Πρελούδιο

Τούτο το βιβλίο πραγματεύεται σε δεκατέσσερις σκηνές μία μόνο θεματική. Η θεματική αυτή δίνεται στον ίδιο τον τίτλο: *Αίσθησις*. «Αισθητική» είναι το όνομα της κατηγορίας που εδώ και δύο αιώνες δηλώνει στη Δύση το αισθητό πλέγμα και τη μορφή νοητότητας αυτού που ονομάζουμε «Τέχνη». Είχα ήδη την ευκαιρία να το επισημάνω σε άλλα βιβλία μου: Ακόμα κι αν οι ιστορίες της τέχνης ξεκινούν την αφήγησή τους από τα βάθη των αιώνων με τις τοιχογραφίες σπηλαίων, η Τέχνη ως έννοια που δηλώνει μια ειδική μορφή εμπειρίας δεν υφίσταται στη Δύση παρά από τα τέλη του 18ου αιώνα. Προηγουμένως, βέβαια, υπήρχαν πολλά είδη τεχνών, πολλοί τρόποι δημιουργίας, εκ των οποίων ένας μικρός αριθμός τύγχανε μιας προνομιακής αναγνώρισης, η οποία δεν οφειλόταν στο εγγενές μεγαλείο τους, αλλά στη θέση τους στην κατανομή των κοινωνικών θέσεων. Οι καλές τέχνες ήταν τέκνα των λεγόμενων ελευθέριων τεχνών. Οι τελευταίες, δε, διακρίνονταν από τις μηχανικές τέχνες επειδή αποτελούσαν την ψυχαγωγική ενασχόληση ελεύθερων ανθρώπων, ανθρώπων με ελεύθερο χρόνο, τους οποίους η ίδια η ιδιότητά τους έπρεπε να αποτρέπει από το να αναζητούν την τελειότητα σε υλικές επιτελέσεις που μπορούσε να φέρει εις πέρας ένας τεχνίτης ή ένας σκλάβος. Η τέχνη άρχισε να υφίσταται ως τέτοια στη Δύση, όταν άρχισε να κλονίζεται και η εν λόγω ιεράρχηση μορφών ζωής. Οι όροι αυτής της ανάδυσης δεν προκύπτουν από μια γενική έννοια για την τέχνη ή το ωραίο, που θεμελιώνεται σε μια συνολική σκέψη για τον άνθρωπο ή τον κόσμο, το υποκείμενο ή το είναι. Τέτοιες έννοιες εξαρτώνται από μια μετάλλαξη των μορφών αισθητής εμπειρίας, των τρόπων αντίλη-

ψης και αίσθησης. Διατυπώνουν έναν τρόπο νοητότητας αυτών των ανασχηματισμών της εμπειρίας.

Ο όρος *Αίσθησις* δηλώνει τον εμπειρικό τρόπο σύμφωνα με τον οποίο, εδώ και δύο αιώνες, αντιλαμβανόμαστε σαν να ανήκουν από κοινού στην τέχνη πράγματα πολύ διαφορετικά ως προς τις τεχνικές παραγωγής και τους προορισμούς τους. Δεν πρόκειται για την «υποδοχή» των έργων τέχνης. Πρόκειται για το πλέγμα αισθητής εμπειρίας στους κόλπους του οποίου αυτά παράγονται. Είναι εντελώς υλικοί όροι –χώροι επιτέλεσης και έκθεσης, μορφές κυκλοφορίας και αναπαραγωγής–, αλλά επίσης αντιληπτικοί τρόποι και συναισθηματικά καθεστώτα, κατηγορίες που τα ταυτοποιούν, νοητικά σχήματα που τα ταξινομούν και τα ερμηνεύουν. Οι όροι αυτοί καθιστούν δυνατό να αισθανόμαστε και να νοούμε λόγια, μορφές, κινήσεις, ρυθμούς ως τέχνη. Παρά την έμφαση με την οποία κάποιοι αντιτάσσουν το συμβάν της τέχνης και το δημιουργικό έργο των καλλιτεχνών σε αυτό το πλέγμα θεσμών, πρακτικών, συναισθηματικών τρόπων και νοητικών σχημάτων, είναι αυτό ακριβώς το πλέγμα που κάνει μια μορφή, μια χρωματική λάμψη, την επιτάχυνση ενός ρυθμού, μια σιωπή μεταξύ λέξεων, μια κίνηση ή μια αντανάκλαση σε μια επιφάνεια να γίνονται αισθητά ως συμβάντα και να συνδέονται με την ιδέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρά την επιμονή με την οποία κάποιοι άλλοι αντιτάσσουν στις υψηλές ιδεατότητες της τέχνης και της αισθητικής τους εντελώς πεζούς όρους της ύπαρξής της, είναι πάλι αυτές ακριβώς οι ιδεατότητες που παρέχουν τα σημεία αναφοράς στο έργο με το οποίο οι ίδιοι διατείνονται πως τις απομυθοποιούν. Τέλος, παρά τη δηκτικότητα με την οποία εκφράζονται κάποιοι άλλοι όταν βλέπουν τα σεβαστά μουσεία μας να φιλοξενούν τα έργα προσφιλών στην αγορά καλλιτεχνών, τούτο δεν αποτελεί παρά μια μακρινή συνέπεια της επανάστασης που συντελέστηκε με την ίδια τη γέννηση των μουσείων, όταν οι βασιλικές πινακοθήκες που άνοιξαν στο κοινό κατέστησαν ορατές εκείνες τις λαϊκές σκηνές τις οποίες οι παθιασμένοι για εξωτισμό Γερμανοί πρίγκιπες είχαν αγοράσει από τους εμπόρους των Κάτω Χωρών, ή όταν το ρεπουμπλικανικό μου-

σείο του Λούβρου κατακλύστηκε από τα πριγκιπικά πορτρέτα και τους πίνακες με θρησκευτικά θέματα που έφεραν οι επαναστατικοί στρατοί από τα ιταλικά παλάτια ή τα ολλανδικά μουσεία τα οποία είχαν λαφυραγωγήσει. Η τέχνη υφίσταται ως διακριτός κόσμος από τότε που καθετί δύναται να συμπεριληφθεί σε αυτήν. Είναι και αυτό ένα από τα αντικείμενα τούτου του βιβλίου. Δείχνει πώς ένα καθεστώς αντίληψης, αίσθησης και ερμηνείας της τέχνης συγκροτείται και μετασχηματίζεται καθώς υποδέχεται τις εικόνες, τα αντικείμενα και τις επιτελέσεις που έμοιαζαν να αντιτίθενται τα μάλα στην ιδέα της υψηλής τέχνης: αγοραίες φιγούρες ρωπογραφιών, εγκωμιασμός των πλέον πεζών δραστηριοτήτων σε στίχους απελευθερωμένους από κάθε μετρική, ακροβατικά και χοντροκομμένα αστεία μιούζικ χολ, βιομηχανικά κτίρια και ρυθμοί μηχανών, καπνοί τρένων ή πλοίων που αναπαράγει μια μηχανική συσκευή, αλλόκοτες καταγραφές αντικειμένων από τη ζωή των φτωχών. Δείχνει πώς η τέχνη, αντί να αφανιστεί από όλες αυτές τις παρεισφρήσεις της πεζότητας του κόσμου, δεν παύει να επαναπροσδιορίζεται μέσω αυτών, αντικαθιστώντας, για παράδειγμα, τις ιδεατότητες της ιστορίας, της μορφής και του πίνακα με αυτές της κίνησης, του φωτός και του βλέμματος και διαμορφώνοντας το δικό της πεδίο μέσα από την αναδιάταξη των ειδικών χαρακτηριστικών τα οποία όριζαν τις τέχνες, αλλά και τα σύνορα που τις χώριζαν από τον πεζό κόσμο.

Αυτές τις μεταλλάξεις του αισθητού πλέγματος χάρη στο οποίο υπάρχει για εμάς τέχνη, με τίμημα οι λόγοι αυτής της τέχνης να διαπλέκονται αδιάκοπα με εκείνους των άλλων σφαιρών της εμπειρίας, επέλεξα να τις μελετήσω μέσα από κάποιες επιμέρους σκηνές. Υπό αυτή την έννοια, το βιβλίο *Αίσθησις* καθοδηγείται από ένα μακρινό μοντέλο. Ο τίτλος του παραπέμπει στον τίτλο του βιβλίου του Έριχ Άουερμπαχ *Μίμησις*, το οποίο εστίαζε σε μια σειρά από σύντομα αποσπάσματα, για να μελετήσει, από τον Όμηρο μέχρι τη Βιρτζίνια Γουλφ, τους μετασχηματισμούς της αναπαράστασης της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία. Οι όροι *μίμησις* και *αίσθησις*, βέβαια, παίρνουν εδώ μιαν άλλη σημασία, καθώς δεν δηλώνουν πια εσωτερικές στην τέχνη κατηγορίες,

αλλά καθεστώτα ταυτοποίησης της τέχνης. Οι σκηνές μου δεν προέρχονται μόνο από την τέχνη της γραφής, αλλά επίσης από τις εικαστικές τέχνες, τις επιτελεστικές τέχνες ή τις τέχνες της μηχανικής αναπαραγωγής, και δεν μας δείχνουν τόσο τους εσωτερικούς μετασχηματισμούς εντός της μιας ή της άλλης τέχνης όσο τον τρόπο με τον οποίο μια καλλιτεχνική ανάδυση επιβάλλει τη διαφοροποίηση των παραδειγμάτων της τέχνης. Καθεμία λοιπόν από αυτές τις σκηνές παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο συμβάν και διερευνά, γύρω από ένα εμβληματικό κείμενο, το ερμηνευτικό δίκτυο που του δίνει τη σημασία του. Το συμβάν μπορεί να είναι μια θεατρική παράσταση, μια διάλεξη, μια έκθεση, μια επίσκεψη σε μουσείο ή σε ατελιέ, η δημοσίευση ενός βιβλίου ή η κυκλοφορία μιας ταινίας. Το δίκτυο που φτιάχνεται γύρω από αυτό δείχνει πώς μια επιτέλεση ή ένα αντικείμενο γίνεται αισθητό και νοείται ως τέχνη, αλλά και ως μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική πρόταση και μια ιδιαίτερη πηγή καλλιτεχνικής συγκίνησης, ως ένας νεωτερισμός ή μια επανάσταση στην τέχνη, ή ακόμα ως ένας τρόπος ώστε η τέχνη να εξέλθει από τον εαυτό της. Τα εγγράφει έτσι στον εν κινήσει αστερισμό όπου διαμορφώνονται οι τρόποι αντίληψης, τα αισθήματα και οι μορφές ερμηνείας που ορίζουν ένα παράδειγμα της τέχνης. Η σκηνή δεν είναι η απεικόνιση μιας ιδέας. Είναι μια μικρή οπτική μηχανή· μας δείχνει τη σκέψη η οποία επιδίδεται στο να φτιάχνει τους δεσμούς που ενώνουν αντιλήψεις, αισθήματα, ονόματα και ιδέες, στο να συγκροτεί την αισθητή κοινότητα την οποία υφαίνουν αυτοί οι δεσμοί και τη διανοητική κοινότητα η οποία καθιστά αυτό το πλέγμα νοήσιμο. Η σκηνή συλλαμβάνει τις έννοιες επί το έργον, στη σχέση τους με τα νέα αντικείμενα που επιχειρούν να οικειοποιηθούν, με τα παλιά αντικείμενα που προσπαθούν να σκεφτούν εκ νέου και με τα σχήματα που φτιάχνουν ή μετασχηματίζουν για την επίτευξη αυτού του σκοπού. Διότι η σκέψη είναι πάντα κατ' αρχάς μια σκέψη του νοήσιμου, μια σκέψη που τροποποιεί το νοήσιμο υποδεχόμενη αυτό που ήταν αδιανόητο. Οι σκηνές της σκέψης που συγκεντρώνονται εδώ δείχνουν πώς ένα ακρωτηριασμένο άγαλμα

μπορεί να καταστεί ένα τέλειο έργο, μια εικόνα ψειριάρικων παιδιών μια αναπαράσταση του ιδεώδους, μια κωλοτούμπα ενός κλόουν η ποιητική έφοδος στον ουρανό, ένα έπιπλο το ιερό ενός ναού, μια σκάλα ένας χαρακτήρας, μια μπαλωμένη φόρμα εργασίας πριγκιπικό ένδυμα, οι περιδινήσεις ενός πέπλου κοσμογονία και ένα επιταχυνόμενο μοντάζ χειρονομιών η αισθητή πραγματικότητα του κομμουνισμού. Οι μεταμορφώσεις αυτές δεν είναι ατομικές φαντασιοπληξίες, αλλά η λογική αυτού του καθεστώτος αντίληψης, συναισθήματος και σκέψης που πρότεινα να ονομάσουμε «αισθητικό καθεστώς της τέχνης».

Τα δεκατέσσερα επεισόδια που ακολουθούν αποτελούν ισάριθμους μικρόκοσμους όπου βλέπουμε τη λογική αυτού του καθεστώτος να διαμορφώνεται, να μετασχηματίζεται, να ενσωματώνει πρωτόγνωρες επικράτειες και να δημιουργεί για τον λόγο αυτό νέα σχήματα. Η επιλογή τους ίσως προκαλέσει έκπληξη· ο αναγνώστης θα αναζητήσει μάταια σε αυτά κάποιες αναφορές που έχουν παγιωθεί στην ιστορία της καλλιτεχνικής νεωτερικότητας: εδώ δεν θα βρει ούτε «Ολυμπία», ούτε «Λευκό τετράγωνο σε λευκό φόντο», ούτε «Κρήνη», ούτε «Ίγκιτουρ», ούτε «Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής». Αντ' αυτών, θα βρει αναφορές και εκθέσεις για παραστάσεις των Σχοινοβατών και των Φολί Μπερζέρ από ποιητές που εξορίστηκαν στο καθαρτήριο των λογοτεχνικών ανθολογιών, διαλέξεις στοχαστών ή κριτικών που εξέπεσαν της δόξας τους, τετράδια σημειώσεων για σκηνοθεσίες που σπάνια μεταφέρθηκαν στη σκηνή… Η επιλογή αυτή έχει σίγουρα τους λόγους της, ακόμα και αν αυτοί, όπως όλοι οι καλοί λόγοι, ανακαλύπτονται εκ των υστέρων. Οι επικρατούσες ιστορίες και φιλοσοφίες της καλλιτεχνικής νεωτερικότητας ταυτίζουν την τελευταία με την κατάκτηση εκ μέρους κάθε τέχνης της αυτονομίας της, η οποία εκφράζεται από υποδειγματικά έργα που επιφέρουν τομές στον ρου της ιστορίας, ερχόμενα σε ρήξη τόσο με την τέχνη του παρελθόντος όσο και με τις «αισθητικοποιημένες» μορφές της πεζής ζωής. Δεκαπέντε χρόνια εργασίας με οδήγησαν σε εντελώς αντίθετα συμπεράσματα: η κίνηση που προσιδιάζει στο καλλιτεχνικό καθεστώς, αυτή που

υποστήριξε τα οράματα καλλιτεχνικής καινοτομίας και συνένωσης τέχνης και ζωής υπάγοντάς τα στην ιδέα της νεωτερικότητας, τείνει να απαλείφει τα ειδικά χαρακτηριστικά των τεχνών και να αναδιατάσσει τα σύνορα που τις διαχωρίζουν τόσο μεταξύ τους όσο και από την κοινή εμπειρία. Τα έργα δεν επιφέρουν τομές παρά όταν καταφέρνουν να συμπυκνώσουν τα χαρακτηριστικά καθεστώτων αντίληψης και σκέψης που προϋπάρχουν αυτών και έχουν διαμορφωθεί αλλού. Οι δε βαθμίδες σημαντικότητας που αποδίδονται αναδρομικά στα καλλιτεχνικά συμβάντα απαλείφουν τη γενεαλογία των μορφών αντίληψης και σκέψης που μπόρεσαν να τα καταστήσουν συμβάντα. Είναι δύσκολο να κατανοήσουμε τις σκηνογραφικές επαναστάσεις του 20ού αιώνα χωρίς να σταθούμε στις νύχτες που πέρασαν στο θέατρο των Σχοινοβατών ή των Φολί Μπερζέρ ποιητές τους οποίους κανείς πια δεν διαβάζει: ο Θεόφιλος Γκωτιέ ή ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ· να αντιληφθούμε την παράδοξη «πνευματικότητα» των φονξιοναλιστικών αρχιτεκτονικών χωρίς να περάσουμε από τις «γοτθικές» ονειροπολήσεις του Ράσκιν· να φτιάξουμε μια κάπως συνεπή ιστορία του μοντερνιστικού παραδείγματος, λησμονώντας ότι σε αυτό συνέβαλαν πολύ περισσότερο η Λόι Φούλερ και ο Τσάρλι Τσάπλιν απ' ό,τι ο Μοντριάν ή ο Καντίνσκι, και οι απόγονοι του Γουίτμαν όσο και αυτοί του Μαλαρμέ.

Θα μπορέσουμε, λοιπόν, αν θέλουμε, να δούμε στις σκηνές αυτές τα επεισόδια μιας αντι-ιστορίας της «καλλιτεχνικής νεωτερικότητας». Ωστόσο, το βιβλίο αυτό δεν έχει εγκυκλοπαιδικές βλέψεις. Μέριμνά του δεν ήταν να καλύψει το πεδίο των τεχνών κατά το διάστημα δύο αιώνων, αλλά να καταγράψει τις περιπτώσεις κάποιων μετατοπίσεων όσον αφορά την αντίληψη για το τι σημαίνει τέχνη. Ακολουθεί, είναι αλήθεια, μια χρονολογική σειρά από το 1764 έως το 1941. Ξεκινά από την ιστορική στιγμή κατά την οποία, στη Γερμανία του Βίνκελμαν, η Τέχνη αρχίζει να νοεί και να ορίζει τον εαυτό της ως τέτοια, χωρίς ουδόλως να εγκλείεται σε κάποια ουράνια αυτονομία, αλλά αποκτώντας, αντίθετα,

ένα νέο υποκείμενο, τον λαό, και έναν νέο τόπο, την Ιστορία. Παρακολουθεί κάποιες περιπέτειες της σχέσης μεταξύ των δύο αυτών όρων. Στόχος του, όμως, δεν ήταν να φτιάξει μια αλληλουχία ανάμεσα σε αυτές τις περιπέτειες, αλλά να αναδείξει απλώς πολλαπλές διασταυρώσεις και προεκτάσεις. Και δεν ήθελε να τις οδηγήσει σε μια κορύφωση ή τελικό σημείο. Θα μπορούσε βέβαια να προχωρήσει μέχρι ένα σημείο εγγύτερα στο παρόν μας. Θα μπορούσε να περιλάβει κι άλλα επεισόδια – και ίσως αυτό συμβεί μια μέρα. Επί του παρόντος, μου φάνηκε δυνατόν να βάλω μια τελεία στο σημείο μιας ενδεικτικής παρανόησης και απόκλισης, όταν, στην Αμερική του Τζέιμς Έιτζι, το μοντερνιστικό όραμα για μια τέχνη ικανή να δίνει την άπειρη απήχηση στην παραμικρή στιγμή της πλέον κοινής ζωής καταγράφει τις τελευταίες του αναλαμπές, και τις πιο λαμπερές, τη στιγμή ακριβώς που ο νεαρός μαρξιστής κριτικός Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ κηρύσσει το τέλος εποχής του και που εγείρεται το μνημείο αυτού του αναδρομικού μοντερνισμού, ο οποίος, αντί να θεμελιώσει μια σημαντική τέχνη, καταφέρνει να επιβάλει τον χρυσό μύθο των πρωτοποριών και να ξαναγράψει προς όφελός του την ιστορία των καλλιτεχνικών ανατροπών ενός αιώνα.

Αυτό λοιπόν το βιβλίο είναι συνάμα ολοκληρωμένο και ανολοκλήρωτο. Και είναι τέτοιο τόσο επειδή παραμένει ανοιχτό σε μελλοντική επέκταση όσο και επειδή επιτρέπει διάφορες διαρθρώσεις ικανές να συνδέσουν τα μεμονωμένα επεισόδιά του. Ακολουθώντας τη διαδρομή που πηγαίνει από τον *Κορμό του Μπελβεντέρε*, έκφραση του ελεύθερου λαού, στις παράγκες των κολίγων της Αλαμπάμα, περνώντας από τους επαίτες του Μουρίγιο, τα λυχνάρια των Σχοινοβατών, τις αστικές περιπλανήσεις ενός πεινασμένου αλήτη ή τους νομάδες που κινηματογραφούν οι Κίνοκ στα βάθη της σοβιετικής Ασίας, ο αναγνώστης θα μπορέσει να δει κάποιες από εκείνες τις σύντομες περιηγήσεις στη χώρα του λαού στις οποίες αφιέρωσα ένα άλλο βιβλίο μου.[1] Από το ακρωτηριασμένο

1. Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Παρίσι, Le Seuil, 1990.

άγαλμα του Μπελβεντέρε μέχρι το ραγισμένο πορσελάνινο λαγουδάκι της κόρης του κολίγου, και μέσα από τα ξεχαρβαλωμένα σώματα των Χάνλον-Λης, το ανεύρετο σώμα της Λόι Φούλερ, τα μέλη δίχως σώμα και τα σώματα δίχως μέλη του Ροντέν ή την ακραία κατάτμηση των χειρονομιών που συνταιριάζει ο Τζίγκα Βερτόφ, θα μπορέσει να φτιάξει την ιστορία ενός καθεστώτος της τέχνης, όπως και την ιστορία ενός μεγάλου κατακερματισμένου σώματος και του πλήθους πρωτοφανών σωμάτων που γεννιούνται από τον ίδιο αυτό κατακερματισμό. Θα μπορέσει επίσης να παρακολουθήσει τις πολλαπλές μεταμορφώσεις του αρχαίου από το οποίο τρέφεται το μοντέρνο: τον τρόπο με τον οποίο οι ολύμπιοι θεοί μεταμορφώνονται σε χαμίνια του λαού, ο αρχαίος ναός σε έπιπλο σαλονιού ή σε βάση θεατρικών σκηνικών, οι απεικονίσεις ελληνικών αγγείων σε χορό που εκθειάζει την αμερικανική φύση, καθώς και πολλές ακόμα μεταμορφώσεις.

Από όλες αυτές τις ιστορίες, μία επιβλήθηκε με ολοένα μεγαλύτερη ένταση όσο προχωρούσε το βιβλίο: η ιστορία των παράδοξων δεσμών ανάμεσα στο αισθητικό παράδειγμα και την πολιτική κοινότητα. Καθιστώντας το ακρωτηριασμένο άγαλμα του Ηρακλή υπέρτατη έκφραση της ελευθερίας του ελληνικού λαού, ο Βίνκελμαν καθιέρωνε έναν πρωταρχικό δεσμό ανάμεσα στην πολιτική ελευθερία, την απόσυρση από την πράξη και την αποσκίρτηση από το κοινωνικό σώμα. Το αισθητικό παράδειγμα διαμορφώνεται ενάντια στην αναπαραστατική τάξη που όριζε τον λόγο σαν ένα σώμα με καλά διαρθρωμένα μέλη, το ποίημα σαν μια ιστορία και την ιστορία σαν μια διάρθρωση πράξεων. Η τάξη αυτή ευθυγράμμιζε ξεκάθαρα το ποίημα –και τις καλλιτεχνικές παραγωγές που το χρησιμοποιούσαν ως πρότυπο– με ένα ιεραρχικό μοντέλο: καλά διατεταγμένο σώμα όπου ο ανώτερος διατάσσει τους κατώτερους, προνόμιο της πράξης, δηλαδή του ελεύθερου ανθρώπου που μπορεί να ενεργεί σύμφωνα με σκοπούς, έναντι της ρουτίνας της ζωής των ανθρώπων χωρίς ιδιότητες. Η αισθητική επανάσταση αναπτύσσεται σαν μια αδιάκοπη ρήξη με αυτό το ιεραρχικό μοντέλο του σώματος, της ιστορίας και της πράξης. Ο ελεύθερος λαός, λέει

ο Σίλερ, είναι ο λαός που παίζει, ο λαός που ενσαρκώνεται σε αυτήν τη δραστηριότητα, η οποία αίρει την ίδια την αντίθεση ενεργητικού και παθητικού· οι μικροί Σεβιλλιάνοι επαίτες είναι η ενσάρκωση του ιδεώδους, λέει ο Χέγκελ, διότι δεν κάνουν τίποτα· το μυθιστόρημα εκθρονίζει το δράμα ως υποδειγματική τέχνη του λόγου, μαρτυρώντας την ικανότητα ανδρών και γυναικών χωρίς ιδιότητα να βιώνουν κάθε μορφή ιδεώδους ανάτασης ή αισθησιακής φρενίτιδας. Το κάνει, όμως, με τίμημα να καταστρέφει το μοντέλο της ιστορίας με τις αιτίες και τις συνέπειές της, καθώς και της πράξης με τα μέσα και τους σκοπούς της· το ίδιο το θέατρο, η αρχαία σκηνή των «ανθρώπων που πράττουν», καταλήγει, προκειμένου να γίνει εγγύτερο τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη, να αποποιείται την πράξη και τους φορείς της, νοώντας τον εαυτό του ως χορό, ζωγραφική απεικόνιση ή αρχιτεκτονική σε κίνηση· η φωτογραφία επικυρώνει τον θρίαμβο του βλέμματος έναντι του χεριού, και το υποδειγματικό κινηματογραφικό σώμα αποδεικνύεται πως είναι αυτό που κατακλύζεται αδιάκοπα από συμβάντα, κανένα εκ των οποίων δεν είναι προϊόν της βούλησής του. Το αισθητικό παράδειγμα της νέας κοινωνίας, αυτής των ελεύθερων και ίσων ανθρώπων στην ίδια την αισθητή ζωή τους, τείνει να αποκόψει αυτή την κοινωνία από όλες τις οδούς μέσω των οποίων είθισται να προσπαθούμε να επιτύχουμε έναν στόχο. Αυτή βέβαια η τάση για αναστολή των πράξεων καταπολεμάται ανελλιπώς. Ακόμα κι αυτή η εναντίωση, όμως, δεν παύει να αναπαράγει την αδράνεια ενάντια στην οποία εγείρεται. Αναζητώντας ένα ενεργητικό θέατρο ή μπαλέτο, ο Ντιντερό και ο Νοβέρ αντλούν μοντέλα από τη ζωγραφική σύνθεση. Ακόμα και ο Ρουσώ, ο οποίος αντιτάσσει την ενεργητικότητα της πολιτικής γιορτής στην παθητικότητα του θεατή του θεάτρου, εξαίρει τη far niente της ονειροπόλησης και εγκαινιάζει με το έργο του *Ιουλία ή Η νέα Ελοΐζα* τη μακρά σειρά μυθιστορημάτων χωρίς δράση που είναι αφιερωμένα σε αυτό που ο Μπόρχες θα αποκαλέσει «ανούσια και οκνηρή καθημερινότητα». Ο Βάγκνερ αποζητά ένα ζωντανό ποίημα, το οποίο θα ενεργεί αντί να περιγράφει, αλλά αυτό το ζωντανό ποίημα, φτιαγμένο ώστε να υποδέ-

χεται τη φιγούρα του ελεύθερου ήρωα, βλέπει να επιβάλλεται στη θέση του η φιγούρα του θεού που αποσύρεται από την πράξη. Οι ανανεωτές του χορού και του θεάτρου απελευθερώνουν την κίνηση των σωμάτων από τα δεσμά της ιστορίας, αλλά η απελευθέρωση της κίνησης είναι επίσης η απομάκρυνσή της από την ηθελημένη, έλλογη και προσανατολισμένη σε έναν στόχο πράξη. Η ταινία δε του Βερτόφ, ο οποίος θέλει να αντικαταστήσει τις πλοκές και τους χαρακτήρες του παρελθόντος με τον ζωντανό δεσμό των δραστηριοτήτων που διαμορφώνουν το αισθητό πλέγμα του κομμουνισμού, αρχίζει και τελειώνει μέσα σε μια κινηματογραφική αίθουσα όπου οι νυχτερινοί θεατές μοιάζουν να παίζουν με τις εικόνες που τους δείχνουν σαν τους ημερήσιους πρωταγωνιστές του κομμουνισμού. Η απελευθερωμένη κίνηση δεν καταφέρνει να επανενταχθεί στα στρατηγικά σχήματα αιτίων και αιτιατών, σκοπών και μέσων.

Τα βιαστικά πνεύματα ίσως δουν εδώ την ένδειξη μιας αναπότρεπτης απόκλισης ανάμεσα στην αισθητική ουτοπία και την πραγματική πολιτική και επαναστατική πράξη. Εγώ αναγνώρισα περισσότερο το ίδιο παράδοξο που είχα συναντήσει στις πρακτικές και τις σκέψεις για την κοινωνική χειραφέτηση. Οι χειραφετημένοι εργάτες δεν μπορούσαν να αποποιηθούν το ιεραρχικό μοντέλο που ρυθμίζει την κατανομή των δραστηριοτήτων χωρίς να πάρουν απόσταση ούτε από την ικανότητα να πράττουν, που τους υπέτασσε σε αυτό, ούτε από τα προγράμματα δράσης των μηχανικών του μέλλοντος. Στους οπαδούς της σαινσιμονικής θρησκείας της αποκατεστημένης εργασίας που έρχονταν για να στρατολογήσουν μέλη στον νέο βιομηχανικό στρατό, καθένας θα μπορούσε να αντιτάξει τα αθώα λόγια ενός εξ αυτών: «Όταν σκέφτομαι τις ομορφιές του σαινσιμονισμού, το χέρι μου σταματά». Η ολοκληρωμένη δε έκφραση της κοινωνίας των αγωνιζόμενων εργατών θα κληθεί γενική απεργία, υποδειγματικό ισοδύναμο της στρατηγικής πράξης και της ριζικής απραξίας. Η μαρξιστική επιστημονική επανάσταση θέλησε να βάλει ένα τέρμα στις ονειροπολήσεις των εργατών όπως και στα ουτοπικά προγράμματα. Ωστόσο, αντιτάσσοντάς τους τις

συνέπειες της πραγματικής ανάπτυξης της κοινωνίας, υπέτασσε ακόμα τους σκοπούς και τα μέσα της πράξης στην κίνηση της ζωής, με κίνδυνο να ανακαλύψει ότι το ίδιον αυτής της κίνησης είναι να μη θέλει τίποτα και να μην επιτρέπει σε καμία στρατηγική να υπερισχύσει. Στον κινηματογραφιστή που τους παρουσιάζει τον πραγματωμένο κομμουνισμό ως συμφωνία διαδοχικών κινήσεων, οι Σοβιετικοί κριτικοί απαντούν πως ο υποτιθέμενος κομμουνισμός του είναι καταδικασμένος σε μια διαρκή αμφιταλάντευση ανάμεσα στην πανθεϊστική λατρεία της άλογης πορείας των πραγμάτων και στον καθαρό φορμαλιστικό βολονταρισμό. Τι μπορούσαν, όμως, να αντιτάξουν σε αυτό το διπλό μειονέκτημα, εκτός από την επιστροφή των καλλιτεχνών στις παλιές λειτουργίες της ηθικής απεικόνισης, την κενότητα της οποίας είχαν καταδείξει ενάμιση αιώνα πριν ο Ρουσώ και ο Σίλερ; Και τι έκανε άραγε ο κινηματογραφιστής εκτός από το να τείνει στους κριτές του τον καθρέφτη όπου μπορούσαν να αναγνωρίσουν το δίλημμα της επιστήμης τους; Η κοινωνική επανάσταση είναι κόρη της αισθητικής επανάστασης, και δεν μπόρεσε να αρνηθεί αυτήν τη συγγένεια παρά μετατρέποντας σε έκτακτη αστυνομία μια στρατηγική βούληση που είχε απολέσει τον κόσμο της.