

Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις

*«Le seul mot de liberté c' est tout que m' exalte encore»,
André Breton, 1924*

Επειδή πολύς λόγος γίνεται τώρα τελευταία στη χώρα μας γύρω από τις έννοιες μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός, με χαρακτηριστικότερο στοιχείο τη διάθεση αφορισμού (ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την πρακτική και φιλοσοφία του μεταμοντερνισμού), θα ήθελα να επέμβω στη συζήτηση θέτοντας ευθύς εξαρχής το ερώτημα που φαίνεται να απασχολεί όλους τους εμπλεκόμενους: Το πρόσφημα «μετά» υποδηλώνει το «τέλος» του εγχειρήματος του μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας και, κατά συνέπεια, του ευρωπαϊκού διαφωτισμού ή τη συνέχειά τους ή, τέλος, και τα δυο μαζί;

Η αλήθεια είναι ότι όσο και να προσπαθήσουμε είναι μάλλον δύσκολο να υποστηρίξουμε πειστικά ότι υπάρχει κάποια απόλυτα ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα αυτό, παρόλο που το εν λόγω θέμα έχει απασχολήσει δεκάδες μελετητές, όπως έχει προκαλέσει και άλλες τόσες συζητήσεις και αντιπαραθέσεις, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια¹. Δεν είναι λίγοι αυτοί που διατείνονται ότι μάταια αναζητούμε διακρίσεις και διαχωριστικές λωρίδες, αφού ο μεταμοντερνισμός είναι απλώς μια καθυστερημένη επανέκδοση του μοντερνισμού ή, όπως λέει ο A. Huyssen, είναι «το τέλος του παιχνιδιού της πρωτοπορίας»². Άλλοι πάλι, όπως ο Kroker και ο David Cook, στο βιβλίο τους *Η Μεταμοντέρνα Σκηνή (The Postmodern Scene, 1986)*, αλλά και οι Jameson και Eagleton³, παρακολουθώντας από κοντά τη θέση του Baudrillard⁴, τονίζουν ότι ο μεταμοντερνισμός ισχυροποιεί τη λογική του καταναλωτικού καπιταλισμού και κενώνει την τέχνη από το πολιτικό της περιεχόμενο. Είναι, επίσης, αυτοί που ερμηνεύουν το μεταμοντερνισμό ως το «θρίαμβο της ετερογένειας εις βάρος της ομοιογένειας», αλλά και ως την απόλυτη ρήξη με το μοντερνισμό και την «κεντρωμένη» υποκειμενικότητά του (Bataille, Foucault, Derrida, μεταξύ άλλων). Ο Ihab Hassan, ένας από τους πρώτους μελετητές του αμερικανικού μεταμοντερνισμού, τον βλέπει ως «κίνημα διάλυσης», «μια στιγμιαία αντινομία, που στο δυτικό μυαλό παίρνει την έκταση μιας υπερμεγέθους διάλυσης [...] για παράδειγμα: αποδόμηση, απο-κέντρωση, εξαφάνιση, διασπορά,

Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι καθηγητής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

αποφενάκιση, ασυνέχεια, διαφορά, αποπίεση κ.λπ. Τέτοιοι όροι δηλώνουν μια οντολογική απόρριψη του παραδοσιακού πλήρους υποκειμένου, του *cogito* της δυτικής φιλοσοφίας»⁵. Επίσης, επιχειρώντας να συγκρίνει τους δύο «-ισμούς», ο εν λόγω μελετητής καταλήγει σε μια σειρά αντιπαραθετικών ζευγών, τα οποία, κατά την εκτίμησή του, χαρακτηρίζουν την ποιητική των δυο εγχειρημάτων. Έτσι, στο σκοπό του μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας ο Hassan αναφέρει το παίγνιο του μεταμοντερνισμού, στο σχέδιο και τον προγραμματισμό του πρώτου σημειώνει την τύχη και το απρογραμματίστο του τελευταίου, στην ιεραρχία, το ολοκληρωμένο έργο, τον ολοποιητικό λόγο, τη σύνθεση, την παρουσία, τον κεντρισμό, τα όρια, το είδος, το κείμενο, τη σημαντική, τη μεταφορά, την επιλογή, τις ρίζες, το βάθος, την ερμηνεία, την ανάγνωση, τα σημαινόμενα, την αφήγηση, τη μεγάλη ιστορία, τον ελεγκτικό κανόνα, το σύμπτωμα, την παράνοια, τις καταβολές, τα αίτια, τον Πατέρα Θεό, τη μεταφυσική, το συγκεκριμένο και την υπέρβαση των μοντερνιστών αναφέρει την αναρχία, τη σιωπή, την πορεία, το *happening*, την αποδημιουργία, τον αποδομισμό, την εκκέντρωση, τη συμμετοχή, την αντίθεση, την απουσία, το διακείμενο, τη ρητορική, την παράταξη, τη μετωνυμία, το συνδυασμό, την εκρίζωση, την επιφάνεια, την παρερμηνεία, το σημαίνον, την αντι-αφήγηση, τη μικρή ιστορία, το ιδιόλεκτο, την επιθυμία, τη σχιζοφρένεια, τη διαφορά, το ίχνος, την ειρωνεία και το αόριστο των μεταμοντερνιστών⁶.

Ο Habermas, από την άλλη, προσπαθώντας και αυτός με τη σειρά του να σχολιάσει τις σχέσεις μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, ως επίσης και να απαντήσει στο ερώτημα πώς ο πολιτικός συντηρητισμός, ο πολιτισμικός εκλεκτισμός ή πλουραλισμός, η παράδοση, η νεωτερικότητα και η αντι-νεωτερικότητα συσχετίζονται στη σύγχρονη δυτική κοινωνία και μέχρι ποιου σημείου ο μεταμοντερνισμός μπορεί να θεωρηθεί μια επανάσταση εναντίον της λογικής του διαφωτισμού, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο μεταμοντερνισμός είναι μια νεο-συντηρητική θεώρηση της τέχνης, που συνειδητά υπονομεύει τη διαλεκτική και προβάλλει τον εφησυχασμό και την αποδοχή των τρεχουσών κοινωνικών πρακτικών⁷. Κάνοντας αντίλογο στις θέσεις του Habermas, ο Lyotard θα υποστηρίξει την άποψη ότι το συμπέρασμα του Habermas γύρω από την «εξελικτική ηθική» δεν παύει να είναι «μια μυθική αφήγηση της χειραφέτησης». Κατά το γάλλο θεωρητικό, οι αφηγήσεις είναι μύθοι που νομιμοποιούν το κοινωνικό παιχνίδι της εξουσίας. Επίσης, ελέγχει τον Habermas και για το γεγονός ότι ορίζει την αλήθεια σε σχέση με έναν αχρονικό οικουμενικό πραγματισμό. Η αλήθεια του Habermas, διατείνεται ο Lyotard, βασίζεται σε ένα νεφελώδες *consensus* ενός συλλογικού οικουμενικού υποκειμένου, γεγονός που συρρικνώνει το εκτόπισμα των πραγματικών αξιών που εμφιλοχωρούν στις λειτουργίες συγκεκριμένων ιστορικών υποκειμένων⁸.

Υπάρχουν επίσης μελετητές, όπως η Dona Polan, για παράδειγμα, που αντιμετωπίζουν το μεταμοντερνισμό ως ένα σύνθετο «ακαδημαϊκό τριπλ» των πανεπιστημιακών, που το χρησιμοποιούν για να κάνουν, για άλλη μια φορά, την παλιά γνώριμη δουλειά τους: «να δείξουν πόσο δύσκολη και δυσπρόσιτη είναι η τέχνη». Τέλος, να θυμηθούμε και τις φεμινίστριες οι οποίες, με σημείο εκκίνησης άλλοτε τον Bakhtin, άλλοτε τον Derrida και άλλοτε κάποιον από τους Lacan, Cixous, Kristeva, Barthes κ.λπ., προωθούν τη δική τους μεταμοντέρνα ουτοπία, με στόχο την εξουδετέρωση των δυνάμεων της δυτικής σκέψης (αρσενικό/θηλυκό, ισχυρό/ασθενές κ.ο.κ.) και την αποκατάσταση της Γυναίκας στο κέντρο του Λό-

γου. Δηλαδή, διαμέσου του μεταμοντερνισμού επιστρέφουν σε μια μορφή «πολεμικού μοντερνισμού», όπως περίπου κάνουν και πολλοί εκπρόσωποι της εθνοτικής, αντι-αποικιακής και μειονοτικής θεώρησης της τέχνης και της ζωής. Ενώ χρησιμοποιούν ιδέες και εργαλεία από το χώρο του μεταμοντερνισμού (αμφισβήτηση του ενός κέντρου, της ταυτότητας, της εξουσίας, της μεγάλης αφήγησης κ.λπ), μέλημά τους είναι η επιστροφή πάλι πίσω στην αντιπαραθετική και κοινωνικά δραστική λογική του μοντερνισμού και στην επαναφορά ενός νέου «Εγώ», ελεγκτικού και αυτορρυθμιζόμενου. Θα λέγαμε ότι είναι, τρόπον τινά, μια μορφή αποδόμησης που προσβλέπει σε μια αναδόμηση των δεδομένων (και παγιωμένων), όπου δεν θα υφίστανται πλέον τα γνώριμα ρυθμιστικά, αισθητικά και ιδεολογικά πλαίσια και στη θέση τους θα κατοικεί μια νέα συνείδηση των πραγμάτων, άπιαστη στην οποιαδήποτε εξουσία ή, τέλος πάντων, αντίθετη στην καθιερωμένη και στερεότυπη πρακτική της πολιτικής της αναπαράστασης⁹. Άλλως ειπείν, πρόκειται για μια ανατροπή των καθιερωμένων (πατριαρχικών και/ή δυτικοκεντρικών) τρόπων (και εικόνων) δραματοποίησης του υποκειμένου και την προβολή μιας άλλης «εικονογράφησης», όπου εμπλέκεται, μεταξύ άλλων, και η γλώσσα και η χειρονομία και η έκφραση¹⁰.

Χωρίς τη βεβαιότητα κάποιας απόλυτης απάντησης, το μόνο που μπορούμε να πούμε στο σημείο αυτό είναι ότι η επικράτηση του όρου «μεταμοντερνισμός» τα τελευταία χρόνια πρώτα από όλα ανήκει στη μόδα της εποχής, στο πλέγμα δηλαδή των «μετα» εννοιών και σκέψεων που χαρακτηρίζουν τη «μετα-βιομηχανική» κοινωνία: «μετα-γλώσσα», «μετα-θέατρο», «μετα-δομισμός», «μετα-κριτική» κ.λπ¹¹. Όπως και σε άλλες παρόμοιες περιπτώσεις, έτσι και εδώ η ακαδημαϊκή (κυρίως) κοινότητα, στην προσπάθειά της να θέσει κάποια πλαίσια που θα διευκόλυναν τη μελέτη της εποχής μας, εισήγαγε έναν όρο (για άλλους ατυχώς, για άλλους όμως όχι), ένα είδος «προστατευτικής», θα λέγαμε, «ομπρέλας» ή μεθοδολογικού εργαλείου, αφενός για την ενιαία μελέτη κάποιων δημιουργών και, αφετέρου, για την εξερεύνηση της τυπολογίας του πολιτισμού και της φαντασίας. Και αυτό σίγουρα δεν είναι ούτε κάτι καινούριο μα ούτε και κάτι κακό (εάν δεν είναι και επιβεβλημένο), εφόσον όμως εξετάζεται σε διαλεκτική σχέση με ό,τι προηγήθηκε και ό,τι ακολούθησε. Με άλλα λόγια, είναι μάλλον βεβιασμένο και επιστημονικά επισφαλές να ισχυριστούμε ότι η άφιξη του μεταμοντερνισμού υποδηλώνει υποχρεωτικά και εξαφάνιση ή διαγραφή του μοντερνισμού και της πρωτοποριακής για την εποχή του ποιητικής του. Αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε είναι ότι με τον όρο αυτό υποδηλώνεται η συνείδηση αφετηρίας μιας εποχής που ζητεί να αρθρώσει τον εαυτό της και τα συστατικά της. Αυτό που μας έχει δείξει η μέχρι σήμερα πρακτική του μεταμοντερνισμού είναι ότι αποτελεί μια κίνηση που συνειδητά αντλεί από το «μοντέρνο» των αρχών του αιώνα μας, την ίδια στιγμή που εξίσου συνειδητά και επιδεικτικά το αμφισβητεί και το εκκεντρώνει. Πράγμα που υπονοεί ότι δεν πρέπει να επαναπαυόμαστε σε εύκολες λέξεις-ετικέτες του τύπου «αντι-φορμαλιστικός», «αναρχικός», «αναγνωτικός» κ.λπ., όταν αναφερόμαστε στους σύγχρονους δημιουργούς, λες και οι προηγούμενοι ήταν όλοι «φορμαλιστές», «συντηρητικοί», «παραδοσιακοί» κ.λπ. Και φυσικά το αντίθετο. Ασφαλώς, υπάρχει ανάμεσα στους θιασώτες του μεταμοντερνισμού το πάθος κάποιου «τέλους» (μιας εποχής, μιας αισθητικής, μιας ιδεολογίας κ.λπ), από την άλλη όμως υπάρχει και το ενδιαφέρον της συνέχειας του χθες. Είναι μάλλον κοινός τόπος να επαναλάβουμε ότι η οποιαδήποτε χτεσινή πρωτοπορία είναι (ή μπορεί να είναι) το σημερι-

νό κατεστημένο. Από αυτό το σκεπτικό ελαυνόμενος, δεν αστοχεί ο R. H. Brown όταν λέει ότι ο μεταμοντερνισμός είναι ένα «σύμπτωμα» παρά «εξάντληση» του μοντερνισμού¹².

Για να διευρύνουμε κάπως το παραπάνω σκεπτικό, κάθε λογοτεχνική ή θεατρική περίοδος (ανεξάρτητα από την εποχή) είναι μια ιστορική στιγμή την οποία χαρακτηρίζει τόσο η συνέχεια όσο και η α-συνέχεια. Δεν είναι ποτέ απόλυτα ομοιογενής, όπως και δεν είναι ποτέ αυτοτελής, λες και ξεπήδησε από το πουθενά. Τώρα, ποιος μπορεί να είναι ο βαθμός αυτής της «α/συνέχειας» ή «αν/ομοιογένειας» ή εξάρτησης είναι ένα θέμα άμεσα συνδεδεμένο με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και τις ποικίλες συγκυρίες του. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, διαφορετικά σφυρηλατείται η ομοιομορφία και ο ολισμός σε μια κοινωνία αυστηρώς ιεραρχημένη και σε μια κοινωνία κάπως πιο φιλελεύθερη. Διαφορετικά, για παράδειγμα, επιβλήθηκε η ομοιογένεια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού επί Στάλιν και διαφορετικά λειτουργήσε την ίδια περίοδο στη Γερμανία. Τούτο σημαίνει ότι υπάρχει το σοβαρό ενδεχόμενο να μην έχουμε να κάνουμε καν με «περίοδο», αλλά απλά με ένα έντεχνο «φαινόμενο» που είναι, εκ των ενόντων, ταυτόχρονα συγχρονικό και διαχρονικό, γεγονός που προαπαιτεί ιστορικό και θεωρητικό προσδιορισμό. Μάλλον σχινοβατούμε επικίνδυνα όταν ψάχνουμε να βρούμε ακριβείς χρονολογικές ημερομηνίες «εγκαινίων», «γενεθλίων» ή «θανάτων» μιας θεατρικής (και όχι μόνο) πραγματικότητας, ακριβώς γιατί δεν υπάρχουν, ή, και εάν υπάρχουν, είναι μάλλον αυθαίρετα κατασκευάσματα που εξυπηρετούν κάποιο σκοπό (αισθητικό, πολιτικό, ακαδημαϊκό, ιδεολογικό κ.ο.κ.). Σε κάθε ανάλογη περίπτωση πάντοτε κάποιος έχει προηγηθεί, ανοίγοντας δρόμους και χαράσσοντας δρομολόγια.

Ασφαλώς μπορεί και δικαιούται να συζητεί η κριτική σήμερα για μεταμοντερνισμό, έχοντας κατά νου ονόματα όπως ο H. Müller, ο Beckett, ο Deleuze, ο Charles Jencks, ο Robert Venturi, ο Jorge Luis Borges, ο Peter Handke, ο Ernst Jandl, ο Julio Cortazar, ο Michel Butor, ο Thomas Pynchon, ο Robert Wilson, ο John Cage, ο Jacques Lacan, ο R. D. Laing, ο Norman O. Brown, ο Hayden White κ.λπ., αλλά ποιος θα μας πείσει ή θα μας αποδείξει μετά βεβαιότητα ότι ψήγματα μιας πρώιμης μεταμοντέρνας γραφής δεν συναντούμε στον Jarry, τον Tzara, τον Artaud, τον Breton, τον Apollinaire, τον O. Kokoschka κ.λπ.¹³; Όπως και ψήγματα του αισθητικού μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας δεν συναντούμε σε πολλούς μεταμοντέρνους δημιουργούς, όπως ο Peter Brook, λ.χ., στην περήφμη παραγωγή του *Orghast*, που παρουσίασε στην Περσέπολη του Ιράν, ή στην τριλογία των Andrei Serban και Elizabeth Swados (1976), *Μήδεια*, *Ηλέκτρα*, *Τρωάδες* (που οδηγεί κατευθείαν στους φοντουριστές και τους ντανταϊστές) ή, τέλος, στις δοκιμές που παρατηρούνται σε διάφορα *happenings* (με τις τόσες και τόσες αναλογίες με τα *soirée* των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών), αλλά και στο θέατρο του παραλόγου (μήπως είναι λιγότερο «παράλογος» ο Jarry από τον Ionesco;) ή σε σκηνοθέτες όπως ο Richard Schechner, ο Joseph Chaikin, ο Jerzy Grotowski, ο Julian Beck, ως επίσης και σε δεκάδες άλλους καλλιτέχνες που παραπέμπουν κατευθείαν πίσω στον Brecht του *Μπάαλ* και της *Ζούγκλας των Πόλεων* (στέκομαι για το παράδειγμά μου στους Weiss, Müller, Arden, Handke, Strauss, μεταξύ άλλων)¹⁴; Και όχι μόνο. Μήπως η τεχνική του μοντάζ, το παιχνίδι της διακειμενικότητας, το κολάζ, το τυχαίο, η αγάπη για την ανοιχτή φόρμα και την ασυνέχεια της αφήγησης, η ρευστότητα στις σχέσεις θεατή και θεάματος, η πολυεπίπεδη δόμηση και οι πολλαπλές γωνίες πρόσληψης, η προβληματική του «Εγώ» (στοιχεία, δηλαδή, που αποδίδονται πολύ συ-

χνά στο μεταμοντερνισμό), δεν έλκουν εν πολλοίς τις αφετηρίες τους από την ιστορική πρωτοπορία και το μοντερνισμό; Επίσης, σε τι διαφέρει αλήθεια η θέση του Hugo von Hofmannsthal, που εξέφρασε το 1905 —όπου τονίζει, μεταξύ άλλων, ότι «η φύση της εποχής μας είναι η πολλαπλότητα και η αοριστία», στοιχεία που βασίζονται πάνω «στο συνεχώς μετακινούμενο και διαφεύγον» (*das Gleitende*) και στη γνώση πως εκείνο που οι άλλες εποχές θεωρούσαν σταθερό η εποχή μας το εκλαμβάνει ως ασταθές— από τις σύγχρονες μεταμοντέρνες απόψεις περί πληθυντικού των αναγνώσεων και πολυσημίας¹⁵; Αλλά και ο Baudelaire δεν έλεγε το ίδιο περίπου όταν, ορίζοντας το μοντερνισμό, υποστήριζε ότι ήταν το εφήμερο, το φευγαλέο και το σχετικό με την κάθε περίπτωση¹⁶; Μήπως η απάντησή του δεν συλλαμβάνει καιρία και το πνεύμα που διαβρέχει τις τέχνες τα τελευταία 100 χρόνια και που ο David Frisby εύστοχα ονόμασε ως η «νεότητα του παρόντος» (1986, p. 16); Ακόμη: η μεταμοντέρνα επίθεση εναντίον της «ολοποιούσας ενότητας», δηλαδή της καταστροφής ή της αποδόμησης του *cogito*, δεν έχει γράψει την ιστορία της και στο μοντερνισμό και τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας; Από τα *ready made* του Marcel Duchamp, τα κολλάζ του Hans Arp, μέχρι τις αυτοκαταστροφικές μηχανές του Jean Tinguely; Ασφαλώς, ναι. Ακόμη και αυτή η κυριαρχία της φαντασίας των σουρεαλιστών δεν θα «στολίσει» τους τοίχους του Παρισιού το Μάη του 1968; Τέλος, είναι μήπως τυχαίο το τεράστιο ενδιαφέρον που εκδηλώνεται τα τελευταία χρόνια για τις τέχνες των αρχών του αιώνα μας; Τι σημαίνει, άραγε, αυτή η επιστροφή (με εκθέσεις, διαλέξεις, συνέδρια, παραστάσεις κ.λπ.), και μάλιστα σε μια εποχή που ορισμένοι θέλουν να πιστεύουν ότι έχει προ πολλού εξαντλήσει τα κληροδοτήματα του μοντερνισμού; Σίγουρα δεν μπορεί να είναι αποκλειστικά το αποτέλεσμα της νοσταλγίας μας για τα παλιά ωραία χρόνια, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση θα ήταν σαν να παραδεχόμαστε ότι έχουμε στερέψει από ιδέες και αναζητούμε σωσίβια σε άλλες εποχές: πράγμα μάλλον αμφίβολο. Απλώς, επιστρέφοντας αναγνωρίζουμε κάποιες αφετηρίες, από τις οποίες μπορεί να έχουμε (και πολύ φυσιολογικά) αποστασιοποιηθεί, ωστόσο δεν έχουμε ξεχάσει ούτε εξαντλήσει. Από αυτή την άποψη, ίσως και να μην έχει άδικο ο Huyssen, ο οποίος γράφει στην εργασία του που έχουμε αναφέρει πιο πάνω ότι αυτή η ρετρό νοοτροπία που μας χαρακτηρίζει είναι, μεταξύ άλλων, ένας καλός ενδείκτης της αγωνίας μας να βρούμε μια παράδοση που θα στηρίξει και θα αιτιολογήσει τα ανοίγματα πειράματα των σύγχρονων δημιουργών μας.

Με άλλα λόγια, αυτό που θέλω να τονίσω μέσα από την παράθεση των παραπάνω παραδειγμάτων είναι ότι η ρήξη με το μοντερνισμό, που πολλοί θεωρούν ως ακαριαία, δεν είναι τόσο απόλυτη, μα ούτε και ευκρινής. Με αυτό το σκεπτικό ως αφετηρία, θα συμφωνούσα με αυτούς που πρεσβεύουν ότι με την είσοδο του μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας αρχίζει ουσιαστικά να γράφεται παράλληλα και η ιστορία του μεταμοντερνισμού. Ας μην ξεχνούμε ότι ο μοντερνισμός, αισθητικός ή άλλης μορφής, είναι αυτός που κατά βάση δημιούργησε τις προϋποθέσεις άρθρωσης του πειραματικού πνεύματος της εποχής μας. Πρόκειται για μια ιστορική στιγμή-σταθμό στην εξέλιξη της σύγχρονης ανθρώπινης σκέψης, μια στιγμή ρήξης με το στατικό χαρακτήρα των παραδοσιακών κοινωνιών. Κάπου εδώ, δηλαδή, αρχίζει να διαγράφεται η «μετα-μοντέρνα» διαδικασία «απο-καθορισμού» της τέχνης του εικοστού αιώνα: κάπου εδώ αρχίζουν να χάνονται τα ξεκάθαρα όρια, οι διαχωριστικές λωρίδες, οι απόλυτοι κανόνες, τα επικίνδυνα ολοποιητικά αποφθέγματα,

εν ολίγοις, το ασφαλές λιμάνι προσάραξης εννοιών («θέση» που, ως γνωστόν, προεσβεύει και ο μεταμοντερνισμός). Σχολιάζοντας το σημείο αυτό, ο Richard Wollin κάνει ορισμένες καιρίες παρατηρήσεις που αξίζει να τις επαναφέρουμε. «Όταν μιλάμε για τέχνη με τους όρους της σημασίας της για το υπόδειγμα της νεωτερικότητας», γράφει ο Wollin, «αναφερόμαστε στο αποδεσμευμένο δικαίωμα του καλλιτέχνη για ανεξάρτητη αυτοέκφραση. Εμείς που ζούμε στη νεωτερική εποχή αποδεχόμαστε ότι αυτό το δικαίωμα είναι ανταπόδεικτο, ενώ στην πραγματικότητα είναι ουσιαστικά ένα επίτευγμα που δημιουργήθηκε πρόσφατα μεταχρονολογώντας αιώνες, στη διάρκεια των οποίων η τέχνη ήταν πλήρως υποταγμένη στην επιχείρηση νομιμοποίησης αυτού που ο Weber όρισε ως “παραδοσιακή αυθεντία”— και που βρίσκεται “στη μορφή του μύθου (για την Ομηρική *Ιλιάδα*), στη θρησκεία (για τη μεσαιωνική χριστιανική ζωγραφική) ή στο θείο δικαίωμα των βασιλέων (αυλική τέχνη)”¹⁷.

Σε αυτή, λοιπόν, τη σημαδιακή χρονική περίοδο θα εμφανιστεί και ο καινοτόμος μοντερνισμός, με τη μορφή μιας πολύπλευρης επίθεσης εναντίον των παραδοσιακών μορφών καλλιτεχνικής δημιουργίας (με ενδεικτικότερο παράδειγμα την τεχνική του «παράξενιατος» των ρώσων φορμαλιστών), ως επίσης και η ιστορική πρωτοπορία, που αναλαμβάνει την επίθεση εναντίον των θεσμών παραγωγής και πρόσληψης της τέχνης. Δηλαδή, από τη μια έχουμε έναν «αισθητικό» μοντερνισμό ο οποίος, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω, σιγά-σιγά ενισχύει το διαχωρισμό της τέχνης από την κοινωνία των μουρζουά και, κατ' επέκταση, ενισχύει την αυτονομία της τέχνης και, από την άλλη, μια «πολεμική» πρωτοπορία (το κοινωνικο-πολιτικό «παράρτημα» του μοντερνισμού), που θέτει ως βασικό μέλημά της να ενισχύσει τις σχέσεις τέχνης και κοινωνικής πράξης¹⁸. Και εδώ ίσως πρέπει να αναφέρουμε το τρίτο παρακλάδι της πρωτοπορίας, που έχει ως αφετηρία τον Marx. Η περιγραφή του καπιταλισμού από τον Marx στο *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* (1848) δικαίως μπορεί να εκληφθεί και ως η πρώτη κλασική (πολιτική και ιδεολογική) διατύπωση αυτής της δυναμικής, πρόσω πορείας που συναντούμε στα τοιχώματα της νεωτερικότητας. Ο Marx μιλά για συνεχή επαναστατικοποίηση της παραγωγής και αδιάκοπη πρόκληση όλων των κοινωνικών συνθηκών. Τίποτε, γράφει ο Marx, δεν πρέπει να μένει όρθιο, ανεπηρέαστο από τις αλλαγές που συντελούνται και, φυσικά, ούτε οι τέχνες¹⁹.

Το ενδιαφέρον είναι ότι σε όλες τις νεωτερικές εκδοχές, ανεξάρτητα από την ιδεολογική τους τοποθέτηση, κυριαρχεί η διάθεση ανατροπής κάποιων πρακτικών και κάποιων αξιών. Για παράδειγμα, όλες οι πρωτοποριακές θέσεις ασπάζονται την ιδέα του Marx που λέει ότι η «πρόοδος» είναι ένας στόχος που μπορεί να κατακτηθεί μόνο ως μέρος της συνεχούς πορείας της σύγχρονης επιστήμης, της τεχνολογίας και της οικονομίας προς ένα μέλλον διαφορετικό και πιο ανθρώπινο²⁰. Κατά συνέπεια, και η ριζοσπαστική τέχνη, όπως όλα τα άλλα κοινωνικά φαινόμενα, μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας αναδόμησης, στηρίζοντας το σύνολο των πρωτοποριακών προσπαθειών του ευρύτερου χώρου. Με άλλα λόγια, η αλλαγή και η επανάσταση, η ουτοπία και η αντίσταση των ατόμων αυτών έχουν ως στόχο να αποδείξουν ότι το μέχρι τότε θεωρούμενο ως σταθερό και απαραβίαστο και παραβιάζεται και ασταθές είναι. Μέσα σε αυτό το επιθετικό πνεύμα πολλοί νέοι καλλιτέχνες θα πιστέψουν ότι με την ανατρεπτική φιλοσοφία τους θα αναγκάσουν το κοινό τους να επαναδιαπραγματευτεί κάποια θεσμοθετημένα μοντέλα δράσης και δημιουργίας. Ταχύτητα και δύναμη για τους φουτουριστές, αναρχία, μηδενισμός και υπερ-ατομικισμός για τους

ντανταϊστές, στράτευση για τους σοσιαλιστές, παραξένισμα για τους ρώσους φορμαλιστές, γίνονται η αιχμή του δόρατος και της αμφισβήτησης. Το αναρχικό σλόγκαν του Bakunin «το να καταστρέφεις είναι να δημιουργείς» περίπου αγκαλιάζει όλες τις πρωτοποριακές τάσεις, ακόμη και την ίδια τη φιλοσοφία της Οκτωβριανής Επανάστασης. Όπως θα πει λίγο αργότερα ο Ionesco, στο έργο του *Σημειώσεις και Αντι-σημειώσεις*, η πρωτοπορία δεν μπορεί παρά να είναι ταυτόσημη με τη ρήξη και την αντίθεση, να τρέχει ενάντια στο χρόνο. Ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης, για το γάλλο συγγραφέα, είναι ένας εχθρός εντός των τειχών της πόλης, που έχει ως στόχο να καταστρέψει²¹ — σκέψη που παραπέμπει πίσω στη ρήση του Rimbaud, «*Il faut être absolument moderne*» (1873). Αυτό περίπου έχει κατά νου και ο Jameson όταν λέει ότι ο πρωτοπόρος καλλιτέχνης είναι δέσμιος με την ιδέα της «ριζικής αλλαγής»²².

Το αξιοσημείωτο είναι ότι, ενώ οι πρωτοπορίες του μοντερνισμού θα αρχίσουν την επανάστασή τους από την ίδια περίπου ιδεολογική βάση, έχοντας κατά νου έναν πολύ συγκεκριμένο αντίπαλο (τον αστό), στην πορεία οι στόχοι τους θα διαφοροποιηθούν, όπως θα διαφοροποιηθεί και η άποψή τους γύρω από την έννοια «πρωτοπορία», αλλά και η άποψή τους γύρω από τις σχέσεις κοινωνίας και τέχνης. Οι δυτικοί δημιουργοί, με την πάροδο του χρόνου, θα αρχίσουν να προσανατολίζονται ολοένα και περισσότερο στο διαταραγμένο «Εγώ» του καλλιτέχνη, ενώ οι ανατολικοί, από την άλλη, αδυνατώντας ίσως να πράξουν διαφορετικά, θα στραφούν πιο πολύ προς το συλλογικό, ρασιοναλιστικό «Εμείς», το οποίο αναγάγουν σε αιχμή του δόρατος της δικής τους επαναστατικής πρωτοπορίας (βλ., για παράδειγμα, τα «διδασκικά» έργα του Brecht). Τη στιγμή που η προσωπική εμπειρία ανάγεται σε ρυθμιστικό κριτήριο της δόκιμης καλλιτεχνίας για τους δυτικούς μοντερνιστές, για τους ανατολικούς η πιστή μίμηση του εξωτερικού κόσμου γίνεται πλέον το *sine qua non* κάθε «χρήσιμης» και «ωφέλιμης» λογοτεχνικής παραγωγής. Αυτό που αποτελεί απαράβατο κανόνα για τους δυτικοευρωπαίους δημιουργούς —η ιδέα ότι κάθε παράγωγο του μυαλού, ανεξάρτητα πώς πραγματώνεται, είναι ένα έγκυρο καλλιτέχνημα που, είτε είναι κατανοητό είτε όχι, δεν έχει καμιά σημασία— για τους ανατολικούς είναι εντελώς απαράδεκτο, γιατί ακριβώς με αυτή την έννοια ο εαυτός γίνεται κυρίαρχος του δημιουργικού γίγνεσθαι, αφού μετακομίζει στο κέντρο του κόσμου και ο κόσμος πλάθεται κατ' εικόνα και ομοίωσή του²³. Αυτό, δηλαδή, που εννοεί ο Breton στο *Μανιφέστο* του για το σουρεαλισμό, όταν ομιλεί για την ελευθερία του ατόμου να γίνει Θεός, εφόσον το επιθυμεί, και για την καλλιτεχνική δημιουργία ως έκφραση ενός αχαλίνωτου οίστρου, αδιάφορου στους κώδικες επικοινωνίας. Στην προσπάθειά τους να προβάλλουν τα ουτοπικά τους οράματα, οι καλλιτέχνες αυτοί αφήνονται να περιπλανηθούν και να δοκιμαστούν σε χώρους ανοίκειους και αδόκιμους, σε αλλόκοτες ιστορίες γεμάτες πράξεις βίας, απροκάλυπτο ερωτισμό, βωμολοχίες, παραμορφώσεις, γκροτέσκο κ.λπ. Με αφετηρία τις έρευνες του Freud, του Jung, του Rank, του Frazer, των ανθρωπολόγων του Cambridge κ.λπ., πολλοί καλλιτέχνες της μοντέρνας πρωτοπορίας θα ασπαστούν την άποψη ότι όλοι καθοδηγούμαστε από ασυνήθιστες έξεις, ορέξεις και ένστικτα που μοιάζουν μεταξύ τους, χωρίς να είναι κατ' ανάγκη ταυτόσημα. Συνεπώς, εάν αυτές οι τάσεις εκφραστούν στην πρώτη, ακαλλιέργητη μορφή τους, γίνονται αναγνωρίσιμες και ενδεχομένως αποδεκτές. Εάν, δηλαδή, διαλύσουμε τα κοινωνικά συμβόλαια και επιστρέψουμε στον πρωτογονισμό ή στον άγνωστο «άλλο» εαυτό

που κρύβουμε μέσα μας, ίσως βρούμε τον πραγματικό εαυτό μας και κατ' επέκταση την πραγματική κοινωνική ευτυχία και δικαιοσύνη.

Με οδηγό, λοιπόν, τα όρια της φαντασίας τους, αλλά και τα πορίσματα και τις θέσεις νέων ερευνητών και θεωρητικών (Freud, Jung, Marx κ.ά), σουρεαλιστές, κυβιστές, εξπρεσιονιστές, φοβιστές, εικονολάγνοι και εικονοπλάστες, όπως ο André Breton, ο Tristan Tzara, ο Walter Mehring, ο Philip Souppault, ο Roger Vitrac, ο Kurt Schwitters, ο Hugo Ball, ο Oskar Kokoschka, ο Yvan Goll, ο Bert. Brecht και η Gertrude Stein, θα εξερευνήσουν ποικίλους τρόπους για να επιτύχουν μια άλλη «εαυτότητα» μέσα από μια άλλη καλλιτεχνία, αλλά και κάποιες νέες σχέσεις με το κοινό τους, χωρίς κατ' ανάγκη να προβάλλουν κάποιο συγκεκριμένο και, πολύ περισσότερο, κάποιο ομοιόμορφο στυλ, αλλά οι ίδιοι αυτοπροβάλλονται πολλές φορές ως ένα στυλ ή, μάλλον καλύτερα, ένα «αντί-στυλ»²⁴.

Βέβαια, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, ουδέν καλό αμιγές κακού. Γιατί, σύμφωνα με τον ισπανό στοχαστή José Ortega y Gasset, η σταδιακή θεοποίηση του «εγώ», τόσο από τους μοντερνιστές όσο και από τους συνοδοιπόρους τους της ιστορικής πρωτοπορίας, θα αποδειχτεί στην πορεία αρκετά προβληματική, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τις σχέσεις τέχνης και κοινωνίας. Στην αρχή μάλλον ασυνειδητά, στη συνέχεια όμως πολύ συνειδητά, οι καλλιτέχνες αυτοί θα γίνουν η αφορμή να μεγαλώσει και να εδραιωθεί το χάσμα ανάμεσα στη μοντέρνα τέχνη και τις μάζες οι οποίες, ανίκανες να καταλάβουν και να επικοινωνήσουν με τις νέες πρακτικές, μοιραία θα τις απορρίψουν, πλην ελαχίστων, μνημένων (την ελίτ)²⁵. Διαφορετικά διατυπωμένο, ενώ εξελίσσεται το ιδανικό του καλλιτέχνη ως «πιονιέρου-σταυροφόρου», σταδιακά αντικαθίσταται από μια ολοένα και πιο ελιτίστικη αντίληψη του καλλιτέχνη ως διαφωνούντα, που αποφεύγει τον άξεστο χαρακτήρα των μαζών και θεωρεί ως προχωρημένη τέχνη την ιδιωτική, τη σκοτεινή, την απόμακρη και ιδιοσυγκρασιακή. Για τον πρωτοπόρο δυτικό καλλιτέχνη θα γίνει με την πάροδο του χρόνου βίωμα η ιδέα της ανωτερότητας της υψηλής κουλτούρας έναντι των άλλων, λαϊκότερων πολιτιστικών μορφών. Ο δυτικός πολιτισμός εκλαμβάνεται ως συνώνυμος με την ίδια την έννοια του πολιτισμού, είναι ιεραρχικά δομημένος, με περιφέρειες και κέντρα, τα οποία νομιμοποιούνται (ή όχι) ανάλογα με τις αρχές που διέπουν την υψηλή κουλτούρα²⁶. Θέση που διαφοροποιεί πλέον απόλυτα την έννοια της πρωτοπορίας στις δυτικοευρωπαϊκές χώρες και στη Ρωσία, όπου η εγκαθίδρυση του σταλινικού μοντέλου ανατρέπει όλα τα δεδομένα και συρρικνώνει όλα τα ανοίγματα οράματα. Και όχι μόνο, αλλά διαφοροποιεί και τους ίδιους τους αρχικούς προσανατολισμούς της πρωτοπορίας, οι οποίοι, όπως σημειώσαμε λίγο παραπάνω, κάθε άλλο παρά απέκλειαν τη λαϊκή κουλτούρα και την κοινωνική πράξη· αντίθετα, η σύζευξη τέχνης και ζωής αποτελούσε έναν από τους απώτερους στόχους της.

Για να επανέλθουμε, όμως, στο θέμα των σχέσεων μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, έχοντας κάνει μια αναγκαία παρέκκλιση, πρέπει να τονίσουμε και πάλι ότι, πέρα από τις ενδιαφέρουσες συγκλίσεις, που εν τάχει σημειώσαμε πιο πριν, είναι σαφές πως υπάρχουν σημαντικές και καθ' όλα φυσιολογικές και αναμενόμενες αποκλίσεις. Για παράδειγμα, ενώ ο μοντερνισμός αντιδρά στο κοινωνικό πανόραμα της ματαιότητας, της σήψης, της εμπορευματοποίησης της τέχνης και της ανεπάρεχτας των καλλιτεχνικών θεσμών, υιοθετώντας μια πολιτική ρήξης με την τρέχουσα πραγματικότητα, με πρόθεση την οικοδόμηση ενός καλύτερου μέλλοντος, ο μεταμοντερνισμός distants να κρίνει ή να κατακρίνει ή,

έστω, να μελλοντολογήσει (ή να νοσταλγήσει). Αρκείται να εστιάζει την προσοχή του στην ίδια την «απάνθρωπη» και τεχνοκρατούμενη πραγματικότητα και να την εξετάζει κομμάτι κομμάτι, χωρίς την αυταπάτη μιας μελλοντικής αρμονίας και ενιαίας συγκρότησης. Αναγάγει το παίγνιο και τη θεατρικότητα σε τρόπους ζωής, εμφυτεύοντας στα σκηνικά δρώμενα μια ατίθαση ετερογένεια που ανατρέπει κάθε κυρίαρχο και απόλυτο στοιχείο. Δηλαδή, σε αντίθεση με τον ενθουσιασμό της μοντερνιστικής πρωτοπορίας για το «καινούριο», ο μεταμοντερνισμός βλέπει με μεγάλη επιφυλακτικότητα την πίστη στη «Θεολογία του Νέου» (το «briefly new» των μοντερνιστών) —και άρα στην ικανότητα των εκπροσώπων του να βρίσκονται μπροστά από τους άλλους. Με την πάροδο του χρόνου και τη συνεχή βελτίωση τόσο των μαζικών μέσων ενημέρωσης όσο και των τακτικών και ελιγμών του ύστερου καπιταλισμού, υποχωρεί σταδιακά και η ιδέα ότι η τέχνη μπορεί να αλλάξει (κατά το πρότυπο του Breton, του Brecht κ.λπ) την κοινωνική πραγματικότητα. Οι πρεσβευτές της μεταμοντέρνας πρακτικής και φιλοσοφίας φαίνεται να πιστεύουν ότι το σύστημα δύναμης και ελέγχου που κυριαρχεί σήμερα είναι τόσο διαδεδομένο και καλά οργανωμένο που δεν χρειάζεται πια να αιτιολογήσει ή ακόμη και να επιδείξει την κυριαρχία του. Ενώ ο μοντερνισμός είχε την τύχη να λειτουργήσει σε μια στιγμή κατά την οποία η έννοια της εμπορευματοποίησης μόλις είχε αρχίσει να διαμορφώνει τους κανόνες της, σήμερα η τεχνολογικά πιο αναπτυγμένη κοινωνία μας έχει φτάσει σε ένα τέτοιο σημείο τελειότητας και επεξεργασίας πληροφοριών, όπου η καλλιτεχνική παραγωγή κινδυνεύει να ενσωματωθεί πλέον πλήρως στη μαζική παραγωγή αγαθών. Η βιομηχανία της εμπορικής κουλτούρας είναι σε θέση να ουδετεροποιεί ή να προσαρτά κατά βούληση την «αντιθετική» δύναμη της τέχνης. Με αυτή την έννοια, δεν είναι υπερβολή να ισχυριστούμε ότι, όπως λειτουργούν οι κοινωνικοί θεσμοί σήμερα, στην πραγματικότητα μπορεί και να μην υφίσταται πλέον θέμα πρωτοπορίας («μετά» ή «πριν», όπως είχαμε τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας), αφού πρωτοπορία είναι πια το ίδιο το Σύστημα· αυτό μόνο επιβιώνει («μετά»), άλλοτε «εκκεντρώνοντας» τους αιρετικούς και άλλοτε «αποστραγγίζοντάς» τους. Διαφορετικά διατυπωμένο, για τους περισσότερους σύγχρονους καλλιτέχνες δεν υφίσταται πλέον κάποιο ορατό και αμετακίνητο «σιδηρούν παραπέτασμα» (η μπουρζουαζία των μοντερνιστών) που να διαχωρίζει με απόλυτα και σταθερά αξιολογικά κριτήρια τη μια θεατρική και γενικότερα καλλιτεχνική κίνηση (πρωτοποριακή ή άλλης μορφής) από κάποια άλλη· ή, εάν θέλετε, δεν υπάρχουν τα αναγκαία και σταθερά περιγράμματα που θα μπορούσαν ενδεχομένως να βοηθήσουν στην ολοποιητική περιχάραξη εννοιών και τάσεων. Έτσι, ενώ η τέχνη του μοντερνισμού, όπως αναφέραμε πιο πάνω, υπερηφανευόταν για τη δυνατότητά της να αμφισβητεί την κατεστημένη (αστική) τάξη πραγμάτων (τα «εντός»), δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα σαφές αντιπαραθετικό πλέγμα είτε ανάμεσα στην υψηλή και τη λαϊκή τέχνη είτε ανάμεσα στο περιθώριο και το κατεστημένο, ο μεταμοντερνισμός, ακόμη και όταν αμφισβητεί ή ανατρέπει, δεν παύει να είναι μια σχετικά εύκολη λεία στα γρανάζια των μηχανισμών της κοινωνίας (ακόμη και αυτού του «λαϊκισμού»). Να θυμηθούμε εν τάχει την ανατρεπτική για την εποχή της προσπάθεια του Warhol, λ.χ., ο οποίος, θέλοντας να εκθέσει την τρέλα του καταναλωτισμού της μαζικής κουλτούρας και την ικανότητά της να αναπαράγει είδωλα κατά βούληση, δημιούργησε ιδιόμορφα, αιρετικά έργα τέχνης, εκμεταλλευόμενος στοιχεία από το λαϊκό πολιτισμό, τα οποία ασφαλώς προκάλεσαν αίσθηση με την πρώτη τους δημόσια εμφάνι-

ση, ωστόσο, όχι μόνο δεν περιθωριοποιήθηκαν, αλλά έγιναν «εθνική είδηση» και, συνεπώς, ανάρπαστα από την καταναλωτική κοινωνία και τους αστούς «εχθρούς» του καλλιτέχνη. Δηλαδή, στην αιρετική κίνηση του Warhol, η κατεστημένη κουλτούρα ήταν ήδη έτοιμη να απαντήσει με τη δική της τακτική της «προσάρτησης».

Και ο Warhol δεν αποτελεί, ασφαλώς, μεμονωμένη περίπτωση. Πολλά έργα τέχνης, του πρόσφατου αλλά και του πιο μακρινού παρελθόντος, που κάποτε είχαν ως μοναδικό στόχο, αισθητικό και ιδεολογικό, να διαφοροποιούνται από το χώρο της κατεστημένης κουλτούρας, είναι πια περιζήτητα και καθ' όλα έγκριτα και έγκυρα, σε σημείο να γίνονται θέματα ειδικών εκθέσεων ή διδακτορικών διατριβών. Ποιος θα φανταζόταν, λ.χ., ότι το ρομάντζο, η αστυνομική περιπέτεια, η σαπουνόπερα, τα έργα western κ.λπ. θα φιλοξενούνταν σήμερα στα πλέον συντηρητικά πανεπιστήμια του κόσμου; Ποιος θα φανταζόταν τη συνύπαρξη του Shakespeare με τις λαϊκές ιστορίες των βιβλίων τσέπης ή του Σοφοκλή με τους Beatles; Όπως σχολιάζει το φαινόμενο ο Jameson, ο μεταμοντερνισμός έχει τη δυνατότητα να ενσωματώνει και να εννοηματώνει το kitsch με τέτοιο τρόπο που η υψηλή και η λαϊκή κουλτούρα γίνονται «ένα». Και αυτό το επιτυγχάνει, σύμφωνα με τον αμερικανό θεωρητικό, με τη βοήθεια της τεχνικής του *pastiche* και όχι της παρωδίας, όπως ήταν η περίπτωση του Joyce και του Mahler, για παράδειγμα, οι οποίοι παρωδώντας αναξωογονούσαν το στόχο τους και τον επένδυναν με κάποια στοιχεία αυθεντικότητας. Αυτό που έχουμε σήμερα, διατείνεται ο Jameson, είναι μια ιδιαίτερα εμπορευματοποιημένη τέχνη, που έχασε την αίσθηση της ιστορίας της και επιδεικτικά αυτοπροβάλλεται ως απλό «σύμπτωμα» του ύστερου καπιταλισμού. Η άποψη του Jameson είναι ότι ο μεταμοντερνισμός όχι μόνο δεν διαθέτει την κριτική διάθεση του μοντερνισμού, αλλά με τον τρόπο του ενισχύει τη λογική του καταναλωτικού (ύστερου) μοντερνισμού²⁷. Θέση που φαίνεται να ασπάζεται και ο Huyssen, όταν λέει ότι, σε αντίθεση με τον ιδεολογικά στρατευμένο μοντερνισμό, ο μεταμοντερνισμός ποτέ δεν κατόρθωσε να στηριχτεί πάνω σε μια πολιτική πλατφόρμα που να υπόσχεται τη δική της ουτοπία της αλλαγής (1981, p. 33). Και ίσως να μην έχουν εντελώς άδικο οι εν λόγω κριτικοί, εάν αναλογιστούμε το γεγονός ότι, καλώς ή κακώς, ζούμε σε μια εξελιγμένη τεχνολογικά κοινωνία, όπου η ίδια η κατεστημένη κουλτούρα (το «ανάθεμα» των συγγραφέων του μοντερνισμού) χρησιμοποιεί εργαλεία όχι απλώς παραγωγής αλλά ανα-παραγωγής. Τα ηλεκτρονικά μέσα λειτουργούν παράγοντας φόρμα πάνω στη φόρμα, αντί να παράγουν φόρμα από την ύλη. Με αυτά τα δεδομένα, ο εν πολλοίς παγιδευμένος μεταμοντέρνος δημιουργός, μη έχοντας πολλά περιθώρια επιλογής και ελιγμών, συχνά καταφεύγει επί τούτοις στο παίγνιο μιας επιφανειακής μίμησης για να μιλήσει για την ίδια την πορεία αναπαραγωγής (φιλμ, βίντεο, τηλεόραση) — για να καταλήξει στο τέλος σε ένα είδος αυτο-παρωδίας, ακόμη και αυτο-ακύρωσης. Στους αρχιτεκτονικούς χώρους που ξεφυτρώνουν γύρω μας, η θρυμματισμένη και παραμορφωμένη αντανάκλαση μιας τεράστιας γυάλινης επιφάνειας και κάποιας άλλης είναι ένα πρόχειρο παράδειγμα του κεντρικού ρόλου της πορείας αναπαραγωγής της μεταμοντέρνας κουλτούρας. Όπου κοιτάζουμε βρίσκουμε σημεία τεχνολογικής αναπαραγωγής²⁸. Και αυτή η πραγματικότητα δεν ήταν δυνατό να αφήσει ανεπηρέαστο το θέατρο, τον κατ' εξοχήν καθρέφτη του πραγματικού. Αυτό ίσως να εξηγήει, τουλάχιστον ενμέρει, το γιατί είναι τόσο έντονα ορατή η παρουσία της τεχνολογίας σε πολλά σύγχρονα θεατρικά θεάματα. Σίγουρα δεν είναι αποτέλεσμα της αγά-

πης των καλλιτεχνών για τα επιτεύγματα του σύγχρονου πολιτισμού (όπως ήταν η περίπτωση των φουτουριστών, για παράδειγμα), αλλά μάλλον ένας τρόπος να προβάλλουν και να δραματοποιήσουν τον καταλυτικό τους χαρακτήρα και, ίσως, τον προσωπικό τους εγκλιβωτισμό. Σκόπιμα αφήνουν να παρεισφρήσει επιδεικτικά η διαμεσολαβητική δύναμή τους, όπως διαπιστώνει κανείς στην παράσταση των Mabou Mines, *Wrong Guys* (1981), λ.χ., όπου χρησιμοποιούνται «κοριοί» και χειλόφωνα όχι με πρόθεση να ενισχύσουν την ακουστική ένταση, αλλά για να διαχωρίσουν τη φωνή από το σώμα που την εκπέμπει και το σώμα που την προσλαμβάνει. Με άλλα λόγια, είναι μέρος της προσπάθειάς των δημιουργών αυτών να την κάνουν πιο «ψεύτικη» και έτσι πιο κοντά ενδεχομένως στη σύγχρονη έννοια του πραγματικού. Κάτι ανάλογο βλέπουμε να συμβαίνει και στην παράσταση/διασκευή του σοφόκλειου *Αίαντα*, σε σκηνοθεσία Peter Sellars (1986), αλλά και στο έργο του Salwin, *Αναμείνατε στο Ακουστικό σας*, όπου η παρουσία του τηλεφώνου προσλαμβάνει καταλυτικές διαστάσεις: στην ουσία ακυρώνει τη σωματική παρουσία και δίνει στο άψυχο καλώδιο διαστάσεις οικουμενικού συμβόλου, αφού αυτό μεταμορφώνεται στο μοναδικό μέσο επικοινωνίας. Ανάλογη προβληματική χαρακτηρίζει και το έργο του Αμερικανού A. Vacchs, *Replay*, όπου η σωματική γλώσσα του έρωτα συρρικνώνεται σε ένα «ροζ τηλέφωνο», ένα φανταστικό ομοίωμα, όπου πομπός και δέκτης δραματοποιούν λεκτικά την ουσιαστική απουσία τους. Ακόμη και το «vocoder» που συχνά χρησιμοποιεί η Laurie Anderson έχει να κάνει με την έννοια της ανα-παραγωγής, αφού προσδίδει στην απαλή και επίπεδη φωνή της αμερικανίδας τραγουδίστριας μια μεγάλη σκάλα φωνητικών δυνατοτήτων που καμιά σχέση δεν έχουν με τις πραγματικές φωνητικές της δυνατότητες. Το τελικό αποτέλεσμα είναι η σύγχυση του θεατή, ο οποίος διερωτάται κατά πόσο αυτό που προσλαμβάνει είναι ζωντανό ή *memorex*.

Πού καταλήγουμε; Μάλλον πίσω στο απλό σκεπτικό που λέει ότι οι δύο «-ισμοί», που συχνά εμφανίζονται ως «αντίπαλοι», δικαιούνται να συνεξετάζονται, αφού οι αποστάσεις που τους χωρίζουν δεν είναι και τόσο χαώδεις (μολονότι ουσιαστικές), όπως πιστεύεται. Μέσα από μια παράλληλη εξέτασή τους μπορεί να φανεί εναργέστερα η οποιαδήποτε συνέχεια και ασυνέχεια χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική (και κοινωνικοπολιτική) φυσιογνωμία του αιώνα μας, από τις αρχές μέχρι το τέλος. Είναι, κατά την άποψή μου, ένας καλός τρόπος να δούμε σφαιρικά την εποχή μας και ενδεχομένως να φανταστούμε και το άμεσο μέλλον της, προ των πυλών του 21ου αιώνα.

Σημειώσεις

1. Βλ. Thomas Docherty (επιμ.), *Postmodernism: A Reader* (New York: Harvester, Wheatsheaf. 1993). Επίσης: Henry Giroux, «Rethinking the Boundaries of Educational Discourse: Modernism, Postmodernism and Feminism», *College Literature* 17. 2/3 (1990), pp. 1-50. N. Hartsock, «Rethinking Modernism: Minority Vs Majority Theories», *Cultural Critique* 7 (1987), pp. 187-206. N. Larsen, *Modernism and Hegemony* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1990). A. Ross (επιμ.), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1988). D. Frisby, *Fragments of Modernity* (Cambridge: MIT Press, 1986).

2. A. Huyssen, «The Search for Tradition», *New German Critique* (1981), p. 31. Επίσης: G. Graft, «The Myth of the Postmodernist Breakthrough», *Triquarterly* 26 (1973), pp. 383-417.

3. Βλ. χαρακτηριστικά, Jameson, «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodern Debate», *New German Critique* 33 (1984), pp. 52-66 και Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

4. Βλ. Baudrillard, «Modernity», *Canadian Journal of Political and Social Theory* 11. 3 (1980), pp. 63-72 και *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis: Telos Press, 1981).

5. Ihab Hassan, «The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames», *Amerikastudien* 22.1 (1977), pp. 55.

6. Ihab Hassan, «Toward a Concept of Postmodernism», στο *Postmodernism: A Reader*, p. 152.

7. Βλ. Jürgen Habermas, «Modernity: An Incomplete Project», στο *Postmodernism: A Reader*, pp. 98-109. Επίσης, του ίδιου, *Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge: MIT Press, 1987) και «Questions and Counterquestions», στο Richaic J. Bernstein (επιμ.), *Habermas and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985). Βλ. επίσης τις απόψεις των Agger και Aronowitz.

8. Βλ. J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: U. of Minnesota P.). Για μια κριτική αξιολόγηση της αντιπαράθεσης των δυο θεωρητικών, βλ. R. Rorty, «Habermas and Lyotard on Postmodernity», στο A. J. Bernstein, *Habermas and Modernity*, pp. 161-176.

9. Γύρω από τη δύναμη και την εξουσία της αναπαράστασης βλ. J. Aras, *Postmodernism and Politics* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1986).

10. Βλ. το χαρακτηριστικό κείμενο των Nancy Fraser και Linda Nicholson, «Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism», στο *Postmodernism: A Reader*, pp. 415-432. Επίσης, L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism* (New York: Routledge, 1990) και M. Morris, *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism* (London: Verso, 1988).

11. Πρώτος φέρεται ότι χρησιμοποίησε τον όρο στη λογοτεχνία ο αμερικανός κριτικός Leslie Fiedler, στη μελέτη του, «The Death of the Avant-Garde Literature» (1964), για να ακολουθήσει λίγο αργότερα ο Ihab Hassan. Σιγά σιγά ο όρος θα εισχωρήσει και σε άλλους χώρους, όπως της αρχιτεκτονικής, της μουσικής, του χορού, του θεάτρου, του κινηματογράφου και της κοινωνιολογίας.

12. R. H. Brown, «Reconstructing Social Theory After the Postmodern Critique», στο H. W. Simons και M. Billig (επιμ.), *After Postmodernism* (London: Sage Publications, 1994), p. 15.

13. Βλ. Erika Fischer-Lichte, «Postmodernism: Extension or End of Modernism? Theatre Between Cultural Crisis and Cultural Change», στο *Zeitgeist Babel: The Postmodernist Controversy*, επιμ. Ingeborg Hoesterey (Bloomington: Indiana U.P., 1991), pp. 216-28. Επίσης: Ihab Hassan, «Toward a Concept of Postmodernism», στο *Postmodernism: A Reader*, pp. 146-56.

14. Για το «μεταμοντέρνο» Brecht, βλ. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht* (London: Routledge, 1989). Όσο για τις επιδράσεις του στο σύγχρονο θέατρο, βλ. Stanton B. Garner Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Ithaca: Cornell U.P., 1994), pp. 159-185.

15. Βλ. C. Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna* (New York, 1981), p. 19. Επίσης, Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique* (Polity Press, 1989), pp. 9-16.

16. Βλ. το *Heart Laid Bare and Other Prose Writings* (London, 1986), p. 37.

17. Richard Wollin, «Μοντερνισμός εναντίον Μεταμοντερνισμού», *Λεβιάθαν* 2 (1988), σσ. 63-4.

18. Για περισσότερα επί του θέματος βλ. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1984). Να σημειωθεί εδώ, προς αποφυγή παρερμηνειών, ότι η σύζευξη «μοντερνισμού» και «ιστορικής πρωτοπορίας», κάθε άλλο παρά γενικά αποδεκτή είναι, αφού τα εννοιολογικά τους όρια διαφοροποιούνται, ανάλογα με τη χώρα και την εποχή όπου εμφανίζονται. Στην Αμερική, λ.χ., η «πρωτοπορία» εμφανίζεται ως συνώνυμη με το μοντερνισμό και αντίθετη με το ρομαντισμό και το νατουραλισμό, και πιο πρόσφατα με το μεταμοντερνισμό. Στην Ισπανία η «vanguardia» είναι η αντίθεση του «modernismo». Στη Ρωσία του Στάλιν η πρωτοπορία θα συνταυτιστεί με την ταξική πάλη κ.ο.κ. Αυτός ο ποικιλόμορφος προσεταιρισμός των όρων από κομματικούς, πολιτικούς, λογοτεχνικούς, εθνικούς ακόμη και «παρεϊστικούς» κύκλους έχει δημιουργήσει πραγματικό πονοκέφαλο στους ιστορικούς και τους θεωρητικούς του θεάτρου, οι οποίοι, όταν αναφέρονται στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, διαρκώς παλλινδρομούν ανάμεσα σε όρους όπως «μοντερνισμός», «νεωτερικότητα», «decadence», «kitsch», «avant-garde», άλλοτε για να κάνουν τις διακρίσεις τους ανάμεσα στην αισθητική πρωτοπορία, την πολιτική πρωτοπορία την κομματική κ.ο.κ., και άλλοτε τις συγκρίσεις τους με το μεταμοντερνισμό.

19. Karl Marx και F. Engels, *Collected Works* (50 τόμοι, London, 1975-), VI, p. 487.

20. Ας θυμηθούμε τη *Σονάτα Αεροπλάνου* του Georges Antheil, την «*poesie elettrica*» του Corrado Covoni ή το «θέατρο της μηχανικής» του Prampolini. Ακόμη, ο Πύργος του Eiffel, που κτίστηκε το 1885 για την Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (ακριβώς εκατό χρόνια μετά τη Γαλλική Επανάσταση), τα καινούρια μεταφορικά μέσα (τρέ-

νο, αυτοκίνητο, αεροπλάνο), η είσοδος του τηλεφώνου και του ραδιοφώνου, η ηλεκτρική λάμπα, η Παγκόσμια Έκθεση του Σικάγο το 1893, η νέα αρχιτεκτονική, όλα αυτά θα μπορούσε κάποιος να τα απομονώσει ως σύμβολα των δυνατοτήτων της νέας τάξης πραγμάτων, σύμβολα που αργά ή γρήγορα θα επηρεάσουν ποικιλοτρόπως και την καλλιτεχνική έκφραση τόσο των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας όσο και αργότερα.

21. Eugene Ionesco, *Notes and Counter-Notes*, μτφρ. Donald Watson (London: J. Calder, 1964), pp. 40-1.

22. Fredric Jameson, «Architecture and the Critique of Ideology». Στο J. Ockman, (επιμ.), *Architecture, Criticism, Ideology* (Princeton, N.J.: Princeton Architecture Press, 1985), p. 87.

23. Amedée Ozenfant, *The Foundations of Modern Art* (London: John Rodker, 1931), pp. 4-5.

24. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke U.P., 1987), p. 119. Σχολιάζοντας το σημείο αυτό ο Calinescu αναφέρει ότι η χρήση των καλλιτεχνικών μέσων στο παρελθόν (περι)οριζόταν από το στυλ της περιόδου, δηλαδή τον κανόνα που όριζε το θεμιτό και το αθέμιτο και που επέτρεπε τις παρεκκλίσεις μέχρις ενός σημείου. Αυτό που διαφοροποιεί την πρωτοπορία του μοντερνισμού από τις προγενέστερες πρωτοποριακές ρήξεις με τον κανόνα είναι ότι η πρωτοπορία του 20ού αιώνα δεν ανέπτυξε κάποιο συγκεκριμένο στυλ. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι αυτά τα κινήματα ρευστοποιήσαν τη δυνατότητα ενός περιοδικού στυλ όταν ανήγαγαν σε αρχή τους τη διαθεσιμότητα των καλλιτεχνικών μέσων παλαιότερων εποχών. Βλ. επίσης, Reter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 18.

25. José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (Princeton: Princeton U.P., 1968), pp. 5-6.

26. Για περισσότερα βλ. S. Aronowitz, «Postmodernism and Politics», *Social Text* 18 (1987), pp. 94-114.

27. Fr. Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», στο Hal Foster (επιμ.), *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1985), pp. 111-25.

28. Για περισσότερα γύρω από το μεταμοντερνισμό στην αρχιτεκτονική, βλ. Charles Jencks, «The Emergent Rules», Robert Venturi, «The Duck and the Decorated Shed» και Paolo Portoghesi, «Postmodern», στο *Postmodernism: A Reader*, pp. 323-361.



Marcel Gromaire, «Ο πόλεμος», 1925