπλεος επαναστατικής αισιοδοξίας, ο Μαγιακόφσκι σφυρηλατεί το ποίημα-απάντηση όπου ανατρέπει τον μοιρολατρικό στίχο του Γεσένιν και ορίζει την κομμουνιστική προσταγή: *«Σε αυτή τη ζωή δύσκολο δεν είναι να πεθάνεις. Να φτιάξεις τη ζωή είναι πολύ δυσκολότερο»*.

²¹ Μαγιακόφσκι, 1988, σελ.35

²² Αυτόθι, σελ.37

Η αντίληψη του Brecht για την τέχνη

«Άρα, πρέπει να πολεμάμε, ακόμα κι όταν ο εχθρός έχει νικήσει» Μπέρτολτ Μπρεχτ

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα κομμουνιστή καλλιτέχνη και διανοητή καθώς μέσα από το πλούσιο έργο του χάραξε νέους ορίζοντες επαναστατικής σκέψης και δράσης στο πεδίο της τέχνης αλλά και της κοινωνίας. Γεννημένος τον Φλεβάρη του 1898 στη Βαυαρία, έζησε όλη τη δίνη των ιστορικών και πολιτικών γεγονότων που σημάδεψαν την εποχή του. Αναπόδραστα σημάδεψαν τον ίδιο και το έργο του. Οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, η νικηφόρα Οκτωβριανή Επανάσταση καθώς και η άνοδος του φασισμού στην εξουσία δημιούργησαν ιστορικά πρωτόγνωρες καταστάσεις που ανέτρεψαν προγενέστερες και αναδιαμόρφωσαν ριζικά το παρόν και το μέλλον της ανθρωπότητας. Ο διανοούμενος Μπρεχτ κάνει πράξη αυτό που ο ίδιος έγραφε: *«Σ' αυτήν την εποχή των αποφάσεων πρέπει ακόμα και η τέχνη ν' αποφασίσει»*.

Έτσι ο μέχρι τότε ανένταχος αντιμιλιταριστής ποιητής αποφασίζει να στρατευτεί με τους κομμουνιστές εργάτες της τέχνης. Του είναι όμως απαραίτητο το γνωσιολογικό υπόβαθρο του μαρξισμού – λενινισμού προκειμένου να σφυρηλατηθεί ιδεολογικά. Γράφεται και παρακολουθεί για δύο χρόνια τα μαθήματα της Μαρξιστικής Σχολής Εργατών που είχε ιδρύσει και τελούσε υπό την καθοδήγηση του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γερμανίας. Όπως επεσήμαινε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν: *«Ο Μπρεχτ φοίτησε στο σχολείο του Μαρξ. Τοποθετείται στο πλευρό του προλεταριάτου. Προσανατολίζει τη δημιουργία και τη δραστηριότητά του με ό,τι είναι χρήσιμο στο προλεταριάτο, μέσα στην πόλη των τάξεων...»*²³.

Αφετηριακή του θέση αποτέλεσε η διεισδυτική παρατήρηση ότι *«για την τέχνη το να είναι κανείς ακομμάτιστος σημαίνει μονάχα ότι ανήκει στην παράταξη που κρατά τα ηνία της εξουσίας»*.²⁴ Πάνω σε αυτή τη βάση δομήθηκε ολόκληρο το καλλιτεχνικό

²³ Μπένγιαμιν, 1972

²⁴ Μπρεχτ, 2015, σελ.51

του έργου, αλλά και η πολιτική του δράση. Για την ακρίβεια το ένα ήταν αναπόσπαστο από το άλλο, καθώς η μπρεχτική αντίληψη εδράζεται στην πολιτικοποίηση της τέχνης και στη μετατροπή της σε όπλο της εργατικής τάξης για την ανατροπή του καπιταλισμού και την οικοδόμηση του κομμουνισμού που «είναι το απλό, που είναι δύσκολο να γίνει» όπως γράφει στο εγκώμιο του.

Σπουδαίο όπλο για τη συνολική φιλοσοφική και ιδεολογική ωρίμανση του Μπρεχτ είναι η εκ μέρους του εμβάθυνση στον μαρξισμό και η συνεπακόλουθη κατάκτηση του διαλεκτικού-ιστορικού υλισμού ως γνωσιολογικό υπόβαθρο. Πλέον, απομακρύνεται οριστικά από τη μηδενιστική κριτική της αστικής κοινωνίας που ενυπήρχε στα πρώιμα έργα του. Η κομμουνιστική κοσμοθεωρία τον απαγκιστρώνει από τον πούρο καταγγελτισμό και διοχετεύει την σκέψη του στην κατεύθυνση της επαναστατικής αλλαγής της κοινωνίας.

Αφουγκραζόμενος την εποχή του, έκανε πράξη τον στίχο του, που δήλωνε: *«Επαινώ αυτούς που αλλάζουν κι έτσι μένουν οι ίδιοι»*. Με τον τρόπο αυτό υπερέβη διαλεκτικά τον ίδιο του τον εαυτό, αναβαθμίζοντας τη σκέψη του και συντελώντας στην ωρίμανση της ιδεολογικό-πολιτικής του συγκρότησης. Άλλωστε, είναι χαρακτηριστική η ρήση του ότι κατάλαβε τα έργα του όταν άρχισε να μελετά το Κεφάλαιο του Μαρξ.

Με ώριμο τρόπο αντιπαρατέθηκε ολοκληρωτικά με την αστική αντίληψη περί της τέχνης ως μία πανανθρώπινη αξία με αταξικό πρόσημο που σκοπό έχει να διασκεδάξει και να συνενώνει τους ανθρώπους. Απέναντι σε αυτή την ξεκάθαρη ιδεαλιστική εκδοχή της τέχνης που φέρει την κυρίαρχη αστική ιδεολογία ο Μπρεχτ άσκησε αμείλικτη πολεμική.

Η τέχνη για τον Μπρεχτ έχει αξία στο βαθμό που έχει πρακτική κοινωνική χρησιμότητα και εφαρμογή. Το αποκορύφωμά της είναι να γίνει η τέχνη της επανάστασης που θα απελευθερώσει την κοινωνία από τα δεσμά της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης. Ως εκ τούτου, μόνο ο ρεαλισμός και μάλιστα στη σοσιαλιστική του εκδοχή είναι ικανός να επιτελέσει με αποτελεσματικότητα το συγκεκριμένο καθήκον, ακριβώς γιατί αποτελεί μια ανώτερη και πιο ολοκληρωμένη μορφή ρεαλισμού, μπολιασμένη με τον διαλεκτικό-ιστορικό υλισμό. Έτσι ο Μπρεχτ αποφαίνεται:

Ρεαλιστικό σημαίνει: αυτό που ξεσκεπάζει το πλέγμα της κοινωνικής αιτιότητας/αυτό που αποκαλύπτει τις κυρίαρχες απόψεις σαν απόψεις των κυρίαρχων/αυτό που γράφει από την πλευρά της τάξης εκείνης, η οποία για τις χειρότερες αντιξοότητες που αντιμετωπίζει η ανθρώπινη κοινωνία, έχει έτοιμες τις πιο πλατιές λύσεις/αυτό που τονίζει τη στιγμή της ανάπτυξης/αυτό που είναι συγκεκριμένο και καθιστά δυνατή την αφαίρεση²⁵.

Με τον τρόπο αυτό η προλεταριακή τέχνη εφοδιάζεται με ένα πολύτιμο όπλο στον αγώνα της ενάντια στην αστική τέχνη. Η μαρξιστική θέση ότι η αστική τάξη γέννησε το προλεταριάτο και τη διαλεκτική και μαζί μ' αυτό το θάνατό τους ως τάξη, ότι δηλαδή ο καπιταλισμός γεννά τους νεκροθάφτες τους, βρίσκει την αντανάκλασή του και στο πεδίο της τέχνης, όπως αυτό σηματοδοτείται με ταξικό πρόσημο. Πλέον, την πρωτόλεια ύλη για τον Μπρεχτ αποτελεί η καπιταλιστική πραγματικότητα που διαμορφώνει τις συνθήκες ζωής και καθορίζει τη συνείδηση των ανθρώπων.

Η ένταξή του στο πολιτικό θέατρο και η συνεργασία του με τον κονστρουκτιβιστή Έρβιν Πισκάτορ είναι η απαρχή της πολιτικοποιημένης τέχνης για τον Μπρεχτ που παίρνει ξεκάθαρα χαρακτηριστικά στράτευσης του προλεταριάτου. Ο μαρξισμός τον βοηθά να μελετήσει τη φιλοσοφία και την πολιτική οικονομία υπό άλλο πρίσμα, δίνοντάς του τη δυνατότητα να ανακαλύψει τις νομοτέλειες που διέπουν την καπιταλιστική οικονομία και κοινωνία.

Η οξυδερκής παρατήρηση του Λένιν ότι «εκεί όπου οι αστοί οικονομολόγοι έβλεπαν σχέσεις πραγμάτων (ανταλλαγή εμπορεύματος μ' εμπόρευμα), ο Μαρξ αποκάλυψε σχέσεις ανάμεσα σε ανθρώπους»²⁶ βρίσκει τη συνεπή προέκτασή της στο μπρεχτικό πολιτικό θέατρο. Στην αντίληψή του η έννοια του ανθρώπου δεν είναι συνεκτατή με κάποια υπερβατολογική αρχή όπως πρεσβεύουν οι διάφορες ιδεαλιστικές εκφάνσεις αλλά αντίθετα ο άνθρωπος αποτελεί το σύνολο των κοινωνικών του σχέσεων που εδράζονται πάνω στη βάση της οικονομίας και βρίσκονται σε μία διαδικασία διαρκούς αλλαγής, η οποία και αποκρυσταλλώνεται στην πάλη των τάξεων.

²⁵ Μπρεχτ, 1990, σελ.115

²⁶ Λένιν, 2013, σελ.12-13

Εξετάζοντας με τρόπο διαλεκτικό και υλιστικό την ανθρώπινη προβληματική ο Μπρεχτ επισημαίνει:

Κι αν ο άνθρωπος κινείται ανάμεσα σε αντιθέσεις, είναι γιατί δεν είναι ο ίδιος σε δύο διαφορετικές στιγμές. Η εξωτερική πραγματικότητα προκαλεί συνεχώς μία εσωτερική ανασύνταξη. Το συνεχές εγώ είναι ένας μύθος. Ο άνθρωπος συνεχώς διαλύεται και ξαναφτιάχνεται²⁷.

Στο ίδιο πλαίσιο αντιστοιχίζεται και η XVI θέση του Μπένγιαμιν όπου σχολιάζοντας το ρεύμα του ιστορικισμού αναφέρει ότι δίνει την «αιώνια» εικόνα του παρελθόντος. Εν αντιθέσει με αυτό: «Ο ιστορικός υλιστής αφήνει τους άλλους να εξαντληθούν με την πόρνη που ονομάζεται "Μια φορά κι έναν καιρό" στο μπουρδέλο του ιστορικισμού. Παραμένει κύριος των δυνάμεων του: ώριμος αρκετά για να ανατινάξει το συνεχές της ιστορίας»²⁸. Κοινός τόπος των δύο αυτών επισημάνσεων είναι η εδραία μαρξιστική θέση ότι η κοινωνία διαμορφώνει την αντίληψη που έχει για τον εαυτό της σύμφωνα με την κυρίαρχη αφήγηση: η ιδεολογία στον καπιταλισμό είναι μία ψευδής συνείδηση. Καθήκον της προλεταριακής τέχνης και του κομμουνισμού εν γένει είναι να διαρρήξει αυτή την ιδεολογική κατασκευή, να τη θρυμματίσει και στη θέση της να εγκαθιδρύσει εκείνη τη συνθήκη η οποία θα απεγκλωβίζει την εργατική τάξη από τα ιδεαλιστικά δεσμά της ιστορικής συνέχειας του παρελθόντος και την οποία αυτή επωμίζεται ως διαρκώς εκμεταλλευόμενη.

Αυτό ο Μπρεχτ το ενσωματώνει οργανικά και λειτουργικά στο θέατρο και την ποίηση του, αξιοποιώντας σε αυτήν την κατεύθυνση νέες καλλιτεχνικές τεχνικές και ριζοσπαστικές μεθόδους αφήγησης. Με βασικό όπλο τον διαλεκτικό υλισμό ο Μπρεχτ ανοίγει μία βεντάλια ευρηματικών καινοτομιών στη θεατρική του γλώσσα και σκηνοθεσία. Όπως τόνιζε ο ίδιος η επική δραματουργική τέχνη είναι υλιστικά προσανατολισμένη. Με αφετηρία του λοιπόν τον τελικό σκοπό ο Μπρεχτ επιζητούσε την κοινωνική αφύπνιση και την ενεργητική δραστηριοποίηση του κοινού. Επεδίωξε

²⁷ Τασσοπούλου, 2013, σελ.70

²⁸ Μπένγιαμιν, 2014, σελ.23

να καταργήσει την αστική αντίληψη που περνούσε μέσα από τις παλιές θεατρικές φόρμες και στηρίζονταν «αποκλειστικά στην ψευδαίσθηση και τη συγκινησιακή ταύτιση και φόρτιση, δημιουργώντας στους θεατές ένα είδος εθισμού και εξάρτησης».²⁹

Αυτό πάντα έχει ως αποτέλεσμα τη συγκινησιακή εκτόνωση του κοινού και την ταυτόχρονη αναπαραγωγή και διάχυση της κυρίαρχης ιδεολογίας· απλώς της αισθητικής-καλλιτεχνικής απόλαυσης του έργου χωρίς αυτό να προσλαμβάνει πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις πέρα από τη θεατρική σκηνή. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο σκηνοθέτης Κώστας Νταλιάνης αναφερόμενος στη συμβατική θεατρική φόρμα:

*«Όλα τέλειωσαν επί σκηνής. Στην πλατεία ένας κόμπος στο λαιμό από τη συγκίνηση, οι θεατές σε υπερένταση, χαρά ή λύπη αναλόγως. Φινάλε. Χειροκρότημα. Η σκηνή υποκλίνεται στην πλατεία. Όμως στην πραγματικότητα η πλατεία είναι αυτή που υποκλίνεται στη σκηνή. ο θεατής παρέμεινε θεατής, δεν έχει τίποτα να κάνει παρά να πάει για ύπνο. Υποταγή της πλατείας στη σκηνή».*³⁰

Στον αντίποδα αυτής της κομορμιοτικής τέχνης στάθηκε η μπρεχτική δραματουργία, στον πυρήνα της οποίας βρίσκεται η ανάδειξη της ταξικής πάλης εκφρασμένη στο πεδίο της τέχνης. Ως αιχμή του δόρατος ο Μπρεχτ χρησιμοποίησε στο θέατρο του την αποστασιοποίηση ή αλλιώς το περίφημο παραξένισμα. Η ριζοσπαστικότητα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης έγκειται στο γεγονός ότι απεγκλωβίζει τον καταβυθισμένο θεατή από τη θεατρική σύμβαση. Διαρκώς διακόπτει, σχολιάζει και υπενθυμίζει ότι πρόκειται για μία θεατρική συνθήκη που αντικαθρεφτίζει την πραγματικότητα αλλά δεν την υποκαθιστά.

Στα έργα του Μπρεχτ πρώτοι απ' όλους διαπαιδαγωγούνται γι' αυτό οι ίδιοι οι ηθοποιοί, γεγονός που συμβάλλει και στη διάρρηξη της ιεραρχικής σχέσης ανάμεσα στη σκηνή και στο κοινό. Σκοπός τελικά δεν είναι η αναστοχαστικότητα του θεατή πάνω στο έργο αλλά ο προβληματισμός που εγκολπώνει ολόκληρη την κοινωνική ζωή, καθιστώντας την έτσι αντικείμενο επαναστατικής αλλαγής.

²⁹ Νταλιάνης, 2013, σελ.89

³⁰ Νταλιάνης, 2013, σελ.89

Η ιστορικοποίηση των γεγονότων, η ελεγχόμενη ταύτιση, η «λογοτεχνοποίηση» του θεάτρου μέσα από την χρήση έντιπων πλακάτ. Η μουσική και τα τραγούδια που λειτουργούν σχολιαστικά διακόπτοντας την “ομαλή” εξέλιξη της ιστορίας, η νέα υποκριτική μέθοδος που αναδιαμορφώνει το θεατρικό οπλοστάσιο των ηθοποιών μέσα από το “gestus” της κίνησης, της χειρονομίας, της φωνής και της έκφρασης αποτελούν τον θεατρικό καμβά του Μπρεχτ που είναι προσανατολισμένος σαφώς πλέον στην πολιτικοποίηση της τέχνης.

Σταθερή επιδίωξη του είναι η δημιουργία ενός πεδίου κοινωνικής ανατροφοδότησης όπου οι θεατές θα καλλιεργούν το κριτικό τους πνεύμα, καταργώντας ουσιαστικά την ίδια τους τη συνθήκη ως θεατές, καθώς από παρατηρητές θα μετατρέπονται σε δράντα υποκείμενα. Μέσω της αποστασιοποίησης η προσοχή του θεατή στρέφεται στην αιτιακή σύνδεση των γεγονότων και αποσπάται από τη συναισθηματική αντιμετώπισή τους κατά τη ροή του μύθου.

Αυτή η γνωσιοθεωρητική εκγύμναση των θεατών έχει να κάνει με τη διαμόρφωση μιας νέας αισθητηριακής αντίληψης της πραγματικότητας, που αποσκοπεί στην εξάσκηση και αντιμετώπιση των πολυσύνθετων και πρωτόγνωρων καταστάσεων που προκύπτουν εντός των ιστορικών καινούριων/νέων πολιτικών συνθηκών και των τεχνολογικών καινοτομιών. Σύμφωνα και με τη διαπίστωση του ίδιου η τέχνη δεν είναι ένας τόπος μακαριότητας, ούτε για τους καλλιτέχνες ούτε για τους θεατές. Αντίθετα, είναι ένας τόπος παρουσίασης ιδεών, κοινωνικών καταστάσεων και συμπεριφορών. Γι' αυτό ακριβώς πρέπει «σαν φακός να μεγεθύνει», να αντανakλά την ιδεολογική διαπάλη που συντελείται και να καταδεικνύει τον ορίζοντα των πράξεων του μέλλοντος στον οποίο έχει χρέος να φτάσει η ανθρωπότητα.

Σε μία επιστολή του γραμμένη το 1935, σχετικά με την Όπερα της Πεντάρας ο Μπρεχτ επισημαίνει: *«Εγώ παρουσίασα έτσι την πραγματικότητα-επειδή δεν έχει καμία σημασία να ερμηνεύσεις τον κόσμο, αλλά να τον αλλάξεις- ώστε κάποιος να βλέπει καθαρά τις αιτίες και τις συνέπειες και να μπορεί να παρέμβει»*³¹.

³¹ Αντωνοπούλου, 2013, σελ.220

Στο σημείο αυτό είναι απολύτως σαφής η αναφορά στον Μαρξ και τις «Θέσεις για τον Φόιερμπαχ» όπου συμπεκνώνεται η ειδοποιός διαφορά της κομμουνιστικής κοσμοαντίληψης σε σχέση με την παραδοσιακή φιλοσοφία: *«Οι φιλοσόφοι μονάχα ερμήνευαν με διάφορους τρόπους τον κόσμο, το ζήτημα όμως είναι να τον αλλάξουμε»*.

Συνεργός σε αυτή την κατεύθυνση είναι η μαχητική και αγωνιστική παρουσίασης της αλήθειας. Και η πραγματική αλήθεια, σύμφωνα με τον Μπρεχτ, μπορεί να προέρχεται μόνο από την τάξη εκείνη που είναι ο φορέας των νέων παραγωγικών σχέσεων και δύναται να πραγματώσει την επαναστατική αλλαγή της κοινωνίας. Αναφερόμενος στο ζήτημα της αλήθειας ο Μπρεχτ διαπιστώνει πως: *«Οι κλασικοί του Μαρξισμού έδωσαν κι εξασφάλισαν μεγάλη προσοχή στην αρχή του γερο-Χέγκελ ότι η αλήθεια είναι συγκεκριμένη. Η αρχή αυτή απέδειξε μια σπάνια εκρηκτική δύναμη και θα την αποδεικνύει συνεχώς»*.³²

Η αλήθεια επομένως είναι επαναστατική και ως τέτοια αυταξία αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για μια ολοκληρωμένη διαπάλη στο επίπεδο της ιδεολογίας και της τέχνης της εργατικής τάξης απέναντι στην αστική. Σε αυτό το πλαίσιο είναι εμβληματικής σημασίας οι πέντε δυσκολίες κατά το γράψιμο της αλήθειας που όρισε ο Μπρεχτ. Πρόκειται επί της ουσίας για την κωδικοποιημένη πολεμική που άσκησε απέναντι στον φασισμό σε συνθήκες ανόδου των ναζί στην Γερμανία.

Είναι ταυτόχρονα και ένα κάλεσμα συστράτευσης των καλλιτεχνών, των συγγραφέων και των διανοούμενων· όσων μεταχειρίζονται τον λόγο και την τέχνη εν γένει να πάρουν σαφή θέση εναντίον του φασισμού γράφοντας την αλήθεια.

Ο Μπρεχτ διατυπώνει ότι είναι απαραίτητο:

*1)το θάρρος να γράφει κανείς την αλήθεια παρόλο που την καταπνίγουν 2)η εξυπνάδα να αναγνωρίζει κανείς την αλήθεια παρόλο που την καλύπτουν 3)η τέχνη να κάνει κανείς την αλήθεια εύχρηστη σαν όπλο 4)η κρίση να διαλέγει κανείς εκείνους που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν την αλήθεια αποτελεσματικά και 5)η πανουργία να τη διαδίδει κανείς ανάμεσα σε πολλούς*³³

³² Μπρεχτ, 1990, σελ.86

³³ Μπρεχτ, 1990, σελ.48-49

Απέναντι στην καλπάζουσα έλευση του φασισμού, η οποία μάλιστα φυσικοποιείται εξυμνούμενη από τους φουτουριστές και τους οργανικούς διανοούμενους, η μπρεχτική αλήθεια υψώνεται ως απροσπέλαστος κυματοθραύστης. Ο μαρξιστής Μπρεχτ είναι κατηγορηματικός:

*Ο φασισμός είναι μια ιστορική φάση, στην οποία μπήκε ο καπιταλισμός, σαν κάτι το καινούριο και συνάμα παλιό. Ο καπιταλισμός υπάρχει στις φασιστικές χώρες ακόμη μόνο σαν φασισμός και ο φασισμός μπορεί να καταπολεμηθεί μόνο σαν καπιταλισμός, σαν πιο αποκάλυπτος, θρασύς, συντριπτικός και δολερός καπιταλισμός*³⁴

Είναι φανερό πως η συγκεκριμένη ανάλυση του φασισμού ως ιδιαίτερη μορφή οργάνωσης του καπιταλισμού, απέχει παρασάγγας από άλλες τότε σύγχρονες που υποστήριζαν ότι πρόκειται επί της ουσίας για μια καταστροφική παρέκκλιση από την καπιταλιστική ομαλότητα. Αναδεικνύοντας την οικονομική βάση του φασισμού, δηλαδή την ατομική ιδιοκτησία στα μέσα παραγωγής, ο Μπρεχτ στηλιτεύει επίσης τα μικροαστικά κλαυθυρίσματα που απλώς καταδίκασαν ηθικολογικά τη βαρβαρότητα.

Σε αυτό το πλαίσιο αποφαινεται παραδειγματικά:

*Αυτοί που είναι ενάντια στον φασισμό χωρίς να είναι ενάντια στον καπιταλισμό, αυτοί που θρηνούν για τη βαρβαρότητα που προέρχεται από τη βαρβαρότητα, μοιάζουν με εκείνους που θέλουν να έχουν μερίδιο από το μοσχάρι, είναι όμως ενάντια στη σφαγή του. Θέλουν να φάνε το κρέας, αλλά να μη δουν το αίμα. Είναι ικανοποιημένοι αν ο χασάπης πλύνει τα χέρια του πριν τους το παραδώσει. Δεν είναι ενάντια στις σχέσεις ιδιοκτησίας, που γεννούν τη βαρβαρότητα, είναι μόνο ενάντια στη βαρβαρότητα».*³⁵

Στο σημείο αυτό αποτυπώνεται με εξαιρετική διαύγεια η μπρεχτική αντίληψη για τον φασισμό, τον οποίο και αναλύει με τρόπο μαρξιστικό, φωτίζοντας τον πυρήνα της οικονομικής του ουσίας και ξεφεύγοντας από το βροντόφωνο, αλλά στείρο κατηγορητήριο της ηθικολογικής βαρβαρότητας.

³⁴ Μπρεχτ, 1990, σελ.53

³⁵ Μπρεχτ, 1990, σελ.53

Στο ίδιο πλαίσιο ο Μαξ Χορκχάιμερ θέλοντας να αντιδράσει στις αγοραίες αντιλήψεις περί ολοκληρωτισμού έγραψε πως: *«Όποιος δεν θέλει να μιλήσει για τον καπιταλισμό-ιμπεριαλισμό, καλά θα κάνει να σωπαίνει για τον φασισμό»*. Αυτή η ακριβώς η οργανική και δομική σύζευξη/συσχέτιση μεταξύ καπιταλισμού και φασισμού οδηγεί τον Μπρεχτ στην εξαιρετικά καίρια επισήμανση: *«Όποιος δεν θέλει να εγκαταλείψει την ατομική ιδιοκτησία στα μέσα παραγωγής, όχι μονάχα δεν θα απαλλαγεί από τον φασισμό, αλλά θα τον χρειάζεται»*.³⁶

Μακριά από ψυχολογικές και συναισθηματικές προσεγγίσεις του φασισμού, ο Μπρεχτ τον αντιμετώπισε όχι ως κάτι αντίθετο από την αστική δημοκρατία, αλλά τουναντίον ως την αιχμή του δόρατός της σε συνθήκες καπιταλιστικής κρίσης. Αναλύοντας την άνοδο του φασισμού με κοινωνικοταξικά κριτήρια, ο Μπρεχτ τον προσδιορίζει ως μία έκφανση του ιμπεριαλισμού, του ανώτερου σταθμού του καπιταλισμού, σύμφωνα με τη λενινιστική αντίληψη.

Καταλήγει εν τέλει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για την ύστατη μεγάλη προσπάθεια να διασωθεί η ατομική ιδιοκτησία στα μέσα παραγωγής. Γι' αυτούς τους λόγους ο Μπρεχτ διαπιστώνει τελεσίδικα πως: *«Ο πιο επικίνδυνος, ο μοναδικός πραγματικός εχθρός του φασισμού είναι ο κομμουνισμός και αυτό το ξέρει και ο ίδιος ο φασισμός»*. Τη θεμελιώδη αυτή θέση ο Μπρεχτ την ενσωμάτωσε αναπόσπαστα στα έργα του και αποτέλεσε τον πολιορκητικό του κριό στο πεδίο της τέχνης, στον αγώνα ενάντια στον εκφασισμό της κοινωνίας. Με τη μέθοδο της αποστασιοποίησης διασάλευσε την αποχαυνωτική συγκινησιακή πρόσληψη του έργου από το κοινό, ενεργοποιώντας την απομάγευση του μύθου και την κριτική στάση απέναντι στα διαδραματιζόμενα γεγονότα.

Με αυτό τον τρόπο η τέχνη αποκτά πολιτικό ρόλο και χαρακτήρα· διαλέγει στρατόπεδο και γίνεται όπλο απέναντι στον φασισμό και τον καπιταλισμό εν γένει. Υπό αυτό το πρίσμα ο Μπρεχτ επιλέγει τον ρεαλισμό ως τη μοναδική μορφή τέχνης που μπορεί να την καταστήσει ιστορικά και κοινωνικά χρήσιμη για την ανθρωπότητα. Επανειλημμένα ο Μπρεχτ τονίζει πως στόχος της ρεαλιστικής τέχνης είναι η ανάδειξη της κοινωνικής αιτιότητας η οποία και καθορίζεται από την ταξική πάλη.

³⁶ Μπρεχτ, 1985, σελ.52-53

Όσον αφορά τη σχέση του Μπρεχτ με τα υπόλοιπα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας, ο Peter Bürger στο βιβλίο του «Θεωρία της πρωτοπορίας» ιδιοφυώς υποστηρίζει πως: «Ενώ όμως οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας πιστεύουν ότι μπορούν να επιτεθούν άμεσα στο θεσμό [της τέχνης] και να τον καταστρέψουν, ο Μπρεχτ αναπτύσσει μια ιδέα μεταβολής της λειτουργίας του η οποία στηρίζεται στις πραγματικές δυνατότητες»³⁷.

Προς επίρρωση αυτής της θέσης ο Γκυ Ντεμπόρ σχολιάζει σχετικά στην Κοινωνία του θεάματος: «Ο ντανταϊσμός θέλησε να καταργήσει την τέχνη χωρίς να την πραγματοποιήσει. Ο σουρεαλισμός θέλησε να πραγματοποιήσει την τέχνη χωρίς να την καταργήσει. Και τα δύο κινήματα εγκλωβίστηκαν στο ίδιο καλλιτεχνικό πεδίο του οποίου την παρακμή είχαν διακηρύξει»³⁸. Απέναντι σε αυτή την εξέλιξη ο Μπρεχτ κινείται αντίρροπα.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο ομοϊδεάτης του, Βάλτερ Μπένγιαμιν:

Ο Μπρεχτ επεξεργάστηκε το δόγμα της μεταμόρφωσης της λειτουργίας. Ήταν ο πρώτος που σχημάτισε για τους διανοούμενους αυτήν τη μεγάλης σημασίας απαίτηση: Να μην παραδίδουν τίποτα στο μηχανισμό παραγωγής χωρίς να τ' αλλάζουν ταυτόχρονα, όσο είναι δυνατό, με την έννοια του σοσιαλισμού»³⁹.

Αυτός είναι ένας ακόμη από τους λόγους που ο Μπρεχτ αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα πρωτοποριακού καλλιτέχνη. Ακριβώς διότι το μπρεχτικό πολιτικό έργο τέχνης όπως δομείται δραματουργικά αποδεσμεύει τα μέρη από την κυριαρχία του έργου ως ολότητα.

Έτσι ο Peter Bürger συμπληρώνει με οξύνοια: «Από τις αναλύσεις του Μπρεχτ καθίσταται σαφές ότι το πρωτοποριακό έργο τέχνης, αν και αναγκαστικά δε φτάνει της επαναστατικοποίησης της βιοτικής πρακτικής τον οποίον έθεσαν τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας, ταυτόχρονα διαφυλάσσει την πρόθεσή τους».⁴⁰ Το χαρακτηριστικό αυτό αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο του μπρεχτικού έργου, ακριβώς διότι διαφυλάσσει

³⁷ Bürger, 2010, σελ.186

³⁸ Debord, 2016, σελ.168-169

³⁹ Μπένγιαμιν, 1972, σελ.128-129

⁴⁰ Bürger, 2010, σελ.188

τη ριζοσπαστικότητα του απέναντι στον ελλοχεύοντα κίνδυνο της αφομοίωσής του από την κυρίαρχη αστική ιδεολογία.

Στο δοκίμιό του *Ο συγγραφέας ως παραγωγός* ο Μπένγιαμιν επισημαίνει με διαύγεια αυτή τη φαινομενική αντίφαση: «*Ο αστικός μηχανισμός παραγωγής και δημοσίευσης μπορεί να αφομοιώνει, δηλαδή να μεταδίνει, εκπληκτικές ποσότητες επαναστατικών θεμάτων χωρίς μ' αυτό να αμφισβητεί σοβαρά την ίδια την ύπαρξή του, ούτε την ύπαρξη της τάξης που τον κατέχει*». ⁴¹

Ο Μπρεχτ αποφεύγει με ιδιαίτερη ευελιξία αυτές τις συμπληγάδες, καθώς το έργο του είναι εγγενώς δομημένο επάνω στη ριζοσπαστικότητα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, επιτυγχάνοντας έτσι να υπερασπιστεί αποτελεσματικά την επαναστατικότητα της μορφής και του περιεχομένου του.

Εν τέλει η μπρεχτική αντίληψη για την τέχνη και την κοινωνία αποκρυσταλλώνεται χαρακτηριστικά σε μια από τις περίφημες ιστορίες του κ. Κόϋνερ: «*Ο κ. Κ αντάμωσε τον κ. Βιρ που έκανε πόλεμο στις εφημερίδες. Είμαι ένας μεγάλος εχθρός των εφημερίδων, είπε ο κ. Βιρ, δε θέλω εφημερίδες. Ο κ. Κ αποκρίθηκε: Εγώ είμαι ακόμα μεγαλύτερος εχθρός των εφημερίδων. Θέλω άλλες εφημερίδες*». ⁴² Αποπειρώμενοι να σκιαγραφήσουμε και να συμπυκνώσουμε τη διαδρομή της αντίληψης του Μπρεχτ για την τέχνη θα παραθέσουμε τα δικά του λόγια.

Το 1917, σε ηλικία δεκαεννέα ετών κι έχοντας απαυδήσει από την αστική τέχνη, γράφει στον φίλο και μετέπειτα συνεργάτη του σκηνογράφο Κάσπαρ Νέχερ: «*Προτείνω να κλειστούν τα θέατρα – για λόγους καλλιτεχνικούς. Πριν κρεμαστεί και ο τελευταίος θεατής στ' άντερα του τελευταίου ηθοποιού, τέχνη δεν πρόκειται να υπάρξει*». ⁴³

Ο πρωτόλειος αυτός αφορισμός καταλήγει με μαθηματική ακρίβεια και συνέπεια σ' έναν άλλο αφορισμό πιο σμιλεμένο και υπαινικτικό: «*...Ήμουν άβολος και σκέφτομαι να μείνω άβολος και μετά από το θάνατό μου. Θα υπάρξουν και τότε δυνατότητες*».

⁴¹ Μπένγιαμιν, 1972 σελ.129

⁴² Μπρεχτ, 2008, σελ.80

⁴³ Ελληνούδη, 2013, σελ.78

Η αντίληψη του Μπένγιαμιν για την τέχνη

«Ακόμα και οι νεκροί δεν θα' ναι ασφαλείς από τον εχθρό, εάν αυτός νικήσει.

Και ο εχθρός αυτός δεν έχει πάψει να νικά». Walter Benjamin VI ΘΕΣΗ

Ο γερμανοεβραίος διανοητής Βάλτερ Μπένγιαμιν αποτελεί μια σπουδαία και ξεχωριστή περίπτωση στον χώρο της κριτικής και της φιλοσοφίας. Το ημιτελές και συχνά αποσπασματικό έργο του αναθεμελίωσε ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αναλύουμε το έργο τέχνης και την ιστορία εν γένει, Γεννημένος το 1892 στο Βερολίνο από εύπορη οικογένεια ενσωμάτωσε στο έργο του αποστασιοποιητικά και κριτικά την παρακμή του αστικού τρόπου ζωής, αναπτύσσοντας ρηξικέλευθες έννοιες όπως η αύρα του έργου τέχνης που διασαλεύεται εξαιτίας της τεχνικής του αναπαραγωγής.

Οι εκπληκτικής οξύνοιας και συχνά δαιδαλώδεις ιδέες του Μπένγιαμιν αποκρυσταλλώθηκαν στην ώριμη φάση του με την στροφή του στον μαρξισμό και τον ιστορικό υλισμό. Η παγκόσμια καπιταλιστική κρίση του 1929 και η άνοδος των ναζί στην εξουσία διαμόρφωσαν αναπόδραστα και τον προσανατολισμό του θεωρητικού έργου του Βάλτερ Μπένγιαμιν. Παρότι φλέρταρε σε μεγάλο βαθμό με την ένταξή του στο ΚΚ Γερμανίας λόγω της επιρροής που άσκησαν πάνω του Μπρεχτ και η σύντροφός του Άσια Λάτσις, εντούτοις παρέμεινε ανένταχτος μέχρι και την αυτοκτονία του το 1940. Ωστόσο, στο ύστερο έργο του είναι σαφής η πολιτική του στράτευση εναντίον του φασισμού, τασσόμενος με την πλευρά των κομμουνιστών. Το δοκίμιο του για το έργο της τέχνης είναι η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση όπου άσκησε οξυμένη πολεμική απέναντι στη φασιστική αντίληψη για το πεδίο της τέχνης.

Η αναφορά του στον Μαρξ ήδη από τον πρόλογο δίνει το στίγμα του δοκιμίου αυτού. Όντως μαρξιστής πλέον φροντίζει να διασαφηνίσει την πολιτική σκοπιά μέσα από την οποία προκύπτει η ανάλυσή του. Σκοπός του είναι να εισάγει καινούργιες έννοιες στη θεωρία της τέχνης οι οποίες θα είναι πρόσφορες στη διατύπωση επαναστατικών αιτημάτων στην πολιτική που αφορά την τέχνη. Αντιθέτως, δεν θα μπορούν να αξιοποιηθούν καθόλου για την επίτευξη φασιστικών σκοπών όπως γίνεται με μια σειρά ξεπερασμένων εννοιών πχ. ιδιοφυΐα, δημιουργικότητα, μυστικό, αιώνια αξία, κλπ. Θεωρεί μάλιστα ότι θα ήταν λάθος να υποτιμηθεί η μαχητική αξία τέτοιων

θέσεων απέναντι στις φασιστικές όσον αφορά το πεδίο της ιδεολογίας στο εποικοδόμημα. Πρόκειται λοιπόν ξεκάθαρα για μια πολεμική του Μπένγιαμιν απέναντι στον επελαύνοντα φασισμό. Όπως ο ίδιος αποφαίνεται στο τέλος του δοκιμίου του: *«Έτσι έχουν τα πράγματα με την αισθητικοποίηση της πολιτικής, που καλλιεργεί ο φασισμός. Ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης»*⁴⁴.

Η εξαιρετικά διαυγής αυτή διατύπωση του Μπένγιαμιν συμπυκνώνει ακριβώς την ειδοποιο διαφορά μεταξύ κομμουνισμού και φασισμού όσον αφορά την τέχνη. Η ανάλυση του Μπένγιαμιν για το έργο τέχνης είναι εδραιωμένη πάνω στην εμφάνιση και ανάπτυξη της φωτογραφίας. Το νέο επαναστατικό μέσο της φωτογραφίας που αναδύεται με την χαρραγή του σοσιαλισμού όπως επισημαίνει ο ίδιος αποτελεί το απαραίτητο *medio* – τεχνικό υπόστρωμα για να αποδομηθούν οι έννοιες και οι αξίες της προσωπικότητας, της αυτονομίας και της αυθεντικότητας του έργου τέχνης που είναι δομικά αξιοποιήσιμες από τον φασισμό.

Από τη συνολική θεώρηση του Μπένγιαμιν προκύπτουν ορισμένα ιστορικό– τεχνικά δεδομένα και όροι που αναδεικνύουν τη λειτουργία του έργου τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας ως ένα εγγενές πρόβλημα του φασισμού. Ο φασισμός τεχνικά είναι σύμφυτος με την παραγωγή λατρευτικών αξιών μέσα από το έργο τέχνης. Η τελετουργικότητα και η λατρεία αποτελούν τα θεμέλια της παράδοσης που αρχίζουν και κλονίζονται σοβαρά με τη δυνατότητα της τεχνολογικής αναπαραγωγής.

Ο Μπένγιαμιν διαβλέπει εύστοχα πως αυτό που κάνει ο φασισμός είναι να προσπαθεί να οργανώσει τις νεοσύστατες προλεταριοποιημένες μάζες χωρίς να θίξει τις σχέσεις ιδιοκτησίας προς την άρση των οποίων αυτές ωθούν. Επιχειρεί με κάθε τρόπο να τους δώσει μια έκφραση εντός του καπιταλισμού, διατηρώντας αναλλοίωτες τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής. Κατά συνέπεια ο φασισμός καταλήγει στην αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής. Ο μελετητής του Μπένγιαμιν, Εντουάρντο Καντάβα, υποστηρίζει στο βιβλίο του Λέξεις του Φωτός ότι ολόκληρο το δοκίμιο για το έργο τέχνης μπορεί να διαβαστεί ως

⁴⁴ Benjamin, 1978, σελ.38

*κριτική απόκριση στη φασιστική προσπάθεια να επιστρατευτούν όλες οι μορφές τέχνης – περιλαμβανομένων της φωτογραφίας και του κινηματογράφου – τόσο για να παραχθεί μια οργανική κοινότητα όσο και για να διαμορφωθεί αυτή η ίδια η κοινότητα (ο γερμανικός λαός ή το έθνος) ως έργο τέχνης*⁴⁵.

Στο ίδιο πλαίσιο ο Καντάβα εντάσσει την επίμονη προσπάθεια του Μπένγιαμιν να αποσυνθέσει τον αυρατικό χαρακτήρα του έργου τέχνης, αποδομώντας έτσι «τις αξίες της καταγωγής και της κοινότητας που ενεργοποιούνται εντός του φασιστικού προγράμματος αυτό – διαμόρφωσης και αυτό – παραγωγής»⁴⁶. Είναι καταδηλωτικά σαφές ότι το έργο τέχνης ενέχει χαρακτήρα πολιτικού διακυβεύματος καθώς εντός του εγγράφονται ιδεολογικές στίξεις αλλά ακόμη επιτελεί μείζονα ρόλο στην αναδιοργάνωση της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης. Διαμορφώνει δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος αποτελεί σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, το κατεξοχήν μέσο που συγκεντρώνει αυτά τα χαρακτηριστικά. Όπως αποφαίνεται ο ίδιος:

*Ο κινηματογράφος είναι η μορφή τέχνης που ανταποκρίνεται στον αυξημένο κίνδυνο θανάτου που απειλεί τον σύγχρονο άνθρωπο. Η εσωτερική ανάγκη των σύγχρονων ανθρώπων να εκτεθούν σε «σοκ» είναι μια προσαρμογή τους στους κινδύνους που τους απειλούν. Ο κινηματογράφος αντιστοιχεί σε ριζικές μεταβολές του μηχανισμού αισθητηριακής αντίληψης – μεταβολές που στο επίπεδο της ιδιωτικής ζωής βιώνει κάθε διαβάτης μέσα στην κυκλοφορία της μεγαλούπολης και στο ιστορικό επίπεδο κάθε σημερινός πολίτης*⁴⁷.

Στον κινηματογράφο ο Μπένγιαμιν διαβλέπει ένα ριζοσπαστικό μέσο που πρέπει να αξιοποιηθεί ως πολιτικό όπλο για την επίτευξη επαναστατικών σκοπών στο πεδίο της τέχνης αλλά και της κοινωνίας. Μέσα από το έργο του ο Μπένγιαμιν θέτει ως καθήκον στον εαυτό του να αποκόψει την φασιστική επιστράτευση του κινηματογράφου και της φωτογραφίας που «συμπιέζει το ρόλο τους στην απλή

⁴⁵ Cadava, 2015, σελ. 99

⁴⁶ Cadava, 2015, σελ. 100

⁴⁷ Benjamin, 1978, σελ. 46

απόδοση προσώπου στις διασκορπισμένες και περισπασμένες μάζες»⁴⁸. Αντιθέτως, επιδίωξη του αποτελεί μέσα από τους τεχνολογικούς μετασχηματισμούς που προκαλούν τα νέα μέσα, οι μάζες να αποκτήσουν συγκρότηση και φωνή που θα είναι πρόσφορες για τα δικά τους αιτήματα και δεν θα καταλήγουν σε μια ανέξοδη εκτόνωσή τους. Ο φασισμός που με μαρξιστικούς όρους αποτελεί ιδιαίτερη μορφή οργάνωσης του καπιταλιστικού κράτους, επωμίζεται το καθήκον να «διασκεδάσει» τις μάζες, δηλαδή να τις διασκορπίσει ακίνδυνα εντός του υπάρχοντος πλαισίου αλλά και να τις εξανδραποδίσει με τη λατρεία ενός Φύρερ. Για τον σκοπό αυτό προσπαθεί να αξιοποιήσει πέρα από τα παραδοσιακά έργα τέχνης και τα νέα τεχνικά μέσα όπως είναι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος παρεμποδίζοντας ωστόσο και ακυρώνοντας τις επαναστατικές τους δυνατότητες. Επιχειρεί δηλαδή να επανεγκαθιδρύσει τη λατρευτική αξία στα νέα μέσα την ίδια στιγμή που αυτά τείνουν να την εκτοπίσουν κλονίζοντας τα θεμέλια της παράδοσης.

Αυτή η απόπειρα ακραίας αισθητικοποίησης της πολιτικής από την πλευρά του φασισμού είναι συνεκτατή με τον κεφαλαιοκρατικό τρόπο οργάνωσης της οικονομίας, υποστηρίζει μέσα από την ανάλυση του ο Μπένγιαμιν. Τούτο συμβαίνει διότι οι κατεστημένες σχέσεις ιδιοκτησίας στα μέσα παραγωγής παρεμποδίζουν τη φυσική αξιοποίηση των παραγωγικών δυνάμεων προς την οποία ωθούν πιεστικά οι νεοδημιουργητές προλεταριοποιημένες μάζες. Έτσι ο φασισμός αξιοποιώντας τον μηχανισμό πειθάρχησης των τεχνικών μαζικών μέσων *«απεργάζεται τον περισπασμό η το διασκορπισμό των μαζών, την απόσπαση των ατόμων από τους εαυτούς τους προκειμένου να τα αποτρέψει από την πρόσληψη της εμπειρίας του πόνου»⁴⁹* και της ίδιας της πραγματικότητας κατ' επέκταση. Από ένα σημείο και μετά «ο πόνος μπορεί να αντιμετωπίζεται ως ψευδαίσθηση» υποστηρίζει ο Γιούνγκερ. Η λογική προέκταση του αξιώματος στο επίπεδο της κοινωνικής ζωής συνεπάγεται το συμπέρασμα ότι ο καπιταλισμός παρά τα δεινά του ως ψευδαίσθηση είναι απών δι- ιστορικά αιώνιος δια της παρουσίας του κι ότι μπορεί επίσης να αντιμετωπιστεί ουτοπικά. Αυτή η παραλυτική επίδραση των νέων μαζικών μέσων, σύμφωνα με τους Μπένγιαμιν και Κρακάουερ, συνδέεται άμεσα *«με τον περισπασμό και το διασκορπισμό που*

⁴⁸ Cadava, 2015, σελ. 109

⁴⁹ Cadava, 2015, σελ.107

χαρακτηρίζει την απόκρισή μας στην κινηματογραφική ταινία»⁵⁰. Βιώνεται εν τέλει ως μια αντικειμενοποιημένη ψευδαίσθηση.

Μπροστά στην κινηματογραφημένη ταινία το κοινό θρυμματίζεται και διασκορπίζεται από το φιλμ ενώ ταυτόχρονα συντελείται μια ανασύσταση και ανασυγκρότησή του ως μάζα. Εκεί ακριβώς στοχεύει ο φασισμός: στη χειραγώγηση των μαζών, στις οποίες μέσω του κινηματογράφου τους προσφέρει απλά μια ακίνδυνη αυτοέκφραση που περιορίζεται στην αισθητικοποιημένη πρόσληψή της.

Στο σημείο αυτό ο Μπένγιαμιν ιδιοφυώς επεξηγεί ότι η ταυτότητα της μάζας συγκροτείται ως τέτοια χάρη στις τεχνικές αναπαραγωγής και τη φωτογραφία που της δίνουν τη δυνατότητα να αντικρύσει τον εαυτό της κατά πρόσωπο. Αν όπως επισημαίνει ο Μπένγιαμιν *«οι μαζικές κινήσεις διακρίνονται συνήθως σαφέστερα μέσα από την κάμερα παρά με το βλέμμα»⁵¹* τότε γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η μηχανή λήψης αποκτά μια ιδιαίτερα προνομιακή θέση και βαρύνοντα ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητηριακής αντίληψης της μάζας. Οι ναζί και ο Χίτλερ έγκαιρα κατανόησαν τη σημασία του κινηματογράφου και για αυτό άλλωστε τον χρησιμοποίησαν στον υπέρτατο βαθμό ως εργαλείο αισθητικοποίησης της πολιτικής.

Ο Καντάβα, συμπληρώνοντας τη σκέψη του Μπένγιαμιν, υποστηρίζει πως ο ναζισμός με όλα του τα στολίδια, τα θεάματα και την αυτό – σκηνοθεσία του αναδείχθηκε στο καθεστώς με την εντονότερη ίσως αισθητική αυτοσυνειδησία στην ιστορία. Για παράδειγμα το σύνθημα των Ναζί *«Γερμανία, αφυπνίσου»* δεν ήταν όπως το σχολιάζει η Susan Buck – Morss *«μια ώθηση για ξύπνημα από την πρόσφατη ιστορία, αλλά για ανασύσταση του παρελθόντος με μια ψευδό – ιστορική αντίληψη ως μύθου»⁵².*

Ο Μπένγιαμιν θεωρούσε ότι ανασύνθεση του παρελθόντος δεν σημαίνει αναγνώριση του *«με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά»*. Στην VI από τις θέσεις του για την φιλοσοφία της ιστορίας επεσήμανε τον ελλοχεύοντα κίνδυνο για το περιεχόμενο της παράδοσης και τους παραλήπτες του να γίνουν όργανα της κυρίαρχης τάξης. Ο

⁵⁰ Αυτόθι

⁵¹ Benjamin, 1978, σελ.108

⁵² Buck-Morss, 2011, σελ.61

εθνικοσοσιαλισμός δομήθηκε σε όλες τις εκφάνσεις του προς αυτή την κατεύθυνση. Η Buck Morss επισημαίνει χαρακτηριστικά πως

*ο φασισμός αντέστρεψε την πρακτική της αβανγκάρντ να φέρει την πραγματικότητα στο προσκήνιο, ανεβάζοντας στο σανίδι όχι μόνον πολιτικές παραστάσεις αλλά και ιστορικά γεγονότα, καταλήγοντας έτσι να μετατρέψει την ίδια την πραγματικότητα σε θέατρο*⁵³.

Άλλωστε ο Χίτλερ στο «Αγών μου» διασαφηνίζει πώς ο ναζισμός συνίσταται στην κατασκευή και διαμόρφωση της θέασης του για τον κόσμο. Αναδεικνύεται επομένως ως καθοριστικής σημασίας η διαπάλη που συντελείται και στο πεδίο της τέχνης και αφορά τα νέα τεχνικά μέσα, επειδή ακριβώς έχουν άμεσες πολιτικές συνέπειες και απολήξεις. Η ανάλυση του Μπένγιαμιν κινείται αντίρροπα. Με αιχμή του δόρατος του τον ιστορικό υλισμό διαρρηγνύει τα ιδεαλιστικά πέπλα που σκεπάζουν το έργο τέχνης αποδίδοντας μυθολογικές διαστάσεις. Ανατέμνοντας ιστορικά και διαλεκτικά τη σχέση καπιταλισμού και τεχνολογίας, διακρίνει ότι αυτό ου παρακμάζει στη σύγχρονη εποχή είναι η αύρα του έργου τέχνης. Πρόκειται για ένα γεγονός με ριζικές συνέπειες τόσο για την ανθρώπινη σκέψη όσο και για τις αισθήσεις. Υπό τον μεγεθυντικό υλιστικό του φακό ο Μπένγιαμιν αποφαίνεται πώς «ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου – το μέσο με το οποίο γίνεται - δεν καθορίζεται μόνο από φυσικούς αλλά και από ιστορικούς παράγοντες»⁵⁴. Είναι επομένως απαραίτητο να αναδειχθούν οι ιστορικοί λόγοι και οι κοινωνικές προϋποθέσεις που συντελούν σε αυτή την εξέλιξη.

Στο σημείο αυτό οι παρατηρήσεις του Μπένγιαμιν είναι εξαιρετικά διεισδυτικές και διαυγείς. Η παρακμή της αίγλης στον ιστορικό ορίζοντα αντανakλά μια άμεσα σχετιζόμενη κοινωνική εξάρτηση. Αφορά την ολοένα και μεγαλύτερη σημασία που αποκτούν οι μάζες στη σύγχρονη ζωή. Αφενός καταδεικνύεται η επιθυμία των μαζών να φέρουν τα πράγματα πιο κοντά τους από άποψη χώρου και ανθρώπινης εγγύτητας. Κυριαρχεί λοιπόν μια τάση απτικότητας ως προς τα αντικείμενα γενικά. Αφετέρου αποτελεί φλογερό αίτημα των μαζών να υπερκεράσουν το ανεπανάληπτο μιας

⁵³ Buck-Morss, 2011, σελ.61

⁵⁴ Benjamin, 1978, σελ.16

δεδομένης κατάστασης διαμέσου της αναπαραγωγής της. Η δυνατότητα της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του έργου τέχνης έρχεται να ικανοποιήσει αυτές τις ιστορικό – κοινωνικές απαιτήσεις, Πλέον τα αναπαραγμένο έργο τέχνης έρχεται να συναντήσει τον θεατή στην φυσική του κατάσταση αντιστρέφοντας πλήρως τους όρους που ίσχυαν μέχρι πρότινος. Αυτό όμως έχει ως αποτέλεσμα την ολική απογύμνωση του αντικειμένου από το λατρευτικό του περίβλημα, κι ως εκ τούτου τη διάλυση της αίγλης του.

Εδώ ο Μπένγιαμιν παρατηρεί κάτι ιστορικά πρωτόγνωρο: η ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη έχει υπερσυσσωρεύσει το αίσθημα του ομοειδούς σε τέτοιο βαθμό που η τεχνική αναπαραγωγή να μπορεί να αποσπάσει ακόμα κι από το ανεπανάληπτο. Αυτό έχει ως άμεση συνέπεια η πραγματικότητα να προσαρμόζεται στις μάζες και οι μάζες στην πραγματικότητα. Καίρια διαπιστώνει ο Μπένγιαμιν ότι η ριζοσπαστικοποίηση του έργου τέχνης έγκειται στο γεγονός ότι η δυνατότητα της τεχνικής αναπαραγωγής του το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία από την παρασιτική του παρουσία στην τελετουργία. Πρόκειται για ένα καθοριστικό στοιχείο. Όπως αποφαίνεται εμβληματικά ο Μπένγιαμιν:

Τη στιγμή όμως που το μέτρο της γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή αχρηστεύεται, ανατρέπεται κι ολόκληρη η λειτουργία της τέχνης. Τη θέση της θεμελίωσής της στην τελετουργία την παίρνει η θεμελίωση της σε μια άλλη πράξη: δηλαδή η θεμελίωσή της στην πολιτική⁵⁵.

Στο σημείο αυτό αποκρυσταλλώνεται με ξεκάθαρο τρόπο η ειδοποιός διαφορά μεταξύ της κομμουνιστικής αντίληψης περί πολιτικοποίησης της τέχνης και της φασιστικής με τη συνακόλουθη αισθητικοποίηση της. Μια σύμφυτη με τον φασισμό λειτουργία του έχει να κάνει με το γεγονός ότι σκηνοθετεί το μη πολιτικό του στοιχείο ως το πλέον πολιτικό και το αντίστροφο. Αναδεικνύει δηλαδή προσωπικότητες και συναισθήματα συσκοτίζοντας τις κοινωνικές σχέσεις που διαμεσολαβούν. Στο πεδίο της τέχνης, εμφανίστηκε το δόγμα «τέχνη για την τέχνη» που ο Μπένγιαμιν εύστοχα το χαρακτήρισε ως μια θεολογία της τέχνης. Αυτό αποτέλεσε την πρώτη αγχωτική αντίδραση και απάντηση της κλονιζόμενης παραδοσιακής τέχνης απέναντι στην επερχόμενη επαναστατική εμφάνιση της

⁵⁵ Benjamin, 1978, σελ.19

φωτογραφίας. Από την ίδια μήτρα προέκυψε ακριβώς και μια αρνητική θεολογία: η ιδεαλιστική αντίληψη και θεωρία περί της «καθαρής τέχνης». Πρέσβευε την ιδέα της αποκάθαρσης της τέχνης από κάθε κοινωνική λειτουργία και σκοπό αλλά και συνάμα την κατάργηση κάθε υλικής εξάρτησης της ως μοτίβο. Ο Μπένγιαμιν υποδεικνύει μάλιστα ότι ο Μαλαρμέ στην ποίηση ήταν ο πρώτος που έφτασε σε αυτό το σημείο.

Κοντολογίς, αν κάτι είναι εύκολο κι από αυτά τα παραδείγματα δεν είναι παρά το συγκρουσιακό πλαίσιο εντός του οποίου διακυβεύεται ο ρόλος της τέχνης. Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετείται ο καθένας απέναντι σε αυτό το ζήτημα εμπεριέχει συνειδητά ή ασυνείδητα την πολιτική του στάση και αντίληψη. Έτσι για παράδειγμα, ο Μπένγιαμιν στο δοκίμιο του «Ο συγγραφέας ως παραγωγός» το 1934 επαινούσε την πολιτική χρήση της φωτογραφίας από τον John Heartfield. Ο Heartfield άνηκε στον μαρξιστικό κύκλο του Βερολίνου όπου περιελάμβανε μεταξύ άλλων τον Μπρεχτ, την Λάτσης, τον Πισκάτορ, κ.α. Η δράση και το έργο του ήταν συνειδητά στρατευμένα στην υπηρεσία της πολιτικής αγκιτάτισης.

Σε αυτό το πλαίσιο η εικόνα του με τον τίτλο «Γερμανική Φυσική Ιστορία» αποτέλεσε μια άμεσα πολιτική επίθεση εναντίον του χιτλερικού Ράιχ, στηλιτεύοντας και αποδομώντας την «εξελικτική ιδέα» του που πρέσβευε διαμέσου της Δημοκρατίας. Επρόκειτο για ένα φωτομοντάζ όπου εμπεριέχει την πολιτική αλληγορία με τρόπο διαλεκτικό. Μέσα από την εξελικτική διαδικασία και μεταμόρφωση μιας κάμπιας σε νύφη κουκούλι και τέλος σε νυχτοπεταλούδα αποτυπώνεται η οργανική και αιτιώδης σύνδεση μεταξύ της σοσιαλδημοκρατίας και του φασισμού. Έτσι από τον πρώτο καγκελάριο της Βαϊμάρης Ebert, που μισούσε την επανάσταση σαν την πανούκλα, περνάμε στον Χίντενμπουργκ που ήταν ο τελευταίος της πρόεδρος και ενέκρινε τον Χίτλερ ως καγκελάριο. Το τελικό στάδιο της νυχτοπεταλούδας με το πρόσωπο του Χίτλερ που φέρει τον αγκυλωτό σταυρό και τη νεκροκεφαλή αποτυπώνει ανάγλυφα το πολιτικό σχόλιο του Χέρντφελντ.



Όπως επισημαίνει ο Peter Burger: *«Τα φωτομοντάζ του Χέρντφελντ εκπροσωπούν έναν εντελώς διαφορετικό τύπο. Δεν αποτελούν πρωτίστως αισθητικά αντικείμενα αλλά εικόνες προς ανάγνωση. Ο Χέρντφελντ επέστρεψε στην παλαιά τέχνη του εμβλήματος και την χρησιμοποίησε πολιτικά»*⁵⁶.

Η Susan Buck Morss καταναγάζει περαιτέρω τις προθέσεις του δημιουργού όταν υποστηρίζει πώς

*ο Χέρντφελντ, ένας κομμουνιστής δεν κατέκρινε την εκ μέρους της τάξης των καπιταλιστών επικράτηση του κοινωνικού δαρβινισμού με τον οποίο η τελευταία αιτιολογούσε την κυριαρχία της, αλλά περισσότερο την εκ μέρους των σοσιαλδημοκρατών επιδοκιμασία της ιδέας της ιστορικής προόδου, η οποία τους είχε καθησυχάσει, δίνοντας μια απατηλή αίσθηση ασφάλειας ως προς την επάρκεια του κοινοβουλευτισμού της Βαϊμάρης για την άσκηση σοσιαλιστικής πολιτικής*⁵⁷.

Ο Μπένγιαμιν, εμφανώς επηρεασμένος από τη συγκεκριμένη εικόνα, στηλίτευσε αμείλικτα τον κομπορρισμό της σοσιαλδημοκρατίας τόσο για την πολιτική της τακτική όσο και για τις οικονομικές της αντιλήψεις. Χαρακτηριστικά στη XIII θέση του για τη φιλοσοφία της Ιστορίας επικρίνει τη σοσιαλδημοκρατική θεωρία και πρακτική η οποία *«καθορίζονταν από μια αντίληψη της προόδου που δεν βασιζόταν στην πραγματικότητα αλλά πρόβαλλε δογματικούς ισχυρισμούς»*⁵⁸.

Στα μυαλά των σοσιαλδημοκρατών, η πρόοδος ήταν μια ευθύγραμμη εξελικτική διαδικασία, ατέρμονη και αναπότρεπτη. Στον αντίποδα ο Μπένγιαμιν θεωρούσε ότι *«η ιστορία είναι το αντικείμενο μιας κατασκευής, τον τόπο της οποίας δεν διαμορφώνει ο ομογενής και κενός χρόνος αλλά ο χρόνος που είναι πλήρης από τον χρόνο του τώρα»*⁵⁹.

⁵⁶ Buck-Morss, 2011, σελ.93

⁵⁷ Αυτόθι, σελ.96

⁵⁸ Benjamin, 2014, σελ.20

⁵⁹ Αυτόθι, σελ.21

Η ανάλυσή του διαρρηγνύει και αναιρεί το συνεχές της ιστορίας καθώς καταφάσκει σε μια κίνηση διακοπής του ιστορικού χρόνου. Αποδομείται η υπερβατική αντίληψη του ιστορικισμού που εμφωλεύει μέσα στον χρόνο ως μια ευθύγραμμη ροή γεγονότων διαρκούς προόδου. Όπως αποφαίνεται ο ίδιος *«Για τον ιστορικό υλισμό το ζήτημα είναι να συλλάβει μια εικόνα του παρελθόντος, καθώς αυτή εμφανίζεται απροσδόκητα στο ιστορικό υποκείμενο τη στιγμή του κινδύνου»*⁶⁰. Για τον Μπένγιαμιν η έννοια της ιστορίας αρθρώνεται δομικά μέσα από τη γλώσσα της φωτογραφίας. Θεωρεί ότι τίποτε δε μπορεί να λάβει χώρα πριν το φωτογραφικό γίνεσθαι. Το *medio* – τεχνικό υπόστρωμα της φωτογραφικής μηχανής αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση για την κατασκευαστική συγκρότηση του ιστορικού χρόνου.

Ως εκ τούτου γίνεται κατανοητός ο διακυβευματικός χαρακτήρας που ενέχεται στην πολιτική στράτευση του μέσου τόσο από την πλευρά του κομμουνισμού όσο και του φασισμού. Η φωτογραφική εικόνα αποτελεί *«διαλεκτική εν στάσει»* τονίζει χαρακτηριστικά ο Μπένγιαμιν. Διακόπτει το συνεχές της ιστορίας και διανοίγει μια άλλη ιστορική προοπτική στην οποία ο χρόνος χωρικοποιείται και ο χώρος εγχρονίζεται.

Με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτονται οι ρωγμές που υπάρχουν εντός της ιστορίας, μέσα από τις οποίες η ίδια η ιστορία αναδύεται. Το φωτογραφικό συμβάν δηλαδή διακόπτει το παρόν, διαδραματίζεται μεταξύ του παρόντος και του εαυτού του. Εγκαθιδρύει μια νέα σχέση μεταξύ της κίνησης του χρόνου και αυτού του ίδιου. Πλέον ο χώρος και ο χρόνος περιπλέκονται σε τέτοιο βαθμό που είναι αδύνατο να διαχωριστούν ασφαλώς. Αυτό έχει εν τέλει ως αποτέλεσμα την οριστική αποσύνθεση και διάλυση της αίγλης που περιέβαλε το παραδοσιακό έργο τέχνης.

Στον επίλογο της ανάλυσης του ο Μπένγιαμιν καταλήγει συμπερασματικά ότι όλες οι προσπάθειες για την αισθητικοποίηση της πολιτικής κορυφώνονται στο σημείο του πολέμου. Όπως αποσαφηνίζει ο ίδιος: *«Ο πόλεμος, και μόνο ο πόλεμος, παρέχει την δυνατότητα να δοθεί σε μαζικά κινήματα μεγίστης κλίμακας, ένας σκοπός, χωρίς ταυτόχρονα να θιγούν οι σχέσεις ιδιοκτησίας»*⁶¹. Αλλά και στο επίπεδο της τεχνικής

⁶⁰ Benjamin, 2014, σελ. 12 -13

⁶¹ Benjamin, 1978, σελ.37

μόνο ο πόλεμος «παρέχει τη δυνατότητα να επιστρατευτούν όλα τα τεχνικά μέσα του παρόντος χωρίς να θιγούν οι σχέσεις ιδιοκτησίας»⁶².

Αυτή είναι λοιπόν η κατάσταση στην οποία καταλήγει ο φασισμός προσπαθώντας να εκτονώσει τις αντιθέσεις του καπιταλισμού. Η καλλιτεχνική αισθητική αποθέωση του πολέμου από τους φουτουριστές δεν πρέπει να ξαφνιάζει. Αποτελεί την ύστατη προσπάθεια ακραίας αισθητικοποίησης της τεχνικής ανάπτυξης που ασφυκτιά μέσα στο στενό πλαίσιο των καπιταλιστικών σχέσεων ιδιοκτησίας.

Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η αποφθεγματική φράση του Μπένγιαμιν για τους φουτουριστές «*Fiat Ars – Pereat Mundus*» δηλαδή να γίνει τέχνη κι ας χαθεί ο κόσμος. Ο Μπένγιαμιν διαβλέπει σε αυτόν τον αφορισμό την προσμονή των φουτουριστών πως ο «πόλεμος θα ικανοποιήσει καλλιτεχνικά τον καινούργιο τρόπο αισθητηριακής αντίληψης που δημιούργησε η τεχνική»⁶³. Θεωρεί μάλιστα ότι αυτή η αντίληψη συνιστά την κορύφωση του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη».

Μέσα στη δίνη του ιμπεριαλιστικού πολέμου ο Μπένγιαμιν διαπιστώνει πως: «Δεν έχει υπάρξει ποτέ τεκμήριο πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα τεκμήριο βαρβαρότητας»⁶⁴. Με απαραμείωτη ένταση ο ιστορικός υλιστής Βάλτερ Μπένγιαμιν επωμίζεται ως καθήκον του την κάθαρση της ιστορίας ενάντια στο ρεύμα. «Ακόμη και με πυρακτωμένη λαβίδα, αν χρειαστεί»⁶⁵.

⁶² Αυτόθι, σελ.37

⁶³ Benjamin, 1978, σελ.38

⁶⁴ Benjamin, 2014, σελ.14

⁶⁵ Αυτόθι, σελ.14

Φασισμός και Φουτουρισμός: η περίπτωση του Marinetti

«Η τέχνη πράγματι δεν μπορεί να είναι παρά βία, σκληρότητα και αδικία»
Μαρινέτι

Ο φασισμός ως ένα ιστορικό, κοινωνικό-πολιτικό ρεύμα συγκροτήθηκε πάνω σε μια εξελικτική διαδικασία οικονομικής κρίσης και μετασχηματισμού της κοινωνίας και του κράτους. Υπόβαθρό του αποτέλεσε η εκβιομηχάνιση και ο τεχνολογικός εκσυγχρονισμός που είχαν ως αντανάκλαση την οργανική ενσωμάτωση και καλλιτεχνική αξιοποίησή τους από το φουτουριστικό κίνημα. Όπως άλλωστε αποφαινόταν ο ίδιος ο Μαρινέτι στο μανιφέστο του Αποσύνθεσης του συντακτικού-Φαντασία χωρίς δεσμά-Ελεύθερες λέξεις: *«Ο φουτουρισμός βασίζεται στην πλήρη ανανέωση της ανθρώπινης ευαισθησίας, που προκαλείται από τις μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις»*⁶⁶

Θεωρούσε ότι τα μέσα μεταφοράς, επικοινωνίας και πληροφόρησης ασκούν καθοριστική επίδραση στην ανθρώπινη ψυχή· θέση που εν πολλοίς ομοιάζει με τη σύγχρονη ψυχαναλυτική προσέγγιση ότι τα μέσα είναι διαπλαστικές δομές του ασυνειδήτου. Αντιλαμβανόμενος τις επερχόμενες ραγδαίες αλλαγές σε όλα τα επίπεδα προσπάθησε να επεκτείνει «ριζοσπαστικά» τα όρια της κουλτούρας μετατρέποντας τον φουτουρισμό σε μια καθολική αρχή επεξεργασίας και αναδόμησης της παραδοσιακής και ξεπερασμένης τέχνης. Η εγγενής σχέση που δομήθηκε μεταξύ φασισμού και ιταλικού φουτουρισμού αποκρυσταλλώθηκε μέσω της αισθητικοποίησης της πολιτικής και της τέχνης. Η φασιστική ιδεολογία εκφράστηκε κυρίως αισθητικά και σε αυτή την κατεύθυνση έπαιξαν κομβικό ρόλο οι φουτουριστές, οι οποίοι άρθρωσαν καλλιτεχνικά τη σύζευξη μεταξύ της φασιστικής ρητορικής και των τεχνολογικών καινοτομιών. Προς επίρρωση της παρατήρησης του Μπένγιαμιν για τη σχέση φασισμού-καπιταλισμού ο ιστορικός Emilio Gentile επισημαίνει:

Αν και καταδίκάζαν την αστική κοινωνία γιατί ήταν υλιστική και ατομιστική, οι φασίστες υπεραμύνονταν της ατομικής ιδιοκτησίας, εγκωμιάζαν τον ηγετικό ρόλο της παραγωγικής αστικής τάξης, υποστήριζαν την ιστορική λειτουργία του καπιταλισμού και την ανάγκη συνεργασίας των τάξεων (κορπορατισμός), με

⁶⁶ Μαρινέτι, 1987, σελ.73-74

*σκοπό την ενίσχυση της παραγωγής, ώστε να ανταποκριθεί σε μια εξωτερική πολιτική επεκτατισμού και ισχύος.*⁶⁷

Σε αντίστοιχο πλαίσιο, ο πολιτειολόγος Reinhard Kühnl στο βιβλίο του “Μορφές αστικής κυριαρχίας” αναδεικνύει την αιτιώδη σχέση μεταξύ φιλελευθερισμού και φασισμού ως εκφάνσεις του καπιταλιστικού συστήματος. Αφετηρία του Kühnl αποτελεί η θέση ότι η διαμόρφωση και η συγκρότηση του φασισμού ως πολιτικό κίνημα ήρθε αναπόδραστα να προσφέρει μια ριζοσπαστική λύση των οξυμένων προβλημάτων που αντιμετώπιζε ο καπιταλισμός. Η ανάγκη να βρεθούν νέες μορφές ιδεολογικής επιρροής και χειραγώγησης των μαζών, η θεμελιώδης τάση για οικονομική θωράκιση και ασφάλεια του συστήματος σε συνδυασμό με τη διασφάλιση της πολιτικής κυριαρχίας της αστικής τάξης θεμελίωσαν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο εδράστηκε η εμφάνιση και η λειτουργία του φασισμού. Ο Kühnl αποφαινεται χαρακτηριστικά:

*Η φασιστική ιδεολογία έπρεπε από το ένα μέρος να εκφράσει τη δυσαρέσκεια των μαζών ως προς τις υπάρχουσες συνθήκες, δεν έπρεπε όμως από το άλλο μέρος να εκθέσει σε κίνδυνο το καπιταλιστικό κοινωνικό σύστημα. Μόνο έτσι θα ήταν δυνατό να συλλάβει τη δυσαρέσκεια αυτή και να τη διοχετεύσει σε κανάλια που θα ήταν όχι μόνο ακίνδυνα για το υπάρχον σύστημα αλλά ίσως μάλιστα θα ήταν χρήσιμα.*⁶⁸

Οι ιταλοί φουτουριστές επωμίστηκαν αυτόν ακριβώς τον ρόλο αναπλαισιώνοντας τον στο πεδίο της τέχνης. Η ανάλυση του Μπένγιαμιν ότι η αισθητικοποίηση της πολιτικής από την πλευρά των φασιστών οδήγησε τους φουτουριστές να εγκωμιάζουν τον ιμπεριαλιστικό πόλεμο ως τη μοναδική κατάσταση που μπορεί να ικανοποιήσει καλλιτεχνικά τη νέα αισθητηριακή αντίληψη που δημιούργησε η τεχνική, υπογραμμίζει με εμβληματικό τρόπο τον ταξικό χαρακτήρα της τέχνης μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία. Στο πρόσωπο και το έργο του Μαρινέτι ενσαρκώθηκε ιδανικά αυτή η αναγκαιότητα των καιρών, όπως διακηρύχτηκε μέσα από τα φουτουριστικά μανιφέστα του. Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του ιταλικού φουτουρισμού ήταν ότι διεμβόλισε ριζικά κάθε πεδίο της παραδοσιακής τέχνης.

⁶⁷ Τζεντίλε, 2011, σελ.33

⁶⁸ Kühnl, 1987, σελ.139-140

πλαγιοκόπησε ασφυκτικά όλα τα διαθέσιμα καλλιτεχνικά μέσα αλλά επίσης επινόησε και καινούριους εκφραστικούς τρόπους για την επίτευξη των δικών του σκοπών.

Ο Μαρινέtti αποτέλεσε τον θορυβώδη κήρυκα μιας τέχνης που θέλησε να εξισωθεί με την ίδια τη ζωή. Στόχος των φουτουριστών ήταν η επέκταση των ορίων της κουλτούρας και της τέχνης στον έσχατο βαθμό και στο σημείο που αυτή θα καθίστατο εκστατικά αγνώριστη. Στις αποφάνσεις αυτές διαφαίνεται σε μεγάλο βαθμό ξεκάθαρα η εγγενής για τον φουτουρισμό αισθητικοποιημένη αντίληψη περί ζωής και τέχνης, γεγονός που στόχευε στη συγκινησιακή πρόσληψη και καλλιτεχνική κατανάλωση της καπιταλιστικής πραγματικότητας από τις αρτισυσταθείσες προλεταριοποιημένες μάζες. Οι Tisdall-Bozzola στο βιβλίο τους “Φουτουρισμός” αναφέρουν πως οι ρίζες του φουτουρισμού εντοπίζονται σ’ ένα ολόκληρο σύμπλεγμα από φιλοσοφικές, πολιτικές και πολιτιστικές τάσεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Όπως αναφέρουν:

*Η βία, ο πόλεμος, η αναρχία, ο εθνικισμός, η λατρεία του υπεράνθρωπου, η εξύμνηση της ζωής στις μεγαλουπόλεις, της τεχνολογίας και της ταχύτητας, το μίσος για το παρελθόν και η περιφρόνηση για τις ακαδημαϊκές αξίες [...] συντέθηκαν σ’ ένα εμπρηστικό πολιτιστικό ντοκουμέντο, έτοιμο να διαδοθεί πλατιά.*⁶⁹

Ως αυτοαναφλεγόμενη βόμβα ο φουτουρισμός ερρίφθη εντός ενός πεδίου που ο ίδιος είχε πλέον διαμορφώσει. Το διακηρυκτικό ωστικό κύμα που προκάλεσε η φουτουριστική έκρηξη συνέθλιψε, αλλοίωσε και τροποποίησε ριζικά τις παραδοσιακές μορφές τέχνης αλλά επίσης αναμόρφωσε πλήρως τους τρόπους πρόσληψης και εμπειρίας του κοινού. Όπως διατρανώνουν οι ίδιοι οι φουτουριστές μέσα από το μανιφέστο τους: «Εμείς θέλουμε να εξάρουμε την επιθετικότητα, την πυρετώδη αγρυπνία, το ταχύ βήμα, το salto mortale, το χαστούκι και τη γροθιά».⁷⁰ Η εμπρηστική γλώσσα, η εξύμνηση του μιλιταρισμού, η αφοριστική απόρριψη του παρελθόντος και ένας καλπάζων τεχνολογικός φετιχισμός σφυρηλάτησαν το ιδεολογικό corpus του φουτουρισμού εντός του οποίου εκκολάφθηκαν/αναδύθηκαν οι

⁶⁹ Tisdall-Bozzola, 1984, σελ.24-25

⁷⁰ Μαρινέtti, 1987, σελ.32

νομιμοποιητικές αφηγήσεις του φασισμού. Η περίφημη ρήση του Μαρινέττι ότι ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο είναι ομορφότερο από τη Νίκη της Σαμοθράκης έρχεται να επιβεβαιώσει την παρατήρηση των Αντόρνο-Χορκχάιμερ για την στρατηγική μεταμφίεση της κυριαρχίας σε παραγωγή.

Έτσι ο φασισμός μέσω του φουτουρισμού αρθρώνει μια δομική αφήγηση/γλώσσα που μετατρέπει τα εκβιομηχανοποιημένα προϊόντα σε λατρευτικά αντικείμενα και σε φορείς εξωανθρώπινων χαρακτηριστικών, αποσυνδέοντας τα πλήρως από τις κοινωνικές σχέσεις που διαμεσολαβούνται. Αυτή την ιδεαλιστική απόληξη του φουτουρισμού ο Μπένγιαμιν την χαρακτηρίζει ως την κορύφωση του δόγματος της τέχνης για την τέχνη. Η αξίωση των φουτουριστών το σύμπαν να γίνει το λεξιλόγιο τους προσέκρουσε στις αντινομίες του καπιταλισμού καθώς εκφράστηκε μέσα σ' ένα πλαίσιο ασυνεχειών και αντιφάσεων, η κοινωνική βάση του φασισμού που ήταν ξεκάθαρα τα μικροαστικά στρώματα, δηλαδή μικροέμποροι, βιοτέχνες, ξεπεσμένοι και αδρανείς στρατιωτικοί κ.α., ταλαντεύονταν συνειδησιακά ανάμεσα στην επιδεινούμενη πραγματικότητα και σε μια ιδεατή αντίληψη περί κοινωνικής ανωτερότητας με την οποία φαντασιοκοπούσαν στενά. Έτσι ο φασισμός προσπάθησε να υπερκεράσει αυτές τις αντιθέσεις κατασκευάζοντας ένα κοινό διαμορφωτικό πλαίσιο αναφοράς.

Ο Gentile προσδιορίζει τον φασισμό ως μια νέα μορφή επαναστατικού εθνικισμού που *«αντλούσε την αρχική της ταυτότητα όχι από μια προκατασκευασμένη ιδεολογία, αλλά από τη βιοματική εμπειρία του πολέμου που μυθοποιήθηκε και προβλήθηκε σαν μια υπερφυσική πραγματοποίηση της εθνικής κοινωνικότητας με άμεσες αναφορές στη συντροφικότητα του μετώπου»*⁷¹.

Ο φουτουρισμός αποτέλεσε τον πολεμοχαρή δούρειο ίππο του φασισμού που ιδεολογικοποίησε την τεχνολογική ανάπτυξη και τη βιομηχανική νεωτερικότητα, εντός ενός καλλιτεχνικού ρεύματος που διεμβόλισε αισθητικά όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής διατηρώντας όμως στο απυρόβλητο και άθικτες τις κατεστημένες σχέσεις και την ατομική ιδιοκτησία στα μέσα παραγωγής. Σημαντική επιρροή για το θεωρητικό υπόβαθρο των φουτουριστών άσκησε και η φιλοσοφία του Ανρύ Μπερζόν. Όπως σημειώνουν οι Tisdall-Bozzola: *«Οι μπερζονικές ιδέες για τη ζωτική*

⁷¹ Τζεντίλε, 2011, σελ.67

*ορμή(elan vital), την παγκόσμια ροή, το δυναμισμό και τη σημασία της διαίσθησης έδιναν το γενικό θεωρητικό τόνο του Φουτουρισμού».*⁷²

Αυτό άλλωστε αποτυπώνεται ανάγλυφα στο μανιφέστο του Μαρινέτι όπου εξυμνείται ο κίνδυνος, η ενέργεια, η εξέγερση, η παρατολμία και η επιθετικότητα. *«Εμείς βρισκόμαστε στο έσχατο ακρωτήριο των αιώνων! [...] Εμείς ζούμε ήδη το απόλυτο, εφόσον έχουμε δημιουργήσει την αιώνια και πανταχού παρούσα ταχύτητα»*⁷³

Με τον τρόπο αυτό ο φουτουρισμός μετατρέπει την βιωμένη κοινωνική πραγματικότητα σ' ένα θέατρο μάχης και σ' ατελεύτητο παιχνίδι επιφανειών όπου η ρώμη, η τεχνολογική ισχύς, η ταχύτητα και η εκμηχάνιση του ανθρώπινου σώματος αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες. Στο βιβλίο του "Η ανατομία του Φασισμού" ο Robert Paxton επιχειρεί να προσεγγίσει τον φασισμό υπό το δίλλημα ριζοσπαστισμός ή εντροπία. Εν τέλει αποφαίνεται ότι πρόκειται για τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι φασιστικά καθεστώτα *«έπρεπε να δημιουργήσουν την εντύπωση μιας συνεχούς ώθησης-μιας μόνιμης επανάστασης. Δεν θα μπορούσαν να επιβιώσουν χωρίς αυτή την ασυγκράτητη, μεθυστική ορμή»*⁷⁴. Αυτή η πλευρά συνιστούσε την ριζοσπαστικότητα του φασισμού που καλλιεργούσε μια διαρκή κλιμάκωση συγκινησιακών καταστάσεων για τις μάζες.

Είχε άλλωστε υποσχεθεί στον ιταλικό λαό μια *«προνομιακή σχέση με την Ιστορία»*. Από την άλλη πλευρά η αυτοδαπανώμενη σκηνοθεσία και αισθητικοποίηση του φασισμού οδήγησε «προς έναν τελικό παροξυσμό αυτοκαταστροφής». Η εντροπία του εκπήγασε από την ίδια μήτρα και εκφράστηκε μέσω της απώλειας της δυναμικής του σε επίπεδο αφήγησης και κυριαρχίας, γεγονός που οφείλεται και στην πολεμική που άσκησαν οι κομμουνιστές μέσω της πολιτικοποιημένης τέχνης. Στον βαθμό που οι φουτουριστές πέτυχαν τη σύζευξη μιας αντικαπιταλιστικής ρητορικής και κριτικής της παράδοσης με την ευθυγράμμιση των οικονομικών συμφερόντων της αστικής τάξης, αυτό αποτέλεσε ένα ιδανικό ιδεολογικό σχήμα ενσωμάτωσης για τον ιταλικό λαό. Μια χαρακτηριστική πτυχή της φασιστικής προπαγάνδας αφορά και την

⁷² Tisdall-Bozzola, 1984, σελ.31-32

⁷³ Μαρινέτι, 1987, σελ. 33

⁷⁴ Paxton, 2006, σελ.207

εξύμνηση της νεότητας ως αυταξία και στοιχείο ανωτερότητας μεταξύ των ανθρώπων.

Αυτή η ιδιαίτερη αποθέωση της νεολαίας βρίσκει τη συνεπή αντανάκλαση της στο μανιφέστο των φουτουριστών: *«Όταν θα είμαστε σαράντα χρονών, άντρες πιο νέοι και πιο άξιοι από εμάς, θα μας πετάξουν στο καλάθι των αχρήστων σαν άχρηστα χειρόγραφα.-Εμείς το επιθυμούμε!»*.⁷⁵ Πρόκειται για διακυβευματικό στοιχείο του φασισμού (και του ναζισμού κατά προέκταση) που αισθητικοποίησε ένα κομμάτι του πληθυσμού στη βάση της ηλικιακής του συγκρότησης προκειμένου να δημιουργηθεί η έννοια της νεολαίας ως ξεχωριστό κομμάτι της κοινωνίας με ιδιαίτερες μάλιστα ικανότητες. Ψήγματα και κατάλοιπα αυτής ανορθολογικής αντίληψης ενυπάρχουν σε μεγάλο βαθμό μέχρι και σήμερα στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες. Η δομική σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ φουτουρισμού και φασισμού μπορεί κάλλιστα να συνοψιστεί στη δήλωση του Μουσολίνι για τον Μαρινέττι όπου ομολόγησε το χρέος του προς τον «καινοτόμο ποιητή που μ' έκανε να αγαπήσω τον ωκεανό και τη μηχανή». Από ένα σημείο και μετά η ρητορική του φασίστα Μπενίτο Μουσολίνι ήταν πλήρως εμποτισμένη από τη φουτουριστική ορολογία και δυναμική: *«Νιώθω στις φλέβες μου την αληθινά διονυσιακή μέθη από την κατάκτηση των αιθέρων»*.⁷⁶ Ο πολιτικός αντίκτυπος αυτής της αμοιβαίας σχέσης ήταν η ίδρυση του Φουτουριστικού Πολιτικού Κόμματος τον Φεβρουάριο του 1918 από τον Μαρινέττι και η μετέπειτα εκλογή του στην κεντρική επιτροπή του Φασιστικού Κόμματος υπό τον Μουσολίνι. Ο πάλαι ποτέ άναρχο-σοσιαλιστικών καταβολών Μαρινέττι που καυτηρίαζε και στηλίτευε τον κομφορμισμό της πολιτικής και της τέχνης κατέληξε να αποτελεί σημείο αναφοράς για τους φασίστες διανοούμενους και εθνικιστές. Απέναντι στην ταξική πάλη και τις σοσιαλιστικές επαναστάσεις ο Μαρινέττι υιοθέτησε πλέον την αρχή που έλεγε “σε κάθε λαό η δική του επανάσταση”, μια θλιβερή αντιστροφή του παλιότερου πολιτιστικού διεθνισμού του, όπως την χαρακτηρίζουν οι Tisdall-Bozzola.

Το λενινιστικό σύνθημα των μπολσεβίκων *«Όλη η εξουσία στα Σοβιέτ!»* στη διαδρομή του προς την φουτουριστική Ιταλία μεταλλάχθηκε από τον Μαρινέττι στο

⁷⁵ Μαρινέττι, 1987, σελ.37

⁷⁶ Tisdall-Bozzola, 1984, σελ.304

«Όλη η εξουσία στην Τέχνη και τους Καλλιτέχνες!». Στην ειδοποιό διαφορά αυτής της συνθηματολογίας αποκρυσταλλώνεται θεμελιωδώς το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ κομμουνισμού-φασισμού και της συνεπακόλουθης αντίληψης τους για την τέχνη. Στο άρθρο του “Πέρα από τον κομμουνισμό” ο Μαρινέtti κατέληγε χαρακτηριστικά: *«Χάρη σ’ εμάς, θα έρθει η εποχή που η ζωή δεν θα σημαίνει απλώς ψωμί και μόχθος, αλλά ούτε και θα είναι μια αργόσχολη ζωή· θα είναι ένα έργο τέχνης»*.⁷⁷

Η αισθητικοποιημένη αντίληψη της ζωής ως έργο τέχνης αναδεικνύει την οργανική διασύνδεση μεταξύ φασισμού-φουτουρισμού, επιβεβαιώνοντας έτσι στο έπακρον τις διανγείς παρατηρήσεις του Μπένγιαμιν. Ο Stanley Mitchell θεωρεί ότι μέσω του φουτουρισμού συναρθρώνονται ήδη οι προϋποθέσεις μιας φασιστικής φιλοσοφίας, π.χ. ότι η ομορφιά της τεχνολογίας έγκειται στη δύναμη της να καταστρέφει και να σκοτώνει. Επισημαίνει μάλιστα το εξής: *«ο Μαρινέtti περισσότερο ενδιαφέρεται για τα προϊόντα παρά για τους παραγωγούς, για τα πλήθη παρά για τους ανθρώπους, για τα εργοστάσια παρά για τους εργάτες»*.⁷⁸ Πρόκειται για μια διαπίστωση που άλλωστε επιβεβαιώθηκε και ιστορικά με την εξέλιξη του φασιστικού καθεστώτος. Η εκστατική καθήλωση και ο έλεγχος των μαζών, η έξαρση του αντικομμουνισμού, η διάλυση των σωματείων και η απαγόρευση συνδικαλιστικής δράσης, το φυλετικό μίσος και η δολοφονική επιθετικότητα του κράτους αποτέλεσαν τη συνεπή προέκταση και πρόσπτωση μεταξύ φασισμού και φουτουρισμού στο επίπεδο της πολιτικής και της κοινωνίας. Έχοντας ως εφιαλτήριο την αναγκαιότητα υπεράσπισης, θεωρητικά και πρακτικά, της “υπεροχής” του φασισμού, ο Μαρινέtti διακήρυττε ότι ο κομμουνισμός μπορεί να πραγματοποιηθεί στα νεκροταφεία. Απέναντι στην ανηλεή σύγκρουση και την ταξική πάλη μεταξύ κομμουνισμού και φασισμού ο Μαρινέtti αποφαίνεται το εξής:

*Η σχετική ειρήνη δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά η εξάντληση του τελικού πολέμου ή της τελικής επανάστασης. Αν ήμουν κομμουνιστής, θα ασχολιόμουν με τον επόμενο πόλεμο ανάμεσα στους ομοφυλόφιλους και τις λεσβίες, που θα ενωθούν κατόπιν εναντίον των φυσιολογικών ανθρώπων.*⁷⁹

⁷⁷ Tisdall-Bozzola, 1984, σελ.311

⁷⁸ Mitchell, 1961, σελ.47

⁷⁹ Tisdall-Bozzola, 1984, σελ.310

Ναζισμός και κινηματογράφος: η περίπτωση της Riefenstahl

«Ο πόλεμος είναι κινηματογράφος και ο κινηματογράφος είναι πόλεμος» Abel Gance

Η άνοδος του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος της Γερμανίας στην εξουσία υπό τον Χίτλερ και η συνακόλουθη κυριαρχία των ναζιστών πραγματοποιήθηκαν στον αντίκτυπο της παγκόσμιας καπιταλιστικής κρίσης μετά το κραχ του 1929, μέσα σε μια περίοδο έντονων πολιτικών εξελίξεων και ανακατατάξεων που διαμόρφωσαν ένα ιστορικά πρωτόγνωρο σκηνικό. Η αλματώδης τεχνολογική ανάπτυξη, η εδραίωση των νέων μέσων όπως ο κινηματογράφος και το ραδιόφωνο καθώς επίσης η ραγδαία αναζωπύρωση της πολεμικής βιομηχανίας επαναπλαισίωσαν τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα με τρόπο ριζικό.

Ο ναζισμός αποτέλεσε με όρους της μαρξιστικής πολιτικής οικονομίας, την ακραία μορφή υπεράσπισης του καπιταλιστικού συστήματος εν καιρώ κρίσης υπερσυσσώρευσης κεφαλαίου, στην προσπάθεια να διασωθούν οι ατομικές σχέσεις ιδιοκτησίας στα μέσα παραγωγής. Υιοθετώντας την οπτική γωνία του Βάλτερ Μπένγιαμιν διαπιστώνουμε ότι ο ναζισμός -ο φασισμός εν γένει- συναρθρώθηκε πάνω στην αισθητικοποίηση της πολιτικής. Σε αυτή την κατεύθυνση η εργαλειοποίηση του κινηματογράφου από την πλευρά του ναζιστικού καθεστώτος υπήρξε προνομιακό πεδίο φασιστικής προπαγάνδας και χειραγώγησης των μαζών. Στο βιβλίο του “Ναζισμός και Κουλτούρα” ο Lionel Richard επισημαίνει ότι σκοπός του ιταλικού και γερμανικού φασισμού ήταν: *«η συστηματική διαστροφή του ωραίου και η χρησιμοποίηση της καλλιτεχνικής συγκίνησης για καθαρά ιδεολογικούς σκοπούς* 80

Η περίπτωση της Λένι Ρίφενσταλ εντάσσεται σε αυτό το πλαίσιο καθώς αποτελεί την emblematicότερη σκηνοθετρία που υπηρέτησε το ναζιστικό καθεστώς ευθυγραμμιζόμενη πλήρως με τις αισθητικές αρχές και τους ιδεολογικούς του κώδικες. Γεννημένη το 1902, ξεκίνησε αρχικά ως ηθοποιός και σύντομα κατέκτησε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στις λεγόμενες αλπινικές ταινίες (mountain films) του σκηνοθέτη Άρνολντ Φανκ. Όπως επισημαίνει η Susan Sontag στο καταλυτικό της δοκίμιο “Η γοητεία του φασισμού”: *«Η ορειβασία στις ταινίες του Φανκ ήταν μια*

⁸⁰ Richard, 1999, σελ.19

*γλαφυρά οπτικοποιημένη μεταφορά της δίχως όρια επιδίωξης του υψηλού μυστικού σκοπού ωραίου και συνάμα τρομακτικού, ο οποίος έμελλε αργότερα να πάρει συγκεκριμένη μορφή στη λατρεία του Φύρερ».*⁸¹ Άλλωστε όπως πολύ εύστοχα έχει υπογραμμίσει ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ αναφερόμενος στις ταινίες αυτές που απέπνεαν έντονο ρομαντισμό καθώς αναδύονται μέσα από ένα απολιτικό πλαίσιο συγκεντρώνονται ως ένα απάνθισμα πρωτοναζιστικών απόψεων.

Η μετατόπιση της Ρίφενσταλ πίσω από τον φακό ως σκηνοθέτρια πλέον συντελέστηκε το 1932, με την πρώτη της ταινία Το Γαλάζιο Φως που διατηρούσε θεματολογικά το ίδιο μοτίβο του βουνού αλλά επεξεργάστηκε αλληγορικά τα θέματα της επιθυμίας, της αγνότητας και του θανάτου. Το 1933 κάνει ήδη στρατευμένη τέχνη· γυρίζει την ταινία “Η Νίκη της Πίστης” που εξυμνεί το πρώτο Συνέδριο του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος αφότου οι ναζί είχαν καταλάβει την εξουσία. Αυτό ήταν ο προπομπός της χαρακτηριστικότερης ταινίας της Ρίφενσταλ που ακολούθησε έπειτα. Ο “Θρίαμβος της Θέλησης” αποτέλεσε την αισθητική αιχμή της ναζιστικής αντίληψης για την τέχνη και οριοθετήθηκε ως σημείο αναφοράς για την καλλιτεχνική και αντιληψιακή διάρθρωση της χιτλερικής Γερμανίας.

Η μικρού μήκους ταινία “Ημέρα Ελευθερίας: Ο στρατός μας” διάρκειας 18 λεπτών απεικόνιζε την ομορφιά και το μεγαλείο του να υπηρετεί κανείς ως στρατιώτης το Γ’ Ράιχ και τον Φύρερ. Τέλος, η ταινία “Ολυμπία”, διάρκειας τρεισήμισι ωρών, έγινε κατόπιν παραγγελίας και αποκλειστικής χρηματοδότησης της ναζιστικής κυβέρνησης και διευκολύνθηκε από το αρμόδιο υπουργείο Προπαγάνδας του Γκέμπελς σε όλα τα επίπεδα. Συμμετείχε μάλιστα και στο κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βενετίας όπου και κέρδισε και το Χρυσό Μετάλλιο, κάτι που επίρρωσε τη φήμη της Ρίφενσταλ ως κορυφαίας σκηνοθέτιδας. Η *τέλεια Γερμανίδα μου*, όπως την αποκαλούσε ο Χίτλερ ήταν από καιρό πια ένα καλοκουρδισμένο γρανάζι της ναζιστικής μηχανής που χρησιμοποιούσε τον κινηματογραφικό φακό ως πολεμικό σκόπευτρο της φασιστικής τέχνης. Η Susan Sontag (αναφερόμενη στον Θρίαμβο της Θέλησης καταυγάζει διεισδυτικά την εξής πτυχή:

Ο Θρίαμβος της Θέλησης αναπαριστά μια ήδη κατορθωμένη και ριζική μεταμόρφωση της πραγματικότητας: η ιστορία γίνεται θέατρο. Ο τρόπος που

⁸¹ Σόνταγκ, 2010, σελ.12

οργανώθηκε το Συνέδριο του Κόμματος το 1934 καθορίστηκε εν μέρει από την απόφαση να γυριστεί ο “Θρίαμβος της Θέλησης” – το ιστορικό γεγονός έγινε το πλαίσιο για μια ταινία η οποία επρόκειτο εν συνεχεία να προσλάβει τον χαρακτήρα αυθεντικού ντοκιμαντέρ.⁸²

Αυτό το απαύγασμα της αισθητικοποίησης της πολιτικής μνημειώνεται μάλιστα και σε θεωρητικό επίπεδο, όταν η ίδια η Ρίφενσταλ σε συνέντευξη της στα Cahiers du Cinéma απορρίπτει την προπαγανδιστική ισχύ των ταινιών της και υποστηρίζει ότι έκανε cinema verité, δηλαδή κινηματογράφο-αλήθεια: *«Ούτε μια σκηνή δεν ήταν σχεδιασμένη. Το κάθε τι είναι αληθινό. Πρόκειται για αφήγηση για σκέτη αφήγηση».*⁸³ Πέραν του γεγονότος ότι αυτές οι δηλώσεις είναι αναληθείς, καθώς πολλές σκηνές επαναλήφθηκαν και σκηνοθετήθηκαν εκ νέου, αυτό που χρήζει προσοχής είναι η προσπάθεια μετατόπισης του έργου τέχνης από την κατασκευή του ως εργαλείο προπαγάνδας προς ένα αυτόνομο πεδίο που αξιώνει χαρακτηριστικά αυθεντικότητας και πιστής απεικόνισης της κοινωνικής πραγματικότητας.

Είναι ακριβώς το σημείο όπου η φασιστική αντίληψη για την τέχνη σκηνοθετεί την πολιτική της ουσία ως μια ουδέτερη και μη-πολιτική/απολιτική έκφανση. Αρνούμενη τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά με τα οποία σφυρηλατήθηκε επιχειρεί να θεμελιώσει την ύπαρξη και τη λειτουργία της πάνω σε μια παραδεδομένη και φυσικοποιημένη κοινωνική κατάσταση που νομιμοποιεί την αντικειμενικότητα της ανάδυσης της.

Στο σκηνικό του ναζιστικού καθεστώτος μύθος, λόγος και εικόνα αλληλοδιαπλέκονται αξεδιάλυτα, με αποτέλεσμα όπως σημειώνει η Sontag: *«Στον Θρίαμβο της θέλησης το ντοκουμέντο (η εικόνα) δεν είναι απλώς η καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά ένας λόγος για τον οποίο έχει κατασκευαστεί αυτή η πραγματικότητα – και τελικά η εικόνα εκτοπίζει την πραγματικότητα»*⁸⁴.

Αυτή η διάσταση της συγκροτητικής συμβαντικότητας του ναζισμού εμπεριέχεται δομικά εντός ενός ευρύτερου πλαισίου, το οποίο εδράζεται στον τρόπο παραγωγής της υλικής ζωής, δηλαδή στην οικονομία. Έτσι στο πεδίο της τέχνης ο ναζισμός πρέπει να

⁸² Σόνταγκ, 2010, σελ.20

⁸³ Αυτόθι, σελ.19

⁸⁴ Σόνταγκ, 2010, σελ.21

ιδωθεί ως η αισθητικοποιημένη κατασκευή και αναπαράσταση μιας μυθολογικής κοινότητας η οποία δε βασίζεται σε οικονομικές δομές αλλά αντιθέτως θεσμίζεται μέσω αξιών όπως της φυλής, του έθνους και του милитарισμού. Η κινηματογραφική οθόνη στα χέρια των ναζί χρησιμοποιήθηκε ως διαπλαστικό εργαλείο συνειδήσεων με σκοπό να εμποτιστούν την κυρίαρχη φασιστική προπαγάνδα. Ο Λιονέλ Ρισάρ αναφέρει χαρακτηριστικά πως:

*ο εθνικισμός, απαρατήρητος σχεδόν, γλιστρούσε ανάλαφρα πίσω από ένα φιλί ή μια επίδειξη μανεκέν σαν κάτι το αυτονόητο, κάτι το καθημερινό. Έτσι η μάζα ενός ολόκληρου μικρού ικανοποιημένου κόσμου, αποθαύμαζε τον εαυτό της μέσα στην ίδια της την εικόνα*⁸⁵

Η θέση του Μπένγιαμιν ότι ο φασισμός επιχειρεί να ικανοποιήσει τις μάζες προσφέροντας τους ένα πρόσωπο μέσω του κινηματογράφου αλλά χωρίς να θίγει τις κατεστημένες σχέσεις εξουσίας, δηλαδή δίνοντας τους έκφραση μέσα στη διατήρηση αυτών των σχέσεων, αποτελεί την επιβεβαίωση του κανόνα της ναζιστικής τέχνης. Αναφερόμενος στα κινηματογραφικά επίκαιρα της χιτλερικής Γερμανίας που ήταν μικρά κομψοτεχνήματα φασιστικής προπαγάνδας, ο Μπένγιαμιν επισημαίνει το εξής: «Στις μεγάλες πομπές, τις γιγαντιαίες συγκεντρώσεις, στις μαζικές αθλητικές εκδηλώσεις και στον πόλεμο, που προσφέρονται σήμερα συλλήβδην σαν βορά στη μηχανή λήψης, η μάζα κοιτάει τον εαυτό της κατά πρόσωπο».⁸⁶

Η Λένι Ρίφενσταλ κινηματογράφησε αριστοτεχνικά τις μάζες ως την ιδεατή αντανάκλαση ενός άριου μυθικού λαού που βρίσκεται σε σχέση εκστατικής αλληλεξάρτησης από τον «υπεράνθρωπο» ηγέτη του. Στο σημείο αυτό η Sontag ανιχνεύει στοιχεία ερωτικότητας στη φασιστική έκφραση:

Η ναζιστική τέχνη είναι φιλήδονη και ταυτόχρονα εξιδανικευτική. Μια ουτοπική αισθητική (σωματική τελειότητα, βιολογικά δεδομένη ταυτότητα) υποδηλώνει έναν ιδεώδη ερωτισμό: μια σεξουαλικότητα μετασχηματισμένη στον μαγνητισμό των ηγετών και τη χαρά των οπαδών. Τα ο φασιστικό ιδεώδες είναι να

⁸⁵ Richard, 1999, σελ.49

⁸⁶ Μπένγιαμιν, 1978, σελ.46

μετατρέπει τη σεξουαλική ενέργεια σε «πνευματική» δύναμη προς όφελος της κοινότητας.⁸⁷

Αυτή η ανατροφοδοτούμενη σχέση καθιστά τον ίδιο τον γερμανικό λαό ως ένα έργο τέχνης· επαναγκαθιδρύει το θρυμματισμένο αυρατικό περίβλημα που είχε διαρραγεί λόγω της επαναστατικής φύσης των νέων τεχνικών μέσων. Έτσι η φασιστική στράτευση του κινηματογράφου υπό τη Ρίφενσταλ εγκολπώνει ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών, πολιτικών και πολιτιστικών σημείων και τα αισθητικοποιεί σε φαντασμαγορικά σημαινόμενα.

Με τον όρο φαντασμαγορία προσδιορίζεται εδώ μια τεχνοαισθητική που είναι σύμφωνη με την τεχνολογική ανάπτυξη. Όπως σχολιάζει σχετικά η Susan Buck-Morss για τις φαντασμαγορίες: *«Οι αντιλήψεις που προκαλούν είναι σε μεγάλο βαθμό πραγματικές-η επίδραση τους πάνω στις αισθήσεις και τα νεύρα είναι ακόμα “φυσική” από άποψη νευροφυσική. Αλλά η κοινωνική τους λειτουργία είναι σε κάθε περίπτωση αντισταθμιστική».*⁸⁸

Εν προκειμένω το σινεμά της Ρίφενσταλ – και η ναζιστική τέχνη εν γένει – αποτελεί ένα φαντασμαγορικό Κολοσσαίο στην αρένα του οποίου το πολιτικό στοιχείο του έργου τέχνης κατασπαράσσεται από τις λέαινες της αισθητικοποίησης ενώ την ίδια στιγμή το φιλοθέαμον κοινό επιζητά αποχαυνωμένο άρτο και θεάματα. Αυτό που αξίζει να επισημανθεί είναι ότι ο περισπασμός των αισθήσεων που επιτυγχάνεται εντός αυτού του φαντασμαγορικού ορυμαγδού, πλέον βιώνεται συλλογικά και όχι ατομικά. Αυτή είναι η αλλαγή κλίμακας την οποία προκάλεσε ο κινηματογράφος εισάγοντας την στις ανθρώπινες σχέσεις. Κι όπως καταλήγει η Buck-Morss: *«Η ίδια η μέθη της φαντασμαγορίας γίνεται κοινωνικός γνώμονας. Ο εθισμός των αισθήσεων σε μιαν αντισταθμιστική πραγματικότητα γίνεται ένα μέσο κοινωνικού ελέγχου».*⁸⁹

Είναι ευνόητο λοιπόν ότι ο κινηματογράφος και η τέχνη γενικότερα συνιστούν όπλα με ευδιάκριτη πολιτική και κοινωνική λειτουργία, αποδομώντας εκ νέου το ιδεαλιστικό δόγμα της τέχνης για την τέχνη. Στο ίδιο δοκίμιο της με τίτλο Αισθητική-

⁸⁷ Σόνταγκ, 2010, σελ.31-32

⁸⁸ Buck-Morss, 2004, σελ.183

⁸⁹ Αυτόθι, σελ.183

αναισθητική η Buck-Morss επιχειρεί μια ανάγνωση του λακανικού σταδίου του καθρέφτη ώστε αυτό να μπορεί να διαβαστεί σαν μια θεωρία του φασισμού. Παραθέτει μάλιστα ως παράδειγμα τον Χίτλερ που πρόβαρε (με συνοδεία μουσικής) τις εκφράσεις του μπροστά σ' έναν καθρέφτη για να έχει τις κατάλληλες επιδράσεις. Η Buck-Morss αποφαινεται: *«Υπάρχουν λόγοι να πιστεύουμε ότι αυτή η επίδραση δεν ήταν εκφραστική, αλλά κατοπτρική, στέλνοντας πίσω στον άνθρωπο-μέσα-στο πλήθος τη δική του εικόνα- τη ναρκισσιστική εικόνα του άθικτου εγώ, χτισμένη ενάντια στον φόβο του κομματιασμένου σώματος»*.⁹⁰

Σε κάθε περίπτωση πάντως θεωρεί ότι η κάμερα δύναται να συμβάλλει στην κατανόηση του φασισμού λόγω των τεχνικών της χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν μια κριτική στάση στον θεατή. Μια ενδιαφέρουσα, πρωτότυπη και ρηξικέλευθη άποψη εκφράζει σχετικά ο Paul Virilio στο βιβλίο του “Πόλεμος και Κινηματογράφος”. Εκεί προσδιορίζει τον κινηματογράφο με όρους και λειτουργίες της πολεμικής βιομηχανίας και κατ' επέκταση υποστηρίζει ότι οι σύγχρονοι πόλεμοι διεξάγονται εντός κινηματογραφικών συνθηκών.

Το μάτι της κάμερας αποτελεί *«όργανα έμμεσης σκόπευσης που συμπληρώνει το σύστημα των όπλων μαζικής καταστροφής [...] δημιουργώντας έτσι τις απαρχές μιας πραγματικής επιμελητείας της στρατιωτικής αντίληψης, στο πλαίσιο της οποίας ο εφοδιασμός με εικόνες θα είναι εξίσου σημαντικός με τον ανεφοδιασμό σε πολεμοφόδια»*.⁹¹ Στην ανάλυση του Virilio αποτυπώνεται ανάγλυφα η οργανική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της τεχνολογίας και της αισθητικής του σύγχρονου πολέμου, σε βαθμό μάλιστα που το ένα καθίσταται αναπόσπαστο από το άλλο. Θεωρεί ακόμη ότι: *«η ιστορία των μαχών είναι καταρχάς η ιστορία της μεταμόρφωσης των αντιληπτικών τους πεδίων»*.⁹²

Ως εκ τούτου μια τέτοιου είδους πολεμική ταινία που επιτελεί τον σκοπό της μεταβολής της αντιληψιακής διάρθρωσης των υποκειμένων, δύναται αντικειμενικά να προκαλέσει την έκπληξη σε τεχνικό και ψυχολογικό επίπεδο. Συνεπώς

⁹⁰ Σόνταγκ, 2004, σελ.202

⁹¹ Virilio, 2003, σελ.11-12

⁹² Αυτόθι, σελ.23

συγκαταλέγεται de facto στην κατηγορία των όπλων και μάλιστα των μαζικών. Τέτοια χαρακτηριστικά αποκρυσταλλώνονται εμβληματικά στις ταινίες της Ρίφενσταλ που δείχνει να έχει συλλάβει πλήρως αυτή τη δυναμική του κινηματογράφου.

Ωστόσο η φασιστική επιστράτευση του εκ μέρους της την οδηγεί στο να μετέρχεται τις εικόνες σε αντιδραστική κατεύθυνση, επιχειρώντας να δομήσει ένα φορμαλιστικό πεδίο εντός του οποίου η κινηματογραφική γλώσσα και αισθητική αρθρώνονται ως βαλβίδα αποσυμπίεσης για την εξανδραποδισμένη μάζα. Το τελικό αποτέλεσμα είναι το συρόμενο κοινό να γίνεται αντικείμενο ηδονοβλεπτικής κατανάλωσης από τον ίδιο του τον εαυτό, που ενώπιον της οθόνης συγκροτεί τη ναρκισσιστική του αντανάκλαση. Στη συνεπή προέκταση της αυτή η διαπίστωση συναντά τον Μπένγιαμιν: *«Η αλλοτρίωση της (ανθρωπότητας) έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο που την κάνει να βιώνει την ίδια της την καταστροφή σαν αισθητική απόλαυση πρώτου μεγέθους»*⁹³. Αυτό είναι κάτι το ευεξήγητο (αν αναλυθεί) με βάση τον μαρξισμό και τον διαλεκτικό-ιστορικό υλισμό.

Στη Γερμανική Ιδεολογία οι Μαρξ-Ένγκελς υποστήριζαν ότι οι κυρίαρχες ιδέες σε κάθε εποχή είναι αυτές της άρχουσας τάξης. Επειδή ακριβώς διαθέτει τα μέσα της υλικής παραγωγής διαθέτει ταυτόχρονα και τα μέσα της διανοητικής παραγωγής. Ο κινηματογράφος είναι ένα από αυτά. Ως εκ τούτου όντας υποταγμένος στην αστική τάξη και τους ναζί γίνεται όπλο έκφρασης των ιδεών αλλά και των αδιεξόδων τους. Η αισθητικοποίηση της πολιτικής από την πλευρά του φασισμού εμπεριέχει/εκφράζει αυτή την αντινομία του καπιταλιστικού συστήματος που επιζητά να μετατρέψει την δομική του κρίση σε θέαμα-εμπόρευμα προς μαζική κατανάλωση. Το σινεμά γίνεται τόπος αναπαραγωγής και διάχυσης της κυρίαρχης ιδεολογίας σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνίας. Ο Reinhard Kühnl αναφερόμενος στις μορφές αστικής κυριαρχίας και συγκεκριμένα στον φασισμό, που είναι μορφή του μονοπωλιακού καπιταλισμού, κάνει λόγο για το *«απόλυτο προπαγανδιστικό και πληροφοριακό μονοπώλιο»* του αστικού κράτους. Σε αυτό το πλαίσιο η ναζιστική κινηματογραφία θεσμοποιήθηκε ως η αποτελεσματικότερη μέθοδος παρέμβασης στη συνείδηση των μαζών και καθοδήγησής τους. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Kühnl:

⁹³ Μπένγιαμιν, 1978, σελ.38

*Ο φασισμός κρατούσε τις μάζες καθηλωμένες και εξαρτημένες υποδουλίζοντας τη ματαιοδοξία τους, με την υποκριτική αναγόρευση τους σε κυρίαρχους ανθρώπους. [...] Οι ναρκωμένες μάζες χρειάζονταν όμως την αδιάκοπη αναγγελία της νίκης· το φασιστικό σύστημα ήταν εξαρτημένο από την επιτυχία. Και όταν αυτή δεν υπήρχε στην πραγματικότητα έπρεπε να κατασκευασθεί.*⁹⁴

Η Λένι Ρίφενσταλ υπήρξε η επιφανέστερη αρχιτέκτονας αυτής της ναζιστικής πραγματικότητας, θεμελιώνοντας την κινηματογραφική της τέχνη στις ιδεολογικές, αισθητικές και πολιτικές ανάγκες του χιτλερικού καθεστώτος. Οι σκηνοθετικές της τεχνικές, οι γωνίες λήψης και η ευρηματική χρήση της του φακού αποτέλεσαν τον δημιουργικό καμβά της προπαγανδιστικής εικονοποιίας των ταινιών της. Αναλύοντας τον “Θρίαμβο της θέλησης” η Αθηνά Κυριαζή παρατηρεί πως:

*Ο θεατής βλέπει τη θέα μέσα από τα μάτια του Χίτλερ, ο οποίος δεν φαίνεται αλλά η παντοδύναμη πανταχού παρουσία του υπονοείται. [...] Όπως ακριβώς με έναν θεό. Η κάμερα λοιπόν μας ζητά πίστη, θέτοντας την ταινία παράλληλα και σε ένα θρησκευτικό πλαίσιο.*⁹⁵

Η αγαλματοποίηση των προσώπων που επιτυγχάνει η Ρίφενσταλ μέσα από το καδράρισμα της, επιρρώνει τη λατρευτική ενατένιση του Φύρερ και του γερμανικού έθνους γενικότερα, κατασκευάζοντας έτσι ένα μυθοποιητικό πλαίσιο ηρωισμού και κάλλους. Συμπληρώνει η Κυριαζή πως: «Όταν εμφανίζεται ο Χίτλερ, παρατηρούμε πύκνωση νοήματος, γρηγορότερο μοντάζ και μεγάλες σεκάνς. Οι σκηνές στις οποίες δεν εμφανίζεται λειτουργούν ως μινόρε, το τέμπο και ο ρυθμός είναι πιο αργά και οι εικόνες διακατέχονται από πόθο για επανεμφάνιση του Χίτλερ».⁹⁶ Αυτή η μεσσιανική απεικόνιση του Φύρερ οπτικοποιεί την ανάγκη ταύτισης του γερμανικού έθνους με τον σωτήρα-ηγέτη του. Όπως κραυγάζει χαρακτηριστικά ο Ρούντολφ Ες απευθυνόμενος στον Χίτλερ: «Είσαι η Γερμανία! Όταν εσύ δρας, δρα το έθνος. Όταν εσύ κρίνεις, κρίνει ο λαός».

⁹⁴ KuhnI, 1987, σελ.247

⁹⁵ Κυριαζή, 2010, σελ.7

⁹⁶ Κυριαζή, 2010, σελ.8

Η προκειμένη ταυτολογική διαστολή αποτελεί το συμπαγές μοτίβο της καθολικής διερμηνεύσης του κόσμου από την πλευρά του εθνικοσοσιαλισμού. Ερευνώντας τις ιδεολογικές απολήξεις του ναζισμού, οι Φίλιπ Λακού-Λαμπάρτ και Ζαν-Λυκ Νανσύ εστιάζουν στο ότι: *«το γερμανικό πρόβλημα είναι θεμελιωδώς ένα πρόβλημα ταυτότητας, η γερμανική μορφή του ολοκληρωτισμού είναι ο ρατσισμός»*.⁹⁷

Επισημαίνουν μάλιστα ότι η μυθική ταύτιση στην οποία απαιτεί εγγενώς η φασιστική ιδεολογία παράγεται και κατά τεχνικό τρόπο. Το σινεμά της Ρίφενσταλ επιτέλεσε αυτήν ακριβώς τη μυθοπλαστική λειτουργία. Το γεγονός ότι οι μάζες απέκτησαν μια εκφραστική και αισθητική υπόσταση διαμέσου του ναζιστικού κινηματογράφου επιβεβαιώνει του λόγου το αληθές. *«Ο ίλιγγος μπροστά στην απουσία ταυτότητας»* δύναται να ξεπεραστεί μόνο με μια υπερακοντιστική χειρονομία, κι αυτή δεν είναι άλλη από την παραλυτική μυθούργηση της αρίας φυλής. Σύμφωνα με τον Νίκο Δεμερτζή, αυτή η υπέρτατη μορφή εθνικιστικής ταυτότητας δια της οποίας συγκροτήθηκε το ναζιστικό καθεστώς

*προσφέρει μια κοινή αίσθηση ιστορικού πεπρωμένου, μια συνέχεια στον χρόνο που διασώζει το άτομο από την αφάνεια, την λήθη και τη μοναξιά υπό συνθήκες θεσμικής διαφοροποίησης και εκκοσμίκευσης, που οδηγούν από την παραδοσιακή θρησκεία στη ιδεολογία*⁹⁸

Ωστόσο, επισημαίνει ακόμα ότι αυτή *«η ιδεολογική φαντασίωση πληρότητας συνδέεται με σχέσεις κυριαρχίας στον οικονομικό, πολιτικό και ιδιωτικό χώρο»*⁹⁹. Αυτή η φανταστική κοινότητα θεσμίζεται στον ιστορικό ορίζοντα της παγκόσμιας καπιταλιστικής κρίσης ως καταλυτική προσποίηση απέναντι/ενάντια στον ταξικό διαχωρισμό και στον ταυτοτικό κατακερματισμό. Απέναντι στη διαπίστωση του Ζαν Ζενέ ότι *«Ο φασισμός είναι θέατρο»*, ο Χίτλερ αποφαινεται χαρακτηριστικά: *«Οι μάζες έχουν ανάγκη από ψευδαίσθηση, χρειάζονται ψευδαισθήσεις εκτός θεάτρου και κινηματογράφου· όσο για τα σοβαρά πράγματα της ζωής, ας τα βγάλουν πέρα»*.¹⁰⁰

⁹⁷ Λακού-Λαμπάρτ/Νανσύ, 2008, σελ.30

⁹⁸ Δεμερτζής, 1996, σελ.76

⁹⁹ Αυτόθι, σελ. 76

¹⁰⁰ Virilio, 2003, σελ.129

Η σχέση τεχνολογίας-ιδεολογίας στο Γ΄ Ράιχ: η περίπτωση του αντιδραστικού μοντερνισμού

Ο αμερικανός ιστορικός και κοινωνιολόγος Jeffrey Herf μέσα από το βιβλίο του *Αντιδραστικός Μοντερνισμός* επιχειρεί μια κριτική ανάγνωση και αποτίμηση της σχέσης που δομήθηκε μεταξύ τεχνολογίας και ιδεολογίας κατά τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης και του Γ΄ Ράιχ. Με τον όρο αντιδραστικός μοντερνισμός δημιουργεί μια ιδεοτυπική κατάσταση προκειμένου να περιγράψει εννοιολογικά μια ιδιαίτερη έκφανση που εγκαθιδρύθηκε κατά τη σύμπλεξη του γερμανικού εθνικισμού και κουλτούρας με την τεχνολογική πρόοδο. Είναι ενδεικτικό άλλωστε το γεγονός ότι ανήγαγε τις στρατιωτικό-βιομηχανικές αναγκαιότητες της Γερμανίας σε εθνικές αρετές.

Αυτό ακριβώς ήταν το πλαίσιο που ο Τόμας Μαν το συνόψισε λέγοντας πως: «Η ομορφιά και το μεγαλείο της Γερμανίας εμφανίζονται/φανερώνονται μόνο στον πόλεμο». Η βασική θέση του Herf για τον αντιδραστικό μοντερνισμό εκκινεί από τη διαπίστωση του ότι αποτελεί απόρροια ενός πολιτικού ανορθολογισμού ο οποίος με τη σειρά του οφείλεται στην ελλιπή και συχνά στρεβλή αφομοίωση της παράδοσης του Διαφωτισμού.

Πέρα από αυτή τη θέση του Herf όμως, το βιβλίο καταναγάζει μια διεισδυτική παρατήρηση του Τόμας Μαν, που συλλαμβάνοντας την ουσία του αντιδραστικού μοντερνισμού έγραψε ότι «*η πραγματικά ιδιαίτερη και επικίνδυνη πλευρά του εθνικοσοσιαλισμού ήταν η μίξη μιας ρωμαλέας νεωτερικότητας και μιας θετικής στάσης απέναντι στην πρόοδο, με τα όνειρα του παρελθόντος: ένας ρομαντισμός υψηλής τεχνολογίας*»¹⁰¹

Η σύζευξη μεταξύ πίστης στην γερμανική ψυχή και τεχνολογικής ανάπτυξης αποτέλεσε το πλαίσιο αναφοράς των αντιδραστικών μοντερνιστών που εν τέλει λειτούργησε επιρρωτικά ως προς τη ναζιστική ιδεολογία. Αυτό ακριβώς άλλωστε αποκρυσταλλώνεται και στη ρήση του Γιόζεφ Γκέμπελς ότι αυτός ο αιώνας θα ήταν ο αιώνας του ατσαλένιου ρομαντισμού.

¹⁰¹ Herf, 2016, σελ.3

Όσον αφορά το έδαφος πάνω στο οποίο καλλιεργήθηκε το συγκεκριμένο ρεύμα θα πρέπει να ανατρέξουμε στην καθυστερημένη αλλά βαθιά εκβιομηχάνιση της Γερμανίας που είχε ως αποτέλεσμα την έξαρση του εθνικισμού, ως ένα αντι-κίνημα που αντιδρούσε στις ριζικές αλλαγές επιζητώντας την επιστροφή σε μια προβιομηχανική ζωή. Από κει και πέρα η οργανική ενσωμάτωση τεχνολογικών καινοτομιών από τον εθνικοσοσιαλισμό θεμελίωσε την εγγενή αντίφαση της ριζοσπαστικής τεχνικής μέσα από μια αντιδραστική και υπερσυντηρητική πολιτική ιδεολογία.

Αυτή η συνύπαρξη εκφράστηκε ανάγλυφα από την πλευρά του ναζιστικού καθεστώτος με την αισθητικοποίηση της πολιτικής ζωής και της τέχνης εν γένει. Σε αυτό το πεδίο συνεισέφεραν οι αναλύσεις των Βάλτερ Μπένγιαμιν, Ερνστ Μπλοχ και φυσικά της σχολής της Φρανκφούρτης.

Στη “Διαλεκτική του Διαφωτισμού” οι Χορκχάιμερ και Αντόρνο ξεκινάνε με την εμβληματική διακήρυξή τους ότι *«ο πλήρως διαφωτισμένος κόσμος ακτινοβολεί θριαμβεύουσα καταστροφή»*.¹⁰²

Στο ίδιο βιβλίο αναλύουν με μαρξιστικό πρόσημο τη διαμορφωθείσα κατάσταση: *«Ο αστικός αντισημιτισμός έχει μια ειδικά οικονομική αιτία: τη μεταμφίεση της κυριαρχίας σε παραγωγή»*¹⁰³. Σε αυτή την κατεύθυνση συντελούσε άλλωστε η δομική αλληλοδιαπλοκή λόγου και μύθου που εισήγαγε ο ναζισμός ως μια προσπάθεια εκρομαντικοποιημένης πραγματοποίησης του εθνικιστικού ιδεώδους της γερμανικής ψυχής. Όπως σημειώνει ο Herf: *«Από τον Νίτσε ως τον Γύνγκερ και μετά ως τον Γκέμπελς, το μοντερνιστικό πιστεύω ήταν ο θρίαμβος του πνεύματος και της βούλησης πάνω στο λόγο, και η συνακόλουθη συγχώνευση αυτής της βούλησης σε μια αισθητική τάξη»*.¹⁰⁴

Πρόκειται για ένα σημαντικό επίτευγμα καθώς αυτό οδήγησε στη συμβολικοποίηση και την αισθητικοποίηση των όρων αίμα, κοινότητα, βούληση, φυλή κ.α. με αποτέλεσμα τη φασιστική τους επανανοηματοδότηση και χρήση. Η αξιοποίηση της

¹⁰² Αντόρνο-Χορκχάιμερ, 1996, σελ.3

¹⁰³ Αυτόθι, σελ.173

¹⁰⁴ Herf, 2016, σελ.15

τεχνολογίας παρείχε το πολιτιστικό καλούπι μέσω του οποίου διοχετεύθηκε ο εκναζισμός της κοινωνίας. Ο Μπένγιαμιν μέσα από τα δοκίμια του αποδόμησε αυτή την αντίληψη, ότι δηλαδή η τεχνολογία διαθέτει μια “φανταστική αντικειμενικότητα” που μπορεί να υποκαθιστά τις κοινωνικές σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στους ανθρώπους. Αντίθετα, προσδιόρισε τον διακυβευματικό χαρακτήρα που ενέχει στο πλαίσιο της ταξικής πάλης όπως αυτό εκφράζεται με τη σύγκρουση φασισμού-κομμουνισμού.

Παραπλεύρως του Μπένγιαμιν, ο Μαξ Χορκχάιμερ διαπίστωσε ότι «ο εθνικοσοσιαλισμός οργάνωσε μια “εξέγερση της φύσης” ενάντια στον σύγχρονο καπιταλισμό και τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής, που παρέκαμψε τα αντιτεχνολογικά μοτίβα».¹⁰⁵ Η δέσμευση της τεχνολογικής ισχύος στο αντιδραστικό ιδεολογικό όχημα ενσωμάτωσης του ναζισμού δημιούργησε συγκεκριμένα μοτίβα αισθητηριακής πρόσληψης της πραγματικότητας από τον γερμανικό λαό. Σε αυτή τη βάση εδράστηκε ο εκρηκτικός εθνικισμός, ο βίαιος αντισημιτισμός και η κοινωνικό-δαρβινιστική αντίληψη για την πολιτική και τη ζωή γενικότερα.

Ο Herf στο βιβλίο του αφιερώνει ένα κεφάλαιο στον Όσβαλντ Σπένγκλερ θεωρώντας τον ως μια περίπτωση διανοούμενου που εμφορείται τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός αντιδραστικού μοντερνιστή. Στο έργο του αποκρυσταλλώθηκε εμβληματικά η διφορούμενη σύνθεση μεταξύ τεχνολογίας και ανορθολογισμού μέσα σ’ ένα πλαίσιο μεταφυσικών εξάρσεων και αστικών αντινομιών. Με την “Παρακμή της Δύσης” διασάλπισε την αντιδραστική συμφιλίωση μεταξύ του γερμανικού ρομαντισμού και της φρενήρους τεχνολογικής εισβολής και ανάπτυξης.

Ο Herf επισημαίνει την τάση του Σπένγκλερ να δημιουργεί αρχετυπικές κατασκευές διαθλώντας έτσι τα σύγχρονα προβλήματα της εποχής του υπό το πρίσμα μύθων και συμβόλων. Αυτό ήταν ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό το οποίο το ενσωμάτωσε πλήρως το ναζιστικό καθεστώς προκειμένου να σφυρηλατήσει την ιδεολογική του αφήγηση και συνοχή. Ο Αντόρνο, σχολιάζοντας το έργο του Σπένγκλερ θεωρεί ότι: «προσδίδει στον κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας τις ιδιότητες μιας “δεύτερης

¹⁰⁵ Herf, 2016 σελ.11

φύσης”, δηλαδή παρουσιάζει τα ανθρώπινα αποτελέσματα ως απόρροια εξωανθρώπων και επομένως αμετάλλακτων δυνάμεων». ¹⁰⁶

Αυτή η ανιστορική αντίληψη αποτέλεσε και ένα από τα ιδεολογικά πέπλα με τα οποία ενδόθηκε η εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα και πρακτική. Κομβικής σημασίας στη διαμόρφωση του αντιδραστικού μοντερνισμού υπήρξε και η συνεισφορά του Έρνστ Γύνγκερ. Αποσπώντας την τεχνολογία από κάθε δεσμό με τις κοινωνικές σχέσεις και προσαρμόζοντας την μέσα στο πλαίσιο της ρομαντικοποιημένης πολιτικής του αντίληψης, έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία αυτού που ο Κλάους Τεβελέιτ αποκάλεσε «φασιστικό ασυνείδητο». Ο Herf, ορίζοντας τη μέθοδο γραφής του Γύνγκερ ως μαγικό ρεαλισμό, διαβλέπει το όραμα του για έναν νέο τύπο ανθρώπου: τον εργάτη-στρατιώτη που θα βρίσκεται στο επίκεντρο μιας νέας ολοκληρωτικής τάξης πραγμάτων και η οποία υποτάσσεται στη βιομηχανική παραγωγή και καταστροφή.

Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Herf: «Ο Γύνγκερ θυμάται τον πόλεμο σαν μια συναρπαστική και ρομαντική επαφή με τον ξαφνικό κίνδυνο, τον θάνατο, την ανδρική ενεργητικότητα και με εξωτικές και στοιχειακές δυνάμεις». ¹⁰⁷ Οι ζωντανές μεταφορές και οι γλαφυρές απεικονίσεις της εμπειρίας των μαχών συγκροτούν τον αφηγηματικό πυρήνα του Γύνγκερ, που φυσικοποιεί τον πόλεμο στο επίπεδο μάλιστα που αυτός βιώνεται ως μοίρα. Η αντίληψη του αυτή συμπυκνώνεται χαρακτηριστικά σε φράσεις όπως «Το να ζεις σημαίνει να σκοτώνεις» και «οι πραγματικές αιτίες του πολέμου βρίσκονται βαθιά μέσα στο στήθος μας». Οι ναζί του όφειλαν ευγνωμοσύνη: «Η γερμανική νεολαία χρωστά πρώτα απ’ όλα στον Έρνστ Γύνγκερ το ότι η τεχνολογία δεν αποτελεί πλέον γι’ αυτήν πρόβλημα [...] Ο Γύνγκερ μας ελευθέρωσε από έναν εφιάλτη». ¹⁰⁸

Στην περίπτωση του Μάρτιν Χάιντεγκερ ο Herf διακρίνει τη συνύπαρξη ενός λανθάνοντα ναζισμού σε συνδυασμό με έναν ριζοσπαστικό υποκειμενισμό και τον αντιμοντερνιστικό θρήνο. Όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά: «Όταν ο Χάιντεγκερ

¹⁰⁶ Herf, 2016, σελ.78

¹⁰⁷ Αυτόθι, σελ.88

¹⁰⁸ Αυτόθι, σελ.97

μπόρεσε να συνδέσει το πεπρωμένο των Γερμανών με το πεπρωμένο του “είναι” εν γένει, τότε ο δρόμος του προς τον χιτλερισμό είχε ανοίξει».¹⁰⁹

Ο Καρλ Σμιτ όμως ήταν ο κατεξοχήν θεωρητικός και πολιτειολόγος που πρόσφερε τα μέγιστα στο Γ΄ Ράιχ. Όντας μέλος των ναζί θεμελίωσε το φιλοσοφικό-πολιτικό υπόβαθρο του χιτλερικού καθεστώτος. Το έργο του εκτιμήθηκε στο μέγιστο βαθμό κι αποτέλεσε τη λυδία λίθο του εθνικοσοσιαλισμού. Πάνω σε αυτή τη βάση συναρθρώθηκε ο αντιδραστικός μοντερνισμός, ως ένα ρεύμα που έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην εγκαθίδρυση του ναζιστικού καθεστώτος. Ο παράδοξος συνδυασμός ανορθολογισμού και τεχνικής πυροδότησε την ιδεολογική εκκόλαψη που χρειαζόταν το Γ΄ Ράιχ ως νομιμοποιητικό αφηγηματικό πλαίσιο δράσης.

Επιχειρώντας μια σύγκριση με το αντίπαλο δέος ο Herf σημειώνει πως: «*Με όρους κουλτούρας ο μαρξισμός-λενινισμός υπήρξε πολύ λιγότερο εχθρικός απέναντι στο Geist του καπιταλισμού απ’ ό,τι η πολιτιστική επανάσταση της Δεξιάς που εξέθρεψε τον Χιτλερισμό*»¹¹⁰ Το γεγονός ότι στη Γερμανία έλαβε χώρα η άνοδος και η εδραίωση των ναζί εν καιρώ καπιταλιστικής κρίσης, ο Herf το θεωρεί ως μια «*ανεπαρκή εκδοχή της μαρξιστικής ορθοδοξίας*».ⁱⁱⁱ

Γι’ αυτό άλλωστε στηλιτεύει τους Αντόρνο και Χορκχάιμερ ότι παρερμήνευσαν άσχημα τη γερμανική ιστορία. Κατά τη δική του άποψη η ναζιστική ιδεολογία συνιστούσε μια απερίφραστη απόρριψη της νεωτερικότητας. Όπως το θέτει ο ίδιος: «*Το Άουσβιτς παραμένει μνημείο ενός ελλείμματος ορθού λόγου και όχι υπερβολικής δόσης του*».

ⁱ Γράφουν χαρακτηριστικά: «Γκρεμίστε τους Πούσκιν, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι, κλπ. Από το ατμόπλοιο της εποχής»

ⁱⁱ Πώς να μη δοξάζω τον εαυτό μου/ μια κι ολάκερος/ είμαι ένα απίστευτο θαύμα/ μια και κάθε κίνηση μου είναι ένα πελώριο ανεξήγητο θαύμα;/ Ανοίχτε το κιβώτιο του κρανίου μου/ θα δείτε να σπιθοβολά εκεί μέσα/ το πιο πολύτιμο πνεύμα/ Υπάρχει κάτι/ που να ’ναι ακατόρθωτο για μένα; (Η γέννηση του Μαγιακόφσκι)

¹⁰⁹ Herf, 2016, σελ.136

¹¹⁰ Αυτόθι, σελ.271

Marshall McLuhan: ο ναρκωμένος προφήτης των μέσων

«Στην ηλεκτρική εποχή φοράμε όλη την ανθρωπότητα σαν επιδερμίδα μας»

Ο καναδός θεωρητικός των μέσων και κριτικός λογοτεχνίας Marshal McLuhan θεμελίωσε ένα πρωτοποριακό έργο για την εποχή του, στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται η ανάλυση των μέσων επικοινωνίας εδραζόμενη στο μιντιο-τεχνολογικό υπόβαθρό τους. Η αφετηριακή θέση του ΜακΛούαν που διαπερνά εν συνόλοις το έργο του, αποκρυσταλλώνεται στην εμβληματική του ρήση ότι «το μέσο είναι το μήνυμα».

Με τρόπο διεισδυτικό ο ΜακΛούαν διαύγασε μια καθιερυτική πτυχή της φιλοσοφίας των μέσων. Αναδεικνύοντας το γεγονός ότι το περιεχόμενο ενός μέσου είναι πάντοτε ένα άλλο μέσο, αποδόμησε την μέχρι τότε εδραία αντίληψη ότι τα παλιά μέσα εξαφανίζονται και παύουν να υπάρχουν. Η συμπερασματική του διαπίστωση ότι *«το μήνυμα κάθε μέσου ή τεχνολογίας είναι η αλλαγή κλίμακας ή ρυθμού ή προτύπου, την οποία εισάγει στις ανθρώπινες σχέσεις»* συνιστά ορόσημο ριζοσπαστικής ανάγνωσης για τη φιλοσοφία των μέσων επικοινωνίας εν γένει.

Στο ίδιο πλαίσιο ανάλυσης εντάσσεται επίσης η ενορατική παρατήρηση του ΜακΛούαν ότι *«οι κοινωνικές πρακτικές της μιας γενιάς τείνουν να κωδικοποιηθούν στο παίγνιο της επόμενης»*, καθώς θεωρεί ότι *«τα παίγνια είναι δραματικά μοντέλα της ψυχολογικής ζωής μας, τα οποία προσφέρουν αποδέσμευση συγκεκριμένων εντάσεων»*.ⁱⁱⁱ Αυτή η διαπίστωση είναι πλήρως συνεκτατή με τη βασική θεωρητική θέση που διέπει την ανάλυση του ΜακΛούαν ότι τα μέσα είναι προεκτάσεις του ανθρώπου. Πάνω σε αυτό τον ανθρωποκεντρικό καμβά ο ΜακΛούαν διατυπώνει μια σειρά από συμπεράσματα, αφορισμούς και προσεγγίσεις που αποτελούν απαραίτητους οδοδείκτες για την ενδο-μεσική περιπλάνηση στο παγκόσμιο χωρίο του.

Εντός αυτού του πλαισίου, ο ΜακΛούαν επιχειρεί μια ερμηνευτική ανάγνωση των τεχνικών μέσων ως αυτοκρωτηριαστικούς μηχανισμούς που αποκρίνονται αντι-ερεθιστικά στις διάφορες νευρο-φυσιολογικές μεταπτώσεις, επιτελώντας έτσι μια ομοιοστατική λειτουργία με κοινωνικό αντίκτυπο. Υποστηρίζει ότι στην αναδυόμενη

ηλεκτρική εποχή το κεντρικό νευρικό σύστημα εκτεχνολογικοποιείται και με αυτό τον τρόπο τα μέσα επικοινωνίας αποτελούν δομικές προεκτάσεις του ανθρώπου.

Κοντολογίς, ο ΜακΛούαν αποδίδει την προέλευση των μέσων επικοινωνίας στην ανεπάρκεια-πρωιμότητα του κεντρικού νευρικού συστήματος να ανταπεξέλθει στις εξωτερικές πιέσεις. Αναφέρει μάλιστα χαρακτηριστικά ότι *«το ντιβάνι προεκτείνει ολόκληρο το είναι»*,ⁱⁱⁱ υπαινισσόμενος κατά μια έννοια την οργανική συσχέτιση μεταξύ μέσου και ψυχανάλυσης. Αυτό που πρέπει να διασαφηνιστεί στην προσέγγιση του ΜακΛούαν είναι η ανθρωποκεντρική αναγωγιστική αρχή του, στην οποία δεσμεύονται συλλήβδην τα μέσα επικοινωνίας ως τεχνικές προεκτάσεις της ανθρώπινης ψυχής και σώματος.

Υπό το πρίσμα αυτής της ανάλυσης διαθλάται ολόκληρη η ιστορία των ανθρώπινων κοινωνιών ως αποτέλεσμα μιας εγγενούς δυναμικής των μέσων που διαμορφώνει καταλυτικά το κοινωνικό εποικοδόμημα. Επί της ουσίας πρόκειται για μια αντιστροφή της κλασικής μαρξιστικής θέσης για τη σχέση μεταξύ της οικονομικής βάσης και εποικοδομήματος, αποδίδοντας στα μέσα μια εγγενή αυτονομία και ανεξαρτησία από το πεδίο της οικονομίας και της ταξικής πάλης εν γένει.

Κάνοντας διάκριση σε θερμά και ψυχρά μέσα και μετερχόμενους όρους επιβράδυνσης και κοινωνικό – ψυχολογικής επιτάχυνσης, ο ΜακΛούαν επιχειρεί να επανεγγράψει την τεχνολογική εξέλιξη σε μια αφήγηση όπου δεσπόζει ένας ιδεαλιστικός ντετερμινισμός.

Σχολιάζει σχετικά ο Baudrillard: *«θα πρέπει να εξετάσουμε ξανά τη φόρμουλα του ΜακΛούαν: “Το μέσο είναι το μήνυμα” επιφέρει μια μετάθεση νοήματος στο ίδιο το μέσο σαν τεχνολογική δομή. Για ακόμα μια φορά, μιλάμε για τεχνολογικό ιδεαλισμό»*.ⁱⁱⁱ

Είναι γεγονός ότι ο ΜακΛούαν στοχάστηκε πάνω στα μέσα στον έσχατο βαθμό που του επέτρεπαν οι γνωσιοθεωρητικές καταβολές του. Το ότι ασπάστηκε τον καθολικισμό σε μεγάλη ηλικία ήρθε ως επιστέγασμα της μεσσιανικής του αντίληψης για τα μέσα η οποία εγκόλπωνε το πλαίσιο της ανάλυσής του. Παραφράζοντας τον ίδιο όταν αναφέρεται στον μύθο του Νάρκισσου, θα λέγαμε ότι και ο ΜακΛούαν είχε προσαρμοστεί στην προέκταση του εαυτού του και είχε γίνει κλειστό σύστημα.

Jean Baudrillard: Ο αισθητικοποιητής των μέσων επικοινωνίας

Ο γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Jean Baudrillard αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση διανοητή που κινήθηκε αμφίσημα στον χώρο του νεομαρξισμού και της μετανεωτερικότητας. Στα πρώιμα γραπτά του ανέπτυξε μια κριτική της εμπορευματικής παραγωγής και κατανάλωσης, συμβαδίζοντας σε μεγάλο βαθμό με τη Σχολή της Φραγκφούρτης. Ωστόσο στην ώριμη περίοδο του περνάει στο αντίπαλο στρατόπεδο εξαπολύοντας μια συστηματική και δριμεία επίθεση στον κλασικό μαρξισμό.

Με ορόσημο το προκλητικό του βιβλίο «Ο καθρέφτης της παραγωγής ή η κριτική αυταπάτη του ιστορικού υλισμού» (1973) ο Μποντριγιάρ επιχειρεί να ξεθεμελιώσει ριζικά τη μαρξιστική σκέψη και να την υποβιβάσει σε μια ακόμη καπιταλιστική έκφανση. Για τον Μποντριγιάρ ο μαρξισμός «δεν είναι παρά ένας καθρέφτης της αστικής κοινωνίας που τοποθετεί την παραγωγή στο κέντρο της ζωής κι έτσι προσοικειώνεται την καπιταλιστική οργάνωση της κοινωνίας»ⁱⁱⁱ

Στο επίκεντρο του έργου του βρέθηκαν τα μέσα επικοινωνίας, η σαγήνη, η προσομοίωση και το υπέρ-πραγματικό. Εξυφαίνοντας ένα περίπλοκο λεξιλόγιο ο Baudrillard εισάγει καινοφανείς και ακραίες θέσεις με τις οποίες διακηρύσσει τρόπον τινά το τέλος της ιστορίας, αξιώνοντας μάλιστα και τον τίτλο του προφήτη: «Αντίθετα με τους παραδοσιακούς προφήτες οι οποίοι αναγγέλλουν πάντα κάτι που θα γίνει, εγώ είμαι ο αντίστροφος προφήτης ο οποίος αναγγέλλει ότι κάτι δεν θα γίνει».ⁱⁱⁱ

Στο βιβλίο του «Η διαφάνεια του κακού» ο Μποντριγιάρ σπεύδει να ανακοινώσει την εξαφάνιση του προλεταριάτου και μαζί με αυτό την πάλη των τάξεων. Πλέον, μέσα στην υπερπραγματικότητα των προσομοιώσεων, σύμφωνα με τον Μποντριγιάρ, η παραγωγή και η ταξική σύγκρουση έχουν αντικατασταθεί από μια ατελεύτητη μετάθεση σημείων, εικόνων και ομοιωμάτων που διασπείρονται ιογενώς. Σε αυτό το πλαίσιο καταλυτικό ρόλο παίζουν τα μέσα επικοινωνίας.

Στην *Εκσταση της Επικοινωνίας* (1987) ο Μποντριγιάρ αποφαινεται χαρακτηριστικά:

Σήμερα η σκηνή και ο καθρέφτης έχουν παραχωρήσει τη θέση τους σε μια οθόνη και σ' ένα δίκτυο. Δεν υπάρχει πλέον οποιαδήποτε υπέρβαση του βάθους,

αλλά μόνο η ενυπάρχουσα επιφάνεια λειτουργιών εν εξελίξει [...] Το σύμπαν που μας περιβάλλει, ακόμα και αυτά τα ίδια τα σώματα μας γίνονται οθόνες που μας παρακολουθούνⁱⁱⁱ

Με αυτόν τον τρόπο η προσομοιωτική τεχνολογία αντικαθιστά το κεφάλαιο ως καθοριστική σχέση διαμόρφωσης της κοινωνίας. Αντίστοιχα, το τέλος της παραγωγής και της πολιτικής οικονομίας το οποίο αναγγέλλει ο Μποντριγιάρ, μεταστοιχειώνεται σε μια παραλυτική σημειουργία από την οποία διασπείρεται ένας υπερ-πολλαπλασιασμός εικόνων, πληροφοριών και σημείων. Έτσι τα σώματα γίνονται αντικειμενοποιημένες διαφάνειες σημειακής αξίας ενώ τα υποκείμενα τους μετατρέπονται σε φορείς εντροπικής αδράνειας.

Σε αυτό το πλαίσιο ο αμερικανός φιλόσοφος Ντάγκλας Κέλνερ διαπιστώνει ότι:

Ο Μποντριγιάρ αντικαθιστά τον σκληρό οικονομικό και κοινωνικό ντετερμινισμό του Μαρξ (με την έμφαση του στην οικονομική διάσταση, την ταξική πάλη και την ανθρώπινη πράξη) με μια μορφή σημειολογικού ιδεαλισμού και τεχνολογικού ντετερμινισμού όπου τα σημεία και τα αντικείμενα καταλήγουν να κυριαρχούν πάνω στο υποκείμενοⁱⁱⁱ

Επωμιζόμενος τον ρόλο του σαλπικτή του μεταμοντέρνου τέλους της ιστορίας ο Μποντριγιάρ διαφοροποιείται από τον Φουκογιάμα και ισχυρίζεται ότι το πρόβλημα της ιστορίας είναι ότι δεν θα έχει τέλος άρα ούτε και τελικότητα. Μέσα σε αυτό το φάσμα δομικής απερατότητας του κόσμου ο Μποντριγιάρ διακρίνει τεχνολογικά αληθοφανείς δυνατότητες που αντικαθιστούν την επιτελεστική καθοριστικότητα του ένσρκου υποκειμένου. Κι όπως διαπιστώνει: «Αλλά αν δεν υπάρχει πια τέλος, περατότητα, αν είναι αθάνατο, το υποκείμενο δεν ξέρει πια τι είναι. Και αυτή ακριβώς η αθανασία είναι το ύστατο φάντασμα των τεχνολογιών μας»ⁱⁱⁱ

Το φάντασμα του κομμουνισμού των Μαρξ-Ένγκελς αποσυντίθεται εν τέλει σε ψηφιακά pixels που συναρθρώνουν μια νέα αποδιαφοροποιημένη πραγματικότητα, εξαλείφοντας ταυτόχρονα την ίδια την πραγματικότητα. Τα προσομοιωμένα συμβάντα αποτελούν τα σύγχρονα μοντέλα πρόσληψης και διερμήνευσης αυτής της υπερ-πραγματικότητας. Έτσι τα μέσα επικοινωνίας γίνονται διαμορφωτικοί τελεστές μιας ριζικής ενδόρρηξης μέσω της οποίας οι μεγάλες αφηγήσεις, οι κοινωνικές τάξεις

και οι αυτόνομες σφαίρες της πολιτικής και της κουλτούρας κατακρημνίζονται ενώ στη θέση τους αναδύονται ρευστά πεδία συμβολικών αναπαραστάσεων.

Είναι φανερό πια ότι ο Μποντριγιάρ έχει απομακρυνθεί τελεσίδικα από τον όποιο μαρξισμό εκκινούσε, καθώς τον θεωρεί μόνο «ως μια περιορισμένη μικροαστική κριτική, ένα ακόμη βήμα στην ασημαντοποίηση της ζωής προς την καλή χρήση του κοινωνικού»ⁱⁱⁱ

Τον χαρακτηρίζει ακόμα ως τον απομαγευμένο ορίζοντα του κεφαλαίου, θεωρώντας πως οτιδήποτε άλλο πέραν του μαρξισμού είναι de facto πιο ριζοσπαστικό. Σύμφωνα με τον Κέλνερ αυτό σηματοδοτεί τη στροφή του Μποντριγιάρ προς μια αριστοκρατική κριτική της πολιτικής οικονομίας με σαφείς επιρροές από τον Νίτσε και τον Μπατάιγ. Αυτή η απόπειρα ερμηνευτικής ανασυγκρότησης του Μποντριγιάρ φωτίζεται σαφώς και από την ιδεολογικό-πολιτική μετατόπιση του ίδιου μετά τα γεγονότα του Μάη του '68 στον οποίο και συμμετείχε.

Στον βαθμό λοιπόν που τα μέσα προσδιορίζουν τους όρους με τους οποίους στοχαζόμαστε ή όχι, ο Μποντριγιάρ επιχείρησε να ωθήσει τις λογικές και τις ερμηνείες που διέπουν αυτή τη σχέση στα όρια της λειτουργίας τους και να τις διαλύσει. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη διάρρηξη της διαδικασίας σημασιοδότησης των πληροφοριών και κατ' επέκταση την εγκαθίδρυση μιας συνθήκης μη-επικοινωνίας, από την οποία παράγεται θόρυβος, αποπροσανατολισμός και απώλεια νοήματος έναντι περιεχομένου.

Ο Χρήστος Λυριντζής θεωρεί «ο Μποντριγιάρ απομονώνει τα ΜΜΕ από το κοινωνικό τους πλαίσιο και τα παρουσιάζει ως αυτόνομους μηχανισμούς υψηλής τεχνολογίας και παραγωγής εικόνων»ⁱⁱⁱ. Αναπόδραστα, αυτή η τεχνο-ντετερμινιστική προσέγγιση αποσυνδέει τα μέσα από την οικονομία και την κοινωνία υπονομεύοντας κάθε δυνατότητα ανθρώπινης παρέμβασης στη διαμόρφωση της λειτουργίας τους.

Αυτό που όρισαν οι Μαρξ-Ενγκελς στη Γερμανική Ιδεολογία ως έλεγχο των μέσων της διανοητικής παραγωγής, στη μεταστρουκτουραλιστική ανάλυση του Μποντριγιάρ αποκεντρώνεται σε μια αυτονομημένη σφαίρα συμβολικοποιήσεων και προσομοιώσεων. Έτσι όλο το πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων αντικαθίσταται και

προσδιορίζεται πλέον με όρους άλλης τάξης. Μέσα σ' έναν ιογενή κατακλυσμό σημείων που συναρθρώνει τα αδύνατα συμβάντα ο Μποντριγιάρ διατείνεται ότι θα κυριαρχεί ο κοινότοπος εκλεκτικισμός και η αιώνια ανακύκλωση του ίδιου.

Καταλήγει λοιπόν να θεωρεί ότι *«αποτελεί στρατηγική ψευδαίσθηση το να πιστεύουμε σε μια κριτική εκτροπή των μέσων. Σήμερα, ένας τέτοιος λόγος περνάει μέσα από την καταστροφή των μέσων επικοινωνίας σαν τέτοιων, μέσα από την αποδόμηση τους σαν συστήματος μη επικοινωνίας»ⁱⁱⁱ*. Αυτό το πρόταγμα καταστροφής που υποδεικνύει ο Μποντριγιάρ συνίσταται στον ριζικό μετασχηματισμό του θανάτου του πραγματικού σε μια μορφή τέχνης που θα αρθρώνεται δομικά ως μια προσομοιωμένη *«υλικοποίηση της αισθητικής»*. Όπως το διατυπώνει ο ίδιος στη Διαφάνεια του Κακού: *«τη δύναμη δεν την κατέχει η πραγματικότητα αλλά η δυνητικότητα»*.

Το ξεχαρβάλωμα του ιστορικού υλισμού και η νεκρολογία της μαρξικής Πολιτικής Οικονομίας είναι τετελεσμένα γεγονότα για τον Μποντριγιάρ.

Σε αυτό το πλαίσιο ο Κέλνερ εντοπίζει *«στυλιζαρισμένους τρόπους σκέψης και γραφής, που παρουσιάζουν ένα σύνολο κατηγοριών [...] οι οποίες κινούν τη σκέψη του Μποντριγιάρ προς μια μορφή αριστοκρατικού αισθητικισμού και μεταφυσικής»ⁱⁱⁱ*

Στις συντριπτικές διαπιστώσεις και αποφάνσεις του Μποντριγιάρ αντανakλάται έντονα η αντιφατική πορεία συγκρότησης της ύστερης αστικής σκέψης όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την μεταμοντέρνα κατάσταση. Ο Frederic Jameson έχει υποβάλλει σε εξαντλητική κριτική το συγκεκριμένο φιλοσοφικό ρεύμα αναδεικνύοντας ότι εκφράζει την πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού. Υπό το πρίσμα του διαλεκτικού και ιστορικού υλισμού το μεταμοντέρνο (στο οποίο εντάσσεται και η σκέψη του Μποντριγιάρ με τις όποιες διακυμάνσεις του) συνίσταται:

Στην εγγενή ανικανότητα και απροθυμία της αστικής σκέψης να στοχαστεί φιλοσοφικά και ιστορικά πέρα από τα όρια του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής β) στον αντικειμενικό περιορισμό της αστικής φιλοσοφίας που την οδηγεί να θεωρεί ότι η τεχνική πλευρά της διαδικασίας παραγωγής, οι παραγωγικές δυνάμεις και ιδιαίτερα η τεχνολογία που ενσωματώνεται σε αυτές,

*είναι το καθοριστικό στοιχείο σε μια κοινωνία και όχι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους ανθρώπους κατά τη διαδικασία της παραγωγής*ⁱⁱⁱ

Αυτή ακριβώς η νεοθετικιστική μετεξέλιξη της φιλοσοφίας αποτελεί τη νομιμοποιητική αρχή αφήγησης του μεταμοντέρνου. Έτσι και η ανάλυση του Μποντριγιάρ είναι πλήρως διαποτισμένη από τις συγκεκριμένες ιδεολογικές στίξεις παρότι συναρθρώνεται και εκφράζεται με μια υπονομευτική ορολογία, με παραδοξολογίες και φιλοσοφικούς ρεμβασμούς.

Οι μεταφυσικές εξάρσεις και παλινδρομήσεις του Baudrillard εγείρουν στον Κέλνερ την αξίωση να τον αντιμετωπίζει περισσότερο ως έναν *χρήσιμο προβοκάτορα* παρά ως έναν αξιόλογο κοινωνικό και πολιτικό αναλυτή.ⁱⁱⁱ Στον βαθμό που η θεωρία του Μποντριγιάρ αποτελεί ένα κοινωνικό σύμπτωμα, δομικά ομόλογο της μεταμοντέρνας συνθήκης, το προσομοιωμένο επέκεινα της πραγματικότητας και η καταβύθιση στην ατέρμονη ανακύκλωση της ιστορίας συνιστούν μια ανεστραμμένη εργαλειακή κανονικοποίηση της μετανεωτερικής θεσμοθέτησης.

Ο Στασινόπουλος εξετάζοντας πολιτικά και ψυχαναλυτικά το θεωρητικό εγχείρημα του Μποντριγιάρ υποστηρίζει ότι: *«Δεν ενέχει πρωτίστως ορθολογικές αξιώσεις μια μεθοδικής σκέψης, αλλά αποτελεί μια ριζική άρνηση του ίδιου του κοινωνικού δεσμού και της εγκοσμιότητας»*.ⁱⁱⁱ Διαπιστώνει ακόμη ότι αυτή η αυστηρά θεωρησιακή και όχι αναστοχαστική αυτοαναφορικότητα της επιστημολογίας του Μποντριγιάρ συνεπάγεται *«ένα χαρακτήρα αυτοπαραίτησης των κοινωνιών και ησυχαστικής άφησης των πραγμάτων να συμβαίνουν, υπό τα στιγμιαία διαλείμματα βίαιων εκρήξεων»*ⁱⁱⁱ.

Είναι σαφές ότι ο Μποντριγιάρ θεωρητικοποίησε τα μηδενιστικά αδιέξοδα της σκέψης του και τις ιδεολογικές του τελματώσεις, εντός ενός εμπρηστικού φιλοσοφικού μοτίβου. Κοντολογίς, η έκσταση της αισθητικοποίησης.

Friedrich Kittler: Το τέκνο του μέσου και της ψυχανάλυσης

«Τα μέσα ορίζουν τι είναι πραγματικό, τα μέσα είναι ήδη πάντα πέραν της αισθητικής» **F.Kittler**

Η οντολογία των μέσων οφείλει το «ευ ζην» της στην καταλυτική συνεισφορά του γερμανού Friedrich Kittler που διαύγασε αθέατες πλευρές τους υπό το συζευγματικό πρίσμα ψυχανάλυσης και τεχνολογίας. Στη συνολικότερη ανάλυση που επιχειρεί εγκαθιδρύεται ως δομικά απαράκαμπτη συνθήκη η ύπαρξη ενός μιντιο-τεχνολογικού *a priori*. Αντιστρέφοντας τη μακλουανική προσέγγιση υποστηρίζει πως «*οι εκάστοτε επικρατούσες τεχνικές επικοινωνιών και πληροφοριών τηλεχειρίζονται κάθε προσπάθεια κατανόησης γεννώντας ψευδαισθήσεις*»ⁱⁱⁱ Αυτές ακριβώς οι παραλυτικές ψευδαισθήσεις είναι που υπονομεύουν κάθε δυνατότητα πρόσληψης της ουσίας καθώς σχηματοποιούν κάθε δυνατή αντίληψη.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Kittler αποφαινεται πως η τεχνική των μέσων είναι αυτή που διαμορφώνει την ιστορία του πολιτισμού και της ανθρωπότητας κατ' επέκταση, καθώς αποτελεί το *hardware της ψυχής* σύμφωνα με τους υλικο-τεχνικούς όρους που μετέρχεται ο ίδιος. Έτσι, η συνείδηση δεν αποτελεί αντανάκλαση των υλικών όρων ζωής της κοινωνίας σύμφωνα με το επίπεδο ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων όπως όρισαν οι Μαρξ-Ενγκελς.

Στην προσέγγιση του Kittler η συνείδηση «*εξαφανίζεται ως ένα μεταφυσικό ζήτημα διότι είναι επακόλουθο του χώρου της τεχνικής, δεν είναι λειτουργία του σώματος αλλά στρατηγικών λόγων*»ⁱⁱⁱ Επιχειρώντας να διερευνήσει το μιντιακό ασυνείδητο ο Kittler επιστρατεύει τη φροϋδική και λακανική ψυχανάλυση καθώς επίσης τους στοχασμούς του Χάιντεγκερ για τη γλώσσα και την τεχνική ως μέσα συγκρότησης και ιστορικούς τρόπους διαμόρφωσης του ανθρώπου.

Με θεωρητικό ορίζοντα ότι τα μέσα κατασκευάζουν την πραγματικότητα και δεν εξαντλούνται σε μια αναπαράσταση της, ο Kittler αποδίδει στα τεχνικά μέσα μια ενδογενή δυναμική που αυτονομείται από τα υπόλοιπα κοινωνικά πεδία και θεμελιώνεται με όρους τεχνολογίας και ψυχανάλυσης. Σε πλήρη ρήξη με τη μαρξική ανάλυση που προσδιορίζει τον πόλεμο ως έκφραση των ταξικών αντιθέσεων και των καπιταλιστικών ανταγωνισμών, ο Kittler διατείνεται ότι «*οι αληθινοί πόλεμοι δεν*

γίνονται για τον κόσμο ή τις πατρίδες, αλλά είναι πόλεμοι ανάμεσα σε διάφορα μέσα, τεχνικές τηλεπικοινωνιών, ροές δεδομένων»ⁱⁱⁱ

Με τον τρόπο αυτό αποσυναρτά τα τεχνικά μέσα εν γένει από το κοινωνικό-οικονομικό τους υπόβαθρο και διαρρηγνύει την ιεραρχική σχέση μεταξύ βάσης και εποικοδομήματος. Ακόμη, στα μέσα επικοινωνίας εμφωλεύουν αισθητηριο-φυσιολογικές δυνατότητες που μπορούν τεχνικά να καταγράφουν, να αποθηκεύσουν και να αναπαράγουν εις το διηνεκές δεδομένα και ροές πληροφοριών.

Σχολιάζοντας σχετικά την περίφημη ρήση του McLuhan η θεωρητικός Sybille Kramer αποφαίνεται υλιστικά πώς *«το μέσο δεν είναι απλώς το μήνυμα, αλλά μάλλον διατηρείται στο μήνυμα το ίχνος του μέσου»ⁱⁱⁱ*. Ούτως ειπείν η κιτλερική αναλυτική των μέσων προτάσσει αρχεία έναντι νοηματικών αξιώσεων και κανόνες απόφασης αντί για υπερβατολογικές αλήθειες. Ο Kittler ενοφθαλμίζει τυπολογικά τη λακανική ψυχαναλυτική διάκριση μεταξύ πραγματικού, φαντασιακού και συμβολικού με όρους τεχνικών μέσων και των αντίστοιχων λειτουργιών τους.

Εν προκειμένω, ο φωνογράφος του Τόμας Έντισον υπήρξε ιστορικά το πρώτο τεχνικό μέσο ικανό να αποθηκεύσει και να αναπαράγει ίχνη του πραγματικού. Ακριβώς επειδή δεν φιλτράρει νοήματαⁱⁱⁱ αλλά καταγράφει αδιάκριτα ψιθυρίσματα, οιμωγές και λευκό θόρυβο εντός ενός ευρύτερου ηχητικού φάσματος. Όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Kittler: *«Λειτουργίες του κεντρικού νευρικού συστήματος είχαν βρει την τεχνική τους εφαρμογή»ⁱⁱⁱ*.

Έπειτα, ο κινηματογράφος αποτελεί το μέσο εκείνο που συναρθρώνει τεχνικά το φαντασιακό. Είναι οι καταταμηματικές δυνατότητες του κινηματογράφου, δηλαδή η συντριπτική χρήση του μοντάζ, που καθιστούν δυνατή τη διάκριση μεταξύ φαντασιακού και πραγματικού στο βαθμό που κάθε ψυχικός μηχανισμός είναι ταυτόχρονα και τεχνικός μηχανισμός.

Σε αυτή τη βάση είναι ίσως χρήσιμη η παρατήρηση του Edgar Morin πως *«η αστικοποίηση του φαντασιακού στον κινηματογράφο ανταποκρίνεται σε μια αστικοποίηση της ψυχολογίας του απλού ανθρώπου»ⁱⁱⁱ*, καθώς αναδεικνύει την οργανική διασύνδεση που διέπει τη σχέση μέσου και ψυχανάλυσης.

Τελευταίο αλλά όχι ύστατο, η νιτσεική διαπίστωση πως «τα εργαλεία γραφής μετέχουν στη διάπλαση των σκέψεων μας» αποκρυσταλλώνεται καταλυτικά στην εμφάνιση της γραφομηχανής. Από το τεχνικό υπόστρωμα της γραφομηχανής αναδύεται η επικράτεια του συμβολικού που συγκροτεί μιντιακά τη λογοτεχνία ως αντικείμενο. Κι όπως επισημαίνει εύστοχα ο Kittler: «Γύρω στο 1800 το βιβλίο ήταν κινηματογραφική εικόνα και δίσκος γραμμοφώνου»ⁱⁱⁱ. Η εφεύρεση τους τερματίζει αναπόδραστα την ανθρωπολογική περίοδο που ήταν συνεκτατή με τη μονοπωλιακή κυριαρχία της γραφής.

Η απερίσταλτη δυναμική αυτών των τεχνικών μέσων, υποστηρίζει ο Kittler, εγκαινιάζει ριζικές μεταβολές στην ανθρώπινη αισθητηριακή πρόσληψη. Για το λόγο αυτό αξιοποιεί όρους της κυβερνητικής και έννοιες της ψυχανάλυσης (πχ μαρκοβιανές αλυσίδες) προκειμένου να προσδιορίσει θεμελιωδώς το νέο μιντιακό ορίζοντα που αποκαλύπτει πλέον τη δομικά τεχνολογική του εξάρτηση.

Στο εμβληματικό του άρθρο με τίτλο «Το κληροδότημα του Δράκουλα» που γράφτηκε με αφορμή το θάνατο του Lacan, ο Kittler σχολιάζει πως «*Η ψυχανάλυση στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας είναι μια ανοιχτή πρόκληση*».ⁱⁱⁱ Με σαφή αναφορά στην προσέγγιση του Benjamin για το έργο τέχνης, ο Kittler διαθλά τεχνικό-ψυχαναλυτικά την αρχιτεκτονική δομή των μέσων επικοινωνίας. Επιχειρώντας να εγγράψει τη λακανική αξιωματική ότι «το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν μια γλώσσα» στο medio-τεχνικό corpus, ο Kittler καταλήγει να διαπιστώνει ότι τα μέσα είναι διαπλαστικές δομές του ασυνείδητου.

Ο ψυχαναλυτής Δ. Βεργέτης στο άρθρο του περί της αναγνωστικής διαμάχης για τον Lacan μεταξύ Kittler και Derrida εντοπίζει συνταγματικές συγκλίσεις αλλά και στρατηγικές απόκλισης. Εν κατακλείδι, προβαίνει στην εξής εύστοχη διαπίστωση που τις κωδικοποιεί σχηματικά:

*Ο Derrida προσαρτά τον Lacan στη δικαιοδοσία του Heidegger και της μεταφυσικής. Ο Kittler τον διαβάζει μέσα από το πρίσμα που συνθέτουν τα ονόματα του Turing, του Gödel, του Wiener, του Markov... Δηλαδή, μέσω του matheme! Η απόκλιση τους είναι παραδειγματική.*ⁱⁱⁱ

Η σμιλεμένη κιτληρική ανασύνθεση του ιδρυτικού τοπολογικού τριπτύχου (πραγματικό, συμβολικό, φαντασιακό) εξαντικειμενίζεται στην τεχνολογική σπονδύλωση των μέσων επικοινωνίας. Η ανάλυση του διανθίζεται από αναγνωστικούς τελεστές ολοποίησης που στοιχειοθετούν την ιχνηλάτηση απριωρισμένων υποστρωμάτων. Σε πνεύμα σύστοιχο του Ζαν Λυκ Γκοντάρ που διατράνωνε ότι «κινηματογράφος είναι 24 καρέ το δευτερόλεπτο», ο Kittler εγκαθιδρύει σε αυτό το πλαίσιο το εκτεχνολογικοποιημένο στάδιο του καθρέφτη. Ο ίδιος το θέτει ως εξής:

Ο λόγος είναι τεχνικού χαρακτήρα: κινηματογραφήσεις κατατεμαχίζουν τη φαντασιακή εικόνα του σώματος, η οποία εξοπλίζει τους ανθρώπους (σε αντίθεση με τα ζώα) με ένα δανεισμένο Εγώ και γι αυτό παραμένει η μεγάλη τους αγάπη. Ακριβώς επειδή η κάμερα λειτουργεί σαν τέλειος καθρέφτης, καταργεί όλες τις αυτοπροσωπογραφίες που ήταν αποθηκευμένες στο ψυχικό όργανο μιας Λα Μαρ.ⁱⁱⁱ

Εν ολίγοις η ανθρώπινη ψυχή μεταστοιχειώνεται σε ένα τεχνικό apparatus που επιτελεί το λακανικό στάδιο του καθρέφτη. Έτσι λοιπόν ο φαντασιακός χώρος διανοίγεται σε σχέση με το πραγματικό. Στον βαθμό αυτό το πραγματικό αποτελεί μια χαολογική πολλαπλότητα άμεσων αισθητηριακών ερεθισμάτων που εντάσσονται σε μια νοηματοφόρο ενότητα.

Ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ο απαραίτητος τεχνικός συγκεραστής που αρθρώνει αυτό το πλέγμα σχέσεων. Διαπιστώνουμε ότι η ανάλυση του Kittler κινείται αντίρροπα σε σχέση με την ερμηνευτική μέθοδο και φυγόκεντρα ως προς την εύρεση “αληθινών νοημάτων”. Εντούτοις, επιχειρεί να ανιχνεύσει και να αναδείξει τους τεχνικούς όρους παραγωγής της πραγματικότητας.

Για τον λόγο αυτό εξετάζει τα μέσα και τα τεχνικά συστήματα καταγραφής με όρους φυσικής, μαθηματικών και κυβερνητικής προκειμένου να διαυγάσει εκείνη την ερεβωδώς αθέατη πλευρά των μέσων επικοινωνίας που πάντοτε παρακάμπτεται μεταφυσικά. Αυτή η μεσική οντολογία του Kittler έχει κατά καιρούς εγείρει αντιδράσεις και κριτικές. Μια εξ αυτών αρθρώνεται από τον μετα-λακανικό ερευνητή των μέσων Christoph Tholen:

Ακόμη και η αναλυτική των μέσων τύπου Kittler δεν μπορεί να αποφύγει τη μεταφορά της μίμησης και της τεχνικής υλοποίησης, της προσομοίωσης και της αντικατάστασης,

μεταγράφοντας έτσι παρά τη θέληση της, τη φανταστική θέσπιση των ανθρωπολογικών και εργαλειακών λόγωνⁱⁱⁱ

Επισημαίνεται δηλαδή ότι ένας τεχνολογικός υλισμός που παρακάμπτει τη μεταφορική λογική της γλώσσας καταλήγει αναπόδραστα στην αναζωπύρωση της απόλυτης μεταφοράς. Η κριτική περί ακραίου τεχνο-ντετερμινισμού που έχει ασκηθεί στον Kittler είναι πράγματι βάσιμη στον βαθμό που η αναλυτική του γίνεται φορέας μιας τελεολογικής αντίληψης που στοχεύει στην αδιαμεσολάβητη σύνδεση του πραγματικού με το συμβολικού.

Το γεγονός ότι η κιττλερική ανάγνωση των ψυχικών αντιληπτικών μηχανισμών συναρτάται δομικά από την τεχνολογική επιτελεστικότητα των εκάστοτε μέσων επικοινωνίας παράγει ένα ιανικό χάσμα. Από τη μια χρησιμεύει ως ένας διεισδυτικός λύχνος σημειωτικών αποκωδικοποιήσεων που διαχρονικά αποκλείονταν από την παγιωμένη ανθρωποκεντρική προσέγγιση του δυτικού πολιτισμού.

Ωστόσο, από την άλλη, δεν αποφεύγεται πλήρως ο ελλοχέων κίνδυνος του τεχνολογικού ιδεαλισμού και της αναγωγιστικής αιτιοκρατίας, παρά τις όποιες οξυδερκείς παρατηρήσεις και θεωρητικές προφυλάξεις. Οι απολήξεις της κιττλερικής αναλυτικής των μέσων συνέκλιναν σε μεγάλο βαθμό στην *«εξίσωση μεταφορών της μηχανής με οργανικές διαδικασίες ή την εξελισσόμενη αντικατάσταση του ανθρώπου από την Καθολική Μηχανή Διακριτών Καταστάσεων του Turing»ⁱⁱⁱ*

Ο αρχαιολόγος των μέσων Friedrich Kittler αναβάθμισε και επεξέτεινε το φουκαλδιανό οπλοστάσιο με τεχνικές ορολογίες αιχμής. Μολαταύτα, επικεντρώθηκε στη χειρουργική ανατομία των όπλων αυτών καθαυτών απεμπολώντας την ίδια στιγμή τον ταξικό πόλεμο στον οποίο χρησιμοποιούνταν.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αλεξανδρόπουλος, Μ. (2000), Ο Μαγιακόφσκι: τα εύκολα και τα δύσκολα. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Αντωνοπούλου, Μ., 2013/4, Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη θεωρητική σκέψη του Μπρεχτ, Επιστημονικό Συνέδριο, Διοργάνωση: Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΕ, Αθήνα, 27-28 Απριλίου, Αίθουσα Συνεδρίων του ΚΚΕ

Βεργέτης, Δ. (2010), Κίττλερ-Ντερριντά: η αναγνωστική διαμάχη για τον Λακάν στο περιοδικό ψυχανάλυσης, φιλοσοφίας και τέχνης αλήθεια, τεύχος 4-5, Άνοιξη 2010, Αθήνα: Πατάκη

Δεμερτζής, Ν. (1996), Ο λόγος του εθνικισμού: Αμφίσημο σημασιολογικό πεδίο και σύγχρονες τάσεις, Αθήνα: Σάκουλας

Ελληνούδη, Α., 2013/4, Θέατρο, αισθητικά κινήματα και η επαναστατική τομή του Μπρεχτ, Επιστημονικό Συνέδριο, Διοργάνωση: Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΕ, Αθήνα, 27-28 Απριλίου, Αίθουσα Συνεδρίων του ΚΚΕ

Ιωαννίδης, Κ. (2001), Το Μεταμοντέρνο: άλλο ένα οριστικό αδιέξοδο. Στο τεύχος 4/2001 της Κομμουνιστικής Επιθεώρησης, Θεωρητικό και πολιτικό όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ

Καββαθάς, Δ. και Ράπτης Χ. (2010), Αρματώσεις της Ψυχής, Μια εισαγωγή στο περιοδικό ψυχανάλυσης, φιλοσοφίας και τέχνης αλήθεια, τεύχος 4-5, Άνοιξη 2010, Αθήνα: Πατάκη

Κυριαζή, Α. (2010), Κινηματογράφος και ναζισμός: συγκριτική ανάλυση των ταινιών "Ο θρίαμβος της θέλησης", "Μεφίστο", "Μαθήματα Αμερικάνικης ιστορίας", Διπλωματική εργασία - Πάντειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, ΠΜΣ "Πολιτιστική Διαχείριση", 2010

Λυριντζής, Χ. (1989), Θεωρητικές προσεγγίσεις στα μέσα επικοινωνίας στο Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας. Θεωρία και Πράξη (μτφρ. Δεφνέρ Α. επιμ. Κομνηνού Μ και Λυριντζής Χ.). Αθήνα: Παπαζήση

Μηλιαρονικολάκη, Ε. (2011), Ρώσικη πρωτοπορία. Μια κριτική επισκόπηση. Στο τεύχος 6/2011 της Κομμουνιστικής Επιθεώρησης, Θεωρητικό και πολιτικό όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ

Νταλιάνης, Κ., 2013/4, Ο Μπρεχτ σήμερα. Είναι χρήσιμος; Επιστημονικό Συνέδριο, Διοργάνωση: Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΕ, Αθήνα, 27-28 Απριλίου, Αίθουσα Συνεδρίων του ΚΚΕ

Στασινόπουλος, Ν. (2001), Μια ψυχαναλυτική κριτική στην επικοινωνιακή θεωρία περί προσομοίωσης του Jean Baudrillard, Διατριβή (διδακτορική) - Πάντειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, 2001

Τασσοπούλου, Μ., 2013/4, Το πρώιμο έργο του Μπρεχτ και οι πηγές του, , Επιστημονικό Συνέδριο, Διοργάνωση: Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΕ, Αθήνα, 27-28 Απριλίου, Αίθουσα Συνεδρίων του ΚΚΕ

Ξενόγλωσση

Adorno, W. T. και Horkheimer, M., (1996), Διαλεκτική του Διαφωτισμού, (μτφρ. Αναγνώστου Α. επιμ. Κουζέλης Γ.). Αθήνα: Νήσος

Baudrillard, J. (1980), Ρέκβιεμ για τα μέσα επικοινωνίας, (μτφρ. Μαραγκόπουλος Α.), Αθήνα: Ελεύθερος τύπος

Baudrillard, J. (1991), Η έκσταση της επικοινωνίας, (μτφρ. Αθανασόπουλος Β.). Αθήνα: Καρδαμίτσα

Baudrillard, J. (2002), Συνθήματα, (μτφρ. Τομανάς Β.). Αθήνα: Νησίδες

Bernays, L. E. (2015), Προπαγάνδα, (μτφρ. Ταννής Δ.). Αθήνα: Νεφέλη

Benjamin, W. (1972), Δοκίμια για τον Μπρεχτ, (μτφρ. Κολοβός Ν.). Αθήνα: Πύλη

Benjamin, W. (1978). Δοκίμια για την τέχνη, (μτφρ. Κούρτοβικ Δ.). Αθήνα: Κάλβος

Benjamin, W. (2014). Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας, Αθήνα: Λέσχη Κατασκόπων 21^{ου} Αιώνα

Brecht, B. (1985), Για την τέχνη και την πολιτική, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή

Brecht, B. (1990), Για το ρεαλισμό, (μτφρ. Κοντή Α.). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή

Brecht, B. (2008), Ιστορίες του κ. Κόυνερ, (μτφρ. Μάρκαρης Π.) Αθήνα: Θεμέλιο

Brecht, B. (2015), Μικρό όργανο για το θέατρο, (μτφρ. Σκουφής Π.) Αθήνα: Θεμέλιο

Buck-Morss S. (2004), Αισθητική-Αναισθητική: μια επανεξέταση του δοκιμίου του Βάλτερ Μπένγιαμιν για το Έργο Τέχνης, στο Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και στη θεωρία της λογοτεχνίας (επιμ.-μτφρ. Τερζάκης Φ.). Αθήνα: Futura

Buck-Morss, S. (2014) Η διαλεκτική του βλέπειν: ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών, (μτφρ. Αθανασάκης Μ., επιμ. Μπαλτάς Α). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Burger, P. (2010) Θεωρία της Πρωτοπορίας, (μτφρ. Σαγκριώτης Γ.) Αθήνα: Νεφέλη

-
- Cadava, E. (2014), Λέξεις Φωτός: θέσεις για την ιστορία της φωτογραφίας, (μτφρ. Αθανασάκης Μ., επιμ. Μπαλτάς Α.). Αθήνα: Νήσος
- Debord, G. (2016), Η κοινωνία του θεάματος, (μτφρ. Μπαμπασάκης Γ.Ι.). Αθήνα: Μεταίχμιο
- Herf, J. (2016), Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, κουλτούρα και πολιτική στη Βαϊμάρη και το Τρίτο Ράιχ, (μτφρ. Ματαλάς Π., επιμ. Χατζηιωσήφ Χ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Gentile, E. (2011), Φασισμός: Ιστορία και Ερμηνεία, (μτφρ. Κάτσιφος Β. επιμ. Φλίτουρης Λ.). Αθήνα: Ασίνη
- Kellner, D. (2007), Η σκέψη του Ζαν Μποντριγιάρ: πρόκληση και αμφισβήτηση (μτφρ. Σαρίκας Ζ.). Αθήνα: Πανοπτικών
- Kittler, F. (2005), Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή (μτφρ. Σιετή Τ. επιμ. Καββαθάς Δ.). Αθήνα: Νήσος
- Kittler, F. (2010), Το κληροδότημα του Δράκουλα στο περιοδικό ψυχανάλυσης, φιλοσοφίας και τέχνης αλήθεια, τεύχος 4-5, Άνοιξη 2010, Αθήνα: Πατάκη
- Kuhnl, R. (1987), Μορφές αστικής κυριαρχίας: φιλελευθερισμός-φασισμός, (μτφρ. Πάτσαλης Χρ.). Αθήνα: Παρατηρητής
- Lacoue-Labarthe, P. και Nancy, J.L. (2008), Ο μύθος του ναζισμού, (μτφρ. Καμχής Β. επιμ. Ζουμπουλάκης Σ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας
- Marinetti, F. T. (1987), Μανιφέστα του φουτουρισμού, (μτφρ. Μωυσίδης Β.). Αθήνα: Αιγόκερως
- Mayakovsky, V. (1988), Πως ανακάλυψα την Αμερική, (μτφρ. Παπανδρέου Ν.). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή
- Mayakovsky, V. (1996), Ποιήματα (απόδοση-πρόλογος Ρίτσος Γ.). Αθήνα: Κέδρος
- Mayakovsky, V. (1988), Πώς φτιάχνονται τα ποιήματα, (μτφρ. Αγγελάκη-Ρουκ, Κ.). Αθήνα: Ύψιλον
- Mcluhan, M. (1990), Media: οι προεκτάσεις του ανθρώπου, (μτφρ. Μάνδρας Σ.). Αθήνα: Κάλβος
- Mitchell, S. (1961), Ο Μαρινέττι και ο Μαγιακόφσκι: φουτουρισμός, φασισμός και κινηματογράφος. Αθήνα: Αιγόκερως
- Morin, E. (1982), Οι Σταρ, (μτφρ. Χατζίκου Ε.). Αθήνα: Παϊρίδης

Tisdall, C. και Bozzolla, A. (1984), Φουτουρισμός, (μτφρ. Κούρτοβικ Δ. επιμ. Παππάς Α.). Αθήνα: Υποδομή

Paxton, O. R. (2006), Η ανατομία του φασισμού, (μτφρ. Χαλμούκου Κ. επιμ. Κασαπίδης Γ.). Αθήνα: Κέδρος

Richard, L. (1999), Ναζισμός και Κουλτούρα, (μτφρ. Αβαγιάνου Λ.). Αθήνα: Αστάρτη

Sontag, S. (2010), Η γοητεία του φασισμού, (μτφρ. Λυκιαρδόπουλος Γ.). Αθήνα: Ύψιλον

Virilio, P. (2003), Πόλεμος και Κινηματογράφος, (μτφρ. Δημητρούλια Τ. επιμ. Κυριακίδης Α.). Αθήνα: Μεταίχμιο