



Εθνικό και
Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών



Εθνικό Μετσόβιο
Πολυτεχνείο

Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας
και Θεωρίας της Επιστήμης (Μ.Ι.Θ.Ε.)
Π.Μ.Σ. "Ιστορία και Φιλοσοφία της
Επιστήμης και της Τεχνολογίας (ΙΦΕΤ)"

Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών
και Φυσικών Επιστημών (ΣΕΜΦΕ),
Τομέας Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών
Επιστημών και Δικαίου (ΑΚΕΔ)

Διδακτορική Διατριβή

Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες· κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις

Ορφανός Προκόπιος



Επιβλέπων Καθηγητής:
Αριστείδης Μπαλτάς
Ομότιμος Καθηγητής Ε.Μ.Π.

Τριμελής Επιτροπή:
Αριστείδης Μπαλτάς
Στέλιος Βιρβιδάκης
Σάββας Πατσαλίδης

Οκτώβριος 2014

Εξώφυλλο: Carlo Carrà, *Il Funerale dell'anarchico Galli* (1911)

Οπισθόφυλλο: Georg Grosz, *Metropolis* (1916-1917)

Σ' αυτούς που έφυγαν νωρίς
και σ' αυτούς που δεν έφτασαν ποτέ·

Στον Αριστείδη και στον Θανάση·

Στη Δάφνη, στη Δέσποινα και στη Δάφνη·

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	9
Εισαγωγή	15
1ο κεφάλαιο. Επιτέλεση και γραφή	27
<u>Πολιτισμός, κοινωνία, επιτέλεση</u>	28
<u>Ο έρωτας, η μανία και η επιτέλεση</u>	31
<u>Σώμα σε δράση και σώματα κειμένων</u>	35
<u>Η γραφή</u>	40
2ο κεφάλαιο. Από τη σελίδα στην κοινωνία: γραφή και επιτέλεση στον ιταλικό Φουτουρισμό	43
<u>Ο Φουτουρισμός προελαύνει προς το μέλλον</u>	45
<u>Στοιχεία της τέχνης των φουτουριστών</u>	48
Έκπληξη και επανάληψη	49
Βία, καταστροφή, πόλεμος, μάχη κατά του παρελθόντος	51
Δυναμισμός, ταχύτητα, μηχανή	53

Θόρυβος, παράλληλη δράση	55
<u>Κείμενα</u>	57
Μανιφέστο	58
Δράμα, Πεζογραφία	64
<u>Δράσεις και παραστάσεις</u>	67
Στην πρώτη μαχητική δεκαετία	69
Στη δεκαετία του 1920	83
Δράσεις και Θέαμα τη δεκαετία του 1930	92
<u>"Διαφήμιση", κοινό, μάζα</u>	95
Η "διαφήμιση" και το έντυπο στην υπηρεσία του κινήματος	95
Σχέση με το κοινό: αγάπη ή /και μίσος;	97
<u>Φουτουρισμός, κοινωνία, πολιτική</u>	107
Παρεμβάσεις στην κοινωνία και σε κοινωνικούς θεσμούς	107
Πολιτική: Αναρχία, Εθνικισμός, Αριστερά	110
3ο κεφάλαιο. Επιτέλεση, γραφή, πολιτική στο Dada	119
<u>Το Dada νικά! Ένα κίνημα χωρίς παρόν, παρελθόν και μέλλον</u>	120
<u>Στοιχεία δράσης του Dada</u>	121
Έκπληξη, τύχη, αυτοσχεδιασμός	121

Βία, καταστροφή, αυτοκαταστροφή	125
"Αντί"	129
Θόρυβος και συγχρονισμός	131
<u>Κείμενα</u>	132
Μανιφέστο	136
Ποίηση	139
Δράμα	145
Ιστορίες του Dada	147
<u>Δράσεις και παραστάσεις</u>	149
Ζυρίχη	155
Βερολίνο, Ανόβερο, Κολωνία	162
Παρίσι	171
Νέα Υόρκη	177
<u>Κοινό και έντυπα μέσα</u>	179
Το κοινό	179
Τα έντυπα	193
<u>Πολιτική, κοινωνία, πολιτισμός</u>	198
Όψεις του πολιτικού	198
Αξίες, πολιτισμός	204
Κοινωνία, πολιτική, παρεμβάσεις	210

4ο Κεφάλαιο. Η επιτέλεση που εγγράφεται και η γραφή που δρα	225
<u>Πόλωση</u>	226
Στον γραπτό λόγο	226
Στην καλλιτεχνική δράση	230
Στην πολιτική	235
Πόλωση, περιπλάνηση, καλλιέργεια	238
<u>Γνώση</u>	243
Ο Φαίδρος, ο <i>Φαίδρος</i> και ο Πλάτωνας	243
Μία διαφορετική προσέγγιση του δασκάλου, του μαθητή και της διαδικασίας μάθησης	246
Γνώση, δημιουργικότητα και παρέμβαση στις πρωτοπορίες	254
Γνω-	262
<u>Διασπορά</u>	266
Η “αρχή”	267
Η διαδικασία και ο μηχανισμός	270
Οντότητα ή στάση;	275
Η τέταρτη επιφάνεια	281
Επίλογος	283
Βιβλιογραφικές Αναφορές	291

Ευχαριστίες

Εύκολα ξεκινά κανείς τις ευχαριστίες μιας εργασίας, όταν έχει στο μυαλό του τον Αριστείδη Μπαλά. Ο δάσκαλος, υποστηρικτικός και κριτικός, αποτελεί μία ανεξάντλητη πηγή γνώσης και πολιτικής πρακτικής.

Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τον Στέλιο Βιρβιδάκη. Ο Στέλιος είναι ένας ζωτικός συνομιλητής σε αυτή την προσπάθεια. Με τις διαφωνίες του δεν σταμάτησε να καθοδηγεί, να διορθώνει, να ζητά σαφήνεια και φυσικά να είναι καθοριστικός για την πορεία της εργασίας.

Ο κ. Σάββας Πατσαλίδης με τα γραπτά, τις παραινέσεις, τις αντιρρήσεις και τη διδασκαλία του, αποτελεί ένα ζωντανό παράδειγμα σύνθεσης προσεγγίσεων γύρω από το σύγχρονο θέατρο και τη θεωρία. Επιπλέον, αποτέλεσε πολύτιμο συμπαραστάτη σε δύσκολες προσωπικές στιγμές.

Ευχαριστώ το Ίδρυμα Προποντίς για τη διαρκή συμπαράσταση στην προσπάθεια του διδακτορικού και για την οικονομική ενίσχυση της έρευνας. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Γιάννη Μπαβέα, διευθυντή του Ιδρύματος.

Παράλληλα, θέλω να ευχαριστήσω θερμά:

Τον Θανάση Τζαβάρρα, φίλο και δάσκαλο που δε σταματά να εμπνέει τις προσπάθειές μου στη γνώση και τη ζωή.

Την οικογένεια προσανατολισμού και την οικογένεια αναπαραγωγής (όπως λέμε στην κοινωνιολογία) όπως και την οικογένεια του ΚΕΘΕΑ, καθώς αποτέλεσαν ζεστά υποστηρικτικά πλαίσια για μένα, γεμάτα φροντίδα και εντάσεις. Ευχαριστώ όλους όσους συμμετέχουν στις παραπάνω ομάδες, κυρίως για τις εντάσεις. Ιδιαίτερα για το ΚΕΘΕΑ, οφείλω να αναφέρω ότι, αποτελεί πλαίσιο ενεργοποίησης, παρέμβασης, γνώσης, και επομένως είναι μια ζωντανή πρόταση θεραπείας.

Τον Richard Schechner, για τις αρχικές προτάσεις του σχετικά με την εργασία. Η δραστηριότητά του αποτέλεσε παράδειγμα συνδυασμού των κοινωνικών επιστημών με τις παραστατικές τέχνες.

Τον Jacques Rancière που μέσα από το βιβλίο και τη συζήτηση, μου έδειξε ότι η λέξη μπορεί να έχει σάρκα και να ξεπερνάει τη γραπτή της έκφραση.

Από το Τμήμα Πολιτικών Επιστημών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου: τον Γεράσιμο Βώκο γιατί δείχνει σε καθημερινή βάση τι σημαίνει το *ασκώ τη φιλοσοφία*, εντός και εκτός της τάξης, καθώς και τον Γιάννη Σταυρακάκη για τις

πολύτιμες κουβέντες που είχαμε σχετικά με την πολιτική, τη φιλοσοφία και την τέχνη.

Τον κ. Γρηγόρη Πασχαλίδη για τη συζήτηση σχετικά με την ποιητική των μέσων, την πρωτοπορία, τον κινηματογράφο.

Τον Δημοσθένη Αγραφιώτη, γιατί τις συνομιλίες και τα σχόλια του ιδιαίτερα στην πρώτη φάση συγγραφής της εργασίας αυτής.

Την Κάτια Γέρου για τους ιδιαίτερα ζωντανούς διαλόγους που είχαμε σχετικά με το θέατρο, τις εικαστικές δράσεις και την πολιτική. Τον κ. Κυριάκο Κατζουράκη για μία ζωννή συζήτηση που έκανε μαζί μου, στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Την κυρία Πέπη Ρηγοπούλου, καθηγήτρια του Τμήματος Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ, για μια συζήτηση σχετικά με τις πρωτοπορίες.

Την κυρία Νίκη Λοϊζίδη, καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στην Α.Σ.Κ.Τ. για τις "κοινωνιολογικές αναγνώσεις" που έκανε στη σύγχρονη τέχνη, σε συζήτηση που είχαμε.

Τον Γιάννη Φραγκόπουλο, επίκουρο καθηγητή, Τμήματος Μηχανικών Χωροταξίας και Ανάπτυξης, ΑΠΘ, για τις ανταλλαγές σχετικά με την Κοινωνιολογία, την έρευνα και τον χώρο.

Τα πρώτα μέλη της ομάδας έρευνας για τις εικαστικές δράσεις στην Ελλάδα (που αργότερα ονομάστηκε "cc" ή αλλιώς "critical collaboration"), τους/ τις: Αγγελική Αυγητίδου, Εύα Φωτιάδη, Αλεξάνδρα Αντωνιάδου, Δάφνη Δημοπούλου, Έλενα Βασδέκη και Αντώνη Βολανάκη. Οι συναντήσεις και οι συζητήσεις μαζί τους για θέματα που άπτονται των εικαστικών τεχνών και των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, ήταν ιδιαίτερα διδακτικές.

Τον Δημήτρη Δημητριάδη, για τους γραπτούς και προφορικούς "διαλόγους" που είχαμε σχετικά με την κουλτούρα και τη θεωρία, όπως και γιατί μου έδωσε την άδεια να χρησιμοποιήσω ένα μέρος από το ανέκδοτο κείμενό του *Λυκάων*.

Τον Θανάση Χονδρό και την Αλεξάνδρα Κατσιάνη, που αποτελούν υπόδειγμα ένωσης και συνεργασίας στη ζωή και την τέχνη.

Τον Clemente Padin, που αναδεικνύει ότι το γράμμα μπορεί ακόμη να έχει πολιτική σημασία και να γίνεται μοχλός παρέμβασης στον αστικό χώρο.

Τον Guillermo Gómez-Reña, ζωντανό παράδειγμα σύνθεσης εικαστικών δράσεων, πολιτικής και παιδαγωγικής.

Τη Μαίρη Ζυγούρη, που μου έδειξε τρόπους και διαδρομές στη σύγχρονη τέχνη και ιδιαίτερα στις εικαστικές δράσεις.

Τη Γεωργία Σαγρή για τις συζητήσεις περί πολιτικής και τέχνης.

Την Angelika Fojtuch για το διάλογο σχετικά με τις εικαστικές δράσεις και την αλληλεπίδραση με τους θεατές.

Τη συντακτική ομάδα, την επιτροπή κριτών αλλά και όλους τους συντελεστές του ηλεκτρονικού περιοδικού *Κοινωνίας Δρώμενα*, του Συλλόγου Ελλήνων Κοινωνιολόγων- παράρτημα Θεσσαλονίκης. Η λειτουργία του περιοδικού μου έδωσε έναυσμα για τη διόρθωση και την τελική μορφή αυτής της εργασίας. Για το κομμάτι της διόρθωσης και της επιμέλειας, έμαθα πολλά από την Κατερίνα Κωστοπούλου και την ευχαριστώ γι' αυτό.

Το προσωπικό της βιβλιοθήκης του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ.

Τα μέλη της βιωματικής ομάδας των Σχολών Γονέων του 89ου Δημοτικού Θεσσαλονίκης, γιατί μου έδωσαν αφορμές, εμπειρίες και γνώσεις για να συνεχίσω την επαγγελματική και ερευνητική μου πορεία.

Τους/τις Αθηνά Ορφανού, Γιάννη Δανιηλίδη, Μαρία Ορφανού, Σούλα Ζάβαλη, Νίκο Ορφανό, Γιώργο Διονυσίου, για τη βοήθειά τους σε καθημερινά και πρακτικά ζητήματα.

Τον φίλο Αντώνη Βολανάκη για τις ιδιαίτερες αναζητήσεις που είχαμε, σχετικά με την τέχνη και τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα.

Τη φίλη Αγγελική Αυγητίδου γιατί λειτούργησε και λειτουργεί ως παράδειγμα συνδυασμού των καλλιτεχνικών πρακτικών, με την ακαδημαϊκή διδασκαλία και έρευνα.

Τη φίλη και συμπαραστάτρια Φωτεινή Καλλέ, για την ανατροφοδότηση, την πλούσια παρουσία και την έμπνευση που χάρισε σε αυτήν την εργασία και σε μένα προσωπικά.

Τους φίλους Θανάση Λάγιο, Λευτέρη Πετρόπουλο και Χρήστο Μπαλικτισίογλου για τους διαλόγους για θέματα τέχνης, φιλοσοφίας, πολιτικής.

Τον Αντώνη Βαρσάμη για τις συζητήσεις γύρω από την πολιτική και την πράξη.

Την αγαπητή Λία Παπαηλία για τη συνεργασία και τις ανταλλαγές γύρω από ζητήματα τέχνης και απεξάρτησης.

Τον Μάριο Χατζηπροκοπίου, για την επιρροή που άσκησε προς την κατεύθυνση της ανάμιξης θεωρίας και τέχνης.

Τους φίλους από τη Θεσσαλονίκη, την Αθήνα την Κύπρο, το Παρίσι, την Καστοριά: Μαίρη Ασβεστά, Κατερίνα Κωστοπούλου, Αλεξάνδρα Καλαϊτζάκη, Βαγγέλη Παρασκευόπουλο, Θράσο Καλπακίδη, Ηλία Βασιλειάδη, Νίκο Ασπρή, Μαρία Γαϊδαρτζή, Αλέξη Γούδα, Κατερίνα Λιγκοβανλή, Φάνη Δέδε, Γιάννη Δασκαλάκη, Γιάννη Φρυδά, Ιωάννα Μίτσικα, Ντίνο Γαλάζιο, Γιώργο Διονυσίου, Λίλη Αμανατίδου, Σπύρο Ζούντα, Θανάση Τζιούμπα, Βασίλη Καλαμπαλίκη, Σοφία Καζαντζίδου, Όλγα Κατσιόκαλη, Θοδωρή Γαλιγαλίδη, Séverine Lesbats για την υποστήριξη, την ανοχή, τη ζεστή συντροφιά και κυρίως γιατί μου έδειξαν περάσματα ανάμεσα στις κοινωνικές επιστήμες και την τέχνη της ζωής.

Οφείλω να αφιερώσω τη συνολική προσπάθεια σε δύο από αυτούς που έφυγαν νωρίς. Στον πατέρα μου· η ανάσα, το άγγιγμα, η (σωματική) μνήμη, η σκιά του θα με συντροφεύουν για πάντα. Επίσης, στον φίλο Άγγελο Λάμπρο για την ατέλειωτη επιρροή που άσκησε και ασκεί επάνω μου.

Τέλος, κάθε σκέψη, γραφή και πράξη γύρω από τη σύνθεση της παρούσας εργασίας, αφιερώνεται στη σύντροφό μου Δέσποινα.

.....			
Η σιωπή κράτησε κι άλλο Όχι πολύ Ξαφνικά υψώθηκε μέσα από όλους μεγάλη βοή Ολοι βούixαν σαν ένα στόμα Οι νεαροί τραβήχτηκαν στην άκρη Έμειναν μόνοι στην μέση τής μαρμαρόστρωτης Αγοράς Χαρμίδης και Σωκράτης	ακίνητοι με το χέρι εκείνου μέσα στο άνοιγμα τού χιτώνιου εκείνου κοιτάζοντας ο ένας τον άλλον στα μάτια Η βοή έγινε πολυφωνία από ύβρεις κραυγές ύβρεις κραυγές ύβρεις ύβρεις κι αμέσως μετά ένας κύκλος από όλους γύρω τους	Κάποιοι άρπαξαν τον Χαρμίδα με βία Έδειξε πως ήθελε να μείνει τον τράβηξαν μακριά τον κράτησαν μακριά Έμεινε μόνος με το χέρι απλωμένο χωρίς να αγγίζει τίποτα αγγίζοντας τίποτα το τίποτα Ολοι μαζί Αθηναίοι	και Αθηναίες σαν πολύποδη σπείρα που κλείνει πλοκάμια γύρω από λεία τον περικυκλώνουν πέφτουν πέφτουν πάνω του προσπαθούν ο καθένας να τον φτάσει να τον πιάσει να τον χτυπήσει να αδειάσει στο πεςμένο σώμα τον θυμό του την λύσσα του την λύσσα του

(Δημήτρης Δημητριάδης, 2013)

Εισαγωγή

Πως να μιλήσει (*comment dire*) κανείς για τα κινήματα της πρωτοπορίας στην τέχνη και τι να πει;

Μπορεί να γίνει κάποια προσθήκη, έναν αιώνα μετά τη δραστηριότητα των κινήματων και περισσότερο από μισό αιώνα από τον θάνατο του ιταλικού Φουτουρισμού, όπως και σχεδόν έναν αιώνα από τον επίσημο θάνατο του Dada;

Τι μένει να ειπωθεί για αυτά τα κινήματα που άρχισαν χωρίς γεννητούρια, πέθαναν χωρίς να τελειώσουν και ξέπνοα συνεχίζουν να σφραγίζουν τα καλλιτεχνικά πράγματα μέχρι και σήμερα;

Πώς μπορεί να προσεγγιστεί η γραφή στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada, από τη στιγμή που και τα δύο κινήματα διαλύουν το συντακτικό, τη γραμματική, τη γραμμική αφήγηση και ανατινάζουν τον γραπτό λόγο;

Ποια είναι η δραστηριότητα που επιτελείται σε αυτά τα κινήματα, στα οποία οι δράσεις είναι πολλαπλές και αφορούν τόσο το καλλιτεχνικό, όσο και το κοινωνικοπολιτικό πεδίο;

Πώς μπορεί να υπάρξει πρόσβαση στην ιστορία αυτών των κινήματων, εκπρόσωποι των οποίων εσκεμμένα ή και ασυναίσθητα παραποίησαν γεγονότα, ή επηρέασαν την ανάγνωση της δραστηριότητας ολόκληρων ομάδων;

Η πραγμάτευση τέτοιων ερωτημάτων, θα γίνει αν ξετυλίξουμε το κουβάρι αυτής της εργασίας. Ξεκινάμε λοιπόν, κάνοντας μια τεχνητή αρχή. Συμμετέχοντας έτσι, στην ανάγνωση μιας δραστηριότητας που ξεχειλίζει από δράση και κείμενα.

Κύριοι όροι διερεύνησης είναι η '*επιτέλεση*' (*performance*) και η '*γραφή*' (*writing*) στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας και συγκεκριμένα στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada. Πρόκειται για δύο γενικότερους όρους που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτά τα κινήματα και βρίσκονται σε αλληλοδιαπλοκή όπως θα αναδειχθεί ήδη από το πρώτο κεφάλαιο.

Δύο ακόμη όροι δραστηριότητας που θα προσεγγιστούν είναι η '*δράση*' και το '*κείμενο*'. Πρόκειται για δύο επιμέρους πρακτικές που χρησιμοποιήθηκαν ευρύτατα από τις πρωτοπορίες και φανερώνουν το πλέξιμο με στενή ύφανση που συνθέτουν η '*επιτέλεση*' και η '*γραφή*'.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μία πρώτη εξέταση των όρων που θα εμφανιστούν στο σύνολο της εργασίας. Αρχικά, προσεγγίζονται η κοινωνία, ο πολιτισμός, η κουλτούρα, όπως αποτυπώνονται στις κοινωνικές επιστήμες.

Γίνεται μια συζήτηση, μια αφετηρία με αυτές τις γενικές έννοιες οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στην παρουσίαση του δεύτερου και του τρίτου

κεφαλαίου. Κάτι τέτοιο συμβαίνει γιατί μία πλευρά της παρέμβασης των πρωτοποριών αφορά την κουλτούρα, το πολιτικό πεδίο και τους κοινωνικούς θεσμούς. Η καλλιτεχνική δημιουργία στοχεύει την αστική κουλτούρα.

Επιπλέον, η δραστηριότητα συμβαίνει σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες, επηρεάζει πολιτιστικά τεκταινόμενα και επηρεάζεται από αυτά, οπότε κρίθηκε ότι είναι χρήσιμος ο αρχικός προσδιορισμός αυτών των όρων. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά και ο προσδιορισμός της νεωτερικότητας με όρους συγκρουσιακούς.

Η συζήτηση συνεχίζεται με αναφορά στον όρο 'υποπολιτισμός' και στις ιδιαίτερες συνθήκες που έδρασαν οι καλλιτεχνικές ομάδες των πρωτοποριών, συνθέτοντας υποπολιτισμούς με ιδιαίτερα στοιχεία.

Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην έννοια 'επιτέλεση' (*performance*) στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές σπουδές. Πρόκειται για μία έννοια που αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης και εργαλείο έρευνας στις τέχνες, στις ανθρωπιστικές και τις κοινωνικές επιστήμες. Επίσης, έχει ήδη μια ιδιαίτερη ιστορική πορεία τις τελευταίες δεκαετίες και συνθέτει ένα νέο πεδίο σπουδών.

Εξετάζεται η σημασία του όρου 'επιτέλεση' μέσα από σχετικές έννοιες όπως: 'κοινωνική δράση', 'τελετουργικό', 'πράξη', 'ποίηση', 'παιχνίδι', όπως αυτές εξετάζονται στην Κοινωνιολογία, την Ανθρωπολογία, τη Φιλοσοφία. Παρουσιάζεται συνοπτικά η 'επιτέλεση' ως ευρύτερος όρος που σχετίζεται με παράλληλες διαδικασίες, όπως και με τον πολιτισμό. Αυτή η προσέγγιση στοχεύει στο να αναδείξει τη συζήτηση γύρω από τον όρο και στη συνέχεια να γίνει μια προσπάθεια ανανέωσης του επιστημονικού και φιλοσοφικού διαλόγου, μέσα από την ανάλυση τόσο της 'γραφής' (της επιτέλεσης), όπως και των πρακτικών δηλαδή του 'κειμένου' και της (καλλιτεχνικής) 'δράσης'.

Στην πρώτη υποενότητα του πρώτου κεφαλαίου, εξετάζεται ο Πλατωνικός διάλογος *Φαίδρος*, ένα έργο που σε συνδυασμό με την ανάλυση του Derrida στο *Πλάτωνος φαρμακεία*, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες σύνθεσης του πρώτου και το τέταρτου κεφαλαίου.

Αρχικά συσχετίζεται ο όρος 'επιτέλεση' με τον έρωτα και τη μανία, όπως τα συναντάμε στον *Φαίδρο*. Παρά το γεγονός ότι οι δύο αυτοί όροι φαίνονται μη συναφείς σε σχέση με την 'επιτέλεση' (ή τη 'γραφή'), ο πλούτος του πλατωνικού κειμένου δίνει την ευκαιρία να προσεγγιστούν θέματα που θα ακολουθήσουν, εξετάζοντας τον έρωτα και τη μανία και αποφεύγοντας τις διακρίσεις ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θεϊκό στοιχείο. Στην εργασία αυτή, σημεία αναφοράς είναι η καλλιτεχνική δραστηριότητα (ιδιαίτερα τα κείμενα και οι δράσεις), η αλληλεπίδραση με το κοινό και οι κοινωνικοπολιτικές απολήξεις και όχι μεταφυσικές προεκτάσεις τους.

Μέσα από την 'επιτέλεση' και τον έρωτα γίνεται μια πρώτη αναφορά στους όρους που θα δούμε και παρακάτω, δηλαδή: την 'πόλωση', τη 'γνώση' και τη 'διασπορά'.

Το άτομο που είναι ερωτευμένο εμφανίζει μια σχέση εξάρτησης από το αντικείμενο του πόθου και διάστασης από τον κοινωνικό του περίγυρο. Επίσης, ο έρωτας εμφανίζεται τόσο ως γιατρικό όσο και ως φαρμάκι. Αυτός ο διφορούμενος έρωτας ταιριάζει με την 'επιτέλεση' που έχει αντιφατική και αμφιλεγόμενη

λειτουργία σε διάσταση από τις ευρύτερες κοινωνικές σχέσεις για χάρη της ιδιαίτερης επαφής, καθώς και σε ένταση και πόλωση με τις υπάρχουσες αξίες.

Η δεύτερη ιδιότητα της 'επιτέλεσης' που συνδέεται με τον έρωτα είναι η 'γνώση', ή καλύτερα η διαδικασία της γνωριμίας του άλλου. Μέσα από τη σωματική επαφή συντελείται ένας ερωτισμός, μία παρέμβαση και ενεργοποιείται μια γνωστική διεργασία. Στη δεύτερη υποενότητα του τέταρτου κεφαλαίου θα προσεγγιστεί περισσότερο η 'γνώση'.

Η τρίτη ιδιότητα της επιτέλεσης που απορρέει από την ανάγνωση του πλατωνικού έργου όπως προσεγγίζεται εδώ, είναι η 'διασπορά'. Ο έρωτας φτερουγίζει προς τον ουράνιο θόλο. Αυτό το φτερούγισμα μπορεί να παραλληλιστεί με τη λειτουργία διάδοσης της επιτέλεσης, όχι από ψυχή σε ψυχή αλλά από σώμα σε σώμα στην κουλτούρα και την κοινωνία.

Με μια ανοιχτή ανάγνωση του πλατωνικού κειμένου μπορούν να προκύψουν χρήσιμα θέματα για αυτή την εργασία. Ανάλογη είναι η προσέγγιση της μανίας.

Η μανία μπορεί να είναι χρήσιμη κατά τον Πλάτωνα, αρκεί να χαρίζεται ως ένα θείο δώρο. Η μανία έχει τέσσερις μορφές: *μαντική, τελεστική, ποιητική και ερωτική*.

Αν αναδιατάξουμε τα είδη της μανίας μπορούμε να βρούμε τη διάρθρωση των κεφαλαίων 2 και 3, δηλαδή των κεφαλαίων που ασχολούνται με τον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada.

Έτσι, μπορούμε να συνδέσουμε την ποιητική μανία με τα κείμενα στις πρωτοπορίες, δηλαδή τα μανιφέστα και τον ποιητικό λόγο. Επίσης, η τελεστική μανία συνδέεται με τις δράσεις των πρωτοποριών. Κατά τρίτον, η ερωτική μανία συσχετίζεται εδώ με τις σχέσεις οργής και στοργής με το κοινό. Η μαντική μανία, έχει συνάφεια με τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα και την παρέμβαση των καλλιτεχνών σε αυτά.

Στην επόμενη ενότητα του πρώτου κεφαλαίου, γίνεται μια πρώτη προσέγγιση των βασικών πρακτικών, δηλαδή της 'δράσης' (μέσα από την πρόσωπο με πρόσωπο συνάντηση) και του 'κειμένου'.

Η δράση δημιουργεί αντιφάσεις όχι μόνο στους άμεσους αποδέκτες και στον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρο, αλλά πρώτα απ' όλα στο ίδιο το άτομο. Στον Σωκράτη και στον Derrida θα βρούμε τη φωνή που αποτρέπει από μια συγκεκριμένη πράξη. Στους καλλιτέχνες των πρωτοποριών θα βρούμε αυτή την αντίφαση και την πόλωση εντός των ατόμων και ακόμη περισσότερο εντός των ομάδων.

Ένα άλλο ζήτημα που ανακύπτει από το σώμα σε δράση, είναι αυτό της παρέμβασης. Το σώμα παρεμβαίνει και γνωρίζει καινούρια πράγματα. Γνωρίζει μέσα από τον πειραματισμό.

Τέλος, γίνεται αναφορά στη διάδοση αυτής της δράσης μέσα από την περιπλάνηση. Όπως, η γραφή δεν κατοικεί πουθενά, έτσι και το σώμα που δημιουργεί δεν έχει κατοικία (στις πρωτοπορίες).

Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τον γραπτό λόγο. Αυτός έχει ιδιαίτερη αξία για να γίνει ένα ξεκίνημα τόσο στον *Φαίδρο*, όσο και στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada στη Ζυρίχη. Από τον λόγο του Λυσία, μέχρι τις δημοσιεύσεις στον Τύπο, γίνεται πάντα συζήτηση για το κείμενο.

Παράλληλα ο γραπτός λόγος τυγχάνει αντιφατικής αντιμετώπισης και στις τρεις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν. Στον Πλάτωνα το κείμενο παρά τα πολλά ύφη που εμφανίζει, βρίσκεται περιορισμένο και σε αμφισβήτηση. Τα γράμματα είναι ξένα προς τη μνήμη και συνδέονται με το παιχνίδι και όχι με τη γνώση.

Στις πρωτοπορίες το γραπτό κείμενο παίρνει ποικίλες μορφές. Παρά την πρόθεση διάλυσης του γραπτού λόγου, αυτός χρησιμοποιείται ευρύτατα και συμβάλλει στην καλλιτεχνική δημιουργία και τη διάδοσή της. Παράλληλα με τη χρήση των κειμένων, το παρελθόν και η μνήμη είναι εκεί. Οι κοινωνίες του παρελθόντος βρίσκονται στο έργο των πρωτοποριών ακόμη και όταν διαπομπεύονται. Συνοδεύουν και προσδιορίζουν τους σκοπούς, τις δράσεις και τις αξίες των καλλιτεχνών.

Επομένως αυτό στο οποίο αξίζει να σταθούμε στο κλείσιμο αυτής της ενότητας, είναι ένα κράμα 'γραφής' και 'επιτέλεσης', όπου οι δύο όροι αναμιγνύονται και το ίδιο συμβαίνει με τις πρακτικές τους (κείμενο, δράση). Το παιχνίδι, η μνήμη, οι λέξεις, το σώμα, η κοινωνία, ο πολιτισμός που υφαίνεται σαν "κείμενο", παίζουν σημαντικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση.

Στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο η ροή της εργασίας μένει πιο κοντά στην ιστορική αφήγηση των γεγονότων. Δίνεται μια εικόνα για την πορεία των δύο κινημάτων που μας ενδιαφέρουν εδώ. Έτσι, συντίθεται ένα μονοπάτι ιστορικής, κοινωνικής και πολιτικής ανάγνωσης της δραστηριότητας του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada από τη σελίδα του γραπτού λόγου, στις καλλιτεχνικές δράσεις και τις παραστάσεις. Από εκεί, μέσα από το κοινό και τα έντυπα, το πεδίο στόχευσης είναι η κοινωνία και η πολιτική.

Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο μία λειτουργία εξάπλωσης των κινημάτων που δεν μένουν μόνο σε κάποιες δράσεις και κάποια κείμενα. Τα κείμενα έχουν τέτοια μορφή και τέτοια χρήση όπως και οι δράσεις έχουν τόση ένταση, ώστε η επέκταση της δραστηριότητας των πρωτοποριών στο σώμα των θεατών και της κοινωνίας, γίνεται με μανιώδη ρυθμό και μοιάζει σχεδόν αναπόφευκτη.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά το έργο του ιταλικού Φουτουρισμού. Αρχικά γίνεται λόγος για τον Marinetti και τη δραστηριότητά του πριν την έκδοση του κειμένου *Ίδρυση και Μανιφέστο του Φουτουρισμού*.

Στην πρώτη ενότητα του δεύτερου κεφαλαίου, γίνεται μια αναφορά σε σημαντικά στοιχεία της τέχνης του Φουτουρισμού. Αρχικά εξετάζεται η 'έκπληξη' και η 'επανάληψη', ως στοιχεία που θα μπορούσαν να αλληλοαναιρούνται. Μέσα από τις θέσεις των φουτουριστών η 'επανάληψη' φαίνεται να κατακρίνεται και η 'έκπληξη' να επιδιώκεται. Όμως στην πράξη αξιοποιούνται και οι δύο, ως στοιχεία της δραστηριότητας του κινήματος.

Μία δεύτερη ενότητα στοιχείων είναι η 'βία', η 'καταστροφή', και η μάχη κατά του παρελθόντος. Είναι τα στοιχεία που τονίζουν τη βίαιη εγγραφή στην κουλτούρα και την κοινωνία. Αυτά που συνδέονται με τη μνήμη και κατευθύνονται ενάντια στην αστική κοινωνία ως παρελθόν. Μια συμβολική καταστροφή σε επίπεδο αξιών, που υλοποιείται στις δράσεις του ιταλικού Φουτουρισμού.

Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τον 'δυναμισμό', την 'ταχύτητα' και τη 'μηχανή'. Πρόκειται για όρους που συντροφεύουν το κίνημα σε όλες τις δεκαετίες ζωής του. Ο ίλιγγος της ταχύτητας, η δυναμική κίνηση και η λατρεία της μηχανής διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο για τους φουτουριστές καλλιτέχνες.

Τέλος, αυτή η ενότητα κλείνει με την παρουσίαση του 'θορύβου' και του 'συγχρονισμού'. Είναι δύο στοιχεία που συναντάμε σε διάφορες τέχνες με τις οποίες ασχολήθηκε το κίνημα. Παράλληλα χαρακτηρίζουν τη ζωή στην πόλη, που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους εν λόγω καλλιτέχνες.

Στη δεύτερη ενότητα γίνεται διερεύνηση του γραπτού λόγου του φουτουριστικού κινήματος. Το κείμενο βρίσκεται στον πυρήνα του έργου που εξετάζεται παρακάτω.

Περισσότερη έμφαση θα δοθεί στο μανιφέστο, το οποίο γίνεται ένα μέσο για να εκφραστούν απόψεις και επιδιώξεις των καλλιτεχνών. Έτσι, εκδηλώνεται το πέρασμα εννοιών και πρακτικών, από το πολιτικό πεδίο στο καλλιτεχνικό. Επίσης, εξετάζονται μανιφέστα που έχουν να κάνουν με το θέαμα, την καλλιτεχνική δράση, τον ρόλο του κοινού.

Σε αυτή την ενότητα εξετάζονται επίσης και λογοτεχνικές μορφές έκφρασης του κινήματος: θεατρικά κείμενα, πεζογραφία, καθώς και οι θέσεις των καλλιτεχνών για το λογοτεχνικό κείμενο.

Στην τρίτη ενότητα γίνεται αναλυτική αναφορά στο φουτουριστικό θέαμα. Δράσεις και παραστάσεις παίρνουν τη σκυτάλη και ξεδιπλώνονται, όπως εμφανίζονται ανά δεκαετία. Το σύνολο της δραστηριότητας του κινήματος και ιδιαίτερα οι δράσεις, είναι ένα παιχνίδι με το χρόνο, όπως φανερώνει το όνομά του. Το έργο του Φουτουρισμού απλώνεται σε περισσότερες από τρεις δεκαετίες. Η καλλιτεχνική δράση ενεργοποιεί τους φουτουριστές και τους κάνει να παρεμβαίνουν στην ιταλική και ευρωπαϊκή κουλτούρα.

Η πρώτη δεκαετία δημιουργίας αποτελεί σταθμό για το κίνημα. Τότε εκδηλώνονται οι πιο μεγάλες διαμάχες, οι παρεμβάσεις σε θεσμούς, οι θορυβώδεις 'βραδιές' (*serate*). Τότε συμβαίνει η επέμβαση της Ιταλίας στην Αιθιοπία και ο Μεγάλος Πόλεμος, τα οποία και υποστηρίζουν στην πλειονότητα τους οι φουτουριστές, πιστοί στις αρχές του κινήματος. Εκείνη την περίοδο εισάγονται καινοτομίες όπως το φουτουριστικό *βαριετέ*, το 'Συνθετικό Θέατρο', οι 'φουτουριστικές βραδιές', τα 'φουτουριστικά απογεύματα', τα μανιφέστα σε σχέση με το κοινό, οι *θορυβομελοποιοί* (*intonarumori*). Τότε πραγματοποιείται μια βίαιη εγγραφή του κινήματος στην ιταλική κοινωνία.

Στη δεύτερη δεκαετία οι δράσεις αποκτούν διαφορετικό προσανατολισμό. Γίνεται μια προσπάθεια ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1910, να μειωθούν οι εντάσεις με το κοινό. Πολλά πράγματα έχουν ήδη κερδηθεί και δεν κρίνεται απαραίτητη η επανάληψη βίαιων σκηνών, χωρίς περιεχόμενο. Οι καινοτομίες στο χώρο του θεάματος συνεχίζονται με την 'έκπληξη', τον 'αέρα', το 'χρώμα' και την 'αφή' να κάνουν την εμφάνισή τους. Παράλληλα ακολουθούν οι αντίστοιχες εφαρμογές, δηλαδή οι παραστάσεις. Η ποικιλομορφία των έργων, το παράλογο και η σάτιρα παίρνουν τη σκυτάλη από την πολεμική διάθεση της προηγούμενης δεκαετίας.

Στην τρίτη δεκαετία ο συμβιβασμός στους κόλπους του κινήματος και στον ίδιο τον Marinetti είναι έκδηλος. Ο τελευταίος γίνεται ακαδημαϊκός (ήδη στο τέλος της δεκαετίας του 1920) και προσπαθεί να συμβιβαστεί με το καθεστώς του Φασισμού. Αυτό έχει αντίκτυπο και στη δραστηριότητα του κινήματος, χωρίς να σημαίνει και την πλήρη ευθυγράμμιση με τις επιθυμίες του Mussolini. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι η δραστηριότητα του Marinetti ενάντια στον αντισημιτισμό και την ετικέτα της *Εκφυλισμένης Τέχνης (Entartete Kunst)*. Ο 'αέρας' γίνεται κυρίαρχο στοιχείο έμπνευσης για τη φουτουριστική τέχνη.

Η τρίτη ενότητα του δεύτερου κεφαλαίου αναφέρεται στο κοινό και την προβολή του κινήματος που λαμβάνει όρους διαφημιστικής καμπάνιας. Μέσα από αυτή την ενότητα προσεγγίζεται ένα ενδιαμέσο στάδιο πριν τη διείσδυση στο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο.

Στον Φουτουρισμό θα βρούμε την ευρεία διάχυση και προβολή των θέσεων και αξιώσεων του κινήματος, ήδη από το ιδρυτικό μανιφέστο του 1909, το οποίο γίνεται εξώφυλλο στην εφημερίδα *Le Figaro*. Μανιφέστο, περιοδικό, φυλλάδιο βρίσκονται στο οπλοστάσιο των φουτουριστών, ενώ η προβολή γίνεται κύριος σκοπός, ακόμη κι αν είναι αρνητική.

Ένα ακόμη ζήτημα που αφορά την επέκταση του κινήματος, είναι οι σχέσεις με το κοινό. Πρόκειται για μία ακόμη αμφιλεγόμενη πλευρά του Φουτουρισμού. Το κοινό και η μάζα άλλοτε αντιμετωπίζονται με θετικό και άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Το κίνημα προσεγγίζει ρητά το ευρύ κοινό, επιδιώκει την επαφή μαζί του και προκαλεί τη συμμετοχή του, κάνοντάς το συνδιαμορφωτή στη δραστηριότητα. Τα μανιφέστα και οι δράσεις λειτουργούν προς αυτή την κατεύθυνση.

Στην τελευταία ενότητα προσεγγίζονται κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Η παρέμβαση στην αστική κοινωνία είναι από τις μεγαλύτερες προκλήσεις για τους φουτουριστές.

Αρχικά σε αυτή την ενότητα εξετάζεται το θέμα των δράσεων στον αστικό χώρο και τους κοινωνικούς θεσμούς. Η τουριστική και φιλήσυχη Ιταλία βρίσκεται στο επίκεντρο. Έτσι, βάλλονται τουριστικές πόλεις, πρώτα απ' όλα η Βενετία και στη συνέχεια δίνεται η υπόσχεση και για τη Φλωρεντία και τη Ρώμη. Την πρώτη θα την οραματιστούν χωρίς κανάλια και γόνδολες, αλλά με τσιμέντο και βιομηχανική παραγωγή.

Στη συνέχεια οι φουτουριστές παρεμβαίνουν στα δικαστήρια, το πανεπιστήμιο, στη Σκάλα του Μιλάνο, το αρχαίο θέατρο της Σικελίας, στην Ακρόπολη. Πάντα προτείνοντας συνταρακτικές αλλαγές και ζητώντας την ανατροπή ενός ρομαντικού παρελθόντος.

Η ενότητα κλείνει με την εξέταση πλευρών της ιδεολογίας των φουτουριστών. Οι τελευταίοι χρησιμοποίησαν αναρχοσυνδικαλιστικές πρακτικές, βία, ανατρεπτικές δράσεις, αρθρώνοντας σχεδόν πάντα ένα πατριωτικό λόγο. Απασχόλησαν διανοούμενους της Αριστεράς όπως ο Benjamin και ο Gramsci. Δραστηριοποιήθηκαν σε ένα ιδιόμορφο 'θέατρο πολιτικής δράσης', οργανώνοντας εκδηλώσεις με πολιτικό, εθνικιστικό και αντιγερμανικό περιεχόμενο ιδιαίτερα κατά την πρώτη δεκαετία. Στην πρώτη περίοδο ενορχηστρώθηκαν πολιτικές εκδηλώσεις, με τη συνεργασία εντύπων. Αναφορά

γίνεται και στη σχέση του Marinetti με τον Mussolini, καθώς και του Φουτουριστικού κινήματος με τον Φασισμό.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται το κίνημα του Ντανταϊσμού. Αρθρώνονται ανάλογης υφής ζητήματα και αντίστοιχες ενότητες εξέτασης του Dada, όπως συνέβη με τον Ιταλικό Φουτουρισμό. Έτσι, περνάμε από τα βασικά στοιχεία, σε κείμενα και από εκεί στις δράσεις, το κοινό, την κοινωνία και την πολιτική.

Στην πρώτη ενότητα εξετάζονται σημαντικά στοιχεία της δραστηριότητας του κινήματος. Αρχικά προσεγγίζονται η *'έκπληξη'*, το *'τυχαίο'* και η *'επανάλληψη'*. Όπως και οι Ιταλοί φουτουριστές, οι ντανταϊστές φροντίζουν να εκπλήσσουν το κοινό. Επίσης, χρησιμοποιούν το τυχαίο έναντι του ορθολογισμού της αστικής κοινωνίας. Όμως όλα αυτά δεν συμβαίνουν χωρίς την επανάλληψη της δραστηριότητάς τους. Συγκεκριμένες πρακτικές φανερώνουν την επαναληπτική λειτουργία, μέσα στη δημιουργικότητα.

Η *'βία'* και η *'καταστροφή'*, δηλαδή οι βίαιες δράσεις και η καταστροφή αξιών, βρίσκονται στο οπλοστάσιο του κινήματος. Όμως, στο Ντανταϊστικό κίνημα κάνει την εμφάνισή της και η *'αυτοκαταστροφή'*. Το κίνημα, δίνει μια μάχη με τον θάνατο, μέσα από την εκδήλωση μιας εσωτερικής διαμάχης.

Σε συνέχεια των προηγούμενων στοιχείων, εμφανίζεται η εναντίωση του κινήματος απέναντι σε όλα. Το μέτωπο είναι το σύνολο των αξιών στην αστική τέχνη και την αστική κοινωνία, μια κοινωνία του πολέμου, της τεχνολογίας, του ορθού λόγου. Βέβαια, όπως μόλις αναφέρθηκε το πεδίο μάχης μεταφέρεται και στο εσωτερικό των ντανταϊστικών ομάδων, καθώς και μεταξύ των ομάδων αυτών. Η αντίφαση, η σύγχυση και η σύγκρουση γίνονται εσωτερικά στοιχεία του κινήματος. Βέβαια, η διάλυση της παλιάς κουλτούρας σημαίνει και τη δημιουργία μιας νέας.

Τέλος, βασικές συνιστώσες του έργου που εξετάζεται εδώ, είναι ο *'θόρυβος'* και ο *'συγχρονισμός'*. Ο *'θόρυβος'* παράγεται στις μοντέρνες πόλεις, όμως είναι και ένα στοιχείο του πολέμου. Απέναντι σε αυτόν, το Dada απαντά με το τύμπανό του. Η παράλληλη δράση είναι βασικό στοιχείο της μοντέρνας ζωής και στο κίνημα εκδηλώνεται ενάντια σε μια απλοϊκή γραμμικότητα.

Στη δεύτερη ενότητα προσεγγίζονται ντανταϊστικά κείμενα. Οι καλλιτέχνες εναντιώνονται στη γλώσσα και τη λέξη, την ίδια στιγμή που χρησιμοποιούν τη λέξη και το γράμμα, συνδέοντάς τα με τον ήχο. Σημαντική μορφή έκφρασης που εξετάζεται είναι αυτή του μανιφέστου, η οποία προτρέπει σε πράξη, διακηρύσσει και απορρίπτει όλες τις διακηρύξεις ταυτόχρονα. Οι προγραμματικές δηλώσεις του κινήματος, φανερώνουν την εσκεμμένη έλλειψη προγράμματος και τις διαθέσεις απέναντι στον αστό.

Μία δεύτερη μορφή έκφρασης είναι η ποίηση. Αυτή θα πρέπει να παρουσιαστεί επί σκηνής και αυτό ακριβώς είναι το σημείο τομής όπου η *'επιτελεστικότητα'* συναντά τη γραφή. Σημασία επίσης έχει η διαδικασία έναντι του αποτελέσματος. Μέσα από την ποιητική πλευρά του Dada θα βρούμε το παιδιάστικο μαζί με το σοβαρό. Επιπλέον, στον ποιητικό λόγο εντυπώνονται τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν, λειτουργώντας πολλές φορές ως είδη του (θορυβιστική, συγχρονιστική, κινητική ποίηση).

Στη δραματική μορφή του λόγου, οι ντανταϊστές ανατινάσσουν τη σύμβαση. Η καθημερινότητα, το γκροτέσκο, η έλλειψη χαρακτήρων και πλοκής, εμφανίζονται στο ντανταϊστικό δράμα.

Μία ιδιαίτερη πλευρά της δραστηριότητας του κινήματος, είναι η μανία για την παρουσίαση των κατορθωμάτων των καλλιτεχνικών ομάδων. Οι ντανταϊστές στρέφονται από νωρίς και ενώ το κίνημα είναι ζωντανό και δημιουργικό, στην εξιστόρηση δράσεων, στο ημερολόγιο, στις αναμνήσεις. Αυτή η πλευρά του γραπτού λόγου λειτουργεί παραμορφωτικά τονίζοντας γεγονότα. Πολλές φορές μάλιστα, παραλείπεται το έργο ή και η δραστηριότητα ολόκληρων ομάδων.

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζονται οι δράσεις και οι παραστάσεις του κινήματος. Αρχικά γίνεται μια αναφορά στις επιρροές που δέχτηκαν οι ντανταϊστές. Στη συνέχεια γίνεται λόγος για προ-ντανταϊστικές δράσεις. Οι ντανταϊστικές δράσεις επιδρούν τόσο στο χώρο δράσης, όσο και στους ίδιους τους καλλιτέχνες, διαμορφώνοντας αντιφάσεις εσωτερικά και εξωτερικά.

Η εξέταση των καλλιτεχνικών δράσεων δεν γίνεται με βάση το χρόνο, αλλά με βάση τον γεωγραφικό χώρο. Αρχικά γίνεται λόγος για τις δράσεις στη Ζυρίχη. Εκεί ξεκινάει η προσπάθεια του Cabaret Voltaire, αρχικά φιλοξενώντας όλες τις καλλιτεχνικές τάσεις και στη συνέχεια τις πιο πρωτοπόρες. Ο αντισυμβατικός χαρακτήρας που χτίζεται στο καμπαρέ, χαλαρώνει με τη Galerie Dada. Εκεί οι αστοί συμμετέχουν και χρηματοδοτούν την προσπάθεια. Συγκρούσεις όμως δεν θα λείψουν και μετά το Cabaret Voltaire.

Στη συνέχεια η συζήτηση μεταφέρεται πιο βόρεια, στη Γερμανία. Εκεί το κλίμα είναι πολύ διαφορετικό σε μία χώρα που βρίσκεται σε κατάρρευση μετά την ήττα του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Στο Βερολίνο το Dada θα συνδεθεί άμεσα με την πολιτική, ενώ οι παραστάσεις έχουν να κάνουν με τη διαχείριση μιας κατάστασης έκτακτης ανάγκης. Εδώ θα εκδηλωθούν οι διαμάχες με τους αστούς, με τον Εξπρεσιονισμό και με τις ντανταϊστικές ομάδες της Ζυρίχης και του Παρισιού. Δράσεις που βρίσκονται κοντά στο πνεύμα του κινήματος θα πραγματοποιηθούν και στο Ανόβερο και την Κολωνία. Επίσης, θα γίνουν περιοδείες στην Κεντρική Ευρώπη και τις Κάτω Χώρες.

Το Dada άνθισε και στο Παρίσι. Η επιρροή του κινήματος ασκείται νωρίς, από τη Ζυρίχη. Όμως με την άφιξη του Tzara όλα παίρνουν τον δρόμο της πρόκλησης, προς τις λογοτεχνικές συμβάσεις, την κουλτούρα, καθώς και προς διάφορες πολιτικές ομάδες. Η πολιτική πλευρά στο κίνημα του Παρισιού δεν συνδέεται άμεσα με την Αριστερά ή τον Κομμουνισμό, όπως συνέβη στο Βερολίνο. Στη γαλλική πρωτεύουσα υπάρχει εντονότερη η παρέμβαση στην κουλτούρα.

Στη Νέα Υόρκη η πρόκληση προς τις συμβάσεις της τέχνης φτάνει στον ύψιστο βαθμό. Δεν υπάρχουν τόσες πολλές δράσεις και παραστάσεις. Η μικρή ομάδα εισβάλλει με τον τρόπο της στην καθημερινή ζωή και χαράσσει νέες πορείες στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη.

Στην τέταρτη ενότητα εξετάζονται ζητήματα εξάπλωσης του κινήματος, μέσω έντυπων μέσων. Επίσης εξετάζεται η επίδραση του Dada στο κοινό. Οι ντανταϊστές προκαλούν τους θεατές, ενώ καταφέρονται ενάντια στους αστούς με κάθε ευκαιρία, από τη σκηνή, τον δρόμο, τη σελίδα. Αλληλεπίδραση με το κοινό

πραγματοποιείται σε όλες τις περιπτώσεις των δράσεων και των παραστάσεων του κινήματος. Αυτός είναι ένας τρόπος ανάμιξης του Dada στα τοπικά κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα.

Οι εκδόσεις και τα περιοδικά που συνοδεύουν τη δράση και τη διασπορά του κινήματος είναι πλούσιες. Ήδη από το Cabaret Voltaire στη Ζυρίχη, οι ντανταϊστές δραστηριοποιούνται και σε αυτό τον τομέα. Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζεται το έργο των καλλιτεχνών, προκαλούνται οι αναγνώστες, συμβαίνουν εσωτερικές προστριβές και εξωτερικές διαμάχες.

Η τέταρτη ενότητα ασχολείται με τη σύνδεση του Dada με πολιτικά, πολιτιστικά και κοινωνικά ζητήματα. Αρχικά, προσεγγίζονται ιδεολογικές πλευρές των καλλιτεχνών που έχουν να κάνουν με τον Αναρχισμό, τον Κομμουνισμό και τον Σοσιαλισμό. Έτσι, σε αντίθεση με τον πατριωτικό ιταλικό Φουτουρισμό, το Dada ιδεολογικά βρίσκεται πιο κοντά στην Αριστερά και τον Αναρχισμό. Το μέτωπο που ενώνει αυτούς που συμμετέχουν στο κίνημα, είναι η αστική κουλτούρα.

Έτσι ήδη στην πρώτη ομάδα της Ζυρίχης θα βρούμε την εναντίωση στην κουλτούρα του πολέμου και του ορθολογισμού, όπως θα δούμε και στην πρώτη ενότητα αυτού του κεφαλαίου. Η ηθική, η ιεραρχία, η λογική βρίσκονται στο στόχαστρο των ντανταϊστών μαζί με όλες τις αξίες των πολιτισμένων κοινωνιών.

Στο κλείσιμο αυτού του κεφαλαίου προσεγγίζονται οι παρεμβάσεις του κινήματος σε πολιτικό επίπεδο. Γίνεται μια βασική αναφορά στις πόλεις που έδρασε το κίνημα, με πυξίδα τις δράσεις που έχουν πολιτικό περιεχόμενο, με τη στενή ή την ευρύτερη έννοια του όρου. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη δραστηριότητα στη διαλυμένη Γερμανία, όπως και στο κλίμα που απαντούσε το κίνημα στη Νέα Υόρκη κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται τρεις όροι, με βάση τους οποίους γίνεται η ανάλυση της 'γραφής' και της 'επιτέλεσης' των δύο κινήματων. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο εξετάζονται διαδοχικά η 'πόλωση', η 'γνώση' και η 'διασπορά'.

Η συζήτηση ξεκινάει με τον όρο 'πόλωση'. Αφετηρίες της ανάλυσης σε αυτή την ενότητα είναι τα κείμενα του Πλάτωνα και του Derrida.

Αρχικά προσεγγίζεται η 'πόλωση' στον γραπτό λόγο των πρωτοποριών. Γίνεται αναφορά σε θέματα 'αναλογίας', με αφορμή το έργο του Πλάτωνα. Επίσης, συσχετίζεται η 'ζωντάνια' στο κείμενο και στο 'βιβλίο'. Εξίσου σημαντικός όρος είναι το *φάρμακον* και η ρευστότητά του. Η υποενότητα κλείνει με ζητήματα μνήμης και παρελθόντος με αφορμή τη φιλοσοφία και με προέκταση στα κινήματα των πρωτοποριών. Η αστική κουλτούρα αντιμετωπίζεται βάνουσα, σαν να έχει παρέλθει και οι πρωτοπορίες παίρνουν την κατάσταση στα χέρια τους. Μνήμη και υπόμνηση αναμιγνύονται στο έργο τους.

Στη δεύτερη υποενότητα προσεγγίζονται ζητήματα πόλωσης στην καλλιτεχνική δράση. Εξετάζονται θέματα που έχουν να κάνουν με τα τεχνάσματα και τον πλουραλισμό αυτής της δράσης. Σημαντικό στοιχείο που μας αφορά εδώ είναι το σώμα. Επίσης, αναδεικνύονται ζητήματα ευθύνης και σχέσης με το παρελθόν.

Η δημιουργία έντασης στο πολιτικό πεδίο, είναι βασικό θέμα για τις πρωτοπορίες. Σε αυτή την παράγραφο παρουσιάζεται ο τρόπος έκφρασης, ο

πολιτικός λόγος και η δράση, το *φάρμακον* της δημοκρατίας και το ζήτημα της συμμετοχικότητας.

Τέλος, διερευνάται περισσότερο ο όρος της *'πόλωσης'* και οι σημασίες του. Έτσι, θα κινηθούμε από τη δημιουργία ακραίων πολιτικών παρατάξεων, στην περιπλάνηση και στο "όργανο" της κουλτούρας. Οι χροιές της έννοιας αυτής έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα κινήματα, τα οποία δρουν σε διάσταση με την κοινωνία και βρίσκονται στο επίκεντρο των γεγονότων και των καταστάσεων αναδιαμόρφωσης της κουλτούρας.

Στην επόμενη υποενότητα προσεγγίζεται ο όρος *'γνώση'*, στα όρια της σύνθεσης της *'επιτέλεσης'* και της *'γραφής'*. Για την ακρίβεια εξετάζεται η διαδικασία δημιουργίας και απόκτησης της γνώσης, μέσα από την παρέμβαση και τη συμμετοχή. Διερευνώνται κείμενα του Πλάτωνα, του Rancière, του Derrida ενώ παράλληλα γίνονται αναφορές σε συγγραφείς που προέρχονται από την Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης και την Παιδαγωγική.

Θέματα που εξετάζονται εδώ έχουν να κάνουν με: τη σχέση μαθητή-δασκάλου και τη θέση του βιβλίου, τη λειτουργία της γνώσης ως δημιουργικής παρέμβασης, καθώς και τη σύνδεση της γνώσης με την ισότητα και την ελευθερία.

Τελευταίος όρος ανάλυσης είναι αυτός της *'διασποράς'*. Πρόκειται για έναν όρο που αποσιωπήθηκε πριν τη δεκαετία του 1990 και χρησιμοποιήθηκε με ρυθμούς μανίας τις τελευταίες δεκαετίες. Αφορά κατά κύριο λόγο τις κοινωνικές επιστήμες και τις πολιτισμικές σπουδές. Αναφέρεται και στο έργο του Jacques Derrida. Μια γέφυρα ανάμεσα σε αυτά τα δύο, αποτελεί η τελευταία ενότητα της εργασίας αυτής.

Μία έννοια της *'διασποράς'* ως λειτουργίας προς πολλές κατευθύνσεις, χρησιμοποιείται στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο. Εκεί έχουμε καλλιτεχνικές και πολιτικές πορείες στον χρόνο, τον χώρο, αλλά και διαδρομές από τη σελίδα, στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην κοινωνία. Οι όροι του παιχνιδιού των πρωτοποριών διαδίδονται.

Άλλες κατευθύνσεις αναδεικνύονται στην τελευταία ενότητα. Η *'διασπορά'* αντιμετωπίζεται ως ένας μηχανισμός. Έτσι εξετάζονται, η "αρχή" της δραστηριότητας, η ενεργοποίηση του μηχανισμού και ο χρόνος, η σύνθεση του όρου της διασποράς και η τέταρτη επιφάνεια του μηχανισμού. Η δραστηριότητα των πρωτοποριών, θολώνει την αρχή και το τέλος της δράσης, επίσης μοιάζει να αναδιπλασιάζει τον εαυτό της συνεχώς, δυσχεραίνοντας την εξέτασή της. Επιπλέον, είναι ένα στοίχημα με τον χρόνο. Αυτές οι διαστάσεις θα εξεταστούν στο κλείσιμο της εργασίας.

Αυτό που επιχειρείται σε αυτή την εργασία είναι η ανάδειξη των σχέσεων που συνδέουν δύο σημαντικούς όρους στην ανάγνωση των πρωτοποριών. Η *'επιτέλεση'* και η *'γραφή'* γίνονται καθοριστικές έννοιες στην αφήγηση και την ανάλυση των δύο κινήμάτων.

Οι δύο αυτοί όροι βρίσκονται σε πολύ στενή συνάφεια και διαπλέκονται. Ο στενός δεσμός των δύο εννοιών θα προσεγγιστεί σε πολλά επίπεδα. Σε θεωρητικό επίπεδο θα γίνουν αναφορές για τον γραπτό λόγο και τον προφορικό, μέσα από τον "διάλογο" του Πλάτωνα και του Derrida.

Μεγάλο βάρος θα δοθεί στην ιστορική παρουσίαση του έργου των πρωτοποριών. Μέσα από την ιστορική προσέγγιση θα αναδειχθεί η πορεία των κινημάτων προς το κοινωνικοπολιτικό πεδίο.

Τέλος, θα σκιαγραφηθεί ένα σχήμα ανάλυσης των δύο όρων μέσα από τρεις σταθμούς. Η 'πόλωση', η 'γνώση' και η 'διασπορά' συνθέτουν ένα σχήμα με θεωρητικές έννοιες, που επενεργούν στην πορεία της σύνδεσης 'γραφής' και 'επιτέλεσης'.

Το ιστορικό και το θεωρητικό επίπεδο δεν βρίσκονται διαχωρισμένα στις σελίδες αυτής της εργασίας. Ούτε βρίσκονται σε μια απλή επικοινωνία. Αποτελούν μέρη του ίδιου αντικειμένου, με διαφορετικές ιδιότητες. Μοιάζουν σαν τις πλευρές του ίδιου φακού, όπου περιλαμβάνονται τα κοίλα και τα κυρτά, στα οποία το φως αντανακλά με διαφορετικό τρόπο.

Με αυτούς τους τρόπους θα δείξουμε την ύφανση των δύο κεντρικών όρων και των πρακτικών που τους συνδέουν, δηλαδή του 'κειμένου' και της 'δράσης'. Έτσι, στην παρούσα εργασία έχουμε εδώ μια επιτέλεση που γράφει και μια γραφή που επιτελεί. Ο γραπτός λόγος επιτελείται και συντελεί στους σκοπούς των κινημάτων και η φυσική παρουσία "γράφει" σε σώματα και αποτυπώνει στον κοινωνικό χώρο.

Τα πεπραγμένα των πρωτοποριών δεν αποτελούν κάποιο μυστικό, είναι ήδη γνωστά. Δεν είναι καινούρια επίσης η θεωρητική τους προσέγγιση. Αυτό που επιχειρείται εδώ, μοιάζει με την οπτική του Simmel για την Κοινωνιολογία: *μια νέα σκοπιά για την παρατήρηση γεγονότων που είναι ήδη γνωστά*ⁱ.

1ο κεφάλαιο. Επιτέλεση και γραφή

Πες μου λοιπόν, αν έρθη κανείς στο φίλο σου τον Ερυξίμαχο ή στον πατέρα σου τον Ακούμενο και ειπή πως 'εγώ γνωρίζω κάτι τι να δίνω στο σώμα που να το ζασταίνω, αν θέλω, και να το κρυώνω, και αν δα θελήσω, να του φέρω εμετό κι άλλοτε πάλι διάρροια, και άλλα τέτοια πάρα πολλά και επειδή τα γνωρίζω αυτά, έχω την αξίωση να είμαι γιατρός και να κάνω κι άλλους, σ' όσους θα παράδινα τη γνώση γι' αυτά' τι νομίζεις πως θα του ειπούν άμα τον ακούσουν;

(Φαίδρος 268 b)

Πολιτισμός, κοινωνία, επιτέλεση

Ξεκινώντας με θέματα που έχουν να κάνουν με το κείμενο, τη δράση, την εγγραφή της δράσης σε σώμα ανθρώπινο και σώμα κοινωνικό, φάνηκε αρχικά χρήσιμη στην παρούσα προσπάθεια, η προσέγγιση του Derrida στο παλιό του κείμενο για τον Πλάτωνα. Από εκεί το νήμα ξετυλίχθηκε προς τον ίδιο τον δάσκαλο της διαλεκτικής.

Σε προέκταση της 'εγγραφής της δράσης', προέκυψαν κάποια ερωτήματα για τη σχέση αντίθετων (ή φαινομενικά αντίθετων) όρων: φύσης έναντι πολιτισμού ή ακόμη καλύτερα πολιτισμού / υποπολιτισμού (υποκουλτούρας), φυσικότητας έναντι τεχνάσματος, πρωτεύοντος έναντι δευτερεύοντος, εντός/ εκτός, αλήθειας/ ψεύδους. Ερωτήματα που βρίσκονται σε επαφή με τη Φιλοσοφία και τις κοινωνικές επιστήμες και είναι ιδιαίτερα κοντινά στη Φιλοσοφία του Πολιτισμού και στην Κοινωνιολογία του Πολιτισμού (Philosophy of Culture and Sociology of Culture).

Στο ζήτημα του περάσματος από το κείμενο στο σώμα και από εκεί στο σώμα των θεατών και της κοινωνίας, ήρθαν να προστεθούν ζητήματα σωματικότητας, γνώσης, επιτελεστικότητας, γραφής, εγγραφής μέσα στον πολιτισμό. Επιπλέον ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά το θέμα της συγκρότησης υποπολιτισμών εντός των πολιτισμών, όπως συμβαίνει με τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας που θα εξετάσουμε παρακάτω.

Για τις κοινωνικές επιστήμες η έννοια του πολιτισμού (/κουλτούρας –civilization /culture) αφορά τόσο ανώτερα νοητικά επιτεύγματα των ανθρώπων (λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική), όσο και τον τρόπο ζωής των μελών μιας κοινωνίας ή κοινότητας (ήθη, έθιμα, ντύσιμο, εκπαίδευση, εργασία, τελετουργικά)ⁱⁱ (Giddens, 2002: 68).

Η κουλτούρα προέρχεται από τη λέξη 'culture' οποία συγγενεύει με τη λέξη *cultivate* (καλλιεργώ) δίνοντας τον τόνο, πως οι άνθρωποι ζουν μαζί σε μία κοινωνία και *αναπτύσσουν* τρόπους ζωής μέσα στον χρόνοⁱⁱⁱ. Κοντά στην έννοια του πολιτισμού και αλληλένδετη με αυτήν, είναι η έννοια της κοινωνίας. Η τελευταία θα μπορούσε να οριστεί ως *ένα σύστημα αμοιβαίων σχέσεων* μεταξύ των ατόμων (Giddens, 2002: ο.π.).

Οι τρόποι ζωής που αναφέρθηκαν παραπάνω, σχηματίζονται από τρόπους σκέψης, δράσης, αλλά και από υλικά αγαθά (Macionis, 2012: 54). Στοιχεία που συγκροτούν τον πολιτισμό είναι τα σύμβολα, η γλώσσα, οι αξίες και οι νόρμες (Macionis, 2012: 58-63). Οι φουτουριστές και οι ντανταϊστές συγκρότησαν ιδιαίτερους υποπολιτισμούς που διέθεταν αυτά τα στοιχεία, τα οποία κατεύθυναν ενάντια στις υπάρχουσες νόρμες, στις κοινωνίες όπου ανέλαβαν δράση. Δηλαδή, ανέπτυξαν πολιτιστικά πρότυπα, που τους διαχώρισαν ως ιδιαίτερο κομμάτι

πληθυσμού μέσα στην κοινωνία (Macdonis, 2012: 64). Αυτή η ανάπτυξη δεν γίνεται χωρίς συγκρούσεις και είναι πράγματι η ένταση ανάμεσα στην κοινωνική ύπαρξη και την κουλτούρα της που εμφανίζεται στην ιστορία της νεωτερικότητας (Bauman, 1998: 10). Στη νεωτερικότητα όπως και στον Μοντερνισμό, θα βρούμε τις εντάσεις ως καθοριστικό στοιχείο^{iv}. Ιδιαίτερα στα κινήματα είναι χαρακτηριστική η διαμάχη με ευρύτερα πολιτιστικά πλαίσια. Οι σχέσεις έντασης θα γίνουν πιο απτές στις πρώτες ενότητες του δεύτερου και του τρίτου κεφαλαίου όπου προσεγγίζονται τα στοιχεία δράσης των πρωτοποριών, ιδιαίτερα στις παραγράφους, για τη 'βία' και την 'καταστροφή'. Επιπλέον, στο τέταρτο κεφάλαιο θα αναδειχθούν οι όροι με τους οποίους γίνεται αυτή η 'πόλωση' στα καλλιτεχνικά, κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο όρος 'επιτέλεση' (*performance*). Πρόκειται για έναν όρο που διατρέχει σχεδόν όλα τα πεδία των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών και ιδίως των σπουδών για τις παραστατικές τέχνες, στον βαθμό που πλέον συγκροτούν ιδιαίτερο πεδίο μελέτης (*Performance Studies*).

Κατά τη μελέτη της 'επιτέλεσης', προσεγγίσεις που προέρχονται από το χώρο της Κοινωνιολογίας^v και της θεωρίας του πολιτισμού, επικεντρώνονται συνήθως στο θέμα του κοινού, των παρατηρητών ή και της πρόσληψης των κοινωνικών δράσεων και λιγότερο στις δράσεις αυτές καθαυτές. Στις θεωρήσεις από την πλευρά της ψυχολογίας συμβαίνει μάλλον το αντίστροφο.

Η 'κοινωνική δράση' (*social action*) είναι αντικείμενο μελέτης και στο χώρο της Κοινωνιολογίας. Κατά τον Max Weber η δράση συνδέεται με το υποκειμενικό νόημα που δίνει το άτομο σε αυτήν, καθώς και με τις αντιλήψεις και τις δράσεις άλλων στους οποίους απευθύνεται κατά τη διάρκεια της πορείας της (Max Weber, 1983: 217)^{vi}. Με τη δράση ασχολείται και ο Talcott Parsons, καθώς επίσης και με το 'πλαίσιο αναφοράς' της (*the action frame of reference*), βάζοντας στη συζήτηση τον σκοπό, το νόημα, τις συνθήκες, τις νόρμες. Η δράση στον Parsons είναι μια διαδικασία μεταβολής των υποθετικών στοιχείων (*conditional elements*) στην κατεύθυνση του συμβιβασμού με τα πρότυπα (*norms*) (Parsons, 1937: 731-3).

Η 'επιτέλεση' (*performance*) θα πρέπει να βασίζεται σε μία σχέση. Σχέση του ατόμου που δρα και επιδρά σε άλλα άτομα^{vii}.

[H] .. όλη δραστηριότητα ενός ατόμου που σημειώνεται κατά τη διάρκεια μιας περιόδου διαρκούς παρουσίας του μπροστά σ' ένα συγκεκριμένο σύνολο παρατηρητών και έχει κάποια επίδραση πάνω τους

(Goffman, 2006: 77)

Ένας άλλος ορισμός περιορίζει την 'επιτέλεση' (*performance*), '..σε κάτι που διευθετεί τη μετατροπή του ατόμου σε ένα δράστη επί σκηνής'. Αυτός γίνεται αντικείμενο παρατήρησης χωρίς αντιστάσεις, από έναν αριθμό ατόμων που βρίσκονται σε ρόλο κοινού. Οι τελευταίοι δεν έχουν ούτε το δικαίωμα, ούτε την υποχρέωση να συμμετέχουν άμεσα στη δράση του δράματος, μπορούν όμως να επιδοκιμάσουν αυτό που παρουσιάζεται (Goffman, 1974: 124-5).

Άλλοτε η επιτέλεση, ορίζεται ως μια ανάληψη ευθύνης από αυτούς που δρουν, απέναντι σε άτομα ή στην παράδοση και άλλοτε γίνεται αναφορά σε ένα προϋπάρχον μοντέλο ή πρότυπο δράσης, ή ακόμη και σε μια δράση με εκτελεστικά και επικοινωνιακά χαρακτηριστικά που λειτουργεί ως κείμενο. Η αρχική σχέση ανάμεσα στον "δράστη" και κάποιους που παρατηρούν ή είναι θεατές, είναι ένας κοινός παρονομαστής και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην ανάληψη ευθύνης, στο πρότυπο δράσης, στην επικοινωνία, στα συμφραζόμενα που περιβάλλουν τη δράση, στη ρητορική, στο ζήτημα της μετάβασης (Carlson, 1999: 15, 16-17, 20).

Υπάρχουν προσεγγίσεις των 'τελετουργικών' (*rituals*), ως δράσεων που ενισχύουν την υπάρχουσα κουλτούρα ή ακόμη και ως δραστηριοτήτων που αποσταθεροποιούν τον κραταιό πολιτισμό, μέσα στον οποίο συμβαίνουν (Carlson, 1999: 15). Σίγουρα, η σχέση της δράσης με τον πολιτισμό, είναι ιδιαίτερα σύνθετη. Θέματα αλλαγής ή ενίσχυσης του πολιτισμού μέσα από τις ανθρώπινες πρακτικές εντείνουν την πολυπλοκότητα. Άλλες θεωρήσεις των τελετουργικών βλέπουν μια γραμμική πορεία εκτέλεσης τους (van Genep, 1965: 21), ενώ άλλες προσεγγίζουν αυτές τις δράσεις σε κυκλικό σχηματισμό (Schechner, 1988: 190 & 1985:103).

Στον Πλάτωνα και στον Nietzsche θα βρούμε την καχυποψία απέναντι σε αυτούς που μιμούνται και που παίζουν κοινωνικούς ρόλους, υπονομεύοντας τον "αληθινό" τους εαυτό (Carlson, 1999: 42).

Στον Αριστοτέλη, εμφανίζεται η διάκριση ανάμεσα στην 'ποίηση' και στην 'πράξη'. Η πρώτη δημιουργείται χάρη σε μια αρχική ιδέα και το προϊόν της τίθεται έξω από τον δημιουργό, δηλαδή ο τελικός σκοπός είναι κάτι διακριτό από την ποιητική διαδικασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι η οικοδομική τέχνη. Αντίθετα στην 'πράξη' ο τελικός σκοπός είναι ότι κάποιος 'ενεργεί καλά'. Η αριστοτελική διάκριση συνδέεται με τον διαχωρισμό ανάμεσα στο 'πράττω καλά' (*ευπραξία*) και στην ενάρετη συμπεριφορά (*διὰ τὸ καλόν*) που συμπεριλαμβάνει και μία αισθητική πλευρά (Virvidakis, 2014). Η παραπάνω προσέγγιση που συνθέτει οπτικές του Αριστοτέλη και του Dworkin έχει ιδιαίτερη αξία στη συζήτηση που ακολουθεί, μιας και ξεχωρίζει τη *διαδικασία* και το *τελικό αποτέλεσμα*^{viii}.

Μία ακόμη διάκριση σε σχέση με τα τελετουργικά που έχουν έντονη επιτελεστική διάσταση, είναι αυτή του *βαθιού* και του *ρηχού* παιχνιδιού. Στο πρώτο οι συμμετέχοντες βρίσκονται *μέσα* στο παιχνίδι *μέχρι το κεφάλι* (Geertz, 2003: 412, 420). Με αυτόν τον τρόπο επιστρέφουμε στη διάκριση του Goffman για τις παραστάσεις (*performances*) στις οποίες ο ερμηνευτής άλλοτε παρασύρεται από τον ρόλο που παίζει και είναι πεπεισμένος ότι αυτή είναι η πραγματικότητα και άλλες φορές βλέπει πίσω από το ρόλο και συμπεριφέρεται με *κυνισμό*. Αυτά είναι δύο άκρα που επικοινωνούν: όποιος έχει γνωρίσει τη μία πλευρά δεν αποκλείεται να ολοκληρώσει τη διαδρομή (Goffman, 2006: 73-75). Πρόκειται για μια βασική διαφορά με τα τελετουργικά που ιχνηλατεί ο Geertz στο Μπαλί.

Τη *δράση* που ξεπερνά την ατομική προοπτική, θα τη συναντήσουμε στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας. Αυτό συμβαίνει είτε μέσα από την

παράλληλη δραστηριότητα(Φουτουρισμός, Dada), είτε μέσα από τη θεώρηση της ατομικής καλλιτεχνικής δράσης ως ένα στοιχείο σε μια μεγαλύτερη εικόνα (Σουρεαλισμός, Bauhaus) (Carlson, 1999: 93).

Σίγουρα το στοιχείο του συμβιβασμού με τα υπάρχοντα πολιτιστικά ή κοινωνικοπολιτικά πρότυπα, δεν συναντάται στις πρωτοπορίες^{ix}. Τα κινήματα θα φτάσουν στο σημείο να συγκρουστούν με τον κόσμο της τέχνης που προϋπήρχε και είχε επίκεντρο τα *Σαλόν* και τα *επίσημα ιδρύματα τέχνης*. Μία κινητήρια δύναμη σε αυτή τη διαδικασία είναι η *μανία* για καινούριους τρόπους έκφρασης, οργάνωσης και εντέλει μανία πολλαπλασιασμού (ή μήπως θα μπορούσαμε να τολμήσουμε τον όρο *διασπορά*) που οδήγησε σε μία «αβανγκάρντ» συμπεριφορά (Cottingham, 2007: 25).

θ

Όμως πως συντελείται αυτή η *‘γραφή’* των ατόμων στην κοινωνία τους; Πως οι άνθρωποι ασκούν καθημερινές και καλλιτεχνικές πρακτικές, με πολιτικές προεκτάσεις; Πως περνάμε από τα *‘κείμενα’* και τις *‘δράσεις’* στη *‘γραφή’* στο σώμα των θεατών και στο κοινωνικό σώμα και στη δημιουργία ιδιαίτερων μορφών κουλτούρας (τέχνης αλλά και τρόπων ζωής);

Εδώ θα γίνει μια προσέγγιση για τη *‘γραφή’*^x και την *‘επιτέλεση’*. Αυτοί είναι δύο γενικότεροι όροι. Το *‘κείμενο’* και η *‘δράση’* θα χρησιμοποιηθούν ως επιμέρους πρακτικές.

Πριν όμως, προχωρήσουμε σε ζητήματα που αγγίζουν ευρύτερα τη *‘δράση’* μέσα στην κοινωνία, με πολιτιστικές και πολιτικές προεκτάσεις, θα ήταν χρήσιμο να δούμε θέματα σχετικά με το σώμα, τον πολιτισμό και την κοινωνία. Αυτό θα γίνει ξεκινώντας με τον έρωτα, τη μανία^{xi} και την επιτέλεση ακολουθώντας σημεία του πλατωνικού *Φαίδρου*^{xii} και κρατώντας κάτω από το ιμάτιο το *φάρμακον* του Derrida.

Έχοντας κατά νου τη δυσκολία του προσδιορισμού του όρου *‘επιτέλεση’* (*performance*) στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές σπουδές, ακόμη και προσφεύγοντας σε όρους όπως *‘δράση’*, *‘παιχνίδι’*, *‘τελετουργικό’*, (ανά) *‘παράσταση’*, θα επιχειρηθεί εδώ, η ανανέωση της συζήτησης. Η *‘επιτέλεση’* θα ιδωθεί ως σιαμαία με τη *‘γραφή’* (της).

Ο πλατωνικός διάλογος θα χρησιμεύσει ως αφετηρία για να αναπτυχθούν ζητήματα δράσεων που γράφουν και κειμένων που επιτελούν. Δεν επιχειρείται εδώ κάποια αντιπαράθεση με την πλατωνική φιλοσοφία. Το πλατωνικό κείμενο αποτελεί σημείο έμπνευσης. Θεωρήθηκε ότι έννοιες όπως αυτές του *έρωτα* (σαρκικού, θεϊκού) και της *μανίας* θα ήταν χρήσιμες για τον προσδιορισμό της *‘επιτέλεσης’*.

Ο έρωτας, η μανία και η επιτέλεση

Η *‘επιτέλεση’*, λοιπόν βασίζεται σε μία σχέση. Πρόκειται για μια συσχέτιση σωμάτων, μέσα στην ολότητα και τη θραυσματικότητά τους.

Αυτή η συσχέτιση, όπως θα δούμε εδώ λαμβάνει διάφορα χαρακτηριστικά. Μία σχέση εξάρτησης, όπως υπονοεί και ο λόγος του Λυσία για αυτούς που κατέχονται από τον έρωτα:

..εμποδίζουνε τους αγαπημένους των να έχουν σχέσεις με τους άλλους, γιατί φοβούνται εκείνους που έχουν περιουσία μην τους περάσουν στα χρήματα, κι εκείνους που είναι εκπαιδευμένοι μην τους νικήσουν με τη σύνεση· και καθενός απ' όσους έχουνε κανένα άλλο αγαθό κοιτάζουνε ν' αποτρέψουνε την επιρροή. Και αφού βέβαια σε πείσουν να αισθάνεσαι έχθρα γι' αυτούς, σ' ερημώνουν από φίλους·

(Φαίδρος 232 c-d)

Ο Σωκράτης αναφέρεται στο θέμα του εθισμού αυτού, λέγοντας στον ίδιο διάλογο ότι ο εραστής θέλει τον αγαπημένο του πιο αδύναμο, απαίδευτο, αργό και δειλό για να τον εκμεταλλεύεται. Επίσης τον κρατάει μακριά από τις υπόλοιπες συναναστροφές (239 a-b). Αναφορά γίνεται εδώ στον ανθρώπινο έρωτα και όχι σε αυτόν των αθανάτων. Σε σχέση με τον πρώτο, φτάνει χαρακτηριστικά στο σημείο να γράψει, *Όπως οι λύκοι αγαπάνε το αρνί έτσι και οι εραστές αγαπάν το παιδί* (241 d).

Παρακάτω, συνεχίζει λέγοντας ότι είναι τέτοιος ο πόθος (*Ίμερος*) της ψυχής προς την εφήμερη ομορφιά που μόλις την ξαναβλέπει αγαλλιάζεται και τη βάζει πιο πάνω από γονείς, αδέρφια, φίλους, περιουσία (251 e- 252 a). Η ψυχή γίνεται δούλη σ' αυτόν που ποθεί και με την ομορφιά αυτή έχει βρει γιατρικό σε πόνους μεγάλους. Ο έρωτας ως γιατρικό συναντάται και στο *Συμπόσιο* (193 a)^{xiii}.

Βρίσκουμε λοιπόν εδώ την υπόγεια κριτική του (ανθρώπινου) έρωτα, τη διαφορούμενη φύση του (εξάρτηση/ γιατρικό), την απομόνωση από τις συναναστροφές για χάρη όμως της μίας ερωτικής, σαρκικής συντροφιάς, η οποία είναι κατακριτέα στην πλατωνική φιλοσοφία, διαλεκτική, *ψυχαγωγία* (αγωγή της ψυχής^{xiv}).

Αυτό ο έρωτας θα μπορούσε να αποβεί ζωτικός για χάρη της εξέτασης της επιτέλεσης, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα διαφορούμενο και αντιφατικό χαρακτήρα, θυσιάζει τη γενική συναναστροφή για χάρη της συγκεκριμένης επαφής, και βρίσκεται πολλές φορές σε **διάσταση ή και σε πόλωση**, με αυτά που ισχύουν στην υπάρχουσα κοινότητα^{xv}.

Η επιτέλεση φανερώνει μία σχέση που γεννάει επιθυμία. Ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* (237 d) όπως και ο Αριστοφάνης στο *Συμπόσιο* (192 e), ορίζουν τον έρωτα ως κάποια επιθυμία. Οι δυνάμεις που κυβερνούν τον καθένα είναι δύο: η έμφυτη που είναι η επιθυμία για τις ηδονές και η επίκτητη που ζητάει να φτάσει το άριστο. Όταν επικρατεί η πρώτη μιλάμε για *ακολασία* ('ύβρις'), ενώ όταν επικρατήσει η δεύτερη γίνεται λόγος για *σωφροσύνη*. Η ακολασία έχει πολλά ονόματα, ανάλογα με την επιθυμία που υπηρετεί (λαιμαργία, μέθη κ.τ.λ.). Όταν παρασυρθεί κανείς στην απόλαυση της ομορφιάς και στην επιθυμία και ομορφιά των κορμιών, τότε φτάνει σε μεγάλη ρώμη, που τον τραβάει εμπρός. Η επιθυμία *..πήρε τ' όνομά της από την ίδια τη ρώμη και την είπαν έρωτα* (238 a-c).

Είναι λοιπόν μια σχέση που με ορμή και ερωτισμό, επιθυμεί να εισβάλει στο σώμα του άλλου. Μια ορμή που διψά για παρέμβαση, απόλαυση και **γνώση** του άλλου.

Μία σχέση που φτερουγίζει. Κατά τον Πλάτωνα, ο θεϊκός έρωτας είναι φτερωτός. Οι αθάνατοι τον λένε *Πτέρωτα*, όπως λέει ο Σωκράτης στον Φαίδρο. Έχει φτερά για να ανεβάζει την ψυχή προς τον υπερουράνιο τόπο, όπου κατοικούν οι Θεοί. Σε έναν “τόπο” όπου δεν έχει θέση το σώμα. Εκεί όπου η ομορφιά τη ψυχής δίνει απόλαυση και ολοκλήρωση..

..αυτήν που την γιορτάζαμε δα όντας εμείς ολάκεροι κι ανέπαφοι απ’ όσα κακά μας περίμεναν ύστερα· (ήν ώργιάζομεν όλόκληροι μὲν αὐτοὶ ὄντες καὶ ἀπαθεῖς κακῶν ὅσα ἡμᾶς ἐν ὑστέρω χρόνῳ ὑπέμενεν) ... όντας καθαροὶ και αμόλυντοι απ’ αυτό που το περιφέρνομε τώρα μαζί μας και το λέμε σώμα κι είμαστε σαν το στρείδι με τ’ όστρακο του δεμένοι

(Φαίδρος, 250 c)

Στην επιτέλεση το ‘*σώμα*’ έχει πρωτεύοντα ρόλο και ολοκληρώνεται μέσα από τη δράση και την επαφή με το κοινό και τον περιβάλλοντα χώρο.

Κατά τη διάρκεια της δράσης και μετά από αυτή, φαίνεται να υπάρχει κάτι που αγγίζει τα όρια του άυλου, του φευγαλέου, του φτερωτού^{xvi}. Η **‘επιτέλεση’ σκορπίζεται** σε σώματα και αντικείμενα. Η **‘δράση’** διαχέεται και η σχέση συνεχίζεται παραπέμποντας σε κάτι το υπερβατικό^{xvii}. Έτσι, η **‘δράση’** εγγράφεται και παράλληλα λειτουργεί η διασπορά. Η τελευταία, είναι ένας “μηχανισμός” που ενεργοποιείται και αναδιπλασιάζει τη δραστηριότητα των πρωτοποριών, όπως θα δούμε στο τέλος αυτής της εργασίας

θ

Ο Πλάτωνας στην *παλινωδία*, κάνει ένα τολμηρό βήμα, προς τον έρωτα και τη μανία. Σκοπεύει στην αναίρεση της διάκρισης του Λυσία, ανάμεσα σε ερωτικό και μη ερωτικό δόσιμο. Ο Σωκράτης αναφέρει πως κατά τον λόγο του Λυσία, αυτός που δεν κατέχεται από έρωτα είναι φρόνιμος ενώ ο ερωτευμένος είναι *μανιακός* (‘μαίνεται’). Κατά τον Σωκράτη, η μανία δεν είναι απαραίτητα ένα κακό πράγμα (244 a-b).

Αν η μανία, *χαρίζεται* ως ένα *θείο δώρο*, όπως αυτή που καταλαμβάνει τις ιέρειες στα μαντεία των Δελφών και της Δωδώνης, τότε τα πράγματα αλλάζουν. Η μανία θα μπορούσε να είναι κάτι το ωφέλιμο (244 b)^{xviii}.

Ο Σωκράτης διαχωρίζει τη μανία σε δύο είδη: αυτήν που προέρχεται από τις ανθρώπινες αρρώστιες και η δεύτερη που προέρχεται από τους θεούς^{xix}. Η θεϊκή μανία χωρίζεται σε τέσσερα είδη ακολουθώντας τέσσερις θεούς (265 a-c):

Η *μαντική* αποδίδεται στον θεό Απόλλωνα. Όπως αναφέρει στον *Φαίδρο* ο Σωκράτης, οι παλιοί την τέχνη που *κρίνεται το μέλλον* την ονόμασαν *μανική* (‘μανικήν’) και οι σύγχρονοι (του) την είπαν *μαντική* (‘μαντικήν’). Ενώ η τέχνη που συνδυάζει γνώμη (οιησει), νόημα (νουν) και πείρα (ιστορίαν) την είπαν *οιονοιστική* και οι νεότεροι *οιωνιστική* (‘οιωνιστικήν’). Με αυτήν οι άνθρωποι θέλουν να δουν *το μέλλον από τα πουλιά και από άλλα σημάδια*. Η μαντική είναι ανώτερη από την οιωνιστική, όπως και η **μανία** από τη **φρονιμάδα**, γιατί οι

πρώτες προέρχονται από τον θεό, ενώ οι δεύτερες από τους ανθρώπους (244 d).

Η *τελεστική* ('τελεστικήν') μανία αποδίδεται στον θεό Διόνυσο. Μέσα από την τελετουργία, αυτός που έχει τη μανία σώζει και τον εαυτό του αλλά και άλλους. Σε αυτούς που βαρύνονται [από *θείκη οργή*] από παλιά αμαρτήματα, *προγονικά φονικά, έφερε λύτρωση η μανία που ήρθε στην ώρα της και προφήτεψε σ' εκείνους που έπρεπε*. Μέσα από τη λατρεία των θεών, έφτασε στην καθαρότητα και τη μύηση (244 d-e).

Η *ποιητική* ('ποιητικήν') μανία εμπνέεται^{xx} από τις Μούσες. Αυτή είναι η αιτία του περάσματος από το μη είναι στο είναι ('έκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ..'). Η βαθύτερη αιτία της δημιουργίας είναι ο έρωτας. Ποίηση και 'τόκος'^{xxi} ταυτίζονται^{xxii}. Δηλαδή, θα μπορούσαμε να πούμε, η ποίηση και η γονιμότητα. Η ψυχή που κυριεύεται από τη μανία των Μουσών, *ξυπνάει και μεθάει για τα τραγούδια και τα άλλα είδη της ποίησης, στολίζει τα μύρια έργα των παλιών και παιδεύει τις ερχόμενες γενιές*. Επιπλέον, η ποίηση (δηλ. η πνευματική δημιουργία) εκείνου που είναι φρόνιμος, αφανίζεται μπρος στην ποίηση εκείνων που κυριεύονται από τη μανία των Μουσών (245 a).

Τέταρτη και πολύ σημαντική, είναι η *ερωτική* ('ερωτικήν') μανία που εμπνέεται από την Αφροδίτη και τον Έρωτα. Η μανία αυτή *είναι η πιο καλή* και το ερωτικό πάθος της ψυχής *έχει τη σύμφυτη δύναμη του φτερωτού άρματος*^{xxiii}. Συνδέεται με τα πάθη και τα ενεργήματα της ψυχής, προς την αναζήτηση της αλήθειας.

Ας κάνουμε μία ανακατάταξη των ειδών της μανίας, έχοντας κατά νου το πέραςμα των κινημάτων της ιστορικής πρωτοπορίας, από το κείμενο, στη δράση, στην κοινωνία.

Αρχικά έχουμε την ποιητική μανία η οποία προέρχεται από τις Μούσες. Η ποίηση θα μπορούσε να συνδεθεί με τη μανία των καλλιτεχνών του Φουτουρισμού και του Dada στην έκδοση ποιημάτων με ριζοσπαστική γλώσσα και μανιφέστων με ποιητική γλώσσα. Είναι μια μανία, που ξυπνάει και μεθάει τη συζήτηση για μοντέρνα ποίηση, λογοτεχνία, μανιφέστο, εναντιώνεται στα έργα των παλιών ποιητών, παρακινεί και διδάσκει τις νέες γενιές. Είναι μια γραφή που επιδιώκει τον αφανισμό των φρονίμων.

Στη συνέχεια έχουμε την τελεστική μανία. Η επιτελεστική πλευρά των πρωτοποριών που προαναφέρθηκαν, αφορά δράσεις και παραστάσεις. Αυτή η πλευρά της ζωντανής παρουσίας στα πολιτιστικά δρώμενα, είναι αυτή που βοηθάει τα άτομα να διαχειριστούν τις εντάσεις των κοινωνιών που βρίσκονται κατά τη διάρκεια του Α Παγκόσμιου Πολέμου. Επίσης, η τελεστική μανία λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε υποστηρίζει την εναντίωση στους παλιούς θεσμούς της τέχνης, δημιουργώντας νέα τελετουργικά.

Η τρίτη μανία είναι η ερωτική. Μέσα από τις δράσεις και τα κείμενά τους, το Dada και ο Φουτουρισμός, αναπτύσσουν μία σχέση μίσους και έρωτα, μια εξάρτηση με το κοινό. Έτσι, έχουμε μία μάχη σε σωματικούς όρους, όπως και σε επίπεδο ιδεών. Μεγάλο κομμάτι των θεατών των δράσεων των κινημάτων αυτών, απεχθάνεται τις ίδιες τις πρωτοπορίες. Μάλιστα, εμφανίζεται στους χώρους των δράσεων για να συγκρουστεί με όλα τα μέσα που διαθέτει.

Σημαντικός αριθμός των θεατών βιώνει μια έλξη προς τα κινήματα. Στο κοινό υπάρχουν και ένθερμοι υποστηρικτές.

Εκτός από τη σωματική αντιπαράθεση, έχουμε και σύγκρουση σε επίπεδο ιδεών. Εκεί θα μπορούσαμε να βρούμε την εικόνα του φτερουγίσματος των ψυχών (ή καλύτερα των σωμάτων), όχι όμως προς την αλήθεια, αλλά προς τη διαμόρφωση της έννοιας της κουλτούρας. Όταν ο παλιός κόσμος της παραδοσιακής κουλτούρας πεθαίνει και ο νέος δεν μπορεί να γεννηθεί. Σε μια εποχή συγκρούσεων, πολέμου και παθολογικών φαινομένων^{xxiv}.

Η τέταρτη μανία αναφέρεται στη μαντική τέχνη. Η μαντική μανία συνδέεται με τη δράση σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Αν η μαντική είναι η τέχνη στην οποία κρίνεται το μέλλον (*Φαίδρος* 244 c) τότε συνδέεται με την πολιτική. Αυτό συμβαίνει είτε γίνεται λόγος για τον πολιτικό που θα πρέπει να φροντίσει την απονομή δικαιοσύνης στην πόλη, καθώς και να είναι ικανός να σώσει και να κάνει καλύτερους τους πολίτες (*Πολιτικός* 297 a), είτε γίνεται λόγος για προσδιορισμό της έννοιας του πολιτικού μέσα από τη διαχείριση της αντίθεσης φίλου/ εχθρού. Στις δύο αυτές περιπτώσεις γίνεται λόγος για φροντίδα ή (και) για αντίθεση που συμβαίνει στο παρόν, σε έναν ορίζοντα του μέλλοντος.

Οι δράσεις και τα κείμενα των δύο κινήματων της πρωτοπορίας είναι ένας τρόπος να φροντίσουν τη συγκρότηση των ομάδων, έτσι ώστε να αντιμετωπίσουν τις ιδιαιτερότητες του καιρού τους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω (πόλεμος, απαρχαιωμένος πολιτισμός).

Σε προέκταση της μανίας και των ειδών της, οι πρωτοπορίες θα εξεταστούν στα επόμενα δύο κεφάλαια με όρους ποιητικής των κειμένων, δράσης, σχέσεων με το κοινό, κοινωνικοπολιτικής παρέμβασης.

Αξίζει να συνοψίσουμε ότι η *'επιτέλεση'* συνδέεται με τον έρωτα. Για να πετύχει η πρώτη την εγγραφή της ενεργοποιεί τρεις όρους, όπως είδαμε: την *'πόλωση'*, τη *'γνώση'* και τη *'διασπορά'*. Σε αυτά τα θέματα θα επανέλθουμε στο τελευταίο κεφάλαιο.

Ευθύς αμέσως, θα δούμε τη λειτουργία δύο σημαντικών πρακτικών, του *'κειμένου'* και της *'δράσης'*, ακολουθώντας κάποια σημεία του πλατωνικού *Φαίδρου* και του έργου του Derrida, *Πλάτωνος Φαρμακεία*.

Σώμα σε δράση και σώματα κειμένων

Ας δούμε τους σωματικούς όρους της δραστηριότητας. Οι δράσεις που συντελούνται με τους παραπάνω όρους, δημιουργούν, όπως είδαμε καταστάσεις αντιφατικές (έως και ακραίες, στα όρια της πόλωσης), καταστάσεις παρέμβασης και γνώσης, καταστάσεις διασποράς. Η *'επιτέλεση'* δημιουργεί αντιφάσεις και αποτρεπτικές καταστάσεις κατά την προετοιμασία της. Αντιστοιχίες θα μπορούσαμε να βρούμε στη *φωνή* που έρχεται στον Σωκράτη για να τον αποτρέψει από αυτό που πάει να κάνει, χωρίς να τον προτρέπει να κάνει κάτι διαφορετικό (*Απολογία* 31 c-d)^{xxv}.

Κατά τον Derrida, η γραφή του Πλάτωνα έχει ως αφετηρία το θάνατο του Σωκράτη. Ο Σωκράτης κρατάει τη φωνή του πατέρα, το *δαιμόνιον σημείον*

(Derrida, 1990: 197). Όμως, και ο ίδιος ο Derrida παραδέχεται ότι όταν μπαίνει σε μια νέα γνωστική περιοχή και είναι έτοιμος να παρέμβει “βίαια”, έχει κάποιους ενδοιασμούς που εκφράζονται όταν πέφτει για ύπνο. Τότε λέει στον εαυτό του ότι 'είσαι τρελός που το γράφεις αυτό, είσαι τρελός που επιτίθεσαι σε αυτό το πράγμα, είσαι τρελός που ασκείς κριτική σε αυτό το άτομο, που αμφισβητείς μια αρχή, κειμενική, θεσμική, ή προσωπική'. Αυτή η δική του φωνή μάλιστα, τον καλεί να κάψει τα χαρτιά του^{xxvi}.

Στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας, το σώμα βρίσκεται σε αναβρασμό, σε αμφιβολία, σε διάσταση με τον εαυτό και με τον κόσμο. Ως προς τον δεύτερο φαίνεται να χρειάζεται μια ζωτική απόσταση, για να λειτουργήσει. Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι αποκομμένο, από τη στιγμή που χρησιμοποιεί πρώτη ύλη από αυτόν (τον κόσμο). Ως προς την εσωτερική διάσταση, αυτό το χάσμα που νιώθουν καλλιτέχνες ιδιαίτερα στο κίνημα του Dada θα τους οδηγήσει σε δημιουργικό οίστρο, αλλά και σε απόσυρση (εδώ είναι χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις των Ball και Huelsenbeck).

Η γνώση και η παρέμβαση στο σώμα (δράστη, κοινού, κοινωνίας) που προαναφέρθηκε, δεν υποκαθιστά την επιστημονική γνώση. Θα μεταβούμε για μία ακόμη φορά στο Πλατωνικό κείμενο:

Πες μου λοιπόν, αν έρθη κανείς στο φίλο σου τον Ερυξίμαχο ή στον πατέρα σου τον Ακούμενο και ειπή πως 'εγώ γνωρίζω κάτι τι να δίνω στο σώμα που να το ζασταίνω, αν θέλω, και να το κρυώνω, και αν δα θελήσω, να του φέρω εμετό κι άλλοτε πάλι διάρροια, και άλλα τέτοια πάρα πολλά και επειδή τα γνωρίζω αυτά, έχω την αξίωση να είμαι γιατρός και να κάνω κι άλλους, σ' όσους θα παράδω τη γνώση γι' αυτά' τι νομίζεις πως θα του ειπούν άμα τον ακούσουν;

(Φαίδρος 268 b)

Στον Πλάτωνα η αληθινή γνώση αποκτιέται μέσα από τη διαλεκτική. Το παραπάνω απόσπασμα περιλαμβάνεται σε μια κίνηση για να ξεγυμνωθεί η ρητορική τέχνη, που δεν αναζητά την αλήθεια αλλά μένει μόνο στα σχήματα, σε αντίθεση με τη διαλεκτική. Αυτός που περιγράφεται παραπάνω δεν είναι γιατρός, αλλά ένα άτομο που δρα και γνωρίζει πράγματα για το σώμα. Δεν ξέρει πως να τα μεταδώσει, ούτε σε τι αναλογίες και πότε να τα κάνει. Γνωρίζει όμως ότι πρέπει να πειραματιστεί, να δοκιμάσει νέα πράγματα με το σώμα και εφόσον γνωρίζει αυτό, μπορεί να μεταδώσει τον τρόπο του πειραματισμού αυτού σε άλλα άτομα^{xxvii}.

Στο θέμα της παρέμβασης και της γνώσης, θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο τέλος αυτής της εργασίας. Δεν θα επιμείνουμε στον πειραματισμό. Στο θέμα της καλλιτεχνικής δράσης, η αποκλειστική εξέταση με όρους καινοτομίας, εξασθενεί την οπτική της κοινωνικής λειτουργίας που είχαν τέτοιες δραστηριότητες (Carlson, 1999: 81). Η κοινωνικοπολιτική πλευρά των κινήματων της πρωτοπορίας θα είναι σημαντική πτυχή της ανάλυσης που ακολουθεί.

Η επιτέλεση που εγγράφεται και συνεχίζει τη διαδρομή της ξεπερνάει τα όρια του προφορικού λόγου. Γυρνώντας στις παρατηρήσεις του Derrida για την τέχνη του λόγου και τη γραφή στον *Φαίδρο*:

Ο σωκρατικός λόγος (parole) έχει νόμιμη διαμονή, παραμένει κατ' οίκον, περιφρουρείται: μέσα στα όριά της αυτοχθονίας, της πόλης, του νόμου, υπό την υψηλή επιτήρηση της γλώσσας του. Πράγμα που θα αποκτήσει όλο το νόημά του αργότερα, όταν η γραφή θα περιγραφεί ως η ίδια η περιπλάνηση, και η αφωνία που είναι τρωτή σε κάθε είδους επιθέσεις. Η γραφή δεν έγκειται σε τίποτα, δεν κατοικεί πουθενά (l'écriture en rien ne réside).

(Derrida, 1990: 159)

Βλέπουμε ότι η 'γραφή' σύμφωνα με τον Derrida, δεν κατοικεί πουθενά και ίσως υπό μία έννοια βρίσκεται παντού. Μία δράση που περιλαμβάνει τη φυσική παρουσία, συνεχίζει να διασπείρεται και λαμβάνει χαρακτηριστικά της 'γραφής'. Δεν κατοικεί πουθενά, τη συναντάς όμως σε πολλά σημεία, περιπλανώμενη. Είναι δύσκολο να διαχωριστούν τα αποτελέσματα της φυσικής παρουσίας από τη 'γραφή'. Οι εγγραφές των σωμάτων διαδίδονται και περιπλανώνται στο χώρο, το χρόνο, σε επίπεδο ιδεών και σωμάτων.

θ

Το κείμενο είναι ιδιαίτερα σημαντικός παράγοντας, μια ζωτική πρακτική για τις πρωτοπορίες. Αξίζει να θυμηθούμε ότι ο Φουτουρισμός "ξεκινάει" με τη δημοσίευση ενός μανιφέστου στη *Figaro* και το *Cabaret Voltaire* με μια ανακοίνωση στον τύπο της Ζυρίχης. Σε αυτό το θέμα θα επανέλθουμε στη συνέχεια. Αυτό που αξίζει να τονιστεί είναι ότι ο γραπτός λόγος δημιουργεί διάσταση με την υπάρχουσα κουλτούρα.

Ο Πλατωνικός *Φαίδρος* ξεκινάει με τον λόγο του Λυσία. Το βιβλίο έχει συνεπάρει αρχικά τον Φαίδρο και τον βγάζει από την πόλη, για λίγο. Αυτός ο γραπτός λόγος βγάζει και τον Σωκράτη από την πόλη, σαν ζώο που του κουνάνε κλαδί. Αυτό είναι το φάρμακο που βρήκε ο Φαίδρος (230 d) για να αποσπάσει τον Σωκράτη από τη καθιερωμένη συναναστροφή με τους κατοίκους της πόλης και να τον οδηγήσει στο φυσικό τοπίο του Ιλισού. Πάλι ένα γραπτό δημιουργεί αποκλίσεις, αλλά και μία σύγκλιση, αυτή του Σωκράτη με τον Φαίδρο.

Έτσι, εμφανίζεται η γραφή, το φάρμακο, η παρέκκλιση (Derrida, 1990: 75-6, & Πλάτων 230 d-e). Ένα φάρμακο που εναντιώνεται στη φυσική ζωή (Derrida, 1990: 121).

Σε ένα άλλο ζήτημα αξίζει να σημειωθεί εδώ, ότι ο Πλάτωνας στα κείμενά του χρησιμοποιεί πολλά ύφη. Ανάμεσα στα άλλα περνάει από το διαλεκτικό, το ιστορικό, το προσωπογραφικό, το απολογητικό, το μαχητικό, το μυθικό, το ποιητικό, το δραματικό, το διθυραμβικό, το ειρωνικό και το κωμικό^{xxviii}.

Αν είναι αλήθεια ότι η τραγωδία είχε απορροφήσει όλα τ' άλλα τα είδη της τέχνης, τότε μπορούμε να πούμε το ίδιο κατ' επέκταση, για τον πλατωνικό διάλογο, που γεννημένος απ' το κράμα κάθε ύφους και κάθε είδους μορφής, κυμαίνεται ανάμεσα στην αφήγηση, τη λυρική ποίηση και το δράμα, ανάμεσα στον πεζό λόγο και την ποίηση...

(Nietzsche: 73)

Πρόκειται για ένα γραπτό λόγο που παρεμβαίνει, αλλά δεν διασπείρει. Συγκροτεί γνώση αλλά απορροφά. Είναι μια προσπάθεια ελεγχόμενη, μια ποιητική διάθεση που καταπολεμάται από τον ίδιο τον Πλάτωνα που πολλές φορές την κρατάει σε αυστηρότατα όρια^{xxix}. Εκτός από όρια στην ποιητικότητα, χαλινάρια μπαίνουν και στον γραπτό λόγο.

Η γραφή δεν είναι μία ανεξάρτητη τάξη της σημασίας, είναι ένας λόγος (parole) αποδυναμωμένος, και όχι ένα πράγμα εντελώς νεκρό: ένας νεκρό-ζωντανός, ένας νεκρός με αναστολή..

(Derrida, 1990: 190)

Ο Πλάτωνας αναφέρεται στο μύθο του αιγυπτιακού θεού Θεουθ, με μεγάλη ελευθερία. Ο μύθος αυτός μάλιστα, είναι προσωπική δημιουργία του αρχαίου φιλοσόφου. Οι Αιγύπτιοι δεν αμφισβητούσαν το κύρος της παράδοσης, ούτε του γραπτού λόγου^{xxx}. Η αξία του τελευταίου αμφισβητείται από τον Πλάτωνα.

Ο θεός Θεουθ βρήκε τους αριθμούς, τη γεωμετρία, το παιχνίδι με τους κύβους και τα γράμματα. Ο Θεούθ παρουσιάζει στον βασιλιά Θαμούς τις τέχνες και αυτός αποφασίζει αν είναι χρήσιμες. Όταν φτάνει στα γράμματα αναφέρει ότι πρόκειται για το φάρμακο της μνήμης και της σοφίας. Ο βασιλιάς αποκρίνεται ότι τα γράμματα θα φέρουν τη λησμονιά καθώς φέρνουν πράγματα ξένα προς τη μνήμη. Άρα πρόκειται για υπόμνηση. Όσο για τη σοφία, οι μαθητές θα νομίζουν ότι ξέρουν πολλά μέσω του γραπτού λόγου, αλλά θα είναι ανίδεοι (275 a-b).

Κατά τα λεγόμενα του βασιλιά το γραπτό έρχεται να υπνωτίσει τη *ζωή της μνήμης* (Derrida 1990: 129). Έτσι, αυτή θα αφεθεί στη *λήθη*. Αντίθετα η μνήμη είναι η ζωή της ψυχής και συνδέεται με την αλήθεια.

Όπως αναφέρει ο Derrida, στον *Τιμαίο* υπάρχει η προειδοποίηση να μην παίρνει κανείς το γράμμα κατά γράμμα, από τη στιγμή που τα στοιχεία του σύμπαντος δεν συναρμολογούνται σε συλλαβές (Derrida, 1990: 216). Εδώ έχουμε μια άλλη διάσταση ανάμεσα στο φυσικό και το πλασματικό, με το δεύτερο στοιχείο να είναι αρνητικό και να συνδέεται με το γράμμα. Φαίνεται να υπάρχει μία δομική σχέση ανάμεσα στην αναλογικότητα και την τάξη του γράμματος όχι μόνο στην κοσμογονία αλλά και στην πολιτική και τη γλωσσολογία (Derrida, 1990: 220). Η αναφορά στο γράμμα γίνεται αναγκαστικά, ακόμη και στον *Φαίδρο* για την εισαγωγή του λόγου και για τη σαφήνεια (17 a-b & 18 b-d).

Τα γράμματα συνδέονται με το παιχνίδι. Στον Πλάτωνα το παιχνίδι *επιτηρείται και περιέχεται μέσα στα προστατευτικά κιγκλιδώματα της ηθικής και της πολιτικής*. Επιπλέον, πιστεύει ότι ο γραπτός λόγος είναι ένα παιχνίδι. Δεν τον παίρνει στα σοβαρά όπως δεν λαμβάνει υπόψη και τα ανθρώπινα πράγματα (Derrida, 1990: 211-2) (*Νόμοι* I, 803 b-e). Ο γραπτός λόγος σε απευθείας σύνδεση με τη λήθη, το παιχνίδι, τα ανθρώπινα πράγματα. Όλα αυτά που είναι ασήμαντα. Αυτά που είναι τόσο σημαντικά για τις πρωτοπορίες που υπνωτίζουν, παίζουν, παρεμβαίνουν στα ανθρώπινα πράγματα και έτσι επιτελούν, εγγράφουν, ξεκινούν το παιχνίδι της *'διασποράς'*.

Η θηλιά κλείνει για όλες τις τέχνες. Ο γραπτός λόγος και η ζωγραφική (ή ζωγραφιά ή ζωγράφημα) είναι αναπαραστές του ζωντανού λόγου. Είναι και οι δύο *μιμητικές τέχνες*. Ο ζωγράφος δεν είναι ούτε γεννήτορας ούτε δημιουργός και απομακρύνεται τουλάχιστον κατά τρεις βαθμούς από την αλήθεια. Ο γραπτός λόγος εδώ διαφέρει, μιας και δεν αναπαριστά μόνο. Μιμείται και διαστρέφει τη φύση αυτού που μιμείται (Derrida, 1990: 180-2)^{xxx}.

Μαζί με τις τέχνες καταδικάζεται και η ποίηση. *Κατηγορητήριο* κατά της ποίησης “συντάσσεται” και στην *Πολιτεία* (X 597-602). Όσοι ακούνε τους ποιητές βλάπτονται εκτός αν διαθέτουν το αντίδοτο (*φάρμακον*) (595 a). Έτσι, ανοίγει μία μάχη για το φάρμακο (εναντίον του φαρμάκου): το φάρμακο του λόγου (*raisons*) ενάντια στο φάρμακο της ποίησης (Derrida, 1990:181-2)

Από τις κατηγορίες δεν γλιτώνει η τραγική τέχνη, ιδιαίτερα αυτή που γράφεται πριν τον Ευριπίδη. Ο Σωκράτης πίστευε ότι η τέχνη αυτή δεν μπορεί να πει την αλήθεια, απευθύνεται στον λιγότερο άνθρωπο, κολακεύει και δεν εκφράζει το χρήσιμο αλλά το ευχάριστο (Nietzsche: 72).

..η φιλοσοφική σκέψη κυριαρχεί πάνω στην τέχνη και την υποχρεώνει να γαντζωθεί, μ' όλη της τη δύναμη, πάνω στην κορμό της διαλεκτικής.
(Nietzsche: 73)

Μάλιστα, ο μιμητής-ποιητής κατά τον Πλάτωνα βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από την αλήθεια ('τοῦ δὲ ἀληθοῦς πόρρω πάνυ ἀφεστῶτα.'). (*Πολιτεία*: 605 c)^{xxxii}. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική ή ποιητική δεν δημιουργεί ούτε φάντασμα (Derrida, 1990: 182).

Τι θέση βρίσκει ο γραπτός λόγος στις πρωτοπορίες; Όπως θα δούμε ευθύς αμέσως από το δεύτερο κεφάλαιο, οι καλλιτέχνες γράφουν με πολλούς τρόπους και τα κείμενά τους παίρνουν διάφορες μορφές: *μανιφέστο*, *πολιτικό δοκίμιο*, *ημερολόγιο*, *δράμα*, *πεζογραφία*, *ποίηση*, *φυλλάδιο*. Επιπλέον τα ύφη εμφανίζουν και αυτά μεγάλη ποικιλία ανάλογα με τον συγγραφέα, την περίσταση, το είδος κειμένου.

Παράλληλα συντελείται μια διάλυση του γραπτού λόγου, ιδιαίτερα στην κλασική του μορφή, ενώ επιχειρείται και η διάλυση της γραμματικής και του συντακτικού. Όμως, η χρήση των δομημένων κειμένων γίνεται μαζί με τη διάλυση του γραπτού λόγου και τους πειραματισμούς. Έτσι συντελείται ένας *ζωηρός* ακόμη πιο ζωντανός γραπτός λόγος στον *ιταλικό Φουτουρισμό* και το *Dada*. Αυτό είναι ένα θέμα που θα συναντήσουμε στη διερεύνηση του όρου '*πόλωση*' στο 4ο κεφάλαιο.

Σε κείμενα των κινημάτων της ιστορικής πρωτοπορίας θα βρούμε την τάση για την καταστροφή του παρελθόντος. Οι μνήμες των παραδοσιακών κοινωνιών και του αστικού πολιτισμού ανακατασκευάζονται και καταπολεμούνται. Είναι όμως και οι μνήμες που προσδιορίζουν το χαρακτήρα της δραστηριότητας των καλλιτεχνών. Η κουλτούρα που προϋπάρχει συνοδεύει τις πρωτοπορίες και τις ορίζει, μέσα από την αντίθεση. Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται και στα κείμενά τους. Η μνήμη εμφανίζεται στο γραπτό λόγο και στην καλλιτεχνική δράση και τα σημαδεύει.

Ποια είναι η γραφή- επιτέλεση στις πρωτοπορίες; τι χρησιμότητα μπορεί να έχει ο πλατωνικός διάλογος και το αντίστοιχο έργο του Derrida για τον Πλάτωνα, το *φάρμακον*, τη γραφή;

Η επιτέλεση έχει ποικίλες μορφές, εκφράζεται με πολλούς τρόπους. Έτσι, μας θυμίζει τα πολλά μέσα που χρησιμοποιεί η performance (Carlson, 1999: 126). Σε σχέση με τα όρια, ότι επιτελείται (κείμενο ή δράση), δεν κινείται σε προδιαγεγραμμένη τροχιά, αλλά σπάει τα όρια. Συνδυάζει την καθημερινότητα με την τέχνη, το εξειδικευμένο με το γενικό, απευθύνεται στους ειδικούς και στο ευρύτερο κοινό (αυτή είναι μία λειτουργία της performance στη σύγχρονη εποχή) (Carlson, 1999: 130-1).

Ένα ακόμη όριο που σπάει είναι αυτό ανάμεσα στον γραπτό και τον προφορικό λόγο. Τα γραπτά των καλλιτεχνών έχουν στοιχεία επιτελεστικά και επιπλέον τροφοδοτούν τις πρακτικές τους. Οι παραστάσεις τους χρησιμοποιούν τον γραπτό λόγο και δημιουργούν εγγραφές σε σώματα, αφήνοντας σημάδια. Επιπλέον, ανατροφοδοτούν την παραγωγή νέων γραπτών κειμένων, ποιημάτων, μανιφέστων, αναμνήσεων, ιστοριών ακόμη και δημοσιευμάτων στον τύπο.

Οι μορφές ως προς τα ύψη πολλαπλασιάζονται και γονιμοποιούν τις τέχνες που έχουν στα χέρια τους. Οι τελευταίες ξεφεύγουν από τα στενά όρια της μίμησης, όπως θα ήθελε ο Πλάτωνας.

Παράλληλα, παίζουν με τη μνήμη, ξεσηκώνοντας πρόσφατες αναμνήσεις αλλά με μη αναπαραστατικό τρόπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι το Dada στο Βερολίνο και η διαχείριση της ανάμνησης του πολέμου. Εκτός από τη μνήμη, η επιτέλεση συμμετέχει σε ένα ατέλειωτο παιχνίδι. Παιχνίδι με τις λέξεις, παιχνίδι με τα σώματα, παιχνίδι με την εξουσία, παιχνίδι με την κοινωνία.

Τα ανθρώπινα πράγματα είναι μια έγνοια των καλλιτεχνών που κινούνται σε αυτά τα δύο κινήματα. Η πραγματικότητα αποτελεί πεδίο παρέμβασης, πηγή έμπνευσης, αλλά και χώρος από τον οποίο αντλούν τα υλικά για τα έργα τους.

Ο γραπτός λόγος αν και επιφανειακά φαίνεται να υποτιμάται και να υπάρχει η τάση διάλυσής του, ουσιαστικά γίνεται πεδίο εφαρμογής το οποίο είναι αξεδιάλυτο από τη φυσική τους παρουσία.

Η γραφή

Στον *Φαίδρο*, η ξεκάθαρη διάκριση σε γραπτό και άγραφο λόγο φαίνεται μετέωρη. Αυτό που φαίνεται να επιτελείται μέσα από τη φυσική παρουσία, τον προφορικό λόγο ξεκινά με τη σχέση σε μια πρόσωπο με πρόσωπο συνάντηση. Ο ζωντανός, έμπυχος λόγος του γνώστη, γράφεται ..μέσα στην ψυχή του μαθητή, κι έχει τη δύναμη να υπερασπίσει τον εαυτό του, και γνωρίζει σε ποιους πρέπει να μιλάει και σε ποιους να σωπαίνει (276 a). Η φυσική παρουσία, εφόσον αφήσει το στίγμα της, συνδέεται με μια μορφή γραφής.

Πολύ περισσότερο όταν αυτό που απρόσεκτα ονομάσαμε προηγουμένως φάντασμα [της γραφής] δεν μπορεί πλέον να διακριθεί, με την ίδια

βεβαιότητα, από την αλήθεια, από την πραγματικότητα, από τη ζωντανή σάρκα κτλ.

(Derrida, 1990: 127)

Επομένως, έχουμε τις δύο γραφές, που αναμιγνύονται. Στα όρια της επιτέλεσης των πρωτοποριών, η κίνηση βρίσκεται ανάμεσα στις δύο γραφές, άλλοτε με έμφαση στο κείμενο, άλλοτε στις δράσεις, αλλά κυριότερα με ένα κράμα των δύο. Η σημασία της φυσικής παρουσίας, σε σχέση με την επιρροή δράσεων στο κοινό έχει επισημανθεί ευρύτατα σε σχέση με τα σύγχρονα θεάματα (Carlson, 1999: 81-2). Το ίδιο συμβαίνει και με τη χρήση του γραπτού λόγου.

Είναι είδη γραφής που θα χρησιμοποιήσουν σε μεγάλο εύρος και οι πρωτοπορίες, ξεφεύγοντας από τα όρια, σπάζοντας κάθε φραγμό. Συνδυάζοντας τις προκλήσεις στον γραπτό λόγο, τις δράσεις στις βραδιές, τις κοινωνικοπολιτικές παρεμβάσεις. Μη αφήνοντας ξεκάθαρη τη διάκριση ανάμεσα σε “προφορική” ή “κειμενική” επιτέλεση.

Σε επίπεδο πολιτισμού, το “κείμενο” θα μπορούσε να ιδωθεί με πιο ανοικτούς όρους. Η ευρύτερη προοπτική του γραπτού λόγου, μπορεί να οδηγήσει σε μια προσέγγιση που εμπλέκει ένα σύνολο ατόμων. Συνταιριάζοντας γνώση και συναίσθημα, μπορεί κανείς να δει πως εξωτερικεύεται το πολιτιστικό και το ατομικό στοιχείο σε ένα συλλογικό κείμενο· ότι τα δύο βρίσκονται αρκετά κοντά ώστε να συναρθρωθούν στη συμβολική ενός ενιαίου τέτοιου κειμένου ιδιαίτερα από τη στιγμή που ο πολιτισμός ενός λαού είναι ένα σύνολο κειμένων, τα οποία είναι δύσκολο να προσεγγιστούν από τον ανθρωπολόγο ή από μια κοινωνιολογική ανάγνωση των συμβολικών μορφών (Geertz, 2003: 426, 428).

Εδώ, για τους σκοπούς της εργασίας θα γίνει αναφορά στον όρο ‘*γραφή*’ σε σχέση με το ευρύτερο πλαίσιο της επιρροής που ασκεί η επιτέλεση, ενώ ο όρος ‘*κείμενο*’ θα περιοριστεί στη γραπτή μορφή το λόγου.

Επομένως, η λειτουργία της γραφής δεν περιορίζεται στο κείμενο. Το κείμενο αν μείνει κάτω από το ιμάτιο, είναι ακίνδυνο. Κατά τον Σωκράτη, ο Φαίδρος ζήτησε από τον Λυσία να επαναλάβει πολλές φορές το λόγο του και στη συνέχεια τον πήρε σε γραπτή μορφή (*βιβλίο*). Έτσι, βγαίνοντας εκτός των τειχών της πόλης θα τον διάβαζε πολλές φορές και θα μπορούσε *..να τον εντυπώσει πια μέσα του* (228 b). Είναι σε αυτήν την έξοδο που ξεκινάει το ταξίδι. Το ταξίδι της εν-τύπωσης ή ακόμη και της γραφής στο σώμα.

**2ο Κεφάλαιο. Από τη σελίδα στην κοινωνία: γραφή και επιτέλεση στον
ιταλικό Φουτουρισμό**

Θριαμβική ωδή

(...)

Εμπρός λοιπόν τούνελ! Εμπρός διώρυγες Παναμά,
Κίελο, Σουέζ!

Εμπρός λοιπόν! Όλο το χτες στο σήμερα!
Εμπρός! Τ' αύριο όλο δικό μου. Τραλαλά!
Εμπρός λοιπόν! Εμπρός Τραλαλά! Τραλαλά!

Εμπρός λοιπόν! Με τις γραμμές του τρένου,
Τις μηχανές και την Ευρώπη!
Εμπρός! Ζήτω για μένα – για κάθε τι για όλα, για τις μηχανές
Που δουλεύουν, Τραλαλά!

Υπερπηδήστε τα όλα, πάνω απ' όλα! Τραλαλά!
Τραλαλά – τραλαλά – τραλαλά – τραλαλά
ΧαΧαΧα ΧαΧαΧα ΧαΧαΧα

Λονδίνο 1914

Alvaro de Campos (Fernando Pessoa)

Στον ιταλικό Φουτουρισμό υπάρχει μία ένταση, σε σχέση με την έννοια της γραφής. Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, διακηρύσσουν ότι δεν χρειάζονται πλέον το βιβλίο και το κείμενο που δομείται με το κλασικό συντακτικό και τη γραμματική. Αντιτάσσονται στο κείμενο και την επανάληψη, για να τονίσουν την ανάγκη της φυσικής παρουσίας του καλλιτέχνη, ο οποίος μέσα από τη δυναμική και καινοτόμα δραστηριότητα θα προωθήσει αλλαγές στο καλλιτεχνικό, πολιτικό και κοινωνικό πεδίο: μια φουτουριστική *ανακατασκευή του σύμπαντος*.

Παρά την απέχθειά τους προς το βιβλίο και τις εντάσεις με το κείμενο, οι φουτουριστές συνέχισαν να εκδίδουν δεκάδες βιβλία, άρθρα, μανιφέστα, λογοτεχνικά κείμενα^{xxxiii}, ποιήματα, αναφορές στον τύπο, σε όλη τη διάρκεια της ζωής του κινήματος που ξεπέρασε τις τρεις δεκαετίες.

Το βιβλίο, ένα απόλυτα απαρχαιωμένο μέσο για τη διαφύλαξη και τη μετάδοση της σκέψης, εδώ και καιρό είναι προορισμένο να εξαφανιστεί όπως οι καθεδρικοί ναοί, οι πύργοι, οι τοίχοι με τις επάλξεις, τα μουσεία και το ειρηνιστικό ιδεώδες.

Όμως την ίδια στιγμή:

Η αναγκαιότητα της προπαγάνδας θα μας αναγκάζει να τυπώνουμε ένα βιβλίο μια φορά στο τόσο.

Για να καταλήξουν:

Τα βουνά, οι θάλασσες, τα δάση, οι πόλεις, τα πλήθη, τα στρατεύματα, τα πλοία, τα αεροπλάνα θα αποτελούν συχνά για μας θαυμάσιες εκφραστικές λέξεις:

Λεξιλόγιό μας θα είναι το σύμπαν.

(Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti, 1916: 70, 73)

Επιπλέον, μέσα από την τέχνη τους, οι φουτουριστές κατάφεραν να εγγράψουν την παρουσία τους, στους κόλπους της κοινωνίας, σχεδόν σε κάθε είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και στις πολιτικές εξελίξεις. Έτσι, άφησαν τα σημάδια τους χαραγμένα στη μνήμη, στο σώμα, στο χώρο, στην Ιταλία και σε πολλά σημεία της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Ζητήματα σχετικά με τη μνήμη και το παρελθόν θα προσεγγιστούν στο τέταρτο κεφάλαιο και ιδιαίτερα στην προσέγγιση του όρου 'πόλωση'.

Παρακάτω θα γίνει αναφορά σε στοιχεία της γραφής των φουτουριστών, τόσο κειμενικών όσο και εξωκειμενικών, ακολουθώντας τη φράση του Jacques Derrida *δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου* (Derrida, 1990 a: 274). Εδώ όμως ο όρος 'κείμενο' χρησιμοποιείται για να δηλώσει το γραπτό λόγο, ενώ ο όρος 'γραφή'

είναι κάτι ευρύτερο που περιλαμβάνει τη γραφή στη σελίδα και τη γραφή στη μνήμη, το σώμα και την κοινωνία, όπως ήδη αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο.

Ο Φουτουρισμός προελαύνει προς το μέλλον

Πρέπει να είναι κανείς απόλυτα μοντέρνος

Arthur Rimbaud

Η εξαγγελία του ιταλικού Φουτουρισμού, έγινε με την έκδοση του *Μανιφέστου του Φουτουρισμού (Manifeste du futurisme -Manifesto del Futurismo)*, στη γαλλική εφημερίδα *Le Figaro* το 1909, από τον ποιητή, συγγραφέα και άνθρωπο της δράσης Filippo Tommaso Marinetti. Ο ίδιος ήταν ενορχηστρωτής του κινήματος και κεντρική προσωπικότητα, γύρω από την οποία κινήθηκε η δραστηριότητα της ιταλικής εκδοχής του Φουτουρισμού.

Παρακάτω, θα γίνει λόγος για τον ιταλικό Φουτουρισμό και όχι για τον Ρωσικό, ο οποίος αποτελεί περισσότερο κομμάτι της Ρωσικής Πρωτοπορίας, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα.

Το κίνημα θα διαδοθεί στην ευρωπαϊκή ήπειρο. Μια 'διασπορά' που επεκτάθηκε σε μεγάλο μέρος της Ευρώπης, από την Πορτογαλία του Fernando Pessoa^{xxxiv} μέχρι τη Ρωσία και από τη Μ. Βρετανία μέχρι την Ελλάδα.

Οι προεργασίες για την ίδρυση ενός πρωτοποριακού κινήματος στην Ιταλία, είχαν ήδη αρχίσει το 1908 από τον F.T. Marinetti. Ο ίδιος είχε δραστηριοποιηθεί στον χώρο της ποίησης εκδίδοντας μια ανθολογία ιταλικής ποίησης, μια ανάλυση της ποίησης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ιταλία. Επίσης πήρε μέρος σε συζητήσεις και αντιπαραθέσεις, σε γαλλικά λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά περιοδικά (*La plume, La Vogue, La Revue d'art dramatique* κ.α.), εργάστηκε σαν κριτικός θεάτρου και όπερας, ταυτόχρονα υποστήριξε το καλλιτεχνικό έργο του Gabriele d'Annunzio και εξέδωσε το περιοδικό *La Poesia* (Berghaus, 2004: 27).

Ο Marinetti είχε πλέον εμπειρία από τα καλλιτεχνικά δρώμενα τόσο από το Παρίσι, την "πρωτεύουσα της τέχνης" την οποία επισκέφτηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1890, όσο και από την Ιταλία την οποία και θεωρούσε οπισθοδρομική σε σχέση με τις τρέχουσες εξελίξεις στην Ευρώπη. Έβλεπε ότι η μοντέρνα ιταλική τέχνη, δεν είχε αφομοιώσει την τεχνολογική και βιομηχανική πρόοδο που είχε συντελεστεί σε ικανοποιητικό βαθμό, ενώ δεν είχε προσθέσει τίποτα το αξιόλογο στον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό χάρτη, από την εποχή της Αναγέννησης.

Πριν την έκδοση του μανιφέστου που εξήγγειλε το κίνημα, είχε ήδη γράψει δύο σημαντικά θεατρικά έργα, τα οποία φανερώνουν το πώς έβλεπε το θέατρο και την παράσταση: *Le Roi Bombance* και *Pourées électriques*.

Σε αυτά τα έργα και στην οπτική του για την τέχνη, φαίνεται να επηρεάστηκε από τη γραφή του Enrico Annibale Butti, ο οποίος σόκαρε τους θεατές με τα έργα του και πίστευε ότι αδιαμφισβήτητα χαρακτηριστικά του ανθρώπου είναι ο εγωισμός, η σκληρότητα και ο δεσποτισμός. Σημαντική επιρροή για τον Marinetti ήταν και ο Alfred Jarry με το έργο του *Ubu Roi*. Η πρωτοποριακή και ανατρεπτική γραφή του Jarry, καθώς και η πρόκληση του κοινού τόσο μέσα από το γραπτό κείμενο, όσο και με τις παραστάσεις του, αποτέλεσαν οδηγό δράσης για τον Marinetti. Μάλιστα οι δύο άντρες διατήρησαν αλληλογραφία και ο Jarry είχε στείλει ένα γράμμα, στο οποίο επιδοκίμαζε το πρώτο θεατρικό έργο του Ιταλού συγγραφέα (Berghaus, 2004: 30).

Μετά την έκδοση του πρώτου маниφέστου του, ο Φουτουρισμός ήταν περισσότερο μια διακήρυξη παρά μια πρακτική. Περισσότερο ένα маниφέστο, μια προπαγάνδα, παρά μια καλλιτεχνική πρακτική ή μια παραγωγική δράση (RoseLee Goldberg, 2001: 11). Επιπλέον, στο πρώτο маниφέστο υπονοείται ένα ενεργό κίνημα, μια ομάδα καλλιτεχνών, η οποία σε πρώτη φάση δεν υπήρχε, τουλάχιστον ακόμη (Tisdall & Bozzola, 1984: 13).

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, δεν θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε τη γραφή και την έκδοση αυτού του маниφέστου, χωρίς την προσέγγιση της πολιτιστικής, κοινωνικής και πολιτικής δραστηριότητας. Η συγγραφή και δημοσίευση του κειμένου *Ίδρυση και Μανιφέστο του Φουτουρισμού*, όπως και η γραφή και παρουσίαση άλλων κειμένων μετέπειτα, έδωσε αφορμή για να πραγματοποιηθούν οι πρώτες ζυμώσεις στο καλλιτεχνικό και κοινωνικό πεδίο. Έτσι προκλήθηκαν αντιδράσεις, συζητήσεις, ενδιαφέρον, αρνητισμός, αλλά πρωτίστως (για την παρούσα φάση), ήρθαν κοντά διάφοροι καλλιτέχνες και διανοούμενοι με κοινές ανησυχίες, συγκροτώντας τον πρώτο πυρήνα της ομάδας των φουτουριστών, υπό την επιρροή του υπερδραστήριου Marinetti. Ξεκινάει να συγκροτείται ένας υποπολιτισμός από τη μεριά του κινήματος που αντιτάσσεται στην υπάρχουσα ιταλική κουλτούρα. Η τέλεση δράσεων ξεκινάει και πραγματοποιείται μετά μανίας. Η ποιητική γραφή γονιμοποιεί τη δραστηριότητα των καλλιτεχνών, όπως ήδη αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο σε σχέση με τις μανίες, την επιτέλεση και τη γραφή.

Βλέπουμε πως μια σειρά κειμένων και δράσεων που αναπτύσσονται σταδιακά από την πλευρά των φουτουριστών, εισέρχονται εμβόλιμα στην ιταλική κοινωνία και αφήνουν τα σημάδια τους, με τις εντάσεις και τις παρεμβάσεις τους, συμμετέχοντας και συνδιαμορφώνοντας τα καλλιτεχνικά και κοινωνικά πράγματα. Έτσι ο Φουτουρισμός αναπτύσσει μια τέχνη και συμμετέχει στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα, όπου κρίνεται το μέλλον^{xxxv}.

Στο πολιτικό πεδίο η δραστηριοποίηση του κινήματος, είχε σαφή κατεύθυνση που κορυφωνόταν προς τα μέσα της δεκαετίας του 1910 σε μια φιλοπόλεμη στάση, για χάρη της οποίας ενσωματώνονταν αντιφατικά στοιχεία και στρατηγικές – εθνικιστικό περιεχόμενο με αναρχοσυνδικαλιστικές πρακτικές.

Η παρέμβαση των φουτουριστών σε ιταλική τέχνη και κοινωνία πραγματοποιήθηκε με διάφορους τρόπους, ενώ χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν όλα τα μέσα και οι τέχνες με σκοπό την καινοτόμα δραστηριότητα και την προώθηση των απόψεων τους. Πολλές φορές συνδύαζαν διαφορετικές τέχνες, ενώ

καλλιτέχνες συμμετείχαν σε διάφορες δράσεις μπολιάζοντας έτσι καλλιτεχνικά είδη^{xxxvi}. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φουτουρισμός είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα πρωτοπόρου κινήματος, όπου συνδέεται η καλλιτεχνική δράση και το κείμενο. Από την αρχή της "ίδρυσης" του νέου κινήματος οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν, ανέπτυξαν μία έντονη σχέση με το γραπτό λόγο, συντάσσοντας ένα μεγάλο αριθμό μανιφέστων και απαγγέλοντας πολλά από αυτά, σε πρωτότυπες δράσεις και παραστάσεις που οργάνωσαν οι ίδιοι.

Μέσα από το θέατρο και τις παραστάσεις, οι φουτουριστές θέλησαν να "γράψουν" με πολλούς τρόπους στο σώμα των θεατών. Με την εισβολή σε άλλους χώρους –πανεπιστήμιο, όπερα, θεατρικά φεστιβάλ, αστικό τοπίο, καφέ, πλατείες, δρόμους- θέλησαν να εγγράψουν τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά –βία, δυναμισμός, έκπληξη, θορυβισμός, πολεμική κατά του παρελθόντος- στην κοινωνία. Όλα αυτά περιελάμβαναν ισχυρές δόσεις επανάληψης, κειμένων και εντέλει 'γραφής', έναντι των οποίων οι ίδιοι οι φουτουριστές έχουν αρνητική στάση –άλλοτε μεγαλύτερη και άλλοτε μικρότερη.

Ο τρόπος με τον οποίο οι φουτουριστές: α) εκδηλώνουν την αντίθεσή τους με τα κοινωνικά και πολιτιστικά γεγονότα του καιρού τους, β) παρεμβαίνουν και δημιουργούν- γνωρίζουν καινούρια πράγματα, γ) διασπείρουν τη δράση τους, είναι ζητήματα που θα αναλυθούν στο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της εργασίας. Μια πρώτη αναφορά έχει ήδη γίνει στα θέματα αυτά, στο πρώτο κεφάλαιο (σελ. 32-33).

Στόχος εδώ είναι να αναδειχθεί η συνάρτηση των κειμένων των φουτουριστών, με τη γενικότερη και ειδικότερη παρουσία τους στην ιταλική κοινωνία και την τέχνη. Μέσα από αυτή την έντονη παρουσία τους, τη δραστηριότητα και την παρέμβαση σε διάφορα ζητήματα, άφησαν τα αποτυπώματά τους, "γράφοντας" στη μνήμη και την κοινωνική ζωή των ανθρώπων στην ιταλική επικράτεια, χωρίς να περιορίζονται μόνο σε αυτή.

Ευθύς αμέσως θα γίνει αναφορά στους τρόπους γραφής του κινήματος στο χαρτί, τη μνήμη και την κοινωνία. Αρχικά θα γίνει αναφορά σε στοιχεία που μεταφέρονται από τη σελίδα στην κοινωνική και καλλιτεχνική παρουσία. Αυτά τα 'στοιχεία' είναι σημαντικά χαρακτηριστικά του κινήματος: 1. έκπληξη, 2. δυναμισμός, ταχύτητα, μηχανή 3. βία, πόλεμος, καταστροφή, 4. θόρυβος, παράλληλη δράση, βρίσκονται τόσο στις εξαγγελίες των φουτουριστών όσο και στις πρακτικές τους, ενώ κάποια από αυτά θα μπορούσαν να ειπωθούν και ως στοιχεία –αρνητικά φορτισμένα-, που συνοδεύουν τον γραπτό λόγο στη φιλοσοφική σκέψη και ιδιαίτερα στον Πλάτωνα.

Η βίαιη εισβολή από έξω, είναι μια βασική κατηγορία του Πλάτωνα για το γραπτό λόγο σε σχέση με τη φυσική παρουσία. Το ίδιο ισχύει και με την καταστροφή της μνήμης μέσα από τη χρήση του γραπτού λόγου. Αυτά τα θέματα τα είδαμε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο. Στο τελευταίο κεφάλαιο θα δούμε ότι η γραφή εμπλέκει παράλληλες λειτουργίες. Επιπλέον, θα εξεταστεί η 'διασπορά' της γραφής ως ένας μηχανισμός, ως μια διαδικασία που αναδιπλασιάζεται.

Παρακάτω, θα μας απασχολήσουν σημαντικά κείμενα και ιδίως μανιφέστα. Ο Φουτουρισμός μέσα από την έκδοση κειμένων: μανιφέστων, προπαγανδιστικών φυλλαδίων, πολιτικών κειμένων, θεατρικών έργων, σχεδίων για σκηνικά,

αρχιτεκτονικών σχεδίων επηρέασε τα καλλιτεχνικά και κοινωνικά γεγονότα. Ταυτόχρονα μέσα από την παρουσίαση των παραπάνω, την πραγματοποίηση θεατρικών παραστάσεων, θεαμάτων, συναυλιών, ομιλιών με πολιτικό και πολιτιστικό περιεχόμενο οι καλλιτέχνες κατάφεραν να εγγράψουν εις διπλούν σκοπούς, στόχους, προγράμματα καθώς και το αισθητικό και πολιτικό περιεχόμενο του κινήματος.

Η ζωντανή παρουσία του κινήματος, εκδηλώνεται με διάφορες μορφές παράστασης. Αρχικά με εκδηλώσεις και παραστάσεις στο δρόμο, με τις περίφημες 'φουτουριστικές βραδιές' της πρώτης μαχητικής δεκαετίας, το βαριετέ, τις παραστάσεις σε γκαλερί, τις περιοδείες του 'Συνθετικού Θεάτρου' (*Teatro Sintetico*), τις συνεργασίες με άλλους θιάσους. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 και μετά οι φουτουριστές εμπνεύστηκαν το 'Απτικό Θέατρο', το 'Θέατρο της Έκπληξης', το 'Θέατρο του Χρώματος', το καμπαρέ, το 'Εναέριο Θέατρο' καθώς και άλλες πρακτικές ή ακόμη και ιδέες που δεν εφαρμόστηκαν.

Ένα ακόμη κεντρικό θέμα της δραστηριότητάς του κινήματος, ήταν η προσέγγιση του κοινού. Από τη μία έχουμε την προπαγανδιστική κίνηση της "διαφήμισης", για να πλησιάσει το κίνημα τη μάζα. Από την άλλη υπάρχει μια διφορούμενη στάση προς το κοινό, που άλλοτε αντιμετωπίζεται ως κάτι άξιο θαυμασμού και λόγου και άλλοτε ως ένας απαξιωμένος όχλος. Πολλές φορές οι φουτουριστές καλλιτέχνες, άλλα και ο ίδιος ο Marinetti, ακροβατούν ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα. Το κοινό προσεγγίζεται συνειδητά. Εκδηλώνεται μια επιθυμία του κινήματος να εισβάλει στον θεατή, τον αναγνώστη, τον παρατηρητή, παρεμβαίνοντας στο σώμα του ^{xxxvii}.

Τέλος, κρίσιμο ζήτημα για τη 'γραφή' και την 'επιτέλεση' (στο σώμα και στη σελίδα) είναι το θέμα των δράσεων στην κοινωνία, καθώς και των πολιτικών παρεμβάσεων από την πλευρά του Φουτουρισμού. Πρόκειται για ένα κίνημα που κινείται άλλες φορές ευέλικτα και άλλες φορές με προχειρότητα, ανάμεσα σε δύο άκρα: τον αναρχοσυνδικαλισμό και τον Φασισμό. Το πολιτικό πεδίο είναι καθοριστικό για το πέρασμα σε ανατροπές και επομένως, η επιρροή που άσκησε το κίνημα και οι θέσεις που είχε διαχρονικά, είναι σημαντικό κομμάτι που εκδηλώνεται, τόσο μέσα από τα κείμενα που δημοσιεύτηκαν, όσο και μέσα από τις δράσεις που αναπτύχθηκαν στις τρεις δεκαετίες της ζωής του.

Στοιχεία της τέχνης των φουτουριστών

Ο φουτουρισμός ως κίνημα εισήγαγε ή επανέφερε στο προσκήνιο διάφορα στοιχεία, μέσα από τα μανιφέστα και τις διακηρύξεις. Αυτά ενσωματώθηκαν στην παρουσία του κινήματος, κατά τις καλλιτεχνικές και πολιτικές δράσεις.

Στοιχεία στα οποία αναφέρεται το κίνημα είναι πολλά, όπως η μηχανή, η ταχύτητα, η τεχνολογική πρόοδος, καθώς και η έκπληξη. Για τους σκοπούς αυτής της εργασίας, δηλαδή της συσχέτισης κειμένου και παράστασης, στην παρούσα ενότητα θα αναφερθούμε στην έκπληξη, στο δυναμισμό, την ταχύτητα, τη μηχανή

καθώς και στη βία, την καταστροφή, τον θόρυβο, τον συγχρονισμό, τον πόλεμο^{xxxviii}.

Έκπληξη και επανάληψη

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η επαναληπτική διαδικασία αποτελεί βασικό στοιχείο της συγγραφής ενός κειμένου, αλλά και της προετοιμασίας μιας παράστασης. Μια σταθερή δράση εξαρτάται από τη δυνατότητα να επαναλαμβάνεται '... έτσι δυνητικά μπορεί να γίνει αντικείμενο μίμησης, υπόκρισης, παράθεσης, παιχνιδιού, εξομοίωσης, παρασιτικής ανάπτυξης.. ' (Derrida, 1988: 91-2). Η ταυτότητα εξαρτάται από τη δυνατότητά της να επαναλαμβάνεται.

Όμως, η επανάληψη είναι μια πρακτική που προκάλεσε την αρνητική αντίδραση των φουτουριστών^{xxxix}. Οι ίδιοι, χτίζουν μια βασική διχοτομία ανάμεσα στο θέατρο πριν τον Φουτουρισμό το οποίο χαρακτηρίζεται από την επανάληψη του παρελθόντος και την αντιγραφή της πραγματικότητας. Στη φουτουριστική παράσταση, κυριαρχεί η καινοτομία και η έκπληξη^{xl}. Η τελευταία αποτελεί ζωτικό στοιχείο για την πρακτική τους και βασικός τρόπος παρέμβασης στα κοινωνικά και καλλιτεχνικά πράγματα.

Οι φουτουριστές θα αφεθούν στη δύναμη της τύχης και όχι σε κάτι το προσχεδιασμένο:

...αν ακολουθήσουμε κατά γράμμα το κείμενο, το ατύχημα-«ευτύχημα» οφείλεται όχι σε κάποιο καλλιτεχνικό σχεδιασμό αλλά στη μέθη της ταχύτητας.

(Πέπη Ρηγοπούλου, 2003: 274)

Βασική επιδίωξη και για το φουτουριστικό βαριετέ είναι η έκπληξη. Οι δημιουργοί και οι ηθοποιοί του βαριετέ, θα πρέπει συνεχώς να βρίσκουν το πώς θα εκπλήσσουν το κοινό. Με αυτόν τον τρόπο είναι αδύνατον να υπάρξει επανάληψη και έτσι θα σπάσουν τα *ρεκόρ επιδεξιότητας, ταχύτητας, δύναμης, συνθετικότητας και κομψότητας* (Marinetti, 1987: 98). Βλέπουμε λοιπόν και εδώ, ότι η έκπληξη και ο αυτοσχεδιασμός είναι δημιουργικές δυνάμεις και όχι η επανάληψη.

Το βαριετέ, δηλαδή το θέατρο-θέαμα που οραματιζόντουσαν οι φουτουριστές, είναι αντιακαδημαϊκό, πρωτόγονο και απρόβλεπτο ως προς την έκφραση και τα μέσα του (Marinetti, 1987: 104). Πράγματι, οι φουτουριστές στο πλαίσιο της έκπληξης και της πρόκλησης που παρουσίαζαν στις παραστάσεις και διακηρύξεις τους, ώθησαν τις αντιδράσεις σε ακραίο σημείο, ενσωματώνοντάς τις στο θέαμα και δίνοντας μια αναπάντεχη έκβαση στην "πλοκή". Τις περισσότερες φορές η δράση συνεχιζόταν στους δρόμους της πόλης, τα καφέ ή το πλησιέστερο αστυνομικό τμήμα.

Η έκπληξη και το απροσδόκητο, γίνονται βασικά στοιχεία του ρεπερτορίου, τόσο λεκτικά και σε επίπεδο διακήρυξης, όσο και κατά τη διάρκεια των παραστάσεων.

..να βάλουμε δυνατή κόλλα πάνω σε μερικές πολυθρόνες, έτσι ώστε ο θεατής, άνδρας ή γυναίκα, που θα κολλήσει για τα καλά, να προκαλέσει γενικό γέλιο, (φυσικά το κατεστραμμένο φράκο ή τουαλέτα, θα αποζημιωθούν στην έξοδο) – Να πουλήσουμε την ίδια θέση σε δέκα άτομα: αποτέλεσμα, φασαρία, λογομαχίες και διαπληκτισμοί. –Να προσφέρουμε δωρεάν θέσεις σε κυρίους ή κυρίες εμφανώς σχιζοφρενείς, ευέξαπτους ή εκκεντρικούς, ικανούς να προκαλέσουν καυγάδες..

(Marinetti, 1987: 107)

Όμως και στο 'Συνθετικό Θέατρο' έχει αξία η έκπληξη και ο αυτοσχεδιασμός, σε συνάρτηση με το δυναμικό στοιχείο και την ταυτόχρονη δράση. Ότι έχει αξία είναι αυτό που προέρχεται από τον αυτοσχεδιασμό και όχι από την αυστηρή προετοιμασία (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 204^{xi}).

Απέχθεια για την επανάληψη, η οποία βρίσκεται σε συνάρτηση με το παλιό, βρίσκουμε και στην ομιλία του Parini κατά τη διάρκεια 'φουτουριστικής βραδιάς', που έγινε στη Ρώμη το Φεβρουάριο του 1913. Ο ίδιος βλέπει τον Φουτουρισμό ως το μόνο πρωτοπόρο κίνημα στην Ιταλία και το συσχετίζει με το καινούριο, το αυθεντικό και το ελεύθερο στοιχείο, σε αντίθεση με το επαναλαμβανόμενο παρελθόν.

Το φουτουριστικό θέατρο θα κάνει το κοινό να ξεχάσει τη μίζερη καθημερινότητα του, μέσα από τη βίαιη προώθηση της αυθεντικότητας που συνδυάζεται με μη προβλέψιμους τρόπους. Βλέπουμε ότι με τέτοιες προκλήσεις, ενοποιείται η σκηνή με το χώρο των θεατών. Ενώ και πέρα από την κόλλα στα καθίσματα, οι προκλήσεις των φουτουριστών από σκηνής και το ρεπερτόριό τους, δίνουν απρόβλεπτα αποτελέσματα, στο σχεδιαζόμενο θέαμα, το οποίο πολλές φορές βρίσκεται στα όρια της διακοπής, από την εισβολή του κοινού ή των αρχών.

Σε υποστήριξη των παραπάνω οι φουτουριστές δημιούργησαν το 'Θέατρο της Έκπληξης' (*Teatro della sorpresa*), τη δεκαετία του 1920, όπου μέσα από φάρσες και τρικ σκοπός ήταν να διασκεδάσει το κοινό.

Παρ' όλα αυτά η επανάληψη φαίνεται να είναι μια παρεξηγημένη έννοια, η οποία δεν θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή σαν η απόδοση μιας προηγούμενης εκτέλεσης, αλλά σαν μια διαδικασία που εμπεριέχει τη δημιουργικότητα. Άλλωστε η επανάληψη μιας παράστασης ή ακόμα και το να ξαναγράψει κανείς μία σελίδα, δεν σημαίνει πιστή αναπαραγωγή, αλλά μια νέα παράσταση ή γραμμένη σελίδα. Όπως θα δούμε παρακάτω, οι φουτουριστές επανέλαβαν το περιεχόμενο κάποιων 'φουτουριστικών βραδιών', ενώ στις παραστάσεις τους ξαναδιάβαζαν κείμενα, προκηρύξεις, ποιήματα.

Στη δραστηριότητα των φουτουριστών και ιδιαίτερα σε αυτή του Marinetti, εμφανίζονται χαρακτηριστικά του επιτυχημένου ρήτορα όπως αναφέρονται από τον Gustave Le Bon. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά είναι η επανάληψη.

Καταλαβαίνουμε καλά την επίδραση της επανάληψης στις μάζες βλέποντας ποια εξουσία ασκεί αυτή πάνω στα πιο φωτεινά πνεύματα. Το πράγμα που επαναλαμβάνεται καταλήγει, πράγματι, να χαραχθεί μέσα σε αυτές τις βαθιές

ζώνες του ασυνειδήτου, όπου γίνεται η επεξεργασία των κινήτρων των πράξεών μας.

(Le Bon, 2010 [1895]: 104)

Ο Marinetti, εκτός από τις επαναλήψεις ομιλιών και παραστάσεων εφάρμοσε τις στρατηγικές της μη λογικής και της επανάληψης, στην *ελευθερολεκτική* ποίηση που προσέθεσε στην 'φουτουριστική βραδιά' (Christine Roggi, 2002: 745). Οι *ελεύθερες λέξεις* συνδυάστηκαν με επαναλαμβανόμενες, δυναμικές, γεωμετρικές κινήσεις.

Οι επαναλήψεις των φουτουριστών ήταν αρκετές, παρά το γεγονός ότι καταδίκασαν την επανάληψη ως έννοια. Η ομιλία του Marinetti 'Ομορφιά και Αναγκαιότητα της Βίας' (*Bellezza e necessità della violenza*) επαναλήφθηκε δύο φορές το 1910, την πρώτη στη Νάπολη τον Ιούνιο και την επόμενη, ύστερα από πρόσκληση της σοσιαλιστικής νεολαίας στο Μιλάνο τον Ιούλιο. Άλλη μια επανάληψη της ίδιας ομιλίας είχαμε ένα χρόνο αργότερα στην Πάρμα όπου το κοινό, σε αντίθεση με ότι συνέβη στο Μιλάνο παρακολούθησε με ενδιαφέρον τον Marinetti (Berghaus 2004: 62). Πρόκειται λοιπόν για διαφορετικές εκδοχές της παρουσίασης του Marinetti, που είχαν ως αποτέλεσμα διαφορετικές εγγραφές στους θεατές.

Στο έργο του Cangiullo, *La Pancia del Vaso (The Paunch of the Vase)* (1920), η δεύτερη σκηνή είναι η πιστή επανάληψη της πρώτης (Cangiullo, 1920).

Οι ίδιοι οι φουτουριστές, προετοίμαζαν με αρκετή λεπτομέρεια τις παραστάσεις τους, αφήνοντας βέβαια την τελική έκβαση να εξαρτάται αρκετά και από τις αντιδράσεις του κοινού. Έτσι βλέπουμε ότι εκτός από την έννοια της έκπληξης, χρησιμοποίησαν γόνιμα και την επανάληψη μέσα στις καλλιτεχνικές και κοινωνικοπολιτικές δράσεις τους.

Βία, καταστροφή, πόλεμος, μάχη κατά του παρελθόντος

Η υποστήριξη του πολέμου, της βίας και του Εθνικισμού, εμφανίστηκε στην ιταλική τέχνη και πριν τον Φουτουρισμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν ο συγγραφέας Gabrielle d'Annunzio. Το 1911, Marinetti και d'Annunzio υποστήριξαν τον πόλεμο στη Λιβύη και μέσα από ένα έντονο λαϊκό αίσθημα, παρασύρθηκαν τόσο το Σοσιαλιστικό Κόμμα (*Partito Socialista Italiano*, PSI) και η κυβέρνηση με τον πρωθυπουργό Giovanni Giolitti, όσο και οι αναρχοσυνδικαλιστές (Tisdall & Bozzola, 1984: 28-31).

Στην περίπτωση του Φουτουρισμού, βέβαια, έχουμε το συνδυασμό μιας έντονης και βίαιης παρουσίας και αντίστοιχα ένα βίαιο και προτρεπτικό για καταστροφή, γραπτό λόγο. Έχουμε δηλαδή ένα συνδυασμό της βίας και του δυναμισμού και στα δύο μέρη των πρακτικών κειμένου/ δράσης.

Μία τέτοια βιαιότητα και άρνηση απέναντι στις παραδεκτές κοινωνικές και αισθητικές αξίες, δεν ήταν αποκλειστικό γνώρισμα του Φουτουρισμού, αλλά αφορούσε και άλλα καλλιτεχνικά κινήματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Τη θετική αντιμετώπιση της καταστροφής, οι φουτουριστές τη δανείστηκαν από τους

Γάλλους συμβολιστές, από τους οποίους επηρεάστηκε ο Marinetti (Tisdall & Bozzola, 1984: 25).

Στον Ιταλό κοινωνιολόγο Vilfredo Pareto (1848-1923) η βία συντελεί στην κοινωνική αλλαγή. Η κοινωνική, συλλογική αναδιάρθρωση των κοινωνικών σχέσεων μπορεί πραγματοποιηθεί μόνο με την άσκηση βίας πρώτα απ' όλα πολιτικής, αλλά και κοινωνικής και ιδεολογικής (Αντωνοπούλου, 1991: 240)^{xliii}.

Ο Marinetti βλέπει το θέατρο σαν ένα τρόπο 'εισαγωγής της γροθιά στην καλλιτεχνική μάχη' και ενεργοποίησης 'της ζωώδους πλευράς της ζωής στην τέχνη'. Έτσι το θέατρο παρουσιάζεται ως μια πολιτιστική διαμάχη, στην οποία οι καλλιτέχνες θα συμμετείχαν μαζί με τους εργάτες και τους στρατιώτες στον κόσμο της προόδου (Berghaus, 2004: 59-60).

Από την έκδοση του *Μανιφέστου του Φουτουρισμού*, ένα χαρακτηριστικό του εκκολαπτόμενου κινήματος, ήταν η ατέλειωτη και εσκεμμένη βιαιότητα και η καταστροφή. Είναι κυρίαρχα στοιχεία και διατρέχουν όλη την πρώτη προκήρυξη:

3. Η λογοτεχνία εγκωμιάζε μέχρι σήμερα τη στοχαστική ακινησία, την έκσταση και τον ύπνο. Εμείς θέλουμε να εξάρουμε την επιθετικότητα, την πυρετώδη αγρυπνία, το ταχύ βήμα, το σάλτο μορτάλε, το χαστούκι και τη γροθιά.

7. Δεν υπάρχει πια ομορφιά, έξω από τον αγώνα. Κανένα έργο που δεν έχει επιθετικό χαρακτήρα δεν μπορεί να είναι αριστούργημα. Η ποίηση πρέπει να γίνει αντιληπτή σαν μία άγρια έφοδος ενάντια στις άγνωστες δυνάμεις, για να τις αναγκάσει να γονατίσουν μπροστά στον άνθρωπο.

9. Θέλουμε να δοξάσουμε τον πόλεμο –μοναδική υγεία του κόσμου- τον μιλιταρισμό, τον πατριωτισμό, την καταστροφική στάση των αναρχικών.

10. Θέλουμε να καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις κάθε είδους ακαδημίες.

Από την Ιταλία είναι, που θα εξαπολύσουμε στον κόσμο, αυτό το μανιφέστο της καταστρεπτικής και εμπρηστικής βίας, με το οποίο ιδρύουμε σήμερα το «Φουτουρισμό».. Ας έρθουν λοιπόν, οι εύθυμοι εμπρηστές με τα καρβουνιασμένα δάχτυλα! Νάτοι! Νάτοι! .. Εμπρός, πάμε! Βάλτε φωτιά στα ράφια των βιβλιοθηκών! .. Αλλάξτε τη ροή των καναλιών για να πλημμυρήσουν τα μουσεία! .. Ω, η χαρά να βλέπεις να επιπλέουν, κουρελιασμένοι και ξεβαμμένοι, πάνω στα νερά, οι παλιοί ένδοξοι πίνακες! .. Αρπάξτε τους κασμάδες, τα τσεκούρια, τα σφυριά και κατεδαφίστε, ισοπεδώστε χωρίς έλεος τις σεβάσμιες πόλεις!

Η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι παρά βία, σκληρότητα και αδικία.

(Marinetti, 1987: 32-34, 36, 38)

Η βία εκτός από την πόλη ασκείται και σε άλλους πιο συγκεκριμένους θεσμούς. Οι φουτουριστές αναλαμβάνουν βίαιη δράση, από την πόλη κατευθείαν στο

πανεπιστήμιο (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 201), ενώ δεν θα πρέπει να παραλείψουμε την ακαδημία και τη βιβλιοθήκη.

Ο πόλεμος παρουσιάζεται ως μια υγιής δύναμη για την κοινωνία. Οι φουτουριστές προπαγανδίζουν υπέρ της εισόδου στον Α Παγκόσμιο Πόλεμο και ταυτόχρονα μεταθέτουν το πεδίο μάχης, από το εσωτερικό της χώρας στο εξωτερικό και στο πλευρό της Γαλλίας απέναντι στις "συντηρητικές δυνάμεις" της Γερμανίας και της Αυστρίας.

Όπως είδαμε, η αισθητική του κινήματος χαρακτηρίζεται από πολεμική, βία και καταστροφή του παρελθόντος. Το παρελθόν στην τέχνη τους ταυτίζεται με τα ρομαντικά ιδεώδη της ομορφιάς, δηλαδή: ρομαντική ακινησία, παθητικότητα και αποδοχή απέναντι στα πράγματα, νοσταλγία προς ένα μεγαλειώδες παρελθόν, λατρεία του ανδρικού σώματος, αλλά και διαχωρισμός της τέχνης από τη ζωή. Η φουτουριστική θεώρηση των πραγμάτων βρίσκεται στον αντίποδα μιας ρομαντικής αισθητικής. Έτσι ο Φουτουρισμός δημιουργεί ένα, υλικά και αισθητικά καταδικασμένο, σώμα-τοπίο του ρομαντισμού, ενάντια στο οποίο και δρα (Bowler, 1991: 771-2).

Η βία αλλά και ο δυναμισμός, η ταχύτητα, η μηχανή, ο θόρυβος που ακολουθούν, γίνονται τα μέσα με τα οποία οι φουτουριστές δρουν και εγγράφουν στο κοινωνικό σώμα, τις αλλαγές που οραματίζονται. Αλλαγές που θα γίνουν, με την καταστροφή της προηγούμενης κουλτούρας.

Δυναμισμός, ταχύτητα, μηχανή.

Το δυναμικό στοιχείο, είναι σημαντικό σε πολλά μανιφέστα και δράσεις των φουτουριστών και συνδυάζεται με την ταχύτητα, τη μηχανή και τον αυτοσχεδιασμό. Ήδη από την ίδρυση του κινήματος, ο Marinetti υποστήριξε μια τέχνη με δυναμικά χαρακτηριστικά, η οποία θα επιδράσει καταλυτικά στην κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική εξέλιξη της εποχής (Lista, 1986: 8, 12).

Η κίνηση και ο δυναμισμός συντροφεύουν το κίνημα τα περισσότερα χρόνια ζωής του. Τη δεκαετία του 1920 & του 1930, μπολιάζονται από νέα ζωτικά στοιχεία, τη μηχανή και τον αέρα αντίστοιχα^{xliii}.

Ο δυναμισμός και η ταχύτητα βρίσκονται πίσω από τη λατρεία της μηχανής αλλά και από την 'εναέρια τέχνη'. Η λατρεία της μηχανής και η μηχανική ομορφιά είναι μια προσπάθεια αναδημιουργίας '..της φύσης και της ανθρώπινης φύσης, μέσα από μια αισθητική της ταχύτητας' (Bowler, 1991: 775).

Τα στοιχεία της μηχανής, της τεχνολογίας και της βιομηχανίας απασχολούν τους φουτουριστές από την πρώτη δεκαετία της δημιουργίας του κινήματος: *Μηχανή, ίλιγγος και ταχύτητα εικονογραφούν, βρίσκονται μάλλον στον πυρήνα, της θεμελιώδους τοποθέτησης απέναντι στο χρόνο...* (Ρηγοπούλου, 2003: 264). Το στοιχείο του αέρα, εισέρχεται στην προβληματική των έργων των φουτουριστών τη δεκαετία του 1920, ιδίως με τη δράση του Fedele Azari.

Ο δυναμισμός και η ταχύτητα σε συνδυασμό με τα υλικά που βρίσκονται στο αστικό τοπίο, συνθέτουν ένα εκρηκτικό μείγμα έτοιμο να ανατιναχθεί και να αφήσει τα σημάδια του στην Ιταλία. Κάτι τέτοιο γίνεται ξεκάθαρα από τον πρώτο

καιρό που θεμελιώθηκε το κίνημα: το τρένο τρέχει προς την Τεργέστη την κόκκινη μπαρουταποθήκη της Ιταλίας...^{xliv}.

Φανερή είναι η ηγεμονική θέση που έχει η ταχύτητα, στην αισθητική του κινήματος πάντα σε συνάρτηση με τη μηχανή..

4. Δηλώνουμε πως το μεγαλείο του κόσμου εμπλουτίστηκε με μια νέα ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας ... ένα βρυχώμενο αυτοκίνητο, που μοιάζει να τρέχει πάνω σ' ένα πολυβόλο, είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης.

(Marinetti, 1987: 32).

Ένα κρεσέντο δυναμικών κινήσεων ξεδιπλώνεται στο ιδρυτικό μανιφέστο:

Μόνοι με τους θερμαστές που ξανάβουν μπροστά στους καταχθόνιους φούρνους των μεγάλων караβιών, μόνοι με τα μαύρα φαντάσματα που ψηλαφούν μέσα στις πυρακτωμένες κοιλιές ατμομηχανών εκτοξευμένων με τρελές ταχύτητες, μόνοι με τους μέθυσους που προσπαθούν να σταθούν στα πόδια τους, χτυπώντας αβέβαια τα φτερά τους, κατά μήκος των τοίχων της πόλης.

(Marinetti, 1987: 28)

Αυτός ο δυναμισμός κορυφώνεται μέσα στο αστικό τοπίο:

..θα τραγουδήσουμε τις πολύχρωμες και πολυφωνικές παλίρροιες των επαναστάσεων μέσα στις μοντέρνες πρωτεύουσες θα τραγουδήσουμε τον παλλόμενο νυχτερινό πυρετό των ναύσταθμων και των ναυπηγείων, που πυρπολούνται από άγρια ηλεκτρικά φεγγάρια τους αχόρταγους σιδηροδρομικούς σταθμούς που καταβροχθίζουν φίδια που καπνίζουν ...

(Marinetti, 1987: 34)

Επιπλέον, όπως ήδη φάνηκε και παραπάνω, η ταχύτητα και ο δυναμισμός ήδη συνοδεύονται από -μια αρκετά αφηρημένη ακόμη- λατρεία για τη μηχανή, που θα γίνει πιο ξεκάθαρη τη δεκαετία του 1920. Στο κλείσιμο του μανιφέστου, γίνεται ένα άνοιγμα προς τη μελλοντική κατεύθυνση του κινήματος (ο αέρας), δίνοντας ταυτόχρονα και το όριό του: ο ουρανός!

*.. Κοιτάξτε μας! Δεν εξαντληθήκαμε ακόμη! Οι καρδιές μας δεν νιώθουν καμία κόπωση, γιατί είναι θρεμμένες με τη φωτιά, το μίσος και την ταχύτητα!..
. . . Ορθοί πάνω στην κορυφή του κόσμου, εξαπολύουμε, μια φορά ακόμη, την πρόσκλησή μας προς τα αστέρια! . . . Ορθοί στην κορυφή του κόσμου, εμείς, για μια φορά ακόμη, εξαπολύουμε την πρόκλησή μας προς τ' αστέρια!...*

(Marinetti, 1987: 38-9)

Δυναμικά και ταχύτατα στοιχεία παρεμβάλλονται και κατευθύνουν την οπτική των φουτουριστών για την παράσταση:

7. Το Βαριετέ προσφέρει το πιο υγιεινό απ' όλα τα θεάματα, εξ' αιτίας του δυναμισμού της φόρμας και χρωμάτων του (ταυτόχρονη κίνηση ταχυδακτυλουργών, μπαλαρίνων, γυμναστών, πολύχρωμων ιπποδασμάτων, χορευτών που γυρίζουν σαν σβούρες στις μύτες των ποδιών τους). Με το γοργό χορευτικό ρυθμό του, το Βαριετέ συμπαρασύρει και τις πιο αργές ψυχές, που τις αποσπά από τη νωθρότητα τους και τις αναγκάζει να πηδήξουν

(Marinetti, 1987: 100).

Στο μανιφέστο για το 'Συνθετικό Θέατρο', γίνεται αναφορά σε ένα ταχύτατο και περιεκτικό θέαμα, στο οποίο θα συμπιέζονται σε λίγα λεπτά, σε λίγες λέξεις και χειρονομίες, αμέτρητες καταστάσεις, ιδέες, αισθήσεις, γεγονότα και σύμβολα (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 202).

Στο ίδιο κείμενο, εκφράζεται μια απορία σε σχέση με το παλιό θέατρο, το οποίο προσπαθεί να εκφράσει καταστάσεις με λογική σειρά σε πραγματικό χρόνο, τη στιγμή που η σύγχρονη εμπειρία της πόλης

'..παραμένει κινηματογραφική .. σαν θραύσμα δυναμικών συμφωνιών από χειρονομίες, λέξεις, φωτισμούς και ήχους. Επιπλέον, ..είναι ανόητο να αποφεύγεις το δυναμικό άλμα στο κενό της απόλυτης δημιουργίας, πέρα από την έκταση που είναι ήδη εξερευνημένη.'

(Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 203-4).

Τελικά ο δυναμισμός κορυφώνεται με την αλληλοδιείσδυση διαφορετικών περιβαλλόντων και εποχών, πάντα σε συνάρτηση με μια ταυτόχρονη παρουσίαση (Marinetti, Settimelli, Corra 1915: 204).

Επιπλέον, αυτά τα στοιχεία θα μπορούσαν να συνδεθούν με την ίδια τη νεωτερικότητα:

'Η ιστορία της νεωτερικότητας σχεδιάζει τον παράξενο και πρωτοφανή δυναμισμό της από την ταχύτητα με την οποία απορρίπτει επιτυχημένες εκδοχές της αρμονίας, αφού πρώτα τις δυσφημήσει ως χλωμές και ελαττωματικές αντανάκλασεις της δικής της απόλυτης αλήθειας.'

(Bauman, 1998: 10)

Θόρυβος, παράλληλη δράση

Τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν συνδυάζονται με τον θόρυβο και τον συγχρονισμό. Αποτελούν τρόπους εκδήλωσης του κινήματος και αποτυπώνονται στις δράσεις και στα κείμενα. Ο θόρυβος παράγεται από τον σύγχρονο άνθρωπο: *Δεν υπάρχει σιωπή. Το μυαλό σου παράγει θόρυβο* (Nauman, 2004). Είναι όμως και ένα στοιχείο που αφορά τη ζωή στην πόλη και την τέχνη.

Ο θόρυβος και οι ταυτόχρονες εικόνες κάνουν την εμφάνισή τους στο μυθιστόρημα *Η αυτού ελαφρότης ο Περελά (Il codice di Perelà)*, του Palazzeschi.

Εκεί το κεντρικό πρόσωπο μεταφέρεται στο κελί του, αφού έχει καταδικαστεί. Πριν την τελική σκηνή βασιλεύει ο βοή και ο συγχρονισμός.

..η πλατεία είναι μια τεράστια ατμομηχανή που ξεφυσά..

*Μπντμπουν...μπντμπουν...Μπντμπουν...Μπντμπουν μπου μπου
Μπντμπουν... Μπντμπουν...Μπντ μπου...Μπντμπουν μπου μπου.
Νταν...Νταν...Νταν...Νταν...Νταν. .. Νταν...*

και παρακάτω:

Ο Περελά, τα τύμπανα, οι στρατιώτες, ίσια πάνω στις κακοτράχαλες πέτρες, και μια χούφτα περίεργοι, ίσως καμιά πενηνταριά, οι πιο πεισματάρηδες, ακόρεστοι, ανεξάντλητοι εκτοξευτές ύβρεων, με πρόσωπα πανιασμένα και βραχνή φωνή. Πίσω από όλους, η γυναίκα σέρνει το μαύρο μανδύα της στην κοπιαστική ανηφόρα. Χαμηλά, είναι ακόμη η ομάδα εκείνων που έμειναν για να δουν μέχρι το τέλος·

(Palazzeschi, 1994: 216, 218)

Ο κατάλογος θορύβων και παράλληλων δράσεων μοιάζει ατελείωτος. Κάτι τέτοιο δεν αφορά μόνο τη λογοτεχνία. Ιδιαίτερα ο θόρυβος διακηρύσσεται με κάθε επισημότητα σε αντίθεση με το παρελθόν, καθώς η ζωή είναι βυθισμένη στη σιωπή για αιώνες.

Μόλις τον δέκατο ένατο αιώνα, με την εφεύρεση της μηχανής, γεννήθηκε ο Θόρυβος. Σήμερα, ο Θόρυβος θριαμβεύει και δεσπάζει στις ευαίσθητες των ανθρώπων.

(Russolo, 1913: 17)

Έναυσμα και πεδίο εφαρμογής του θορύβου αποτελεί η ζωή στην πόλη με τις παράλληλες διαδικασίες της. Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται στο σημαντικό μανιφέστο που υπογράφει ο Luigi Russolo, *Η τέχνη των θορύβων* (1913).

Για το λόγο αυτό απολαμβάνουμε απείρως περισσότερο [από τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ] το να συνδυάσουμε ιδεατά θορύβους τραμ, εκρήξεων αυτοκινήτων, κινητήρων, βαγονιών και όχλων που φωνασκούν, από το να ακούμε πάλι, για παράδειγμα, την “Ηρωική” ή την “Ποιμενική”.

(Russolo, 1913: 19)

Στο ίδιο κείμενο, γίνεται αναφορά για τους ατέλειωτους ήχους της μοντέρνας πρωτεύουσας: ένας συνδυασμός ζωώδους ορμής, τεχνολογίας, εργαλείων, θορύβων, σε παράλληλη ενορχήστρωση. Ο θόρυβος είναι πλέον *...οικείος στα αυτιά μας...* ασκώντας εξουσία στη ζωή στον αστικό χώρο (Russolo, 1913: 19). Η χρήση του θορύβου θα επηρεάσει και σύγχρονους καλλιτέχνες:

Όπου κι αν βρισκόμαστε, αυτό που ως επί το πλείστον ακούμε είναι θόρυβος. Όταν τον αγνοούμε, μας ενοχλεί. Όταν τον αφουγκραζόμαστε, τον βρίσκουμε συναρπαστικό.

(Cage, 1958)

Από νωρίς, στο ιδρυτικό μανιφέστο του κινήματος θα βρούμε ανάλογα θέματα.

Ανασκιρτήσαμε ξαφνικά, στο άκουσμα του υπέροχου θορύβου των θεόρατων διώροφων τραμ, που περνούσαν αναπηδώντας, απαστράπτοντα από πολύχρωμα φώτα, σαν τα χωριά σε μέρα γιορτής που ο πλημμυρισμένος Πάδος τραντάζει και ξεριζώνει απροσδόκητα, παρασέρνοντάς τα μέχρι τη θάλασσα, πάνω από τους καταρράκτες και μέσα από τις δίνες ενός κατακλυσμού.

(Marinetti, 1987: 28)

Από αυτή την πανδαισία δεν γλιτώνει φυσικά ούτε το φουτουριστικό θέαμα. Σε συνδυασμό με τις δυναμικές κινήσεις, εμφανίζεται ο 'συγχρονισμός'. Το φουτουριστικό θέατρο θα είναι *..δυναμικό και ταυτόχρονο, ξεπηδώντας από τον αυτοσχεδιασμό, την αστραπιαία διαίσθηση, την υποθετική και αποκαλυπτόμενη πραγματικότητα* (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 194).

Οι παράλληλες διαδικασίες και ο θόρυβος που αυτές παράγουν, θυμίζουν ένα μηχανισμό. Σαν τον μηχανισμό που διαδίδει τη δραστηριότητα του κινήματος. Αυτή είναι μία πλευρά των δράσεων και των κειμένων, που θα προσεγγιστεί στο τελευταίο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Κείμενα

Ο Φουτουρισμός χρησιμοποίησε πολλούς τύπους κειμένων, για να προβάλλει τις θέσεις και τους στόχους του. Εκτός από μέσο προβολής το κείμενο ήταν και αυτοσκοπός, δηλαδή ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Κείμενα που προωθούν κοινωνικοπολιτικές επιδιώξεις, εμφανίζουν λογοτεχνικά στοιχεία (π.χ. τα μανιφέστα). Εκδηλώνεται έτσι μια ποιητική του γραπτού λόγου, όπου οι καλλιτέχνες που κατέχονται από μανία, επιδιώκουν να αφανίσουν την ποίηση των φρονίμων^{xiv}.

Μέσα από τη δράση του κινήματος, χρησιμοποιήθηκαν πολλά είδη γραπτού λόγου όπως: μανιφέστο, δράμα, 'συνθέσεις' (*sintesi*), πεζογραφία, ποίηση, θεωρητικό κείμενο με πολιτικό και αισθητικό περιεχόμενο, εκδόσεις με σκηνικά σχέδια και κοστούμια, εκδόσεις με αρχιτεκτονικά σχέδια, φυλλάδια. Όλα τα παραπάνω μέσα αξιοποιήθηκαν για την προώθηση των σκοπών του κινήματος. Σε αυτή την ενότητα θα αναφερθούμε σε κάποια κείμενα του Φουτουρισμού τα οποία χαρακτήρισαν το κίνημα και έγιναν αφετηρία για άλλες σωματικές δραστηριότητες, οι οποίες τροφοδότησαν εκ νέου με συγγραφή κειμένων (άρθρων, μανιφέστων κ.τ.λ.). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το μανιφέστο.

Μανιφέστο

Το μανιφέστο είναι ένα είδος γραπτού λόγου, μέσω του οποίου ένα άτομο, μία ομάδα, ή ένα κόμμα διακηρύττει τις αρχές, απόψεις και επιδιώξεις σε πολιτικό, κοινωνικό, ή καλλιτεχνικό επίπεδο.

Οι φουτουριστές, όπως και άλλα καλλιτεχνικά κινήματα που ακολούθησαν, χρησιμοποίησαν ευρύτατα το μανιφέστο, έτσι ώστε να προωθήσουν τις απόψεις τους τόσο στους καλλιτεχνικούς κύκλους, όσο και στους κόλπους της κοινωνίας ευρύτερα. Σε αυτό το σημείο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε αυτό το είδος γραπτού λόγου, γιατί η μορφή του, η δυνατότητα διακήρυξης και καταγγελίας που δίνει αυτό και ο συνδυασμός πολιτικών και αισθητικών προτάσεων, δίνουν ιδιαίτερη σημασία και θέση στο κίνημα του Φουτουρισμού. Επιπλέον, μέσα από αυτή τη μορφή έκφρασης, μεταφέρονται αξίες και ιδέες από τον πολιτικό και στρατιωτικό χώρο, οι οποίες ενσωματώνονται στον αισθητικό χάρτη (όπως συμβαίνει άλλωστε με τον όρο *avant-garde*).

Το μανιφέστο ως κείμενο αναπτύσσει μια δυναμική και αποκτά ιδιαίτερη αξία στα χέρια των φουτουριστών. Είναι μια γραφή πλούσια σε λογοτεχνικά στοιχεία, που ασκεί μια ρητορική προτρέποντας στην πράξη. Για την ακρίβεια είναι το ίδιο μια πρακτική, που ωθεί σε καλλιτεχνικές και πολιτικές δράσεις, στοιχεία των οποίων επανεγγράφονται σε νέα μανιφέστα, σε ένα παιχνίδι που συνεχίζεται και πολλές φορές δεν γνωρίζει χωρικά η χρονικά όρια. Για παράδειγμα η 'διασπορά' του μανιφέστου του Russolo *Η Τέχνη των Θορύβων (L'arte dei rumori)*, επεκτείνεται τις επόμενες δεκαετίες στις Η.Π.Α. και στις καινοτομίες του John Cage (Goldberg, 2001: 124).

Στα πρώτα μανιφέστα του Φουτουρισμού, μπορούν να βρεθούν βασικά σημεία που χαρακτηρίζουν το κίνημα και που αποτέλεσαν κατευθυντήριες γραμμές, για τις δράσεις που αναπτύχθηκαν σε εκείνη την περίοδο, αλλά και στα χρόνια που ακολούθησαν. Πολλές φορές τα μανιφέστα κυκλοφορούσαν πριν την αναγγελόμενη καινοτομία, όπως συνέβη για παράδειγμα και με την ίδρυση του Φουτουρισμού (Tisdall & Bozzola, 1984: 16). Παρακάτω, θα ασχοληθούμε τόσο με το *Ίδρυση και Μανιφέστο του Φουτουρισμού (Manifeste du Futurisme)*, όσο και με άλλα μανιφέστα που σχετίζονται με τη σκηνική παρουσία και το κοινό, την απαγγελία, το φουτουριστικό θέατρο, το θέαμα (*The Pleasure of Being Booed -La voluttà d'essere fischiati-*, *The Variety Theatre Manifesto -Manifesto del teatro di varietà -*, *Dynamic and Synoptic Declamation -La declamazione dinamica e sinottica -*, *Futurist Synthetic Theatre -Il teatro futurista sintetico -*).

Στο ιδρυτικό μανιφέστο, κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα στοιχεία που σημάδεψαν την πορεία του κινήματος. Η έκδοσή του καθυστέρησε για κάποιο διάστημα, γιατί το Δεκέμβριο του 1908 συνέβη ένα δυσάρεστο γεγονός: ο δολοφονικός σεισμός στη Σικελία. Έτσι, ο Marinetti ανέβαλε τη δημοσίευση, ούτως ώστε να έχει την πλήρη προσοχή του αναγνωστικού κοινού (Berghaus, 2004: 44).

Σε αυτό το μανιφέστο εμφανίζονται δύο κόσμοι, ο παλιός, ξεπερασμένος και ρομαντικός και ο καινούριος που χαρακτηρίζεται από την ταχύτητα τον ηλεκτρισμό και τη μηχανή. Σε αυτό το μοτίβο βλέπουμε την αντίθεση ανάμεσα

στις δύο πλευρές. Το κοντράστ κορυφώνεται με την έλευση ενός νέου κόσμου, μέσα από την καταστροφή των μουσείων, των ακαδημιών και των βιβλιοθηκών, τα οποία θα αντικατασταθούν από τη μοντέρνα τέχνη (Marinetti, 1987: 36). Η νέα δημιουργικότητα δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς την καταστροφή. Η έννοια της καταστροφής χρησιμοποιείται ευρύτατα από τον Φουτουρισμό σε επόμενα κείμενα και δράσεις και είναι δανεισμένη από την αναρχική πρακτική. Παρουσιάζεται η τέχνη ως δράση και εισάγεται η γροθιά στην καλλιτεχνική μάχη. Επιπλέον η καλλιτεχνική πρακτική, παρουσιάζεται ως μια μονίμως ανανεώσιμη διαδικασία και φαίνεται ως απολύτως φυσιολογικό, ότι κάποια νέα γενιά θα πετάξει τους φουτουριστές στα σκουπίδια σε λίγα χρόνια.

Στη Γαλλία η καλλιτεχνική κοινότητα ήταν ελεύθερη να πειραματιστεί και έτσι δεν υπήρχε η ανάγκη για τόσο ενεργητικές διακηρύξεις, σαν αυτές του Marinetti. Μάλιστα αρκετοί Γάλλοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες, δεν τον πήραν στα σοβαρά. Όμως στη συντηρητική Ιταλία, υπήρχε η ανάγκη για δράση απέναντι σε μια παγιωμένη κατάσταση στο καλλιτεχνικό πεδίο. Μέσα σε λίγα χρόνια πολλοί άνθρωποι έγραψαν στον Marinetti με αφορμή αυτό το πρώτο μανιφέστο, το οποίο είχε ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση σε Γαλλία και Ιταλία (Berghaus, 2004: 47-8).

Υπήρξαν και επιφυλάξεις από τις οποίες δεν προήχθη ο Marinetti, ο οποίος παρουσίασε το μανιφέστο σε παραστάσεις και ομιλίες και το μοίρασε συστηματικά στο δρόμο. Ήδη το 1910 η πρώτη ομάδα ζωγράφων εισήλθε στο κίνημα, για να το ζωντανέψει και σε άλλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

Οι φουτουριστές προσπάθησαν να εναντιωθούν στον τρόπο που δομούνταν και λειτουργούσε το θέατρο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Όπως και πολλοί άνθρωποι του χώρου εκείνης της περιόδου στην Ευρώπη, προσπάθησαν να δώσουν νέες προτάσεις σε θεωρία και πρακτική, οι οποίες πολλές φορές δεν ήταν εύκολα υλοποιήσιμες. Με τον Φουτουρισμό δεν άλλαξε η σύλληψη του θεάτρου και τον παραστάσεων στην Ιταλία, όμως αναζωογονήθηκε η σκηνική παρουσία των καλλιτεχνών με νέα στοιχεία.

Ένα σημαντικό κείμενο που σηματοδότησε μία στροφή προς πιο "λαϊκές" μορφές τέχνης στο χώρο του θεάματος, ήταν το μανιφέστο για το βαριετέ, που εκδόθηκε το φθινόπωρο του 1913, πρώτα με τη μορφή φυλλαδίου και στη συνέχεια στη *Lacerba*. Το *Manifesto del teatro di varietà (Variety Theatre)* παρουσιάζει ένα νέο πολυθέαμα, το οποίο θα κινείται ανάμεσα στο music-hall, το καμπαρέ, το βαριετέ. Έτσι, μετά από τρία χρόνια πειραματισμούς μέσα από τις 'φουτουριστικές βραδιές', οι φουτουριστές είναι έτοιμοι να αντιμετωπίσουν νέες προκλήσεις. Το μανιφέστο ανατυπώθηκε στα αγγλικά, για τη *Daily Mail* και για το θεατρικό περιοδικό του Edward Gordon Craig, *The Mask*^{xlvi}.

Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μια τέτοια πρακτική ανάμιξης μορφών τέχνης και μάλιστα συνδυασμού του πιο "λαϊκού" βαριετέ με μια θεωρούμενη υψηλή τέχνη όπως το θέατρο, δεν ήταν καινούρια. Στη Γερμανία κάτι τέτοιο είχε προχωρήσει για χάρη της ανανέωσης της θεατρικότητας. Στη Γαλλία υπήρχε έντονη η μποέμ κουλτούρα και στη Μονμάρτη οι ιμπρεσιονιστές γιόρταζαν τη ζωή σε καμπαρέ και μουσικά καφέ (Berghaus, 2004: 164-5).

Ο Marinetti είχε υπόψη αυτά που συνέβαιναν στην Ευρωπαϊκή πρωτοποριακή σκηνή, παρόλο που η Ιταλία δεν είχε οργανωμένα κινήματα πρωτοπορίας. Έτσι, φάνηκε ότι οι φιλοδοξίες του και οι εμπνεύσεις του για ένα νέο θέαμα καλύπτονταν από το music-hall και το βαριετέ, όπου και παρουσιάζεται μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων, με γρήγορες εναλλαγές, δυναμική παρουσία, θόρυβο. Με αυτόν τον τρόπο θα εναντιωνόταν στο συμβατικό ιταλικό θέατρο των αρχών του αιώνα, δίνοντας σημασία στην εμπειρία της στιγμής και όχι στην πλοκή και τη λογική συνέχεια του έργου υπονομεύοντας *..όλες τις αντιλήψεις μας για την προοπτική, την αναλογία, το χρόνο και το χώρο* (Marinetti, 1987: 104-5).

Υποστηρίζεται ότι το βαριετέ έχει γεννηθεί μαζί με τον ηλεκτρισμό και δεν έχει παρελθόν, δασκάλους, δόγματα. Όμως η τέχνη που πραγματικά δεν είχε παρελθόν και παράδοση ήταν ο κινηματογράφος, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από το βαριετέ, αλλά δεν καλλιεργήθηκε αρκετά, ως ένα αυτόνομο μέσο (Kirby, 1990: 19).

Μέσα από αυτό το θέαμα γελοιοποιούνται, οι ηθικές αρχές, ο πόνος και το πάθος, ενώ αποθεώνεται η 'φυσική τρέλα' (*fisicofollia*) (Tisdall & Bozzola, 1984: 145-6). Ενάντια στο Ωραίο, το Μεγάλο, το Επίσημο, προς την προπαρασκευή μιας νέας ευαισθησίας (Marinetti, 1987: 99). Επίσης, δηλώνεται η απέχθεια για το θέατρο της εποχής τους και για τη φωτογραφική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής.

Εκτός από διαφορετικό στήσιμο της παράστασης, το βαριετέ έδινε προϋποθέσεις για καινούρια ανοίγματα και στη σχέση με το κοινό. Το κοινό καλούνταν να συμμετέχει ενεργά στην παράσταση, *..επικοινωνώντας με απρόβλεπτες κινήσεις και παράδοξους διαλόγους με τους ηθοποιούς..* (Marinetti, 1987: 100). Με αυτό τον τρόπο, η σκηνή συνδεόταν με την καθημερινή ζωή. Τελικά όμως, οι σκέψεις των φουτουριστών για το θέαμα αυτού του τύπου, δεν ολοκληρώθηκαν σε απόλυτο βαθμό.

Ένα άλλο σημαντικό κείμενο, που δίνει νέα τροπή στο χώρο του φουτουριστικού θεάματος είναι το *Manifesto del Teatro Sintetico (Futurist Synthetic Theatre)*, το οποίο εμφανίζεται στις αρχές του 1915. Είναι γραμμένο από τρεις διαφορετικούς συγγραφείς και γι' αυτό ίσως απηχεί διαφορετικές απόψεις για το τι είναι 'σύνθεση' (*sintesi*) στον Φουτουρισμό. Οι Corra & Settimelli εμπνεύστηκαν από την παράσταση του έργου του Marinetti, *Elettricità* και έγραψαν ένα κείμενο σχετικά με το 'Συνθετικό Θέατρο', στο οποίο έκανε παρεμβάσεις ο ίδιος ο Marinetti (Berghaus, 2004: 175).

Κατά τον Marinetti το 'Συνθετικό Θέατρο' μεταφέρει ένα πολεμικό μήνυμα (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 201). Ίσως σε αυτό το σημείο επηρεάζεται από το εμπόλεμο κλίμα στην Ευρώπη. Για τους Bruno Corra & Emilio Settimelli τίποτα τέτοιο δεν μπορεί να επιβληθεί στη δημιουργικότητα του καλλιτέχνη, ο οποίος πρέπει να συνθέτει καινοτόμα έργα. Στο θέμα της θεατρικότητας, υπήρχαν διαφορές, με τον Marinetti να επιμένει στη μίμηση και την αναπαράσταση, ενώ οι Corra και Settimelli μιλούσαν για τον συνδυασμό πρωταρχικών στοιχείων κατά την παράσταση, όπως χώρος, μορφή, ήχος, χρώμα (Berghaus, 2004: 178).

Οι 'συνθέσεις' είναι σύντομες σκηνικές δράσεις, που μεταφέρουν νόημα με λίγες λέξεις και χειρονομίες. Βασικά στοιχεία είναι η συντομία και η

περιεκτικότητα των γεγονότων που παρουσιάζονται, ενώ γίνεται κριτική σε άλλους σύγχρονους τους θεατρικούς συγγραφείς, λόγω του ότι πλατειάζουν. Το 'Συνθετικό Θέατρο' θα βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και τη διαίσθηση, προβάλλοντας το άλογο στοιχείο, το φανταστικό, το μη ορίσιμο, την αφαίρεση, τις αισθήσεις του κοινού και όχι τη λογική. Στην καθημερινή εμπειρία, οι δράσεις και οι διάλογοι δεν έχουν αυστηρή λογική δομή και συμβαίνουν '..στο τραμ, το καφέ, το σιδηροδρομικό σταθμό, όπου (οι αναμνήσεις) παραμένουν κινηματογραφικά στο μυαλό μας, σαν δυναμικές και αποσπασματικές συμφωνίες χειρονομιών, λέξεων, φώτων και ήχων' (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 203).

Με τις 'φουτουριστικές συνθέσεις', οι διαφορετικές δράσεις θα αλληλοδιδεσδύουν στον χώρο και τον χρόνο. Μέσα από τις περιεκτικές αυτές συνθέσεις, το φουτουριστικό θέατρο θα συναγωνιστεί τον κινηματογράφο, .. *συμπυκνώνοντας συνθετικά την τέχνη και την εμπειρία σε μία στιγμή...* και απαλλαγμένο από την υποχρέωση να λείπει τα πάντα με λογικό και αναλυτικό τρόπο (Tisdall & Bozzola, 1984: 152).

Όπως αναφέρεται στα 'συμπεράσματα', οι δράσεις και ανακαλύψεις μπορούν να συνδυαστούν και να δραματοποιηθούν, ανεξάρτητα από το πόσο διαφορετικές είναι. Επιπλέον ενδιαφέρον είχε για τον Marinetti το 'δράμα των αντικειμένων' (*Dramma d'oggetti*), το οποίο και παρουσίασε με το έργο 'Έρχονται' (*They are coming- Vengono*), όπου πρωταγωνιστούσαν έπιπλα (τραπέζι, καρέκλες).

Για μια ακόμη φορά θίγεται το ζήτημα του κοινού, στο οποίο θα πρέπει να διεισδύει ο φουτουριστικός δυναμισμός κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτή η δυναμική θα τους κάνει να ξεχνούν τη βαρετή καθημερινή ζωή. Η ζωή προσφέρει πολλές δυνατότητες στη σκηνή παρόλο που είναι 'αντιθεατρική' (*antitheatrical*) (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 203). Η παράσταση εισβάλλει στο χώρο των θεατών και ενώ το θέαμα παίρνει υλικά από τη ζωή, είναι ταυτόχρονα αυτόνομο, δηλαδή ζωντανεύει το ίδιο. Φαίνεται πως από την περιφρόνηση του κοινού, επιδιώκεται μια κοινή αίσθηση ανάμεσα στη σκηνή και τους θεατές, δηλαδή 'ο συγχρονισμός της ευαισθησίας του κοινού, μέσα από την εξερεύνησή της' (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 205).

Μέσα από το μανιφέστο εκδηλώνεται μια αρνητικότητα προς το βιβλίο, τη βιβλιοθήκη, την κριτική αρθρογραφία, αλλά όχι γενικότερα προς την έννοια της 'γραφής'. Τα κείμενα και οι συνθέσεις που αποτελούν την παράσταση, θα πρέπει να είναι λιτά, μικρά σε διάρκεια και περιεκτικά. Το 'Συνθετικό Θέατρο' είναι συνδεδεμένο με τη 'γραφή', από τη στιγμή που όπως αναφέρεται στο 'συμπέρασμα' του μανιφέστου, μορφές του φουτουριστικού θεάτρου είναι: σίχοι γραμμένοι με ελεύθερες λέξεις, δραματοποιημένο ποίημα, κωμικοί διάλογοι, ηχούμενοι σίχοι, 'υπερ-λογική' συζήτηση.

Το μανιφέστο *La declamazione dinamica e sinottica (Dynamic and Synoptic Declamation)* δημοσιεύτηκε το 1916, όμως προσπάθειες για απαγγελίες και παρουσιάσεις κειμένων, μανιφέστων, ποιημάτων είχαν ξεκινήσει νωρίτερα και από τον ίδιο τον Marinetti πριν από το ιδρυτικό μανιφέστο. Το συγκεκριμένο μανιφέστο γράφτηκε 2 χρόνια νωρίτερα και στην ουσία πηγή έμπνευσής του είναι τα 'φουτουριστικά απογεύματα' (*pomeriggio futurista*) στη γκαλερί Sprovieri, η

παράσταση του έργου *Piedigrotta* του Cangjullo, καθώς και ένα προηγούμενο μανιφέστο το *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (*Geometrical and Mechanical Splendour and the Numerical Sensibility*) (1914), στο οποίο αναφέρεται η προσπάθεια να μηχανοποιηθούν οι ανθρώπινες κινήσεις (Berghaus, 2004: 172-3).

Γίνεται λόγος για πρώτη φορά για την τεχνική και την παρουσία του καλλιτέχνη επί σκηνής, η οποία κυρίως αναφέρεται στην απαγγελία λογοτεχνικών κειμένων, κατά τη διάρκεια 'φουτουριστικών βραδιών' και παραστάσεων σε γκαλερί. Είναι μία από τις φορές, που η φουτουριστική καλλιτεχνική πρακτική τροφοδότησε τη γραφή ενός κειμένου, το οποίο μιλάει με βάση τη μέχρι τώρα εμπειρία.

Στην ουσία προτείνονται διάφοροι τρόποι, για να παρουσιαστεί ο καλλιτέχνης μπροστά στο κοινό και να επικοινωνήσει μαζί του, μέσα από την αισθητική του Φουτουρισμού για τη μηχανή και τη μηχανοποίηση, τη χρήση των ήχων, τη γραφή σε πίνακες, τη χρήση *ελεύθερων λέξεων* και αυτοσχεδιαστικών κινήσεων. Κάπως έτσι, θέλησαν να αλλάξουν το τέμπο και την ταχύτητα, μέσα από τη χρήση όλου του φάσματος των ήχων και των κινήσεων του σώματος.

Στόχος ήταν να απελευθερωθούν από το παλιό στυλ απαγγελίας που ήταν ειρηνικό, νοσταλγικό και στατικό. Για αυτό χρειαζόταν ένα δυναμικό και πολεμικό είδος απαγγελίας. Κατά τη διάρκεια της παρουσίασης του καλλιτέχνη, πρέπει να υπάρχει κίνηση από τα άκρα του και στα χέρια θα πρέπει να κρατάει και να χρησιμοποιεί θορυβώδη όργανα (Goldberg, 2001: 18).

Σε αυτού του είδους την απαγγελία, χάρη στην αλλαγή ταχύτητας και ρυθμού, αλλά και τη χρησιμοποίηση ήχων από κάθε κλίμακα, σωματικών κινήσεων και όλων των τμημάτων του θεάτρου, θα επιτυγχάνοταν η συμμετοχή του θεατή, ο οποίος δεν θα μπορούσε να μένει πια αμέτοχος. Έτσι η παράσταση θα αφήσει τα σημάδια της στο κοινό.

Πιο συγκεκριμένα προτείνεται η απαγγελία να είναι μια έκφραση 'γεωμετρικής λαμπρότητας' και 'μεγάλης κοσμικής δόνησης'. Οι χειρονομίες του καλλιτέχνη θα πρέπει να έχουν την ακρίβεια γκρανζιού, την 'ευχέρεια του τροχού του τρένου και της προπέλας του αεροπλάνου', ενώ πρέπει να είναι σύντομες. Βλέπουμε πως μέσα από το μανιφέστο, συνταιριάζονται στοιχεία του μοντέρνου πολιτισμού τα οποία ενσωματώνονται στις παραστάσεις. Στη συνέχεια ανατροφοδοτούν τη γραφή και παίρνουν ένα νέο αισθητικό νόημα μέσα από τη γενικότερη δράση του κινήματος, επιστρέφοντας στην κοινωνία.

Ο Marinetti δίνει οδηγίες για το σύνολο της σκηνικής παρουσίας. Αναφέρεται στα κοστούμια, τα οποία πρέπει να είναι ουδέτερα και να μην παραπέμπουν σε κάτι συγκεκριμένο. Οι χειρονομίες θα είναι αιχμηρές, αυστηρές, γεωμετρικές που θα δημιουργούν συνθετικά στον αέρα κύβους, κώνους, ελικοειδή και ελλειπτικά σχήματα, για να εκφράζουν το δυναμισμό των *ελεύθερων λέξεων*. Η φωνή απάνθρωπη, μεταλλική, απαλλαγμένη από χρωματισμούς, το πρόσωπο αποφεύγει τις εκφράσεις και τις γκριμάτσες. Επιπλέον, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να χειρίζεται απλοϊκά όργανα που παράγουν ήχους με συγκεκριμένες 'ονοματοποιητικές' αρμονίες, ενώ πολλοί καλλιτέχνες μπορούν να ενορχηστρώσουν τις φωνές τους. Οι καλλιτέχνες θα κινούνται στο χώρο με βάδισμα ή τρέξιμο, έτσι ώστε το κορμί να συνδυάζεται με τις *ελεύθερες λέξεις*.

Πίνακες θα διακοσμούν το χώρο και πάνω τους θα μπορεί να σημειώσει ο performer.

Ένα από τα πρώτα κείμενα που αναφέρεται στη δυναμική σχέση σκηνής-θεατών, είναι το *La voluttà d'essere fischiati* (*The Pleasure of Being Booed*). Εκδόθηκε στην τελική του μορφή το 1915 μετά από πολλές επεξεργασίες και εκδόσεις. Οι φουτουριστές καλλιτέχνες είχαν εκείνη την περίοδο εμπειρία από τις 'φουτουριστικές βραδιές', αλλά δεν είχαν κάποιο θεωρητικό ή πρακτικό υπόβαθρο σε σχέση με το θέατρο ως χώρο. Οπότε σε αντίθεση με το θέμα της απαγγελίας, δεν υπήρχε ένα φουτουριστικό θέατρο όπως αναφέρεται στο μανιφέστο.

Σε αυτό το κείμενο η συζήτηση γίνεται σε μια διχοτομική βάση σε σχέση με το θέατρο του παρελθόντος που τόσο πολύ απεχθάνονταν οι φουτουριστές. Από τη μία λοιπόν έχουμε ένα προγονόπληκτο θέατρο, που παρουσιάζει εύπεπτα θεάματα για την ευχαρίστηση και το χειροκρότημα του κοινού, με θέματα ιστορικά γεγονότα, αγάπη, μοιχεία. Το θέατρο αυτό ακολουθεί παλιά πεπτατημένα δραματικά σχήματα, επιδιώκει τη φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας, χρησιμοποιεί πρόζα και ηρωικό στίχο, ενώ το δραματικό κείμενο είναι δέσμιο των χρημάτων και του φτηνού γούστου του κοινού.

Από την άλλη πλευρά το φουτουριστικό θέατρο περιφρονεί το κοινό και το γούστο του και για αυτό το λόγο δεν περιμένει το χειροκρότημα, αλλά την αποδοκιμασία του. Είναι έτοιμο να ξεβολέψει το κοινό, που περιμένει εύκολα θεάματα με καλό τέλος και με αυτόν τον τρόπο να παρέμβει στη ζωή του, απελευθερώνοντάς το από την καθημερινότητα και με αυτόν τον τρόπο εισέρχεται στα πάθη της ψυχής και στα ενεργήματα των σωμάτων των θεατών^{xlvii}. Επικαλείται μελλοντικά και όχι ιστορικά γεγονότα, αντανακλά την ευαισθησία και τη διάνοηση του 20^{ου} αιώνα και απεικονίζει τα φουτουριστικά όνειρα. Δεν ακολουθεί παλιά σχήματα, είναι αυθεντικό και καινοτόμο με τη γραφή του να βασίζεται στην έμπνευση. Χρησιμοποιεί τον ελεύθερο στίχο και την ποίηση και κατά την παράσταση του, οι ηθοποιοί είναι υποτελείς στον συγγραφέα.

Στην προσπάθεια να επιτευχθεί το πιο εμπνευσμένο αποτέλεσμα, ο συγγραφέας είναι αυτός που έχει κυρίαρχο ρόλο, για να κατευθύνει την πορεία των πραγμάτων. Αυτό συμβαίνει στην προσπάθεια να τονιστεί ότι το παρουσιαζόμενο φουτουριστικό θέαμα, δεν επηρεάζεται από το φτηνό γούστο των αστών, αλλά εξαρτάται αποκλειστικά από την καλλιτεχνική δημιουργικότητα. Έτσι, ο ηθοποιός και η παράσταση περνάνε σε δεύτερη μοίρα, υπό την επίβλεψη του συγγραφέα και του κειμένου. Περιορίζεται η δράση και η γραφή των σωμάτων στη σκηνή και στο κοινό. Κάτι τέτοιο ίσως έρχεται σε αντίφαση με το μανιφέστο 'Δυναμική και Συνοπτική Απαγγελία' (*Declamazione dinamica e sinottica*), όπου είχε τονιστεί η σημασία του αυτοσχεδιασμού του performer μέσα από κινήσεις μηχανοποιημένες, που θα παράγουν γεωμετρικά σχήματα και θα συνοδεύουν τις *ελεύθερες λέξεις*.

Μέσα από το μανιφέστο *La voluttà d'essere fischiati*, γίνεται μία επίθεση στη δομή και τη λειτουργία του ιταλικού θεάτρου της εποχής. Στο στόχαστρο της κριτικής βρίσκεται και η κοινωνία με τα αστικά πρότυπα τα οποία τροφοδοτούν το ρεπερτόριο, μην αφήνοντας τις δημιουργικές δυνάμεις να δράσουν ελεύθερα στη

σκηνή, στο κοινό και στην καθημερινή ζωή. Το εμπορικό ιταλικό θέατρο γίνεται ένας χώρος κοινωνικής συνεύρεσης, επίδειξης και φιγούρας ανάμεσα στους θεατές, οι οποίοι έχουν τη χειρότερη αισθητική, αναζητώντας ξεπερασμένες ηρωικές και ερωτικές ιστορίες.

Έτσι οι φουτουριστές συγγραφείς, θα πρέπει να περιφρονήσουν ότι προέρχεται από αυτή τη νοσηρή ατμόσφαιρα και να ρισκάρουν κατά τη διαδικασία σύνθεσης δραματικών κειμένων, ακολουθώντας την έμπνευσή τους για καινούρια πράγματα. Ο ηθοποιός θα πρέπει να υπακούσει στις προσαγές του κειμένου, παρά το γεγονός ότι οι ίδιοι οι φουτουριστές κατά τη διάρκεια της παράστασης αυτοσχεδίαζαν λεκτικά και σωματικά, ιδίως κατά την αλληλεπίδρασή τους με το κοινό. Σε αυτό το κείμενο το θέατρο αντιμετωπίζεται λιγότερο ως παραστατική τέχνη και περισσότερο ως ένα μέσο για προπαγάνδα ή ένα λογοτεχνικό είδος. Έτσι ο Marinetti, υπολείπεται σε καινοτομία σε σχέση με άλλες αντιλήψεις που αναπτύσσονταν εκείνο τον καιρό στην Ευρώπη (Appia, Craig, Fuchs), αναφερόμενος ελάχιστα και επιδερμικά στο πως θα ανέβει ένα φουτουριστικό δραματικό κείμενο (Berghaus, 2004: 159-160).

Δράμα, Πεζογραφία

Οι αρχές του Φουτουρισμού εφαρμόστηκαν με ιδιαίτερη επιτυχία στο λογοτεχνικό και το θεατρικό κείμενο. Αυτό δεν είναι άξιο απορίας, από τη στιγμή που ο "άνθρωπος ορχήστρα" του κινήματος, ήταν ο ίδιος αρκετά επιτυχημένος ποιητής, συγγραφέας, μεταφραστής και πριν την ίδρυση του κινήματος. Ο Marinetti είχε επηρεαστεί νωρίτερα από τον ελεύθερο στίχο και τον χρησιμοποίησε στα πρώτα του έργα.

Ο Φουτουρισμός έχει να επιδείξει καινοτομίες και σε επίπεδο καλλιτεχνικών κειμένων, πέρα από τη λογοτεχνική αξία των μανιφέστων. Τόσο σε επίπεδο ύφους, όσο και σε περιεχόμενο, η φουτουριστική λογοτεχνική γραφή είναι ιδιαίτερη και καινοτόμα.

Το κίνημα έδωσε καινούρια στοιχεία στο χώρο της λογοτεχνίας, μέσα από τις *ελεύθερες λέξεις* και την καταστροφή του συντακτικού και των γραμματικών συμβάσεων. Οι *ελεύθερες λέξεις* άσκησαν επιρροή και στο χώρο της ζωγραφικής.

Όπως φαίνεται και στο *Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Λογοτεχνίας (Manifesto tecnico della letteratura futurista)* το οποίο εκδόθηκε τον Μάιο του 1912, οι λέξεις θα έπρεπε να απελευθερωθούν. Τα ουσιαστικά θα σκορπίζονται κατά τύχη, τα απαρέμφοτα θα αντικαθιστούν την οριστική έγκλιση. Έτσι τα ουσιαστικά θα απαλλάσσονται από το εγώ του συγγραφέα, ενώ μουσικά και μαθηματικά σύμβολα θα αντικαθιστούσαν τη στίξη. Κάθε ουσιαστικό θα είχε το ανάλογό του, για παράδειγμα *άνδρας /τορπιλάκατος – γυναίκα /κόλπος*. Η αίσθηση της ύλης θα αποδοθεί από τον συγγραφέα μέσα από τον ήχο, το βάρος και τη μυρωδιά (Tisdall & Bozzola, 1984: 137-8).

Οι *ελεύθερες λέξεις* εμφανίζονται τόσο στο *Μάχη Βάρος + Μυρωδιά (Battaglia, peso + odore)*, στο *Τεχνικό μανιφέστο της Φουτουριστικής λογοτεχνίας*, όσο και

στο μυθιστόρημα του Marinetti *Zang Tumb Tuum*. Το έργο αυτό αναφέρεται στους Βαλκανικούς πολέμους και συγκεκριμένα στην πολιορκία της τούρκικης Αδριανούπολης από τους Βούλγαρους. Με τη χρήση νέων τυπογραφικών στοιχείων, εκφράζεται ο δυναμισμός και οι αντηχήσεις των πραγμάτων στο πλαίσιο των θορύβων μιας μάχης, την οποία είχε ζήσει ο Marinetti ως πολεμικός ανταποκριτής (Tisdall & Bozzola, 1984: 136). Συνδυάζονται οι ήχοι από τον τηλεγράφο, τα πολυβόλα, τα τρένα. Στο τέλος ο Marinetti εξυμνεί τον πόλεμο δίνοντας ένα τεράστιο πλούτο ερεθισμάτων.

Χρήση *ελεύθερων λέξεων* έγινε και από άλλους φουτουριστές ποιητές και ζωγράφους, οι οποίοι πειραματίστηκαν με αυτές κάνοντάς τις στυλ του κινήματος. Οι Boccioni, Carrà, Cangiullo, Balla, Soffici, χρησιμοποίησαν αυτή τη μέθοδο. Ο Francesco Cangiullo, ο οποίος ήταν ποιητής, ζωγράφος, καθώς και οπαδός του Φουτουρισμού χρησιμοποίησε τις *ελεύθερες λέξεις* σε πίνακες ζωγραφικής, σε ποίηση καθώς και σε παραστάσεις. Στον *ελευθερολεκτικό πίνακά* του, χρωμάτισε τις λέξεις και τις άφησε ελεύθερες να παράγουν το νόημα (Tisdall & Bozzola, 1984: 144).

Η φαντασία θα απελευθερωθεί μέσα από την απόρριψη του παλιού τρόπου αντίληψης της ομορφιάς, αλλά και μέσα από την εγκατάλειψη της προσπάθειας να γίνει κατανοητός ο ποιητής.

Το πρώτο θεατρικό έργο του Marinetti *Roi Bombance (Re Baldoria)*, γράφτηκε πριν το ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού και παρουσιάστηκε επί σκηνής την ίδια περίοδο που εκδόθηκε και το μανιφέστο στη *Figaro*. Ήρωας του έργου είναι ένας ηλίθιος ποιητής, ο οποίος χλευάζεται από τον περίγυρό του και αυτοκτονεί, για να δικαιωθεί όταν θα επιστρέψει τη ζωή. Το κλείσιμο του έργου στρώνει το δρόμο στο Φουτουρισμό με την ατάκα: το μέλλον είναι η μόνη θρησκεία. Σατιρίζει την επανάσταση και διαχωρίζει ανάμεσα σε αυτούς που "τρώνε" και αυτούς που "τρώγονται". Το έργο θεωρήθηκε μία επίθεση στην κοινοβουλευτική δημοκρατία και τη σοσιαλιστική πολιτική (Berghaus, 2004: 37).

Επιπλέον στη διαμόρφωση του έργου από τον Marinetti, καθοριστικό ρόλο παίζει η γενική απεργία του 1904 στο Μιλάνο, καθώς και η δράση του πλήθους. Ο αντιήρωας ποιητής έρχεται σε σύγκρουση με ένα πλήθος, που δεν τον καταλαβαίνει και τον περιγελά. Τελικά το έργο δηλώνει τη νίκη του ιδεαλιστικού ατομισμού, έναντι της κτηνωδίας της μάζας (Poggi 2002: 713-4).

Στο έργο *Les Poupées Electriques*, που ανέβηκε λίγους μήνες νωρίτερα στην Ιταλία, συνδυάζεται το θέμα του ερωτικού τριγώνου, με αυτό της τεχνολογίας που θα γίνει κεντρικό ζήτημα για τη φουτουριστική τέχνη τα επόμενα χρόνια. Ένας άντρας κατασκευάζει ανθρωπόμορφες μηχανές, οι οποίες βασανίζουν αυτόν και τη γυναίκα του, αλλά στη συνέχεια ανακαλύπτουν ότι οι μηχανές είναι ο άλλος τους εαυτός.

Η έκδοση του βιβλίου του Marinetti, 'Μαφάρκα ο Φουτουριστής' (*Mafarka il futurista*) προκάλεσε πολλές αντιδράσεις κυρίως λόγω του μεγάλου πέους που είχε ο πρωταγωνιστής, το οποίο και τύλιγε γύρω του όταν κοιμόταν. Ήταν ένα προκλητικό κείμενο, το οποίο κρατούσε τη χρήση της γραμματικής και του συντακτικού (Tisdall & Bozzola, 1984: 136).

Ο ήρωας είναι ένας μηχανικός, φτερωτός υπεράνθρωπος, που λειτουργεί σαν ένα φουτουριστικό σύμβολο σε ένα βιομηχανικό έπος (Lista, 1986: 13). Μέσα από τη μηχανή ο άνθρωπος γίνεται δημιουργός, αλλάζει τη μοίρα του και αποτυπώνει τα σημάδια του στον κόσμο. Έτσι, απελευθερώνεται από τα βιολογικά του δεσμά.

Ο Marinetti μετά την περιπέτειά που είχε με το έργο του *Μαφάρκα* και τις διώξεις που αντιμετώπισε για προσβολή της δημοσίας αιδούς, στράφηκε στην απελευθέρωση της λογοτεχνίας, της ποίησης και του θεάτρου από τις συμβολιστικές καταβολές τους. Στη λογοτεχνία επιδιώκεται η κατάργηση του συντακτικού, στην ποίηση η απελευθέρωση της μορφής μέσω των *ελεύθερων λέξεων*. Στο θέατρο έχουμε το πέρασμα από το βαριετέ στο 'Συνθετικό Θέατρο'.

Το έργο *Piedigrotta*, ο Francesco Cangiullo πέρασε την εκρηκτικότητα του ομώνυμου ναπολιτάνικου καρναβαλιού, τόσο μέσα από το κείμενο, όσο και μέσα από την παρουσίασή του. Στο δραματοποιημένο κείμενο χρησιμοποιούνται οι *ελεύθερες λέξεις*. Η εκτέλεσή του επηρέασε το σχηματισμό της φουτουριστικής δυναμικής και συνοπτικής απαγγελίας.

Η *Piedigrotta* του Cangiullo παρουσίαζε νάνους, οι οποίοι αναφέρονταν στο ομώνυμο πανηγύρι της Νάπολη και διακωμωδούσαν ρομαντικές αντιλήψεις, παράγοντας διάφορους κακόφωνους ήχους, μέσα από τη χρήση οργάνων.

Η 'σύνθεση' (*sintesi*) του Marinetti *Έρχονται (They are coming- Vengono)*, έχει ως χαρακτήρες τόσο ανθρώπους, όσο και έπιπλα. Πρωταγωνιστές είναι ένα τραπέζι, μια πολυθρόνα και καρέκλες, ενώ συμμετέχουν και κάποιοι υπηρέτες που εκτελούν εντολές, όταν κάποιος μπαίνει και φωνάζει τη λέξη «Μπρικατιραμέκε», προκαλείται ένταση στη σκηνή με τους σερβιτόρους να τακτοποιούν. Στο δεύτερο άκουσμα της λέξης, επανατοποθετούν τα έπιπλα. Στη συνέχεια μέσω του φωτισμού, δίνεται η εντύπωση ότι τα έπιπλα αποχωρούν από τη σκηνή.

Στη 'σύνθεση' του Boccioni *Genio e cultura* (1916), που συνοδεύει το μανιφέστο του 'Φουτουριστικού Συνθετικού Θεάτρου', ο συγγραφέας καταφέρεται ενάντια στην κρατούσα αστική κουλτούρα και τους ιστορικούς τέχνης. Κεντρικές φιγούρες είναι ένας ανήσυχος καλλιτέχνης, ένας κριτικός τέχνης και μία κοπέλα. Ο πρώτος φαίνεται να περνά μια συναισθηματικά έντονη φάση, βλέποντας τη ματαιότητα των πραγμάτων και της δημιουργίας.

Η κοπέλα φαίνεται να ευαισθητοποιείται επιφανειακά, ενώ ο κριτικός είναι χαμένος στα βιβλία του και πλήρως απομονωμένος από την όλη κατάσταση. Όταν ο καλλιτέχνης αυτοκτονεί, η κοπέλα ενδιαφέρεται προσπαθώντας να τον σώσει, ενώ ο κριτικός της τέχνης εξακολουθεί να αδιαφορεί συμβάλλοντας στον θάνατο του καλλιτέχνη. Μάλιστα ο ίδιος ο κριτικός λέει ότι δεν είναι άνθρωπος αλλά κριτικός (Boccioni, 1976 [1916]: 59). Όταν ο καλλιτέχνης πεθαίνει, ο κριτικός αποφασίζει να γράψει μια μονογραφία, μετρά το ύψος του και ξεκινά να γράφει για αυτόν (Boccioni, 1976 [1916]: 60-1).

Το έργο *Genio e cultura* δεν αποτελεί το μόνο λογοτεχνικό κείμενο, όπου γίνεται επίθεση στους κριτικούς τέχνης. Στο μυθιστόρημα *Η αυτού ελαφρότης ο Περελά (Il codice di Perelà, 1911)*, ο Aldo Palazzeschi πλάθει μια παράδοση αφήγησης. Παραπέμπει μέσω της φάρσας στη ζωή του Χριστού, με τον Περελά να

προσπαθεί να λυτρώσει την ανθρωπότητα. Ο (αντί) ήρωας είναι ο άνθρωπος από καπνό.

Στη συνομιλία του Περελά με τον ποιητή Αγγελόπνευστο, αναφέρεται μεταξύ άλλων:

Θα έλθει κατόπιν εμού ο Χριστόφορος Πεφυσιωμένος, ο κριτικός... Σας ικετεύω να μην πιστέψετε ούτε λέξη του.. έρχεται πάντα μετά από μένα, είναι η κατωτερότητά του, πάντα με ακολουθεί κατά πόδας, είναι η κατάρα μου. Θα σας μιλήσει αναμφίβολα για μένα. Για τι άλλο θα μπορούσε να σας μιλήσει ένας πολυλογάς, ένας τεμπέλης.

(Palazzaschi, 1994: 36)

Στο δράμα του Balla *Ταραγμένες ψυχικές καταστάσεις*, τέσσερις χαρακτήρες δρουν παράλληλα λέγοντας στην αρχή αριθμούς και μετά γράμματα, κάνουν καθημερινές κινήσεις, εκφράζουν συναισθήματα και αποκρίσεις. Στο έργο του *Για να καταλάβουμε το κλάμα*, λαμβάνουν χώρα αλλόκοτοι διάλογοι ανάμεσα σε έναν μαύρο και έναν άσπρο άντρα. Σε άλλο έργο του, αντικαθιστά τα πρόσωπα με γεωμετρικά σχήματα. Έτσι προβάλλει μια αντίδραση προς το κείμενο με την αυστηρή του μορφή, συνεχίζοντας όμως να κινείται στα όρια της 'γραφής'.

Δράσεις και παραστάσεις

Για να διαδοθούν οι ιδέες του Φουτουρισμού δεν αρκούσαν τα βιβλία, οι εκδόσεις και τα μανιφέστα. Χρειαζόταν μια πιο έντονη παρουσία του κινήματος στον πολιτισμό. Κάτι τέτοιο θα επιτυγχάνονταν μέσα από εκθέσεις και εκδηλώσεις και ιδιαίτερα μέσα από τις δράσεις και τις παραστάσεις^{xlviii}.

Αποκορύφωμα της παρέμβασης ήταν η "καθιέρωση" της 'φουτουριστικής βραδιάς', με έντονα θεατρικά, μουσικά, λογοτεχνικά στοιχεία, αλλά και χαρακτηριστικά πολιτικής συγκέντρωσης. Η 'φουτουριστική βραδιά' είχε στοιχεία από καμπαρέ, βαριετέ, music-hall^{xlix}. Η τέλεση παραστάσεων, έγινε με μια μανία που λύτρωνε αυτούς που ήταν παρόντες μέσα από τη βίαιη συμμετοχή. Η δράση σκοπεύει να θίξει, μέσα από την οργή των καλλιτεχνών, την παλιά κουλτούρα^l.

Όσο περνούσε ο καιρός, οι παραστάσεις των φουτουριστών οργανώθηκαν περισσότερο και περιόδευσαν. Το Φουτουριστικό κίνημα προσπάθησε να σπάσει τις συμβάσεις, να ενεργοποιήσει το κοινό και να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Οι φουτουριστές συνδέονται με την ευρύτερη έννοια της 'γραφής' στο θέατρο, την παράσταση και την κοινωνία. Αλλά και ειδικότερα το θέατρο-πολυθέαμα που παρουσίασαν συνδέεται με τον γραπτό λόγο και το αντίστροφο, αφού όπως λένε και οι ίδιοι, ένας μεγάλος αριθμός έργων, έχει γραφτεί μέσα στο θέατρο (Marinetti, Settimelli, Corra, 1915: 204).

Η πράξη και η παρέμβαση συγκροτούν ένα πεδίο δημιουργικότητας για τους καλλιτέχνες. Οι τελευταίοι ανακατασκευάζουν τον κόσμο γύρω τους και

βρίσκονται σε διαδικασία συγκρότησης γνώσης για τα καλλιτεχνικά και πολιτικά πράγματα.

Η performance έκανε τους καλλιτέχνες ενεργούς δημιουργούς. Δεν διαχώρισαν τη δημιουργικότητά τους στη σκηνή, από την τέχνη τους ως ποιητές, ζωγράφοι, ηθοποιοί. Επιπλέον, επικεντρώθηκαν στη διαδικασία έναντι του τελικού καλλιτεχνικού προϊόντος. Οι φουτουριστές,

...έλεγαν ότι είναι πιο σημαντική η πορεία παραγωγής από το ίδιο το παράγωγο, η πράξη δημιουργίας από το δημιουργημένο αντικείμενο.

(Πατσαλίδης, 2004: 205)

Τα σημάδια που άφησαν οι παραστάσεις της προπολεμικής περιόδου του Φουτουρισμού στις τοπικές κοινωνίες και κατ' επέκταση στην Ιταλία, ήταν έντονα. Αυτό αναφέρεται τόσο στις μνήμες των ανθρώπων, όσο και σε κριτικές και άλλες γραφές που τροφοδοτήθηκαν, από τα ίχνη που άφησαν οι παρεμβάσεις των φουτουριστών.

Κάτι τέτοιο φαίνεται στην αντιμετώπιση που δεχόντουσαν οι παραστάσεις ακόμη και μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο. Μετά την πρώτη δεκαετία οι φουτουριστές δεν επεδίωκαν να προκαλέσουν τις βίαιες αντιδράσεις του κοινού, όμως φαίνεται ότι στη μνήμη του τελευταίου, είχαν ριζώσει προηγούμενα θεάματα και αντίστοιχες αποκρίσεις σε αυτά.

Η 'διασπορά' της επιρροής, ξεπέρασε τα όρια της Ιταλίας. Η μορφή του φουτουριστικού δράματος επηρέασε τον Vladimir Mayakovski και η υποστήριξη της *fisicofollia* άφησε τα σημάδια της στον Antonin Artaud και το θέατρο του παραλόγου (Tisdall & Bozzola, 1984: 127). Παραστάσεις, εκθέσεις και γενικότερα εκδηλώσεις, δόθηκαν και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις από τους φουτουριστές, έτσι ώστε να γίνουν ευρύτερα γνωστοί οι στόχοι και οι επιδιώξεις του κινήματος.

Λίγο πριν την έκδοση του ιδρυτικού μανιφέστου, ο Marinetti ανέβασε στο Τορίνο στο Teatro Alfieri το έργο του *Les Poupées Electriques*, με τον τίτλο *La donna è mobile* έτσι ώστε να γίνει περισσότερο ελκυστικό από τους Ιταλούς αστούς (Berghaus, 2004: 32-33). Ο ίδιος έδωσε μια ιδιαίτερη πινελιά στο θέαμα, με την απαγγελία του *Ίδρυση και μανιφέστο του Φουτουρισμού* με το δικό του ξεχωριστό στυλ. Αυτό το είδος απαγγελίας θα αποτελούσε τον προπομπό της περίφημης *δυναμικής και συνοπτικής απαγγελίας*, που θα χρησιμοποιούνταν αργότερα στις 'φουτουριστικές βραδιές' (soirée).

Η επόμενη παράσταση πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία, στο Theatre Marigny στο Παρίσι, με το έργο του Marinetti *Roi Bombance*, στις 3-5 Απριλίου του 1909. Οι ηθοποιοί έπαιζαν σαν γιγαντιαίες μαριονέτες και ακολούθησαν το στυλ που είχε εισαχθεί από τον Jarry στο *Ubu Roi*. Η θεατρική φόρμα, οι διακηρύξεις, οι ομιλίες, το μανιφέστο, η απαγγελία, η μουσική και ο θόρυβος συνεχίστηκαν υπό τη μορφή παράστασης.

Ο Marinetti επέλεξε δύο μεθόδους για να διαδώσει τις ιδέες που αναφέρονται στις προκηρύξεις: το 'θέατρο πολιτικής δράσης' και τη 'φουτουριστική βραδιά' (Berghaus, 2004: 53). Για το 'θέατρο πολιτικής δράσης', θα γίνει λόγος στην τελευταία ενότητα. Εδώ θα γίνει αναφορά στις παραστάσεις των φουτουριστών,

καθώς και στη σύνδεσή τους με το 'κείμενο' και τη 'γραφή' στην κοινωνία και στο σώμα των θεατών.

Στην πρώτη μαχητική δεκαετία

Οι 'φουτουριστικές βραδιές' ήταν αυθεντική συνεισφορά του κινήματος, στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες και ενέπνευσαν και άλλα κινήματα της πρωτοπορίας. Παρά το γεγονός ότι η λέξη *serate* (όπως ο γαλλικός όρος *soirée*) είχε χρησιμοποιηθεί και πριν για να περιγράψει βραδινές διασκεδάσεις, οι φουτουριστές της έδωσαν ιδιαίτερο νόημα.

Το ιταλικό κοινό μπορεί να ξαφνιάστηκε από το περιεχόμενο των φουτουριστικών θεαμάτων, όμως φαίνεται να ήταν συνηθισμένο στην παρουσίαση πολιτικών συναντήσεων σε θεατρικές τοποθεσίες. Επομένως, δεν θα πρέπει να είδε με έκπληξη την υιοθέτηση θεατρικής φόρμας από τον Marinetti, για την προώθηση των πολιτικών και των αισθητικών επιδιώξεών του (Berghaus, 2004: 86).

Αρκετά νωρίς, οι φουτουριστές στράφηκαν προς τη 'φουτουριστική βραδιά'. Κατά τη διάρκειά της, μπορούσαν να συνδυαστούν διάφορα είδη όπως απαγγελία ποίησης, μικρά θεατρικά έργα, μουσική, παρουσίαση μανιφέστων. Ήταν θεάματα τα οποία προηγήθηκαν και ίσως προκάλεσαν, τα αντίστοιχα μανιφέστα που ήταν σχετικά με το *Βαριετέ* και το 'Φουτουριστικό Συνθετικό Θέατρο', δηλαδή η πρακτική προηγήθηκε της απαγγελίας (Tisdall & Bozzola, 1984: 132). Συνήθως κατά τη διάρκεια της παράστασης οι καλλιτέχνες προκαλούσαν το κοινό να αντιδράσει και μάλιστα επιδίωκαν την αποδοκιμασία των θεατών και όχι το χειροκρότημα. Η παράσταση δεν είχε σαν στόχο την εκτίμηση ενός έργου τέχνης, όπως συνέβαινε στις *βραδιές* του Συμβολισμού.

Στον Φουτουρισμό, ο καλλιτέχνης που απήγγελλε, χρησίμευε σαν ένα αντικείμενο εναντίον του οποίου μπορούσε κανείς να αντιδράσει. Τα κείμενα λειτουργούσαν ως μουσική σύνθεση, ο καλλιτέχνης ως μαέστρος και το κοινό ως ορχήστρα. Ο Φουτουριστής ωθούσε τους θεατές να αντιδράσουν με απρόβλεπτο τρόπο. Έτσι, η 'φουτουριστική βραδιά' γινόταν ένα όπλο στην πολιτική και καλλιτεχνική μάχη, για την ανανέωση της κοινωνικής ζωής (Berghaus, 2004: 134-5).

Ο Marinetti σε ένα γράμμα του στον Papini στις 25 Ιανουαρίου 1914, διαχωρίζει ανάμεσα σε μια 'φουτουριστική βραδιά' και μια θεατρική εκδήλωση. Η δεύτερη βασίζεται σε δραματικό κείμενο και είναι δουλεμένη στην πρόβα, ενώ η πρώτη έχει χαλαρή δομή, ανοιχτό σχήμα, το οποίο προσφέρει ευκαιρίες για αυτοσχεδιαστικές δράσεις και προσθήκες για συγκεκριμένο σκοπό, στο πρόγραμμα της παράστασηςⁱⁱ.

Μέσα από τις 'βραδιές' οι φουτουριστές έρχονταν σε ρήξη με τη συμβατική, παραδοσιακή θεατρική κουλτούρα. Παράλληλα ήταν ένα πέρασμα σε μία νέα προσέγγιση του κοινού, από το στατικό μανιφέστο σε ένα δυναμικό, ενοχλητικό θέαμα, μια ενοχλητική 'γραφή'. Η παράσταση ήταν ένα μέσο, με μεγαλύτερη επιρροή για την προπαγάνδα του κινήματος στην κοινωνία (Berghaus, 2004:

140-1). Οι φουτουριστές δεν έπαιζαν κάποιους ρόλους φορώντας θεατρικά κοστούμια ή αναπαριστώντας ένα ρόλο. Φορούσαν απλά βραδινά ρούχα και εκπροσωπούσαν μόνο τον εαυτό τους και το κίνημα. Επιπλέον τους ενδιέφερε να μεταφερθεί η δράση από τη σκηνή στην πλατεία.

Η 'φουτουριστική βραδιά' περιελάμβανε την παρουσίαση μανιφέστων και αρχών του κινήματος και στη συνέχεια την επίδειξη (εφαρμογή) έργων ποίησης, ζωγραφικής, μουσικής. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο των 'φουτουριστικών βραδιών', ήταν η έκφραση φουτουριστικής πολιτικής, με ένα έντονο πολεμικό και εθνικιστικό περιεχόμενο, ενάντια στους φιλειρηνιστές.

Έτσι, μέσα από αυτή τη δραστηριοποίηση και το συνδυασμό τέχνης και πολιτικής, πραγματοποιήθηκε υπό μία έννοια η δημιουργική βία των αναρχικών. Με στόχο να προκληθούν αντιδράσεις, να ξυπνήσουν κοινωνικές ομάδες και πρώτο και καλύτερο το κοινό, που ήταν παρόν στην εκάστοτε παράσταση. Το ποιοι θα ήταν οι θεατές και ποιες αντιδράσεις θα είχαν, ήταν μία άγνωστη μεταβλητή η οποία έδινε ενδιαφέρον στην κάθε εκδήλωση. Ταυτόχρονα όμως, έπρεπε να υπάρχει μια ευελιξία κατά το σχεδιασμό τέτοιων γεγονότων, έτσι ώστε να υπάρχει περιθώριο αυτοσχεδιασμού, από την πλευρά των καλλιτεχνών.

Μέσα σε όλα αυτά, η ανάπτυξη τέτοιων ιδεών και πρακτικών ήταν δύσκολη απέναντι σε ένα πολυπληθές κοινό που αντιδρούσε πολλές φορές βίαια. Τον πρώτο καιρό οι φουτουριστές, είχαν πρόβλημα να χειριστούν δύσκολες καταστάσεις. Όμως όσο αποκτούσαν περισσότερη εμπειρία επί σκηνής, τόσο ανέπτυσσαν ευφάνταστους τρόπους για να αντιμετωπίζουν τις κακοτοπιές.

Όπως θα δούμε και παρακάτω στο τέταρτο κεφάλαιο, ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως ένας ξένος. Υποσκάπτει την κοινωνική ζωή, δεν είναι ούτε φίλος ούτε εχθρός και παράγει συσχετίσεις που δημιουργούν απόσταση, ή ακόμη καλύτερα συμβάλουν σε ένα παιχνίδι απόστασης/ εγγύτητας. Οι φουτουριστές συνεισφέρουν στοιχεία που δεν υπήρχαν πριν στην κουλτούρα και δημιουργούν ανακατατάξεις. Παρεμβαίνουν σε ευρύτερο και τοπικό επίπεδο.

Το γενικότερο σκηνικό στηνόταν μεθοδικά από τους καλλιτέχνες, οι οποίοι έφταναν στην πόλη νωρίτερα από την παράσταση, πολλές φορές ακόμη και μέρες νωρίτερα. Συχνά η υποδοχή δεν ήταν φιλική, αφού εκτός από υποστηρικτές τους περίμεναν και άτομα που δεν συμπαθούσαν το κίνημα.

Στη συνέχεια έκαναν συνάντηση για την οργάνωση της παράστασης και τη ρύθμιση κάποιων τελευταίων λεπτομερειών. Ακολουθούσε μία προπαγάνδα στον τύπο, στους δρόμους της πόλης με ομιλίες, διανομή φυλλαδίων ή και ρίψη προπαγανδιστικού υλικού από αυτοκίνητα, από τους ίδιους τους φουτουριστές ή από ντόπιους υποστηρικτές τους. Πολλές φορές τα προεόρτια ήταν ιδιαίτερα πλούσια, με πολλές εκδηλώσεις, ομιλίες, παρεμβάσεις στους δρόμους, εκθέσεις.

Όλη αυτή η προετοιμασία είχε ως αποτέλεσμα, αρκετή ώρα πριν τη 'βραδιά' να συνωστίζονται έξω από τον χώρο του θεάτρου πολλά άτομα. Πολλοί από τους θεατές είχαν αδειάσει τα γειτονικά μανάβικα, ή ήταν εφοδιασμένοι και με άλλα αντικείμενα και σίγουρα ήταν έτοιμοι για μάχη. Τις περισσότερες φορές, διαμάχες και βίαιες συγκρούσεις ξεσπούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι οποίες δεν σταματούσαν με τη λήξη της. Το πεδίο σύγκρουσης μεταφερόταν στο δρόμο, με τις αρχές να επεμβαίνουν για να εξομαλύνουν την κατάσταση. Έτσι,

πραγματοποιούνταν η εγγραφή του κινήματος στις τοπικές κοινωνίες και έμοιαζε αυτή η διαδικασία με ένα μηχανισμό, όμοιο με αυτόν της 'διασποράς' που θα περιγραφεί στην τρίτη ενότητα του τέταρτου κεφαλαίου.

Η δράση που ξεκίνησε ο Marinetti στην Τεργέστη, πριν την επίσημη "ίδρυση" του Φουτουρισμού, συνεχίστηκε στις αρχές του 1910 στο Politeama Rossetti. Η επιλογή της Τεργέστης δεν ήταν τυχαία, αφού βρισκόταν υπό Αυστριακή κατοχή και η ατμόσφαιρα ήταν ήδη μπαρουτοκαπνισμένη (Tisdall & Bozzola, 1984: 133). Το Δεκέμβριο του 1909 κυκλοφόρησε η φήμη ότι η αστυνομία θα απαγόρευε την εκδήλωση και ο Marinetti πήγε στην πόλη για να φροντίσει τις τελευταίες λεπτομέρειες, μεριμνώντας για την προβολή της παράστασης από τους δημοσιογράφους.

Ο Marinetti ξεκίνησε την εκδήλωση με μια επεξηγηματική ομιλία, για τον Φουτουρισμό, το μίσος για το παρελθόν και για το συντηρητισμό της εκκλησίας, τη λατρεία της ταχύτητας και του πολέμου. Επίσης μίλησε για την απόσταση που χωρίζει τον Φουτουρισμό και τον Σοσιαλισμό, ο οποίος έχει διεθνιστικά και αντεθνικά στοιχεία. Πριν ανέβουν οι άλλοι καλλιτέχνες στη σκηνή, ο Marinetti δήλωσε ότι ο Φουτουρισμός ανήκει 'στην άκρα αριστερά της λογοτεχνίας'ⁱⁱⁱ. Στη συνέχεια ο Armando Mazza παρουσίασε το ιδρυτικό μανιφέστο και ακολούθησε απαγγελία ποίησης.

Η παράσταση είχε συνέχεια σε άλλα σημεία της πόλης, σε δημόσιους χώρους όπου εισέβαλαν οι φουτουριστές, παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους και απαγγέλοντας. Η παρέμβαση συνεχίστηκε στο Caffè Eden, όπου συγκεντρώνονταν στρατιώτες και αξιωματικοί του αυστριακού στρατού. Την άλλη μέρα φεύγοντας, οι φουτουριστές, ξεσήκωσαν ενθουσιώδεις αντιδράσεις κατοίκων της Τεργέστης, υπέρ της Ιταλίας και του Φουτουρισμού (Berghaus, 2004: 90).

Μέσα από την πρώτη αυτή 'φουτουριστική βραδιά' στην Τεργέστη, ο Marinetti καταφέρθηκε με οργή ενάντια στη λατρεία της παράδοσης και την εμπορευματοποίηση της τέχνης (Goldberg, 2001: 13). Η παράσταση αυτή θα σημάδευε τις 'φουτουριστικές βραδιές' που ακολούθησαν και άφησαν με τη σειρά τους τα ίχνη τους στην ιταλική κοινωνία, διασπείροντας τα μηνύματα του κινήματος.

Ανάλογη αναταραχή και σύλληψη του ίδιου του Marinetti, προκλήθηκε σε επόμενη 'φουτουριστική βραδιά' στο Teatro Lirico στο Μιλάνο, το Φλεβάρη του 1910. Η δεύτερη παράσταση δόθηκε στην "έδρα" του Marinetti, εκεί που ήταν γνωστός αλλά όχι ιδιαίτερα συμπαθής. Στο Μιλάνο ήταν σχεδόν σίγουρη η προσέλευση του κοινού. Πριν από την παράσταση, οι φουτουριστές πέταξαν φυλλάδια στους δρόμους από τον καθεδρικό ναό.

Η δομή της παράστασης έμοιαζε με την προηγούμενη και περιελάμβανε μια απαγγελία του Marinetti σχετικά με τον Φουτουρισμό, απαγγελία του ιδρυτικού μανιφέστου από τον Mazza, ενώ στη συνέχεια παρουσιάστηκαν ποιήματα. Οι αντεγκλήσεις με το κοινό ήταν συνεχείς, σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Μετά την απαγγελία της 'αντιαυστριακής ωδής' του Buzzzi, ο Marinetti φώναξε υπέρ του πολέμου. Η παράσταση διακόπηκε απότομα και ξέσπασαν ταραχές. Ο

Marinetti συνελήφθη επί σκηνής και οι πρόξενοι Αυστρίας και Γερμανίας, έκαναν διαβήματα διαμαρτυρίας (Tisdall & Bozzola, 1984: 134).

Μετά από αυτή τη 'βραδιά', ο Marinetti χαρακτηρίστηκε ως επαναστάτης καλλιτέχνης. Η εκδήλωση είχε ως αποτέλεσμα, το κάλεσμα σε νέους ζωγράφους (Boccioni, Russolo). Μάλιστα ο Boccioni είπε στον Russolo βλέποντας την παράσταση '..κάτι τέτοιο χρειαζόμαστε στη ζωγραφική..' (Lista, 1986: 15). Η συνάντηση με αυτούς, απέφερε το *Μανιφέστο των Φουτουριστών Ζωγράφων (Manifesto of Futurist Painters- Manifesto dei pittori futuristi)* (1910).

Επόμενη 'φουτουριστική βραδιά', με ενδιαφέρον γύρω από την παράσταση, το κείμενο και τις αντιδράσεις του κοινού, έγινε το Μάρτιο του 1910 στο Τορίνο. Σε αυτή την παράσταση οι καλλιτέχνες ξεσήκωσαν το πλήθος, το οποίο αντέδρασε αρχικά με επευφημίες και χειροκροτήματα με την εμφάνιση τους. Μετά την απαγγελία του ιδρυτικού μανιφέστου και ποιημάτων από τους Mazza, Marinetti και Palazzeschi, το κοινό άρχισε να διακόπτει την παράσταση με γέλια και φωνές (Berghaus, 2004: 97). Ο Boccioni απέσπασε θετικές αντιδράσεις, με την ανάγνωση του *Μανιφέστου των Φουτουριστών Ζωγράφων*. Ο Carrà εκφώνησε λόγο, ενάντια στους κριτικούς της τέχνης, οι οποίοι δεν καταλαβαίνουν τα μοντέρνα έργα. Η βραδιά έκλεισε με τον Marinetti, να ειρωνεύεται την αντιληπτική ικανότητα του κοινού. Μετά το τέλος της παράστασης, ακολούθησε πορεία στην πόλη και γιορτή στο Caffé Fiorina.

Τον επόμενο μήνα πραγματοποιήθηκε παράσταση στο Teatro Mercadante, στη Νάπολη. Τις προηγούμενες μέρες, οι τοπικές αρχές δεν είχαν αποφασίσει σχετικά με το αν θα γινόταν η εκδήλωση. Ο τύπος έγραφε θετικά και αρνητικά σχόλια για το κίνημα και τις παραστάσεις που οργάνωνε. Η *Il Pognolo* ανέφερε: 'είναι τόσο ζωντανή η περιέργεια για να ακουστούν οι λέξεις των Φουτουριστών – λέξεις που ανησύχησαν τον Πρόεδρο Castaldi- που το θέατρο είναι sold out' ⁱⁱⁱ.

Ο Marinetti εμφανίστηκε στη σκηνή, κοροϊδεύοντας τον Διοικητή για τα αντιφουτουριστικά του αισθήματα και την πόλη για την οπισθοδρομική κυριαρχία του κλήρου. Όταν πήγε να απαγγείλει τους σκοπούς του κινήματος, μια βροχή από λαχανικά και ένα θορυβώδες βουητό, τον ανάγκασαν να διακόψει την ομιλία του. Παρά τις εκκλήσεις γνωστών καλλιτεχνών για να ηρεμήσουν τα πράγματα, η κατάσταση συνέχισε να είναι έκρυθμη. Ο Boccioni απήγγειλε το *Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Ζωγραφικής* (Lista, 1986: 15). Μια έντονη διαμάχη ξέσπασε και πάλι, με αποτέλεσμα οι απαγγελίες του ιδρυτικού μανιφέστου και του μανιφέστου των ζωγράφων να ακούγονται μόλις στις πρώτες σειρές. Κάτι ανάλογο έγινε και με τους στίχους της ποίησης (Berghaus, 2004: 100). Οι αναταραχές έφεραν την παραίτηση του ζωγράφου Aroldo Bonzagni, που είχε συνυπογράψει το μανιφέστο για τη φουτουριστική ζωγραφική.

Στη συνέχεια ο Marinetti διαχειρίστηκε με επιτυχία την ένταση, κυρίως λόγω της εμπειρίας που είχε αποκομίσει από προηγούμενες βραδιές. Αυτό το ίδιο κοινό επιζητούσε να τον ακούσει, ακόμη και μετά την παράσταση, στους δρόμους. Όμως στη νότια Ιταλία, δεν υπήρχε προηγούμενη τριβή με τις ιδέες του Φουτουρισμού. Έτσι ο Marinetti έμεινε περισσότερο στη Νάπολη, δίνοντας δύο διαλέξεις και μια μικρή 'φουτουριστική βραδιά' μπροστά σε 2.000 φοιτητές ^{iv}. Με

αυτόν το τρόπο το κίνημα, άφησε τα σημάδια του στη νότια Ιταλία, εντυπώνοντας στο κοινό μνήμες που δύσκολα θα ξεχνούσαν τα επόμενα χρόνια.

Βλέπουμε πως η παράσταση (*performance*) ασκεί μια διαρκή παρουσία και επιδρά σε ένα σύνολο παρατηρητών κατά τον αρχικό όρισμο του Goffman, όπως σημειώθηκε στην πρώτη ενότητα του πρώτου κεφαλαίου. Παράλληλα βλέπουμε το νόημα που δίνει το άτομο στη δράση, αλλά και τις αντιλήψεις και δράσεις των άλλων ατόμων στους οποίους απευθύνεται η δράση αυτή^{iv}. Αυτή η αλληλεπίδραση εκδηλώνεται με ιδιαίτερη ένταση, ενώ ενδιαφέρον έχει η συνέχεια της δραστηριότητας του κινήματος.

Ο "θίασος" μεταφέρθηκε και πάλι στη βόρεια Ιταλία, για να δώσει παράσταση στο Teatro Fenice στη Βενετία, τον Αύγουστο του 1910. Παρά την προβολή (αναφορά γίνεται σε σχετικό κεφάλαιο παρακάτω), το κοινό και ο τύπος έδωσαν λίγη προσοχή στο γεγονός. Το θέαμα είχε μικρή διάρκεια. Πρώτος εμφανίστηκε ο Marinetti, με την ανάγνωση του κειμένου *Che cos' è il Futurismo* και ακολούθησαν αποδοκιμασίες.

Ο Carrà έβρισε συγκεκριμένους κριτικούς και ξεσήκωσε την αντίδραση των εχθρών. Ακολούθησε ο Boccioni με μια μελέτη σχετικά με το ντιβιζιονισμό (*divisionism*), η οποία αντιμετώπιστηκε από το κοινό ως ξεπερασμένη. Στη συνέχεια ο ζωγράφος κατηγορήθηκε για τη θεματολογία έκθεσής του, που είχε πραγματοποιηθεί το καλοκαίρι. Οι θεατές αποχώρισαν και έτσι η παράσταση τελείωσε (Berghaus, 2004: 103).

Η επόμενη εκδήλωση έγινε στη Salla della Gran Guardia στην Pradua, λίγες μέρες αργότερα. Ο Marinetti ξεκίνησε με μια αυτοσχεδιαστική απαγγελία προς τους Βενετούς^{vi} και στη συνέχεια απήγγειλε ποίηση. Οι Carrà, Boccioni, Russolo διάβασαν το *Μανιφέστο των Φουτουριστών ζωγράφων (Manifesto dei pittori futuristi)*. Ακολούθησε επίθεση των φουτουριστών στους κριτικούς τέχνης, στις γκαλερί που διοργανώνουν εκδηλώσεις με παλιομοδίτικη τέχνη και στο κοινό που τις επισκέπτεται. Η εκδήλωση έκλεισε με απαγγελία ποίησης. Από το κοινό δεν υπήρξε κάποια αρνητική αντίδραση^{vii}.

Ένα ακόμη μεγαλύτερο άνοιγμα στο κοινό και την πόλη, έγινε πριν τη 'φουτουριστική βραδιά' στη Ferrara, το Μάρτιο του 1911. Το γεγονός προβλήθηκε από τον τύπο. Οι φουτουριστές πραγματοποίησαν διάφορες εκδηλώσεις και περιοδεία στην πόλη, συνομιλώντας με κατοίκους της Φεράρα. Στην αρχή της παράστασης εμφανίστηκε ο Marinetti, ο οποίος εξήγησε ότι το πρόγραμμα δεν περιλαμβάνει κάποιο μανιφέστο, αλλά μόνο φουτουριστικά έργα. Στη συνέχεια απήγγειλε ποίηση. Ο Pratella μίλησε για τη φουτουριστική μουσική και οι Boccioni, Russolo, Carrà για τη φουτουριστική ζωγραφική. Ακολούθησε απαγγελία ποίησης από τους Marinetti και Palazzeschi.

Στη συνέχεια οι φουτουριστές κινήθηκαν προς τη Mantua, όπου και πραγματοποίησαν παράσταση στις αρχές Απριλίου. Η "καμπάνια" για την προώθηση της παράστασης, ενισχύθηκε από την πρωταπριλιάτικη φάρσα στον τοπικό τύπο, όπου και αναγγέλλονταν μία ομιλία του Marinetti, λίγες μέρες πριν τη 'βραδιά'.

Μετά από μια περιοδεία στην πόλη, η 'φουτουριστική βραδιά' έγινε στο Teatro Andreani. Περιελάμβανε απαγγελία ποίησης από τον Marinetti, ομιλίες από τους

Carrà και Russolo για την ιταλική τέχνη, καθώς και την ανάγνωση του *La musica futurista (Manifesto of Futurist Music)* από τον Pratella. Το κοινό αντέδρασε θετικά κατά τη διάρκεια της βραδιάς (Berghaus, 2004: 108).

Λίγες μέρες αργότερα ακολούθησε 'φουτουριστική βραδιά' στο Como. Το πρόγραμμα σχεδόν επαναλήφθηκε. Το μανιφέστο του Pratella διαβάστηκε από τον Marinetti, ο οποίος δεν άνοιξε αλλά έκλεισε τη βραδιά με το *All'automobile da corsa (Ode to the Automobile)*. Το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά και σε αυτή την παράσταση.

Η 'φουτουριστική βραδιά' που οργανώθηκε στο Palermo στις 26 Απριλίου του 1911, είχε αντίστοιχα θετική πρόσληψη. Οργανώθηκε από σύλλογο φοιτητών και είχε θριαμβευτικό τόνο για τον Marinetti και τους φουτουριστές. Το πρόγραμμα περιελάμβανε απαγγελία ποίησης και στο τέλος παρουσιάστηκε ένα ποίημα στα γαλλικά, το οποίο δεν φάνηκε να γίνεται κατανοητό.

Η βραδιά στο Teatro Rossini στο Pesaro, πραγματοποιήθηκε στα μέσα Μαΐου και στο πρόγραμμα υπήρχαν: απαγγελία ποίησης από τους Marinetti & Savini, συζήτηση για τη φουτουριστική ζωγραφική από τους ζωγράφους του κινήματος και παρουσίαση της φουτουριστικής μουσικής από τον Pratella. Εντάσεις προκλήθηκαν στους δρόμους. Αντίστοιχα εντάσεις είχαμε και στην επόμενη 'βραδιά' στο Bergamo, όπου το πρόγραμμα που παρουσιάστηκε ήταν παρόμοιο (Berghaus, 2004: 109).

Στο Treviso προκλήθηκαν αντιδράσεις από το κοινό, κατά τη διάρκεια φουτουριστικής βραδιάς στις αρχές Ιουνίου του ίδιου έτους στο Politeama Garibaldi. Οι καλλιτέχνες ήταν ιδιαίτερα προκλητικοί και ακολούθησε μακελειό. Ο Marinetti άνοιξε τη βραδιά μιλώντας για τις αρχές του Φουτουρισμού, ακολούθησε απαγγελία ποίησης. Οι Carrà & Boccioni, επιτέθηκαν σε κριτικό τέχνης του Treviso. Στη συνέχεια οι φουτουριστές έβρισαν το κοινό, που όλη αυτή την ώρα δεν είχε σταματήσει να αντιδρά. Κάποιοι από το κοινό φαίνεται να πιάστηκαν στα χέρια, ενώ τα επεισόδια έληξαν με την παρέμβαση της αστυνομίας και την αποχώρηση των θεατών.

Μια επόμενη 'φουτουριστική βραδιά', έγινε στην Πάρμα στο Teatro Reinach τον Ιούνιο του 1911. Η εκδήλωση ήταν προγραμματισμένη να γίνει τον Μάρτιο του ίδιου έτους, όμως απαγορεύτηκε από την αστυνομία, λόγω του φόβου επεισοδίων^{viii}.

Στην αρχή της παράστασης ο Marinetti εξήγησε τις αρχές του Φουτουρισμού και στη συνέχεια ακολούθησε απαγγελία ποίησης. Οι Carrà & Boccioni παρουσίασαν τις καλλιτεχνικές τους προτάσεις και ο Pratella επιτέθηκε στον Puccini και τον εκδότη του Ricordi. Τέλος ο Caprilli παρουσίασε την ομάδα των φουτουριστών με έδρα την Πάρμα, το πρόγραμμα και τις δραστηριότητές τους, καθώς και το περιοδικό *L'incendiario* που σχεδίαζαν. Η Πάρμα θα γινόταν μία ακόμη περιοχή, όπου αποτυπώνονταν η 'γραφή' του κινήματος.

Μετά από ένα κενό, οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με μια απογευματινή εκδήλωση στο Teatro Costanzi στη Ρώμη, το Φλεβάρη του 1913. Διευθυντής του θεάτρου ήταν ο Walter Mocchi, παλιός πολιτικός ακτιβιστής και γνώριμος του Marinetti. Ο τελευταίος είχε μιλήσει με αρνητικούς χαρακτηρισμούς για τους κατοίκους της Ρώμης, στην ομιλία *Contro Roma passatista* (1910).

Στην εισαγωγή της παράστασης ο Pratella άρχισε με μια Φουτουριστική Συμφωνία για Μεγάλη Ορχήστρα. Το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά. Ο Marinetti συνέχισε με μια επίθεση στη *Θεία Κωμωδία*, υποστηρίζοντας ότι τα έργα του συγγραφέα θα πρέπει να καταστρέφονται μετά το θάνατό του και ότι το Φουτουριστικό κίνημα θα πρέπει να εξαφανιστεί από την επόμενη γενιά. Στη συνέχεια ο Parini εκφώνησε τον λόγο *Contro Roma e contro Benedetto Croce* ('Speech Against Rome' ^{lix}). Δικαιολόγησε τη συμμετοχή του, λέγοντας ότι δεν υπάρχει άλλο πρωτοποριακό κίνημα στην Ιταλία, πέρα από τον Φουτουρισμό. Πρόσθεσε ότι οι λέξεις δεν είναι αρκετές. Επιτέθηκε στη θρησκεία, η οποία συνδέεται με το παρελθόν και τον συντηρητισμό (Berghaus, 2004: 113). Στο τέλος ακολούθησε απαγγελία ποίησης από τον Marinetti.

Ο Parini αποχώρησε, ενώ οι υπόλοιποι ετοιμάζονταν για νέα παράσταση στο ίδιο μέρος, στις αρχές του Μάρτη. Αυτή τη φορά στο κοινό υπήρχαν και "εκπρόσωποι των συντηρητικών". Οι αναταραχές που προκλήθηκαν πριν και μετά την παράσταση, ήταν πολλές. Στο πρώτο μέρος της 'βραδιάς' παρουσιάστηκε η συναυλία του Pratella. Ο Marinetti πήρε σειρά, μιλώντας για τους σκοπούς του κινήματος και απαγγέλλοντας ποίηση. Στη συνέχεια διάβασε μέρος της ομιλίας του Parini και πέταξε φυλλάδια με την ομιλία στο κοινό. Ο Marinetti καταφέρθηκε κατά του Πρίγκιπα και μετά το τέλος της παράστασης ακολούθησαν διαμάχες. Οι φουτουριστές γιόρτασαν τη νίκη τους στο caffè Aragno.

Οι δύο παραστάσεις που έγιναν στη Ρώμη έμοιαζαν, με τη διαφορά ότι το κοινό αντέδρασε πολύ πιο έντονα στη δεύτερη. Έτσι βλέπουμε ότι η ίδια δομή θεάματος, είχε διαφορετική ενορχήστρωση από την πλευρά του κοινού.

Οι ανακαλύψεις του Russolo σχετικά με την *Τέχνη των Θορύβων* (*L'arte dei rumori*), παρουσιάστηκαν στη Modena στις αρχές Ιουνίου του 1913. Ο ίδιος ήταν ζωγράφος, αλλά και ένας ιδιαίτερα προικισμένος πιανίστας. Ήθελε να αντικαταστήσει τους ήχους της μουσικής που παράγονται με όργανα, με ήχους από την καθημερινή ζωή. Για αυτό το λόγο κατασκεύασε τους *θορυβομελοποιούς* (*intonarumori*).

Στο πρώτο μέρος της παράστασης ο Marinetti μίλησε για τις αρχές του κινήματος, ο Pratella για το πώς θα ανανεώσει τη μουσική και στη συνέχεια και πάλι ο Marinetti απήγγειλε ποίηση. Στο τέλος ο Russolo διάβασε την *Τέχνη των Θορύβων* και παρουσίασε τις κατασκευές του. Μέχρι εκείνη τη στιγμή το κοινό είχε δείξει ενδιαφέρον, όμως σε εκείνο το σημείο κυριάρχησε αμηχανία, ενώ οι θεατές διέκοπταν την παράσταση. Ο Marinetti υποστήριξε ότι θα κατασκευαζόντουσαν μια σειρά από αυτές τις μηχανές και θα δινόταν μια συναυλία, σε συνεργασία του Pratella και του Russolo. Στη συνέχεια ειρωνεύτηκε τους θεατές, ενώ οι αντιδράσεις συνεχίστηκαν και μετά την παράσταση.

Ο Russolo οργάνωσε μια περιοδεία κονσέρτων, με τους *θορυβομελοποιούς* που είχε κατασκευάσει. Η πρώτη στάση ήταν το Λονδίνο. Όμως η διεθνής περιοδεία έπρεπε να ακυρωθεί λόγω του ξεσπάσματος του Α Παγκοσμίου Πολέμου (Lista, 1986: 41).

Η επόμενη 'φουτουριστική βραδιά' έγινε στη Φλωρεντία στα μέσα Δεκέμβρη του 1913 και έμεινε στην ιστορία ως η "μάχη της Φλωρεντίας", λόγω των

ακραίων αντιδράσεων από το κοινό. Ο Cangiullo τη θεώρησε συμφορά, ενώ ο Marinetti ιδεώδη δράση (Tisdall & Bozzola, 1984: 134). Οι εντάσεις που προκλήθηκαν στο Teatro Verdi ήταν πρωτοφανείς, ακόμη και για φουτουριστική εκδήλωση. Τα γιουχαΐσματα, οι κόρνες, τα σφυρίγματα είχαν αρχίσει από νωρίς από ένα κοινό που ξεπερνούσε τους 5.000 θεατές. Από την αρχή της παράστασης, η κατάσταση ήταν εκτός ελέγχου, με τους φουτουριστές να φαίνονται τρακαρισμένοι.

Αρχικά μίλησε ο Soffici για τη φουτουριστική ζωγραφική και ο Carrà καταφέρθηκε εναντίον των κριτικών και μίλησε για τη θεωρία της ζωγραφικής των οσμών. Ο Boccioni αναφέρθηκε στον πλαστικό δυναμισμό. Στη συνέχεια οι Marinetti & Cangiullo απήγγειλαν ποίηση και ο Papini μίλησε ενάντια στην προγονόπληκτη Φλωρεντία (Berghaus, 2004: 123-4). Ο λόγος του τελευταίου ξεσήκωσε και τις περισσότερες αντιδράσεις, γιατί ήταν ντόπιος. Ο Marinetti εξήγησε το φουτουριστικό πολιτικό πρόγραμμα και η αστυνομία αναγκάστηκε να διακόψει την παράσταση.

Ο Marinetti φαινόταν απογοητευμένος από την επαναλαμβανόμενη αντίδραση του κοινού, το οποίο δεν ερχόταν στις 'φουτουριστικές βραδιές' για να ακούσει και να αντιδράσει, αλλά για να ξεδώσει. Έτσι, είχε σκοπό να αλλάξει την τροπή και το κοινό στο οποίο απευθύνονταν οι παραστάσεις. Όμως πριν συμβεί αυτό, πραγματοποιήθηκε η 'βραδιά' στην Perugia στο Teatro Turreno, η οποία χαρακτηρίστηκε από τις απότομες αντιδράσεις των θεατών, που είχαν έρθει μόνο για να διασκεδάσουν.

Τον Απρίλιο του 1914 έγινε μία ακόμη 'φουτουριστική βραδιά' στο Teatro del Verme στο Μιλάνο. Νωρίτερα είχε προωθηθεί το μανιφέστο του Russolo, για την τέχνη των θορύβων. Πριν από τη συναυλία ο Marinetti παρουσίασε τους *θορυβομελοποιούς (intonarumori)* του Russolo και ανέπτυξε το σκεπτικό γύρω από τη φουτουριστική μουσική. Στη συνέχεια εμφάνισαν 18 μηχανές και το κοινό αντέδρασε θετικά. Οι θεατές προκάλεσαν εντάσεις κατά τη διάρκεια της χρήσης των μηχανών, κάνοντας ακόμη περισσότερο θόρυβο. Χρειάστηκε επέμβαση της αστυνομίας για να συνεχιστεί η παράσταση, ενώ στο τρίτο μέρος οι φασαρίες επεκτάθηκαν. Οι *θορυβομελοποιοί* παρουσιάστηκαν και στο Politeama στη Γένοβα.

Η 'βραδιά' στο Μιλάνο ήταν η τελευταία με αυτή τη μορφή. Τα επόμενα 10 χρόνια η λέξη *serate* συνέχιζε να χρησιμοποιείται, αλλά δεν γινότουσαν τόσες προκλήσεις προς το κοινό. Αντίθετα επιδιωκόταν η αποδοχή. Αυτό έγινε γιατί, τα χρόνια που προηγήθηκαν του Α Παγκοσμίου Πολέμου (1913-4), οι θεατές έπαψαν πια να αλληλεπιδρούν με τη σκηνή και πήγαιναν στην παράσταση με αυτοσκοπό την αντίδρασή τους. Ο Marinetti κατάλαβε ότι οι 'βραδιές' γινότουσαν επαναληπτικές (κάτι που απεχθάνονταν όπως είδαμε παραπάνω), χωρίς να αφήνεται περιθώριο να ενταχθούν καινούρια πράγματα.

Ένα επόμενο βήμα για τους φουτουριστές ήταν η πραγματοποίηση παραστάσεων σε γκαλερί, τα επονομαζόμενα 'φουτουριστικά απογεύματα' (*pomeriggi futuriste* ή *Futurist afternoons*). Ήταν παραστάσεις που παρουσιάζονταν σε μικρότερους χώρους, απευθύνονταν σε πιο λίγους και πιο

"μορφωμένους" θεατές και είχαν περισσότερη θεατρικότητα κατά την παρουσίασή τους. Η σχέση με το κοινό ήταν περισσότερο συναινετική, παρά συγκρουσιακή. Οι θεατές μπορούσαν να παρακολουθούν πιο εκλεπτυσμένα θεάματα.

Συχνά, τα 'φουτουριστικά απογεύματα' συνόδευαν κάποια έκθεση φουτουριστικών έργων. Οι παραστάσεις διαφημίζονταν με φυλλάδια και εκδηλώσεις στους δρόμους. Τα 'απογεύματα' είχαν 3 κύριες μορφές, α) απαγγελία ποίησης, κατά την οποία υπήρχαν διακοσμητικές εικόνες στο υπόβαθρο, άσχετες με το περιεχόμενο του κειμένου, β) παραστάσεις καμπαρέ με θεατρικά στοιχεία και μουσική επένδυση, γ) θεάματα, όπου όλα αυτά τα στοιχεία συνδυάζονταν σε ένα ενιαίο σύνολο (Berghaus, 2004: 240).

Μια τέτοια περίπτωση όπου πραγματοποιήθηκαν φουτουριστικές εκδηλώσεις, ήταν η Sprovieri Gallery. Εκεί, εκτέθηκαν για πρώτη φορά σε μόνιμη βάση έργα φουτουριστών και άλλα έργα σύγχρονων ζωγράφων. Εκτός από τις εκθέσεις, οργανώθηκαν και 'φουτουριστικά απογεύματα', στον περιορισμένο χώρο της γκαλερί.

Οι πρώτες εκδηλώσεις στη Sprovieri Gallery ήταν αρκετά απλές και έγιναν το χειμώνα του 1913-4. Είχαν να κάνουν με απαγγελία ποίησης, ομιλία, επίδειξη ενός *θορυβομελοποιού* του Russolo, καθώς και μία Φουτουριστική Συμφωνία από τον Pratella. Η πρώτη παράσταση έγινε στα τέλη Μαρτίου 1914, με το έργο *Piedigrotta* του Cangiullo.

Η *δυναμική και συνοπτική απαγγελία* εφαρμόστηκε στην παράσταση και μέσα από απαγγελίες, κίνηση, μουσική και συνοδεία ήχων, διακωμωδούνταν μια πιο παραδοσιακή αίσθηση του κόσμου. Στην αρχή της παράστασης οι Φουτουριστές ήταν ντυμένοι νάνοι, παρήγαγαν διάφορους κακόφωνους ήχους και ο Cangiullo συνόδευε με ένα ξεκούρντιστο πιάνο. Στη συνέχεια έμειναν στη σκηνή οι Cangiullo & Marinetti, οι οποίοι απήγγειλαν, ενώ οι άλλοι φουτουριστές κινούνταν στη σκηνή και προς τους θεατές. Στη συνέχεια έγινε αναπαράσταση της κηδείας ενός προγονόπληκτου κριτικού, με πολλά ειρωνικά στοιχεία.

Η επίδραση του έργου *Piedigrotta* ήταν πολυεπίπεδη, με τη χρήση πολλών φωνών για την απαγγελία ποίησης, συνοδευόμενων από το θόρυβο οργάνων, ειδικά σχεδιασμένα κοστούμια, ειδικό φωτισμό και μυρωδιά κροτίδων. Μέσα από έργα του Balla που διακοσμούσαν το χώρο, ζωντάνευε η ατμόσφαιρα του Ναπολιτάνικου καρναβαλιού, με τη θεατρική προσαρμογή του *ελευθερολεκτικού* ποιήματος του Cangiullo (Lista, 1976: 16).

Οι φουτουριστές, μέσα από την παράσταση *Piedigrotta*, προσπάθησαν να εφαρμόσουν την έννοια του 'συγχρονισμού' (*simultaneity*)^{ix}. Επιπλέον, η ατμόσφαιρα ήταν ιδιαίτερα ταραχώδης, με το θέαμα να έχει ιδιαίτερη ποικιλία και να προσομοιάζει με την *Piedigrotta*. Ίσως έμοιαζε και με ντανταϊστικές παραστάσεις, που θα συνέβαιναν στο Cabaret Voltaire λίγο αργότερα.

Οι απαγγελίες ποίησης είχαν ως υπόβαθρο το μανιφέστο για τη δυναμική και συνοπτική απαγγελία. Ο Marinetti ήθελε να κάνει τη φωνή απάνθρωπη και να δώσει γεωμετρικά στοιχεία στην κίνηση. Δεν συμερίζονταν όλοι οι φουτουριστές αυτές τις απόψεις. Για παράδειγμα ο Cangiullo ανέπτυξε ένα διαφορετικό

σύστημα φωνητικής λειτουργίας, βασισμένο στις διαβαθμίσεις και τη χροιά της φωνής (Berghaus 2004: 242-3).

Η παράσταση πραγματοποιήθηκε ξανά στις αρχές Απριλίου και αυτή τη φορά περιελάμβανε το 'ονοματοποιητικό' ποίημα του Balla, *Discussione di due critici sudanesi sul Futurismo* (*Discussion Between Two Sudanese Critics on Futurism*), την απαγγελία του οποίου συνόδευαν μία κιθάρα και ένα ξεκούρδιστο πιάνο. Η παράσταση επαναλήφθηκε και στη Νάπολη τον Μάιο και τον Ιούνιο 1914.

Στη Νάπολη πραγματοποιήθηκαν και άλλες εκδηλώσεις του κινήματος μεταξύ των οποίων και 'φουτουριστικά απογεύματα'. Με αφορμή τη διεθνή φουτουριστική έκθεση στις 13 Απριλίου 1914, δόθηκε μια ομιλία από τον Marinetti για τον 'Πλαστικό δυναμισμό' και ανέβηκε το θεατρικό έργο του Cangiullo, *Funerale del filosofo passatista* (*A Funeral of a Passéist Philosopher*). Πρόκειται για μια σατιρική και γκροτέσκα επίθεση στον Benedetto Croce, ο οποίος ήταν αναγνωρισμένος πάππας του ιταλικού ιδεαλισμού (Lista, 1976: 17). Τα σκηνικά είχε ζωγραφίσει ο Balla, ενώ στο χώρο υπήρχε και ένα έργο που απεικόνιζε τρεις φιλοσόφους στο πρότυπο του Croce. Ο τελευταίος είχε δεσμούς με την πόλη και αυτό προκάλεσε αντιδράσεις.

Το έργο του Cangiullo, *Serata in onore di Yvonne* παρουσιάστηκε στη Νάπολη στα μέσα Μαΐου. Το κείμενο απαγγέλθηκε από τον Cangiullo και τον Sprovieri, δύο τραγουδιστές του καμπαρέ υποστήριξαν το κομμάτι, ενώ συμμετείχε και ο Balla με μια 'ονοματοποιητική ορχήστρα' με φωνητικές μιμήσεις βιολιού, τρομπέτας, φλάουτου και άλλων μουσικών οργάνων. Ο Marinetti απήγγειλε τις τελευταίες *ελεύθερες λέξεις* του, μέσω τηλεφώνου από το Λονδίνο. Η παράσταση επαναλήφθηκε στα τέλη του ίδιου μήνα, με την προσθήκη απαγγελιών από τους Sprovieri και Guglielmo Jannelli. Παραστάσεις συνεχίστηκαν το 1916 στο Ινστιτούτο Καλών Τεχνών της Νάπολης.

Η δυναμική απαγγελία χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του έργου του Marinetti *Zang Tumb Tuum*, που έγινε στη γκαλερί Doré στο Λονδίνο, τον Απρίλιο του 1914. Ο ίδιος ο Marinetti απήγγειλε με ιδιαίτερο και έντονο τρόπο, με δυναμικές χειρονομίες, την πολιορκία της Αδριανούπολης. Κινούνταν ανάμεσα σε τρεις μαυροπίνακες που είχε τοποθετήσει στον χώρο, σχεδιάζοντας ελεύθερες λέξεις και εξισώσεις. Με αυτές του τις κινήσεις, κρατούσε το κοινό σε εγρήγορση. Χρησιμοποίησε σφυριά για να μιμηθεί ήχους από το πυροβολικό, ενώ χρησιμοποίησε πολλά είδη ήχων κατά τη διάρκεια της απαγγελίας.

Η παρουσία του Marinetti στη γκαλερί Doré δεν ήταν απρόσωπη και μηχανική, όπως πρότεινε στο μανιφέστο του για τη φουτουριστική απαγγελία. Εντύπωση προκάλεσε στους θεατές, ο ίδιος ο Marinetti (Tisdall & Bozzola, 1984: 151).

Η απαγγελία του πειραματικού λογοτεχνικού έργου *Zang Tumb Tuum*, από τον Marinetti, εντυπωσίασε το κοινό σε Λονδίνο, Βερολίνο και Ρώμη. Η απαγγελία έγινε με ιδιαίτερη ζωντάνια σαν ένα μεγάλο ηχητικό ποίημα, για ένα έργο που αποτελεί μνημείο της πειραματικής λογοτεχνίας (Tisdall & Bozzola, 1984: 141).

Μετά από τις πρώτες παραστάσεις έργων του Marinetti, οι οποίες συνέπεσαν με την έκδοση του ιδρυτικού μανιφέστου, δεν έγινε κάποια συστηματική

προσπάθεια να ανέβουν φουτουριστικά θεατρικά έργα από κάποιον θίασο. Μικρά θεατρικά κομμάτια παίχτηκαν κατά τη διάρκεια 'φουτουριστικών βραδιών' και 'απογευμάτων'. Στις περισσότερες περιπτώσεις στην παράσταση συμμετείχαν ερασιτέχνες ηθοποιοί, άλλοι καλλιτέχνες και φοιτητές, οι οποίοι παρουσίαζαν τους εαυτούς τους και δεν ενσάρκωναν κάποιο ρόλο, προβάλλοντας τους σκοπούς του κινήματος και απαγγέλοντας. Στους θιάσους που περιόδευσαν μετά το 1913, παίχτηκαν μια σειρά από θεατρικά έργα φουτουριστών, συνήθως ανεβασμένα από επαγγελματίες ηθοποιούς.

Οι φουτουριστές σχημάτισαν ένα καινούριο θίασο σε συνεργασία με τον Gualtieri Tumiatì. Η πρώτη περιοδεία έγινε με το έργο του Marinetti, *Elettricità* το οποίο ήταν στην ουσία το δεύτερο μέρος του *Pourées electriques*, με καινούριο τίτλο.

Στα μέσα Σεπτεμβρίου 1913, έγινε η πρώτη εμφάνιση στο Politeama Garibaldi στο Παλέρμο. Στην παράσταση, κεντρικό ρόλο είχε το θεατρικό έργο, με κάποιες απαγγελίες ποίησης να εμπλουτίζουν το πρόγραμμα και να του δίνουν μια μορφή που έμοιαζε με αυτήν της φουτουριστικής βραδιάς.

Η βραδιά ξεκίνησε με τη φάρσα *Martire della via Pigalle (The Martyr of Rue Pigalle)*, όπου σατιριζόταν το γούστο του κοινού. Σειρά πήρε η απαγγελία ποίησης και ένας προπαγανδιστικός λόγος από τον Marinetti. Στη συνέχεια παίχτηκε το έργο *Elettricità*. Στην αίθουσα προκλήθηκαν οι γνωστές αναταραχές. Η παράσταση επαναλήφθηκε στη Σικελία και στην Calabria. Εκεί λόγω της παρουσίας φοιτητών, η δράση έγινε δεκτή και με χειροκροτήματα (Berghaus, 2004: 189).

Στη Νάπολη η παράσταση δεν προκάλεσε θορυβώδεις αντιδράσεις. Στην αρχή η φάρσα και η απαγγελία ποίησης, δεν είχαν καλή υποδοχή και απογοήτευσαν. Ο Marinetti ζωντάνεψε κάπως την αίθουσα, με την απαγγελία ποίησης και το *Bombardamento di Andianopoli*, με το κοινό να έχει ανάμικτες αντιδράσεις. Απαγγέλθηκε το *Il sifone d'oro* του Cangiuillo. Πριν από την παράσταση ο Marinetti μίλησε για τους σκοπούς του κινήματος. Στην παράσταση του έργου, το κοινό είχε πια βαρεθεί, με αποτέλεσμα να αποδοκιμάσει και να απογοητευτεί, αναγκάζοντας τον Marinetti να εμφανιστεί επί σκηνής (Berghaus, 2004: 190).

Αυτή η εμφάνιση επαναλήφθηκε στο Teatro Rossi στην Πίζα, στα μέσα Δεκεμβρίου 1913. Στο πρώτο μέρος κατά τη διάρκεια της παράστασης του *Elettricità*, το κοινό έλουσε τους ηθοποιούς με λαχανικά, αναγκάζοντας τον Marinetti να εμφανιστεί στη σκηνή, ζητώντας να κρατήσουν τα πολεμοφόδια για τη δική του εμφάνιση στη συνέχεια. Έτσι, στο δεύτερο μέρος ακολούθησε πανδαιμόνιο.

Μία ακόμη επεισοδιακή παράσταση έγινε στο Μιλάνο στο Teatro del Verme, στις 16 Γενάρη 1914. Το κοινό ήταν ανελέητο απέναντι στους καλλιτέχνες. Στην παράσταση του *Elettricità* δεν μπορούσε να ακουστεί τίποτα από το έργο. Στο δεύτερο μέρος ο Marinetti προκαλούσε το κοινό χλευάζοντας το έργο του d'Annunzio, *Gioconda* και βρίζοντας σοσιαλιστές και καθολικούς για τις θέσεις τους. Η αστυνομία έκανε παρέμβαση δύο φορές για να ηρεμήσει τα πράγματα, αφού στο χώρο των θεατών κυριαρχούσε το χάος.

Μία ακόμη παράσταση σε τεταμένη ατμόσφαιρα, πραγματοποιήθηκε στο Teatro del Corso στη Μπολόνια, λίγες μέρες αργότερα. Η δημοσιότητα που δόθηκε στο γεγονός, οι φήμες και οι ανταποκρίσεις από άλλες παραστάσεις, δημιούργησαν προσδοκίες στον πληθυσμό της πόλης. Μετά τους *θουρβομελοποιούς (intonarumori)* του Russolo, η σκηνή γέμισε με λαχανικά. Στη συνέχεια, ο Savini απήγγειλε ποίημα του Marinetti. Ακολούθησε βροχή από αντικείμενα, με τον Marinetti να παρεμβαίνει για να προστατέψει τον καλλιτέχνη και να λογομαχεί με το κοινό. Στη συνέχεια ο ίδιος απήγγειλε ποίηση.

Οι θεατές ξέμειναν από πολεμοφόδια και άρχισαν να εκσφενδονίζουν καθίσματα, ξύλα και σίδερα. Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό το έργο *Eletrricità*, ήταν πολύ δύσκολο να ανέβει κάτω από αυτές τις συνθήκες. Παρ' όλα αυτά οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να ανταποκριθούν στον ρόλο τους, μέσα σε ένα γενικό πανδαιμόνιο. Μετά το έργο, οι Pratella, Boccioni, Carrà, Russolo μίλησαν για την τέχνη, ο καθένας από τη δική του σκοπιά. Στο τέλος της παράστασης, ένας θεατής ανέβηκε στη σκηνή ζητώντας τα λεφτά του πίσω, ο Marinetti του απάντησε σε ανάλογο ύφος και ακολούθησαν φασαρίες και η επέμβαση της αστυνομίας. Οι διαμάχες συνεχίστηκαν ακόμη και στο Caffè San Pietro. Οι ηθοποιοί του θιάσου παραιτήθηκαν.

Στο τέλος αυτής της πρώτης απόπειρας, που άφησε τα σημάδια της σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας, ο Marinetti έκανε έναν απολογισμό στο άρθρο του *Il resto del Carlino*. Εκεί αναφέρθηκε στις ελλειπείς υποδομές των θεάτρων, στους διευθυντές τους, στους ηθοποιούς που συνέχιζαν να ακολουθούν παλιότερους τρόπους υποκριτικής.

Μετά από ένα διάστημα όπου οι φουτουριστές δεν περιόδευσαν με θεατρικό πρόγραμμα, το 1915 προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα θίασο. Προς αυτή την κατεύθυνση, έδωσε ώθηση και η έκδοση του μανιφέστου για το 'Συνθετικό Θέατρο' την ίδια χρονιά. Ο θίασος Berti-Masi υπό τη διεύθυνση του Settimelli, ετοιμαζόταν να παρουσιάσει τον νέο τύπο θεάτρου, με το ανέβασμα μερικών φουτουριστικών συνθέσεων, ανάλογα με την περίσταση και την πόλη. Ανάμεσα στις συνθέσεις ήταν έργα των Marinetti, Settimelli, Corra, Chiti, Pratella, Buzzi.

Η περιοδεία ξεκίνησε από την Ancona. Οι φουτουριστές διάλεξαν μια επαρχιακή πόλη, γιατί ο κόσμος έδειχνε μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην περιφέρεια και όχι στις μεγάλες πόλεις. Η παράσταση είχε ενδιαφέρον λόγω της αντίδρασης των θεατών. Ο Marinetti εμφανίστηκε μετά από μια παύση λόγω οχλαγωγίας και εξήγησε τη ριζοσπαστικότητα των 'συνθέσεων'. Το κοινό απάντησε με χιουμοριστικό τρόπο (Lista, 1976: 18).

Στη Μπολόνια η κατάσταση ήταν διαφορετική. Το Teatro del Corso δεν γέμισε, αφού πολλοί δεν ήθελαν να παρακολουθήσουν, ενθουμούμενοι παλιότερα βίαια γεγονότα. Οι φόβοι επιβεβαιώθηκαν, με τους θεατές να δημιουργούν επεισόδια και εντάσεις κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ενεργό ρόλο είχαν και οι φοιτητές, οι οποίοι συμμετείχαν στη φασαρία. Οι έντεκα συνθέσεις, ανέβηκαν μέσα σε πολεμικό κλίμα.

Η επόμενη παράσταση έγινε στο Teatro Garibaldi στην Padua. Άλλοι θεατές αντιδρούσαν έντονα και ενάντια στο φουτουριστικό θέαμα και άλλοι υποστήριξαν τις καινοτομίες που παρουσιάστηκαν. Κατά τον κριτικό της *La Provincia di*

Padua, η παράσταση είχε ενδιαφέρον όπως επίσης και η δράση που εκτυλίσσονταν μεταξύ των θεατών^{lxi}. Πάντως και στις δύο αυτές εκδηλώσεις οι φουτουριστές κέρδισαν τους θεατές, ως καινοτόμοι καλλιτέχνες που ερχόντουσαν σε αντίθεση με το θεατρικό κατεστημένο του καιρού τους.

Στη Βενετία στις 12 Φεβρουαρίου, το κοινό ξέφυγε στις αντιδράσεις του, με αποτέλεσμα η δράση να εκτυλίσσεται στο χώρο των θεατών και όχι στη σκηνή. Λίγες μέρες αργότερα, στη Βερόνα οι αντιδράσεις ήταν ανάλογες. Στο Μπέργκαμο στις 19 Φεβρουαρίου, η ανταπόκριση δεν ήταν ενθουσιώδης και η προσέλευση των θεατών ήταν χαμηλή. Το εθνικιστικό περιεχόμενο του λόγου του Marinetti, άφησε ασυγκίνητο το κοινό. Επιτυχία είχε η παράσταση στη Γένοβα στις 22 και 24 Φεβρουαρίου. Στη συνέχεια η πιθανότητα για είσοδο της Ιταλίας στον πόλεμο είχε παγώσει τα πράγματα, καθώς και το ενδιαφέρον για παραστάσεις^{lxii}.

Μια άλλη παράσταση, όχι σχετική με την περιοδεία, έγινε στη Φλωρεντία, στο Teatro della Pergola στις 7 Μαΐου. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν φοιτητές και ερασιτέχνες ηθοποιοί, υπό την καθοδήγηση του Φλωρεντινού καλλιτέχνη του βαριετέ Odoardo Spadaro. Παίχτηκαν έργα των: Chiti, Marinetti, Corra, Settimelli, Boccioni, Mario Carli, Nerino Nannetti, Pratella, Yambo. Επίσης, απαγγέλθηκε ποίηση από τους Corra & Settimelli και ο Marinetti έκλεισε τη βραδιά με μια ομιλία.

Το κοινό είχε γεμίσει το θέατρο, όπου υπήρχε μια έντονη πατριωτική ατμόσφαιρα. Αυτή την ατμόσφαιρα ενίσχυσε ο Marinetti με την απαγγελία τριών πολεμικών ποιημάτων αναφερόμενος στο βομβαρδισμό του Μιλάνο, σε ένα ταξίδι με πολεμικό αεροπλάνο και στο νέο πολεμικό κλίμα στη Βενετία (Berghaus, 2004: 197-8).

Κατά τη διάρκεια του πολέμου λίγες παραστάσεις έγιναν, λόγω της θερμής συμμετοχής των φουτουριστών σε αυτόν. Από το Μάιο του 1915 που μπήκε η Ιταλία στον πόλεμο, μέχρι το Μάρτιο του 1916, δεν πραγματοποιήθηκαν θεατρικές παραστάσεις.

Μετά από αυτή τη "διακοπή" η πρώτη παράσταση έγινε στη Φλωρεντία, στο Teatro Niccolini στις 8 Μαρτίου του 1916. Το κοινό φαίνεται να είχε θετικές αντιδράσεις στο θέαμα και δεν έκανε διακοπές κατά τη διάρκεια της παρουσίασης των έργων. Υπήρχε έντονο πατριωτικό κλίμα. Παρουσιάστηκαν τα έργα των Marinetti, Settimelli, Cangiullo, Chiti, Boccioni, Corra (Berghaus, 2004: 199). Έτσι ξεκίνησε η δεύτερη περιοδεία του 'Φουτουριστικού Συνθετικού Θεάτρου', την οποία οργάνωσε η φλωρεντινή φουτουριστική ομάδα.

Στη συνέχεια παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στο Livorno, τη Lucca, το Viareggio. Στην Pavia έγιναν παραστάσεις το δεύτερο δεκαήμερο του Απριλίου και συνοδεύτηκαν από τις απαραίτητες επεξηγήσεις στον τύπο αυτής της επαρχιακής πόλης, της οποίας ο πληθυσμός δεν είχε επαφή με πρωτοποριακή τέχνη. Ο ίδιος ο Marinetti έδωσε ομιλία σε σχέση με τις εντυπώσεις από τον πόλεμο, ενώ το περιεχόμενο των άλλων εκδηλώσεων είχε πολεμικό και αντί-γερμανικό χρώμα. Η παράσταση που είχε ανακοινωθεί στις 16 Απριλίου, είχε ιδιαίτερη επιτυχία, τα έργα είχαν θερμή υποδοχή από το κοινό και ο Marinetti έκλεισε την εκδήλωση με την απαγγελία ενός ποιήματός του.

Η παρουσία των φουτουριστών στην πόλη, είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας φουτουριστικής ομάδας, η οποία μελλοντικά έκδωσε το περιοδικό *La folgore futurista* (Berghaus, 2004: 200). Οι ντόπιοι φουτουριστές είχαν ζωηρή παρουσία στα καλλιτεχνικά πράγματα. Έτσι, βλέπουμε πως μέσα από κείμενα, προπαγάνδα και ιδιαίτερα μέσα από τη ζωντανή παρουσία, το φουτουριστικό κίνημα και το θέαμα που παρουσιάστηκε, έγινε ένας τρόπος παρέμβασης στην τοπική κοινωνία. Οι σκοποί και οι διακηρύξεις του Φουτουρισμού συνέχισαν να εγγράφονται στη ζωή της πόλης, χάρη στην αρχική παρέμβαση (προπαγάνδα, ομιλίες, συνθετικό θέατρο), αλλά και τη συνέχεια της (τοπική φουτουριστική ομάδα, περιοδικό), αφήνοντας τα ίχνη της και συμβάλλοντας έτσι στη 'διασπορά' του κινήματος.

Η περιοδεία συνεχίστηκε και τον επόμενο μήνα σε πόλεις της Ιταλίας. Ακολούθησε δεύτερη και τρίτη περιοδεία 'Φουτουριστικού Συνθετικού Θεάτρου' με πρωτοβουλίες των Corra & Settimelli.

Οι παραστάσεις σε πολλές περιπτώσεις, παίζονταν στα ίδια σκηνικά του παλιού θεάτρου. Αυτό ερχόταν σε αντίθεση με τις αρχές που εκφράζονταν στο 'Συνθετικό Θέατρο'. Δεν υπήρχε ο κατάλληλος εξοπλισμός, οι υποδομές ήταν ελλιπείς και δεν επέτρεπαν τις γρήγορες εναλλαγές συνθέσεων. Οι συγγραφείς των έργων φαίνεται πως είχαν καλές ιδέες, αλλά δεν μετέφεραν πάντα καλά τις ιδέες τους, σε γραπτά που ήταν φτιαγμένα για να ανέβουν επί σκηνής (Berghaus, 2004: 195).

Οι φουτουριστές συνεργάστηκαν επίσης και με καλλιτέχνες από το χώρο του βαριετέ. Αυτή η συνεργασία προχώρησε περισσότερο, μετά την έκδοση του σχετικού μανιφέστου. Πρώτος συνεργάστηκε ο Luciano Molinari το 1916, σε μια βραχύβια συμμετοχή λόγω της διαφωνίας που είχε με τον Marinetti, σχετικά με το πρόγραμμα παραστάσεων.

Ο Ettore Petrolini ήταν ένας αυτοδίδακτος καλλιτέχνης του βαριετέ, που συνεργάστηκε με τους φουτουριστές. Φαίνεται μάλιστα λόγω του προφίλ του, να ταίριαζε ιδιαίτερα με τους σκοπούς του κινήματος. Σε κείμενο που είχαν εκδώσει οι Marinetti και Corra εκθείαζαν την ιδιοφυή τέχνη του Petrolini, που συνδυάζει ταυτόχρονα το παράλογο και το γκροτέσκο (Lista, 1976: 19).

Σε σόλο παραστάσεις, αφήφησε το γούστο και τις προσδοκίες του κοινού και απαντούσε στη βία του κοινού, με ακόμη περισσότερη βία. Στη συνέχεια έγινε γνωστός ως κωμικός στην Ιταλία και την Ευρώπη, ενώ περιόδευσε και στην Αμερική. Οι παραστάσεις του χαρακτηρίζονταν από μια έντονη φυσική παρουσία, βία και αντινατουραλιστικά στοιχεία. Επιτέθηκε στη νοσταλγική διάθεση του κοινού, αλλά και σε χαρακτήρες που δημιουργούνταν από δραματογράφους της εποχής του. Οι φουτουριστές θαύμαζαν το παίξιμο του Petrolini, καθώς και το γεγονός ότι το θέαμα που δημιουργούσε δεν αναπαριστούσε τίποτα. Η επαφή με το κίνημα έγινε το 1916, αλλά πιο δραστήρια συνεργασία αναπτύχθηκε στις αρχές του 1917, στις παραστάσεις που δόθηκαν στο Teatro Politeama στη Νάπολη. Τα επόμενα χρόνια η συνεργασία αυτή συνεχίστηκε επί σκηνής.

Επίσης οι φουτουριστές συνεργάστηκαν και με ένα άλλο ηθοποιό του βαριετέ, τον Odoardo Spadaro. Η συνεργασία αυτή δεν απέδωσε τα αναμενόμενα, με τους Corra & Settimelli να μην μπορούν να συνεννοηθούν μαζί του.

Στη δεκαετία του 1920

Η οπτική των φουτουριστών της δεκαετίας το 1920 σχετίζεται με την αισθητική της μηχανής και καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα απόψεων. Υπήρχαν διαφορές ανάμεσα στις απόψεις του Marinetti και του Boccioni, με τους φουτουριστές της "δεύτερης γενιάς". Οι νέοι φουτουριστές ήταν επηρεασμένοι από τις κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές εξελίξεις, καθώς και από άλλους Ευρωπαίους καλλιτέχνες.

Στο πρώτο ρεύμα του Φουτουρισμού, υπήρχε μια βασική διχοτομία ανάμεσα στο παλιό και το νέο. Αντίθετα μετά το '20 δεν υπήρχε τέτοια έγνοια. Οι τεχνολογικές εξελίξεις, μπορούσαν να αφομοιωθούν στο καλλιτεχνικό έργο και να εφαρμοστούν σε ένα μεγαλύτερο φάσμα τεχνών. Η διάκριση ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη γενιά μπορεί να λάβει πολιτική χροιά, αν σκεφτεί κανείς την αποπολιτικοποίηση του κινήματος από τις αρχές του 1922 και μετά (Lista, 1986: 59).

Η πρόκληση της μηχανής δεν απασχόλησε μόνο τους φουτουριστές καλλιτέχνες, αλλά και άλλους 'μηχανικούς' ηθοποιούς –καλλιτέχνες από διάφορους χώρους: θέατρο, χορό, μπαλέτο.

Ο Φουτουρισμός τη δεκαετία του '20, είχε καταλήξει να είναι ένα ιδιαίτερα ετερογενές κίνημα, κάτω από τη σκεπή του οποίου στεγάζονταν διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις. Η εξάπλωση του κινήματος σε όλη την Ιταλία και η είσοδος πολλών νέων καλλιτεχνών στους κόλπους του, έκανε δύσκολη τη χάραξη κεντρικής γραμμής από τον Marinetti. Αυτό δεν φαίνεται να προβλημάτιζε ιδιαίτερα τον τελευταίο, ο οποίος ενδιαφερόταν πια στο να εντάξει τις καινοτομίες στην τέχνη και όχι να χαράξει αυστηρά όρια, εντός των οποίων θα κινούνταν οι καλλιτέχνες (Berghaus, 2004: 346).

Ο Φουτουρισμός άρχισε να "θεσμοποιείται" ιδιαίτερα προς το τέλος της δεκαετίας του '20, αλλά αυτό δεν σήμαινε ότι οι υπεύθυνοι, μουσείων, θεάτρων και άλλων πολιτιστικών δομών, ήταν φιλικά προσκείμενοι προς το κίνημα. Το κοινό είχε πια αρχίσει να αναγνωρίζει τη δραστηριότητα των φουτουριστών, λόγω των έντονων δράσεων που είχαν αναπτυχθεί την πρώτη δεκαετία της ύπαρξης του κινήματος, με τους θεατές και τους καλλιτέχνες να εξωθούνται πολλές φορές σε ακραίες αντιδράσεις. Έτσι η τέχνη των φουτουριστών, χάραξε τα σημάδια της και στη συνείδηση του κοινού. Οι θεατές φαίνεται ότι ζητούσαν λύτρωση, σε σχέση με "παλιά αμαρτήματα" των καλλιτεχνών. Πολλές φορές συνέχιζαν να απαντούν στο κίνημα με μανία.

Τη δεκαετία του 1920 οι φουτουριστές συνεργάστηκαν με ανθρώπους του θεάτρου και ανέπτυξαν αρκετά πρωτότυπες ιδέες. Έτσι, δημιούργησαν το 'Θέατρο του Χρώματος' (*Il teatro del colore - Theatre of Color*) σε συνεργασία με τον Ricciardi, το 'Θέατρο της Έκπληξης' (*Teatro della sorpresa - Theatre of Surprise*), το 'Απτικό Θέατρο' (*Teatro tattile - Tactile Theatre*). Επίσης, παρουσιάστηκε ένα μοντέλο για το 'Μαγνητικό Θέατρο' το 1925, όπου η θεατρική

έκφραση περιορίζεται σε φωτισμούς, ήχους, κινούμενους μηχανισμούς, περιστρεφόμενη σκηνή (Lista, 1986: 79).

Μέσα από αυτούς τους πειραματισμούς, θέλησαν να ενεργοποιήσουν τις αισθήσεις και το ανθρώπινο σώμα, να κινητοποιήσουν τον θεατή και τη φαντασία του. Προσπάθησαν να επιδράσουν στο κοινό λιγότερο με τη βία και περισσότερο με τη διασκέδαση, όμως αυτό δεν ήταν πάντα εφικτό.

Ένας από τους ανθρώπους του θεάτρου που συνεργάστηκε με τους φουτουριστές, ήταν ο Achille Ricciardi. Αρχικά με τους Balla και Prampolini, οι οποίοι ασχολήθηκαν με την ιδέα του χρώματος. Το 'Θέατρο του Χρώματος' τον απασχόλησε για πολλά χρόνια, πριν από τη συνεργασία του με τους φουτουριστές.

Ο ίδιος, απορρίπτοντας διάφορες προσπάθειες στο θέατρο και το θέαμα του καιρού του (Συμβολισμό, Edward Gordon Craig, *Ολικό Έργο Τέχνης – Gesamtkunstwerk-Total Work of Art* του Wagner), πίστευε ότι μέσα από το χρώμα, το θέατρο θα απελευθερωθεί από στατικά, κειμενοκεντρικά στοιχεία και μέσα από ένα ψυχικό χώρο όπου ο ήχος και το χρώμα θα αναμειχθούν, θα οδηγηθεί ο θεατής σε μια διονυσιακή εμπειρία (Berghaus, 2004: 349). Σε αντίθεση με τις διακηρύξεις του, το θέατρο που παρουσίασε δεν ήταν πλήρως απαγκιστρωμένο από το θεατρικό κείμενο. Οι πρώτες παραγωγές ήταν βασισμένες σε ένα δράμα ιδεών. Έτσι, φαίνεται να έμεινε δέσμιος αυτών που ήθελε να αποφύγει, δηλαδή των λέξεων και του κειμένου.

Τον Μάρτιο του 1920 ανέβασε μία θεατρική παραγωγή στο Teatro Argentina, με την υποστήριξη των Marinetti, Prampolini, Orazi, οι οποίοι και πρόβαλαν την εκδήλωση, σαν ένα φουτουριστικό πείραμα. Ο Ricciardi δεν ήταν μέλος του κινήματος, είχε αρχίσει να απομακρύνεται από τον Συμβολισμό, χωρίς όμως να συγκλίνει ιδιαίτερα με τον Φουτουρισμό. Στη συνεργασία του Ricciardi με τον Prampolini, το αποτέλεσμα ήταν ένα περίεργο μείγμα, από τη στιγμή που ο πρώτος είχε δεχτεί επιρροές από τον Συμβολισμό και τον Φουτουρισμό, ενώ ο δεύτερος από τον Φουτουρισμό και τον Κυβισμό.

Οι παραστάσεις που δόθηκαν την άνοιξη του 1920, δεν προκάλεσαν τις καλύτερες αντιδράσεις στο κοινό, το οποίο διέκοπτε τα έργα που παρουσιάστηκαν από το θέατρο των χρωμάτων. Σε αυτό επέδρασε καταλυτικά και το γεγονός ότι οι παραστάσεις υποστηρίχτηκαν από το Φουτουριστικό κίνημα. Επίσης οι συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνονταν οι πρόβες, δεν ήταν οι καλύτερες δυνατές. Πολλές φορές μία παράσταση ανέβαινε, με πρόβες λίγων μόνο ωρών. Παρά τη θεωρία που προβλήθηκε σχετικά με το *Teatro del Colore*, οι παραστάσεις ήταν απογοητευτικές (Berghaus, 2004: 356). Οι κριτικές ήταν καταδικαστικές. Μέχρι και φίλοι και συνεργάτες των Ricciardi & Prampolini έδειξαν απογοήτευση.

Ένας ακόμη πειραματισμός του κινήματος, ήταν το 'Θέατρο της Έκπληξης' (*Teatro della sorpresa*). Το 'Συνθετικό Θέατρο' φάνταζε πια αρκετά λογοτεχνικό και οπισθοδρομικό. Το νέο είδος θα στηριζόταν στη φάρσα, το αστέιο, το απρόσμενο, την έκπληξη και την ταχύτητα του music hall. Ο Cangiuillo που ξεκίνησε τη νέα στροφή, συνδύασε στοιχεία από τη 'φουτουριστική βραδιά', το 'Συνθετικό Θέατρο', τα μουσικά καφέ, προσθέτοντας μουσικοχορευτικά νούμερα,

φάρσα, χιούμορ. Μέσα από ένα αρκετά μεγάλο ρεπερτόριο, το συνδυασμό διαφορετικών ειδών και μια χαλαρά δομημένη παράσταση, επιτρεπόταν στους καλλιτέχνες η καλύτερη επαφή με τους θεατές και η αυτοσχεδιαστική δράση. Μετά το 'Θέατρο της Έκπληξης' θα ακολουθούσε ένα θέατρο 'αντιψυχολογικό, απτικό, αφαιρετικό' (Lista, 1976: 25).

Σε ένα μανιφέστο ο Cangiullo επεξηγούσε τη σύνδεση του 'Θεάτρου της Έκπληξης', με το 'Φουτουριστικό Συνθετικό Θέατρο' και την παράδοση του μουσικού καφέ. Στο κείμενο αυτό γινόταν αναφορά, στο πως η έκπληξη θέλει να ξυπνήσει την ανθρώπινη ευαισθησία με χαρούμενο τρόπο, με φάρσα και τρικ, να προκαλέσει το κοινό με απροσδόκητες λέξεις και πράξεις, έτσι ώστε να δημιουργηθούν νέες καταστάσεις στον ευρύτερο χώρο του θεάτρου.

Ο Cangiullo πρωτοστάτησε στο να βρεθεί ο θίασος του de Angelis, για να υποστηρίξει στην πράξη τις νέες διακηρύξεις των φουτουριστών. Η πρεμιέρα δόθηκε στο Teatro Mercadante στις 30 Σεπτεμβρίου του 1921 και περιείχε πολλά στοιχεία έκπληξης, με τον Marinetti και τον Cangiullo να εμφανίζονται σε διαφορετικά σημεία του θεάτρου και να μην αφήνουν τους θεατές να εστιάσουν κάπου. Συνολικά 30 νούμερα παίχτηκαν εκείνο το βράδυ, ενώ συμπεριλήφθηκαν και συνθετικά έργα. Σε ένα από τα έργα, η διάρκεια ήταν πολύ μικρή, με τη μόνη δράση να προέρχεται από μια ηθοποιό που εισερχόταν στη σκηνή και μετά έφευγε. Δεν υπήρχαν λέξεις στο έργο αυτό και μόνο η παρουσία της ηθοποιού, καλούνταν να εγγράψει στη μνήμη των θεατών. Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και σε μία 'σύνθεση' (*sintesi*) του Cangiullo, όπου δεν εμφανίζονταν καν ηθοποιοί. Μόνο ένας έρημος δρόμος και η σφαίρα ενός revolver (Cangiullo, 1915).

Ο Marinetti μίλησε για τους σκοπούς του 'Θεάτρου της Έκπληξης' και το κοινό του απαντούσε με ευστοχία. Επίσης παίχτηκαν μουσικά νούμερα με χορό και μικρούς ενθουσιώδεις διαλόγους. Τέσσερις ηθοποιοί αυτοσχεδίαζαν επί σκηνής, όπου ξέσπασε ένας (αληθοφανής) καυγάς και κάποιος ρίχτηκε από τη σκηνή στο κοινό, με αποτέλεσμα οι θεατές να τρομάξουν. Ένας γιατρός εξέτασε αυτόν που έπαθε το ατύχημα και αποφάνθηκε ότι πρόκειται για μαριονέτα! Η σύνθεση του Cangiullo *Luce* ('Φως') θα προκαλούσε τρέλα στο κοινό: με το σήκωμα της αυλαίας, το θέατρο έπεφτε στο απόλυτο σκοτάδι και οι θεατές ζητούσαν να ανάψουν τα φώτα. Μόλις άναβαν τα φώτα οι αυλαία έπεφτε^{lxiii}.

Η περιοδεία αυτή, όπως και πολλά θεάματα που παρουσίασαν οι φουτουριστές μετά τον πόλεμο, δεν είχε την πρόθεση να προκαλέσουν βίαιες σκηνές εντός και εκτός του χώρου των παραστάσεων. Όμως, φαίνεται ότι οι εκδηλώσεις της πρώτης δεκαετίας και ιδιαίτερα των 'φουτουριστικών βραδιών' και του 'Συνθετικού Θεάτρου', είχαν χαραχτεί στη μνήμη του ιταλικού κοινού. Η ρίψη λαχανικών και άλλων αντικειμένων, οι καυγάδες και οι ειρωνείες δεν έλειψαν και από αυτή την περιοδεία.

Μέσω των παραστάσεων του 'Θεάτρου της Έκπληξης', δεν χρειαζόταν να δοθεί κάποια μάχη καθιέρωσης. Αυτό είχε γίνει με προηγούμενες μορφές της φουτουριστικής παράστασης και ιδίως με την 'φουτουριστική βραδιά'. Πλέον υπήρχε μια μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης και τα στοιχεία του δυναμισμού, της έκπληξης και της διασκέδασης ήταν κεντρικά. Το μεταπολεμικό τοπίο ωθούσε προς τη διαμόρφωση παραστάσεων-γιορτών.

Κατά περιπτώσεις η παράσταση συνεχιζόταν στο δρόμο, στα καφέ και τις πλατείες. Το θέατρο είχε χάσει την απομονωμένη του θέση και ξεχυνόταν στη ζωή (Berghaus, 2004: 363). Φαίνεται λοιπόν, ότι το όλο θέαμα συνέχιζε να παίζει το δικό του ρόλο, καλώντας και πάλι τους θεατές όπως και παλιότερα, να συμμετέχουν είτε εκδηλώνοντας την αντίθεσή τους, είτε με επιδοκίμασιες και ζητωκραυγές. Έτσι, εγγραφόταν ο Φουτουρισμός στην κοινωνική ζωή, διαμορφώνοντας τάσεις και στάσεις. Μάλιστα κατά τον τύπο της εποχής, οι θεατές έδιναν τη δική τους αυτοσχεδιαστική παράσταση.

Σε πολλές περιπτώσεις η παράσταση διακοπτόταν για λίγο, ενώ άλλες φορές η ρίψη αντικειμένων και λαχανικών δεν επέτρεπε να συνεχιστεί το θέαμα. Στο Μιλάνο το κοινό δεν βρήκε πολλές καινοτομίες στην παράσταση και χωρίστηκε σε ομάδες υποστηρικτών και αντιπάλων. Η περιοδεία συνεχίστηκε σε πολλές ιταλικές πόλεις και τελείωσε το Φεβρουάριο του 1922. Τα κέρδη ήταν μεγάλα για τον θίασο.

Μια άλλη καινοτομία που αργότερα συνδυάστηκε με το 'Θέατρο της Έκπληξης', ήταν το 'Θέατρο της Αφής' (*Teatro tattile*). Η αρχή έγινε το 1920, αν και οι ρίζες του στο Φουτουριστικό κίνημα βρίσκονται στις ιδέες της συναισθησίας του Carrà και του Boccioni, πριν από τον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο. Το έργο του Boccioni *Συγχώνευση Κεφαλιού και Παραθύρου*, είναι ίσως ένα δείγμα πρώιμης απτικής τέχνης. Ο ίδιος ο Marinetti υποστήριξε ότι η αρχική ιδέα για τις αισθήσεις και την αφή, του ήρθε το 1917 σε ένα καταφύγιο, όπου μέσα στο σκοτάδι ήρθε σε επαφή με αντικείμενα (όπλα, караβάνες) και αυτό του πυροδότησε διάφορα συναισθήματα (Tisdall & Bozzola, 1984: 296). Η αφή, η τέχνη το αγγίγματος ερχόταν να προστεθεί σε ένα φουτουριστικό πολυ-αισθητηριακό πειραματισμό (Lista, 1986: 57).

Η κεντρική ιδέα ήταν να δημιουργηθεί ένα θέατρο των αισθήσεων με επίκεντρο την αφή. Απτικά ερεθίσματα θα υποδήλωναν χρώματα και θα παρήγαγαν συναισθηματικές εμπειρίες. Κάθε υλικό θα αντιπροσώπευε κάτι, το σίδηρο την ψυχρή αφαίρεση, το ξύλο και το βελούδο μια πιο ζεστή αίσθηση. Η θάλασσα θα αντιστοιχούσε στη λαμαρίνα, ενώ το Παρίσι θα αντιπροσωπεύονταν από το μεταξύ και το βελούδο. Κάπως έτσι θα επηρεάζονταν πολλαπλά οι αισθήσεις και το σώμα του θεατή.

Εμπνευστής ήταν ο ίδιος ο Marinetti, ο οποίος εξέδωσε ένα μανιφέστο στις 11 Ιανουαρίου του 1921 και παρουσίασε την ιδέα στο Théâtre de l' Œuvre στο Παρίσι στις 15 Ιανουαρίου 1921, με τη συμμετοχή της συντρόφου του Benedetta. Αυτή η παρουσίαση ξεσήκωσε τις αντιδράσεις των ντανταϊστών οι οποίοι εκδηλώνονταν εχθρικά ενάντια στον Φουτουρισμό ('Tactilism Greeted by Dadaist Hoots', 1921). Την ίδια στιγμή ο Picabia, πιο θορυβώδης από όλους, διεκδικούσε την πατρότητα της ανακάλυψης (Antonello, 2013: 38).

Παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στο Politeama Rossetti στην Trieste, στις 4 Φεβρουαρίου 1921 και στα εγκαίνια έκθεσης στην Casa d' Arte Bragaglia, στις 4 Απριλίου 1921. Στο Politeama Rossetti λίγες καινοτομίες εφαρμόστηκαν και λίγα πράγματα έγιναν αντιληπτά, από τα απτικά ερεθίσματα που παρουσίασαν οι φουτουριστές στο κοινό.

Ο Marinetti εμπνεύστηκε ειδικά θέατρα αφής, όπου στις θέσεις των θεατών θα περνούσαν ειδικές ταινίες μεταφοράς για την παραγωγή απτικών εντυπώσεων, στις οποίες θα έβαζαν τα χέρια τους οι θεατές. Θα υπήρχαν επίσης τραπέζια με διάφορα ερεθίσματα που θα περιστρέφονταν, καθώς και συνοδεία μουσικής και φωτισμών (Berghaus, 2004: 365). Επειδή λίγα από αυτά έγιναν πραγματικότητα επί σκηνής, παρακάτω θα γίνει αναφορά στο πως οραματιζόταν ο Marinetti το 'απτικό θέατρο' και λιγότερο θα γίνει λόγος για παραστάσεις.

Μια εκτεταμένη εκδοχή του αρχικού μανιφέστου, εκδόθηκε από τον Marinetti το 1925. Ενδιαφέρον σχετικά με το θέμα έχει το κείμενο *Navigazione tattile (Tactile Sailing)* (1925), όπου περιγράφεται ένα ταξίδι κατά τη διάρκεια του οποίου, ο θεατής είναι καθισμένος σε μία καρέκλα και το σώμα του έρχεται σε επαφή με πολλά απτικά ερεθίσματα, ελαστικά κρύσταλλα, μετάξι, μάλλινο ύφασμα, τρίχες, δέρμα από αντιλόπη, ανθρώπινες τρίχες, τα οποία ζωντανεύουν ένα ταξίδι στα Πυρηναιά μέσα σε ένα αερόσατο, ένα πέρασμα από το δάσος, μία οδήγηση στην πόλη. Τα ερεθίσματα δίνονται σε διάφορα σημεία του σώματος. Στο 'απτικό φουτουριστικό δράμα', λίγα από αυτά εφαρμόστηκαν, ενώ παρουσιάζονταν κείμενα που παρέπεμπαν μέσω της φαντασίας του θεατή σε απτικές εντυπώσεις, παρά σε απτικά ερεθίσματα (Berghaus, 2004: 366).

Το 'Θέατρο της Έκπληξης' μπολιασμένο με τις ιδέες του 'Θεάτρου της Αφής', περιόδευσε ξανά, από τις αρχές του 1924 με τον θίασο του de Angelis. Η πρεμιέρα δόθηκε στο Teatro Trianon στο Μιλάνο, στις 11 Ιανουαρίου.

Στο πρόγραμμα συμμετείχαν οι Marinetti, Cangiullo, Depero, Prampolini, Casanova, Mix. Η Diana Mac Gill έκανε μια φουτουριστική απαγγελία, ο de Angelis έπαιζε σε θεατρικά έργα που βασιζόνταν στην αφή. Παρουσιάστηκαν μηχανικά μπαλέτα από τους Depero, Casanova, Prampolini, Mix, μουσικά νούμερα από τους Casanova & Mix, πίνακες του Depero & του Prampolini, το 'Μανιφέστο του τακτιλισμού' από τον Marinetti και το 'Θέατρο της Έκπληξης' από τον Cangiullo, καθώς και απαγγελία ποίησης (Berghaus, 2004: 366-8).

Η παράσταση είχε θετική αποδοχή κατά την παρουσίαση των καλλιτεχνών με ενδύματα του Depero, την ομιλία του Marinetti και την απαγγελία του Mix. Τα θεατρικά έργα προκάλεσαν εντάσεις και άλλα είχαν ενθουσιώδη υποδοχή, ενώ άλλα συγκέντρωσαν τα πυρά των θεατών, που δεν καταλάβαιναν το νόημά τους.

Στην υπόλοιπη περιοδεία προκλήθηκαν έντονες αντιδράσεις, όπως συνηθιζόταν άλλωστε σε φουτουριστικές παραστάσεις. Στη Μπολόνια ακυρώθηκε η παράσταση, στην Τεργέστη προκλήθηκαν εντάσεις και στη Νάπολη καυγάδες με το κοινό και συγκρούσεις. Αντίθετα στη Μεσίνα η παράσταση ήταν ένας θρίαμβος για το κίνημα. Η περιοδεία του 'Νέου Φουτουριστικού Θεάτρου' (*Nuovo Teatro Futurista*) απέφερε πολλά κέρδη στον Marinetti και τους άλλους καλλιτέχνες.

Στη δεύτερη δεκαετία της ύπαρξής του, ο Φουτουρισμός είχε ήδη αφήσει τα σημάδια του στα ιταλικά θεάματα. Αυτό φαίνεται από το ότι και άλλοι θίασοι είχαν στο ρεπερτόριό τους φουτουριστικά έργα.

Μία τέτοια περίπτωση ήταν η Compagnia del Teatro Semifuturista του Sofronio Rocarini, που περιόδευε ανάμεσα στη Βενετία και τη Giulia, με ρεπερτόριο αμερικάνικης τζαζ, φουτουριστικών συνθέσεων, ακροβατικών, μπαλέτο. Ο θίασος

ήθελε να προσφέρει διασκέδαση, μέσα από οργιαστικές επιδράσεις των φωτισμών, των χρωμάτων και των ήχων. Έδειξε ενδιαφέρον για τη σύνδεση της πολύμορφης κοινωνικής ζωής με τη σκηνή.

Αυτόνομη από την επίδραση του Marinetti, ήταν η θεατρική δραστηριότητα του Antonio Marasco. Το 1924 δημιούργησε μαζί με τους Silvio Mix & Franco Luzzi, την Compagnia del Teatro Futurista και περιόδευσε στην περιοχή της Τοσκάνης. Το πρόγραμμα περιελάμβανε φουτουριστικές συνθέσεις, απαγγελίες σε *ελεύθερες λέξεις*, 'ονοματοποιητικούς χορούς', ένα μηχανικό μπαλέτο του Silvio Mix και 2 μπαλέτα του Marasco. Ο Mix παρουσίασε τις μάσκες του και τα κοστούμια του, τα οποία δεν έμοιαζαν με ξένα, αλλά είχαν ιταλικό στυλ. Οι παραστάσεις προκάλεσαν εντάσεις στο κοινό.

Η Compagnia Comica Italiana 'Le Smorfie' που δραστηριοποιήθηκε στη Ρώμη το 1928-9, ήταν επηρεασμένη από το 'Θέατρο της Έκπληξης' του Cangiullo. Στις παραστάσεις της υπήρχε μια ιδιομορφία στην αντιμετώπιση της μηχανής, ενώ χρησιμοποιούνταν και χιουμοριστικές *ελεύθερες λέξεις*. Το θέαμά τους βασίζονταν στη τζαζ, τον αυτοσχεδιασμό, τα νούμερα με κλόουν και τη σάτιρα και περιόδευσε σε ιταλικά νυχτερινά μαγαζιά (Berghaus, 2004: 371).

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί το 'Εναέριο Θέατρο' (*Teatro aereo- Aerial Theatre*) του Fedele Azari, το οποίο βρήκε κατά κάποιο τρόπο συνέχεια στην επόμενη δεκαετία, με τη –σχεδόν– μετονομασία του Φουτουρισμού σε "αέρο-τέχνη". Ο Azari, ήταν ένθερμος υποστηρικτής του κινήματος από την πρώτη δεκαετία ύπαρξής του και παθιασμένος με τις πτήσεις με αεροπλάνο.

Το 1919 ο Azari αναφέρει στο μανιφέστο του 'Εναέριου Φουτουριστικού Θεάτρου' (*Teatro aereo futurista -Futurist Aerial Theatre*), την ιδέα ενός μαζικού θεάματος με αεροπλάνο, όπου οι πιλότοι θα αποτελούν τους καλλιτέχνες (Tisdall & Bozzola, 1984: 297). Έτσι, άνοιγε μια άλλη κατεύθυνση για πειραματισμό, όπου το ιδεολογικό πνεύμα του ανθρώπου-φουτουριστή των ρεκόρ, θα συνδυάζεται με θεαματικές εκδηλώσεις (Lista, 1976: 20).

Ο ίδιος προώθησε το μανιφέστο του με μια πτήση πάνω από το Μιλάνο, τον Απρίλιο του 1919. Επίσης το συγκεκριμένο κείμενο παρουσιάστηκε μέσω μιας διάλεξης και δημοσιεύτηκε στον τύπο. Το αεροπλάνο, ούτε λίγο ούτε πολύ θα ήταν ένας χαρακτήρας, που θα ήταν κατάλληλα ντυμένος με φουτουριστικά έργα, θα κινούνταν με εκφραστικό τρόπο, θα συνομιλούσε με άλλους χαρακτήρες και θα τραγουδούσε. Από αυτές τις ιδέες εμπνεύστηκαν οι Mario Scaparo & Marinetti, να γράψουν έργα για 'εναέριο Θέατρο'.

Στην περίπτωση του 'Αεροδράματος', το αεροπλάνο αποτελεί το ιδανικό κατασκεύασμα με μηχανικό σώμα και εγκέφαλο ανθρώπου, όπως είχε ονειρευτεί ο Marinetti το 1910 στο κείμενο *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (*Multiplied Man and the Reign of the Machine*). Ο Azari εκτελούσε διάφορα δρομολόγια λούζοντας την πόλη με διαφημιστικά φυλλάδια, όμως δεν αρκέστηκε σε αυτό, οργανώνοντας ένα είδος 'εναέριου' καμπαρέ με συμμετέχοντες, στην πτήση με ένα υδροπλάνο. Επίσης διοργάνωσε εναέριες επιδείξεις, όπου το κοινό παρακολουθούσε 'παθητικά' αυτά που συνέβαιναν στον ουρανό (Berghaus, 2004: 487-8).

Τη δεκαετία του 1920 ο Azari συνέχισε να ασχολείται με την αισθητική της μηχανής και εξέδωσε και άλλα μανιφέστα σχετικά με το θέμα. Το ενδιαφέρον του δεν προερχόταν από ένα ποιητικό ταξίδι της φαντασίας, αλλά από μια πραγματιστική επιστημονική ενασχόλησή του με τη μηχανή. Πίστευε ότι μέσα από τον νέο μηχανικό κόσμο, μπορούν να ξεπεραστούν οι ατέλειες της φύσης. Η τεχνολογία θα βοηθούσε τον άνθρωπο να απελευθερωθεί από τη σκλαβιά της δουλειάς και έτσι θα εξαφανιζόντουσαν η φτώχεια και η πάλη των τάξεων. Οι μηχανικοί και οι επιστήμονες θα γινόντουσαν ισάξιοι του Θεού, με την κατασκευή όλο και τελειότερων μηχανών. Οραματίστηκε έναν μηχανικό κόσμο, όπου τα αυτόματα θα αντικαταστήσουν τους ανθρώπους. Στη συνέχεια της ζωής του, πέρασε σε ένα μανιοκαταθλιπτικό στάδιο, πριν αυτοκτονήσει το 1930 (Berghaus, 2004: 491).

Ο Φουτουρισμός τη δεκαετία του '20, εκτός από τις ημερήσιες, απογευματινές, βραδινές δράσεις και παραστάσεις, εισέβαλε και στις νυχτερινές διασκεδάσεις. Τα φουτουριστικά νυχτερινά μαγαζιά, διέφεραν από τα κεντροευρωπαϊκά καμπαρέ. Αν και είχαν κάποιες ομοιότητες, δεν ήταν απλά μπαράκια όπου γινόντουσαν παραστάσεις ή απαγγελίες. Τα φουτουριστικά καμπαρέ ήταν ειδικά διαμορφωμένοι ντελικάτοι χώροι. Το ντεκόρ και τα έπιπλα, ήταν φτιαγμένα σύμφωνα με τις φουτουριστικές αρχές.

Ο δυναμισμός, η πλαστικότητα, η ταυτόχρονη δράση, ο θόρυβος που αναφέρονται στο μανιφέστο του 1915 'Η Φουτουριστική Ανακατασκευή του Σύμπαντος', έγιναν πράξη στα φουτουριστικά καμπαρέ (Berghaus, 2004: 384). Όπως αναφέρεται στο σχετικό μανιφέστο, οι φουτουριστές θέλουν μια ολική συγχώνευση πολλών στοιχείων για μια χαρούμενη ανακατασκευή του κόσμου. Χαρακτηριστικά αυτής της αναδημιουργίας, αφορούν όλες τις αισθήσεις και επηρεάζουν πολλαπλά το ανθρώπινο σώμα και τον κόσμο στον οποίο ζει. Τέτοια στοιχεία είναι ο δυναμισμός (σχετική και απόλυτη κίνηση), η φωτεινότητα και το χρώμα, η αυτονομία (καμιά ομοιότητα με προηγούμενες μορφές), η μεταμόρφωση, η δραματικότητα, η μεταβλητότητα, η ευωδιά, η οχλαγωγία, η εκρηκτικότητα (Balla & Depero, 1915).

Μέσα από το φουτουριστικό καμπαρέ, όλα αυτά ενσωματώνονται για πρώτη φορά σε ένα κατάλληλα φτιαγμένο περιβάλλον, για να αφήσει για μια ακόμη φορά τα σημάδια του στο κορμί του θεατή. Έτσι πετυχαίνεται μία ακόμη μορφή 'γραφής' από σώμα σε σώμα.

Επιπλέον οι παραστάσεις σχεδιάστηκαν ως ένα *Ολικό Έργο Τέχνης* (*Gesamtkunstwerk*). Ακόμη και η μουσική, το ποτό και το φαγητό συνεισέφεραν στη δημιουργία αυτής της εντύπωσης. Στα θεάματα δημιουργούνταν ένας βομβαρδισμός των αισθήσεων και επομένως του σώματος, αυτών που παρακολουθούσαν. Υπήρχε αλληλεπίδραση των στοιχείων της παράστασης, ενώ τα σκηνικά δεν ήταν στατικά. Αυτό σήμαινε ότι οι δυσκολίες που συναντούσαν στα θέατρα, με μικρή ευελιξία, στατικά σκηνικά παλιάς κοπής, μπορούσαν σε αυτούς τους χώρους να ξεπεραστούν.

Το καμπαρέ *Bal Tic Tac* (1921) του ζωγράφου Balla, ενσωμάτωνε αρκετές από τις φουτουριστικές αρχές. Οι παραστάσεις που ανέβηκαν εκεί, δεν ήταν

διαφορετικές από το βαριετέ και τα θεάματα άλλων νυχτερινών μαγαζιών. Ο ζωγράφος φαίνεται να ασχολήθηκε με αρκετά πράγματα γύρω από την παράσταση, σε σχέση με το χώρο, τα σκηνικά και τα έπιπλα. Το θέαμα δεν διέφερε πολύ από άλλες νυχτερινές διασκεδάσεις του μεσοπολέμου. Το πρόγραμμα περιελάμβανε χορό της κοιλιάς, ισπανικό φλαμένκο. Τη μία εβδομάδα το κλαμπ έμοιαζε με παραλία και το κοινό έπρεπε να ντυθεί με αμφίεση για μπάνιο. Την επόμενη εβδομάδα το θέμα ήταν πατριωτικό, με τις στολές να είναι μαύρες για τους φασίστες και μπλε για τους εθνικιστές (Berghaus, 2004: 386). Όποιο και να ήταν το θέμα, το κοινό έτρεχε με ενθουσιασμό για να συμμετέχει.

Ένα άλλο καμπαρέ λειτούργησε στο Teatro degli Indipendenti του Bragaglia, το οποίο σχεδιάστηκε από τον Virgilio Marchi, με κομψό στυλ και πολύχρωμα σχέδια που θύμιζαν Art Nouveau. Ο διαγώνιος φωτισμός διαμόρφωνε ένα θολό τοπίο. Ο χώρος άνοιξε τον Απρίλιο του 1922 και ήταν περίεργα διακοσμημένος, θυμίζοντας κάτι οικείο και κάτι φανταστικό ταυτόχρονα, ενώ τα εσωτερικά δωμάτια ήταν κατανεμημένα σε πολλά επίπεδα.

Υπήρχε γκαλερί, μέρος συναντήσεων, ακαδημία χορού, art shop και ένα θέατρο, το πιο φημισμένο του καιρού του. Μετά την πρώτη παράσταση που δόθηκε, δημιουργήθηκε η ανάγκη για "ελαφριά" θεάματα στη βάση του καμπαρέ, μετά από κάθε παράσταση θεατρικού έργου. Το θέαμα περιγράφεται σαν ένα νυχτερινό καμπαρέ, όπου μετά τα μεσάνυχτα καλλιτέχνες μαζί με αστούς πελάτες ξεφάντωναν με χορευτικά νούμερα και απαγγελίες από ποιητές, σε μια ξέφρενη ατμόσφαιρα (Berghaus, 2004: 387-8).

Ανάμεσα στα έτη 1922-4 δραστηριοποιήθηκε με επιτυχία και το Cabaret Diavolo του Derago, το οποίο στεγαζόταν στο υπόγειο του Hôtel Élite. Ήταν φτιαγμένο σε 3 επίπεδα συμβολίζοντας την κόλαση, τον παράδεισο και το καθαρτήριο, με βάση το έργο του Δάντη. Οι τοίχοι ήταν διακοσμημένοι με μεγάλους πίνακες και ήταν χρωματισμένοι ανάλογα με το επίπεδο που αντιπροσώπευαν, μπλε, άσπρο, κόκκινο χρώμα για τον παράδεισο, πράσινο και άσπρο για το καθαρτήριο μαύρο και κόκκινο για την κόλαση. Επιπλέον σε κάθε χώρο υπήρχαν 10 μαριονέτες, που ενίσχυαν τη διακόσμηση (Berghaus, 2004: 389).

Το σκηνικό συνοδεύονταν και από ανάλογους φωτισμούς. Τα θεάματα πραγματοποιούνταν ανάλογα με τη διαθεσιμότητα των καλλιτεχνών και περιελάμβαναν μουσική, χορό, απαγγελία ποίησης, μαριονέτα, παραστάσεις. Το καμπαρέ λειτουργούσε ως ένα εστιατόριο με εκλεπτυσμένες γεύσεις και ως τόπος συνάντησης της υψηλής κοινωνίας και της κουλτούρας. Πραγματοποιούνταν περίπου 8 παραστάσεις το μήνα.

Σημαντικά θεάματα οργανώθηκαν το 1923. Στις 10 Γενάρη στην παράσταση *Veglia futurista*, υπήρχαν ιππότες και φωτεινοί σταλακτίτες. Μια ορχήστρα έπαιζε τζαζ και οι συμμετέχοντες ήταν ντυμένοι με έντονα χρώματα, έτσι ώστε να δημιουργούνται δυναμικά οπτικά εφέ κατά την κίνησή τους. Επίσης υπήρχε διάστημα με πιο χαλαρή μουσική με φλάουτο, μηχανοποιημένοι χοροί, καθώς και παραστάσεις με απαγγελία 'ονοματοποιητικών' στίχων. Θεάματα αυτού του είδους συνεχίστηκαν και τα επόμενα χρόνια.

Τα θεάματα συνεχίστηκαν τη δεκαετία του '30, με γεύματα και 'παραθεατρικές' εκδηλώσεις, σε φουτουριστικά εστιατόρια. Διέφεραν από αυτά του '20, στα οποία το επίκεντρο ήταν η σκηνική δράση και οι αντιδράσεις του κοινού. Τώρα σημασία είχε η προβολή του τρόπου ζωής των επισκεπτών. Οι παρευρισκόμενοι καλούνται να αλληλεπιδράσουν με το γεύμα και τους τριγύρω τους. Επίσης πραγματοποιούνταν θεατρικές παραστάσεις, αναγνώσεις ποίησης. Μια άλλη προσπάθεια συνδέθηκε με τη γαστρονομία. Ο *Φουτουριστικός τσελεμεντές (La cucina futurista -Futurist Cookbook- 1932)* περιελάμβανε φαγητά, αλλά και προτεινόμενες συνοδευτικές δράσεις (Berghaus, 2004: 392).

Ένα φουτουριστικό γεύμα, σήμαινε την ενεργοποίηση και των 5 αισθήσεων. Αυτός ο τύπος διασκέδασης, είχε άλλες φορές ενθουσιώδη υποδοχή ενώ άλλες φορές συνοδευόταν από τα χειρότερα σχόλια. Η αντιμετώπιση της γαστρονομίας με καλλιτεχνική διάθεση από τον Marinetti, βρήκε ανταπόκριση στον επαγγελματικό κόσμο της γεύσης.

Τη δεκαετία του '20 πραγματοποιήθηκαν και συνεργασίες με θιάσους, ιδιαίτερα μετά την αποτυχία των εκλογών του 1919, οπότε και ο Marinetti ξαναστράφηκε στον καλλιτεχνικό στίβο. Μια από τις έργοιες του στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ήταν το 'Συνθετικό Θέατρο'.

Μετά τον πόλεμο, το φουτουριστικό θέατρο, δεν ήταν το μόνο πρωτοποριακό θέατρο στην Ιταλία. Είχαν κάνει την εμφάνισή τους και άλλοι καινοτόμοι καλλιτέχνες. Σε σχέση με τα μέσα της δεκαετίας του 1910, κάποια πράγματα άλλαξαν στο 'Συνθετικό Θέατρο'. Το στοιχείο του πολέμου είχε κοπάσει και είχε αντικατασταθεί με παράλογα και σατιρικά στοιχεία, ενώ κύριο ρόλο είχε και η διασκέδαση του κοινού. Επίσης, οι φουτουριστές είχαν σταματήσει να ψάχνουν για φασαρίες. Δηλαδή η πολεμική απέναντι στην παρούσα κοινωνική και καλλιτεχνική κατάσταση είχε γίνει πιο ήπια, ή είχε εξαφανιστεί και στη θέση της τοποθετήθηκε η αυθεντικότητα και η προσπάθεια να διεκρινθεί η ευαισθησία του κοινού.

Πρώτη συνεργασία ήταν με τον Θίασο του Tumiati 'Drammatica Compagnia Italiana', με το ντεμπούτο να γίνεται στο Teatro Lirico στο Μιλάνο, στα μέσα Φεβρουαρίου 1920. Ανέβηκαν έργα των Settimelli, Chiti, Govoni, Marinetti, Boccioni, Dessy, Corra, Buzzi. Παρά το γεγονός ότι οι φουτουριστές δεν ήθελαν να προκαλέσουν ταραχές, το κοινό δεν σεβάστηκε αυτή την επιθυμία προκαλώντας φασαρία κατά τη διάρκεια της παράστασης. Οι αλλαγές των σκηνικών που απαιτούνταν, έκαναν τις διακοπές να κρατάνε για αρκετή ώρα. Οι ηθοποιοί δεν φαίνεται να είχαν και την καλύτερη απόδοση στη σκηνή (Berghaus, 2004: 210).

Οι αντιδράσεις των θεατών αλλά και η επικριτική στάση μερίδας κριτικών, έκανε τον Tumiati να αποχωρήσει και τους φουτουριστές να έρθουν αντιμέτωποι με μια καλλιτεχνική και οικονομική αποτυχία.

Τελικά ο Filiberto Mateldi με τον ημι-επαγγελματικό θίασο Compagnia del Teatro Futurista, ανέλαβε να υποστηρίξει την περιοδεία, με μια επιτυχημένη πρεμιέρα που δόθηκε στο Μιλάνο, την πρωταπριλιά του 1920. Οι συνθέσεις είχαν καλή αποδοχή από το κοινό και το ρεπερτόριο αποτελούνταν από έργα των

Boccioni, Dessy, Pratella, Carli, Daquano, Settimelli, Buzzi και Marinetti (Berghaus, 2004: 212).

Το 'Συνθετικό Θέατρο' περιόδευσε σε πόλεις της Ιταλίας, προκαλώντας ανάμικτες αντιδράσεις στους θεατές, αλλά έχοντας μια καλή γενικότερη ανταπόκριση. Σε μερικές περιπτώσεις προκλήθηκαν ακρότητες και πολιτικές διαδηλώσεις, λόγω της προηγούμενης δράσης του Marinetti με ακροδεξιά στοιχεία. Σε μια περίπτωση οι ηθοποιοί απειλήθηκαν με μαχαίρια και περίστροφο (Berghaus, 2004: 214).

Δράσεις και Θέαμα τη δεκαετία του 1930

Την τρίτη δεκαετία της ύπαρξης του κινήματος, οι φουτουριστές δυσκολεύονταν να δημιουργήσουν στα όρια του Φασιστικού Κράτους. Η απογοήτευση από τις επίγειες επαναστάσεις, ήρθε να στρέψει τους καλλιτέχνες προς ένα 'πνευματικό' στοιχείο.

Παρά τον περιορισμό από το καθεστώς, πραγματοποιήθηκαν δύο ακόμη επιτεύγματα της φουτουριστικής τέχνης η *aeropittura* και η *arte sacra*. Ο Filia που ήταν κεντρικό πρόσωπο της φουτουριστικής ομάδας του Τορίνο, έγραψε το μανιφέστο για την *arte sacra* (*Manifesto dell'arte sacra futurista di Marinetti*) (1932) μιμούμενος κυβιστικά projects (Lista, 1986: 105).

Οι φουτουριστές συνέχισαν να ασχολούνται με τη μηχανή, αλλά αντί της 'ανακατασκευής του σύμπαντος', το ενδιαφέρον πλέον στράφηκε σε πρακτικά θέματα της καθημερινής ζωής. Η συνεισφορά τους περιορίστηκε στην κεραμική, τη μόδα, το έπιπλο, τη διαφήμιση, τη φωτογραφία, την αρχιτεκτονική, και το εσωτερικό design, ενώ στα πεδία που κατεξοχήν είχαν προσφέρει καινοτομίες, δεν συνέχισαν με τον ίδιο ρυθμό και μάλιστα έγιναν πιο συμβατικοί.

Στη ζωγραφική έγιναν περισσότερο εικονογραφικοί, στη μουσική μελωδικοί, στο δράμα βασίστηκαν περισσότερο στο κείμενο, στην ποίηση επέστρεψαν στο κανονικό συντακτικό. Έργα τους αγοράστηκαν από τον Βασιλιά, βραβεύτηκαν από το καθεστώς και η ηγετική τους φιγούρα έγινε ακαδημαϊκός. Οι μάχες στην κοινωνία και οι τομές στην αισθητική, δεν είχαν την ένταση και τη συνέχεια των πρώτων χρόνων. Με αυτή τη στάση δεν συμφώνησαν πολλά παλιά μέλη του κινήματος, οι οποίοι αντιτάχθηκαν στον Marinetti και ιδιαίτερα στον Mussolini (π.χ. ο Settimelli) (Berghaus, 2004: 524-5).

Το 1920 και ακόμη περισσότερο το 1930, οι απόψεις του κινήματος ήταν συγκεχυμένες και όχι συμπαγείς. Τα μέλη ήταν χιλιάδες, αλλά μόνο λίγα από αυτά είχαν να πουν κάτι καινούριο. Ο Marinetti δεν ήθελε να σβήσει τα τελευταία σημάδια ζωής του κινήματος και προτιμούσε να ελέγχει με χαλαρό τρόπο, την κατεύθυνση που έπαιρναν τα πράγματα.

Οι φουτουριστές σε αυτή τη χρονική περίοδο περιόρισαν τη δράση τους στο πολιτικό και το κοινωνικό πεδίο και έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στο σύμπαν και στον αέρα, στην ουτοπική επιθυμία για ένα νέο άνθρωπο σε μια νέα πόλη, με την πτήση να γίνεται ένα όχημα, για να ξεφύγει κανείς από την πραγματικότητα. Η *aeropittura* συνδέθηκε με την προγενέστερη 'λατρεία της μηχανής'.

Το ταξίδι του πιλότου Italo Balbo πάνω από τον Ατλαντικό (1931), έδωσε έμπνευση στους φουτουριστές ζωγράφους οι οποίοι έγιναν 'αεροζωγράφοι' (Tisdall & Bozzola, 1984: 297). Το κατόρθωμα του Balbo προβλήθηκε από το Φασιστικό καθεστώς και οι φουτουριστές ενθουσιάστηκαν τόσο ώστε το 'φουτουριστικό' αντικαταστάθηκε από το 'αερο': *aeropittura*, *aeromusica*, *aeropoesia*. Αυτό είχε σαν στόχο να αποποιηθούν τη φήμη των δράσεων, που είχε αναπτύξει το κίνημα τα προηγούμενα χρόνια. Το μανιφέστο για τη φουτουριστική εναέρια ζωγραφική (*Manifesto dell'Aeropittura futurista*) (1929) θα γινόταν σημείο αναφοράς, για τους πειραματισμούς του κινήματος τη δεκαετία του 1930 (Lista, 1986: 95).

Υπήρχε η πρόθεση να καθιερωθεί ο Φουτουρισμός σαν επίσημο κίνημα τέχνης του Φασιστικού Κράτους. Στο τέλος της δεκαετίας του '30, η *αεροζωγραφική* και η *αεροποίηση* έγιναν υποστηρικτές του πολέμου και του στρατιωτικού ηρωισμού. Η 'Φουτουριστική αισθητική του πολέμου' ήταν μια ξεκάθαρη υποστήριξη στο πρόσωπο του Mussolini. Η "αισθητική" αυτή πήγε πιο μακριά από την υποστήριξη του πολέμου, στις αρχές του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Ήταν προπαγάνδα για τη φασιστική επέκταση και έτσι η κυβέρνηση ανταπέδωσε τη στήριξη στον Φουτουρισμό.

Ο Marinetti εμπνεύστηκε από τις ιδέες και τις πρακτικές του Azari και τις επέκτεινε στο *Manifesto futurista a Italo Balbo*. Επίσης οργάνωσε ένα θέαμα τον Ιανουάριο του 1932, με αεροπλάνα που είχαν ηχεία και μετέδιδαν μουσικά νούμερα και προπαγανδιστικούς λόγους. Οι ιδέες του ενέπνευσαν και άλλους φουτουριστές καλλιτέχνες, να πειραματιστούν ο καθένας σε άλλη τέχνη σε σχέση με το στοιχείο του 'αέρα'.

Μία από τις τελευταίες αξιόλογες προσπάθειες του κινήματος, πραγματοποιήθηκε το Δεκέμβριο του 1938, στο Teatro delle Arti. Εκεί ο Marinetti υπερασπίστηκε τη μοντέρνα τέχνη, ενάντια στις φασιστικές και ναζιστικές απαγορεύσεις. Αυτή η ενέργεια και η συστράτευση μοντέρνων καλλιτεχνών, δεν εμπόδισε και ίσως συνέβαλε στο κλείσιμο του φουτουριστικού περιοδικού *Artecrazia*.

Τη δεκαετία του '30, ο Φουτουρισμός δεν πρόσφερε πολλά καινούρια πράγματα στο χώρο του θεάματος. Ακόμη λιγότερες ήταν οι δημιουργικές προσπάθειες. Το μόνο καινοτόμο εγχείρημα το Teatro degli Indipendenti του Bragaglia έκλεισε το 1930 (Berghaus, 2004: 534)^{xiv}. Το νέο εγχείρημα του Bragaglia δεν είχε σχέση με το προηγούμενο, αφού ανέβαζε συνηθισμένα έργα σε μοντέρνα παραγωγή.

Προσπάθειες για ένα φουτουριστικό ή πειραματικό θέατρο δεν πέτυχαν. Οι προειδοποιήσεις των φουτουριστών προς το Φασιστικό καθεστώς, για την κατάσταση του θεάτρου στην Ιταλία και για την ανάγκη στήριξής του, έπεσαν στο κενό.

Ο Mussolini πριμοδοτούσε το συμβατικό θέαμα και ενδιαφερόταν για ένα μνημειώδες θέατρο, σε ρωμαϊκά πρότυπα. Έτσι, το 1937-8 έδωσε το πράσινο φως, για να χτιστεί το Imperial Theatre σε νεοκλασική αρχιτεκτονική. Η γραμμή του κτίσματος επικρίθηκε από τον Prampolini, ο οποίος παρουσίασε κάποια ιδιαίτερα καινοτόμα σχέδια, στην παγκόσμια έκθεση του 1942. Ενδιαφέροντα

σχέδια παρουσίασε και ο Virgilio Marchi, ο οποίος ήταν ένας καλλιτέχνης που κινούνταν στα όρια του Φουτουριστικού κινήματος. Ο ίδιος μοιραζόταν με τον Prampolini την άρνηση της εικονικής αναπαράστασης στο θέατρο και της οπτικής της σκηνής ως δυναμικής μηχανής, με τρισδιάστατη αίσθηση. Κατάλαβε από νωρίς ότι αν ήθελε να κάνει χειροπιαστά πράγματα στο θέατρο, θα έπρεπε να αφήσει τα απραγματοποίητα σχέδια που παρουσίαζαν πολλοί φουτουριστές καλλιτέχνες. Οι θεατρικές παραγωγές του είναι μοντέρνες και όχι καθαρά φουτουριστικές (Berghaus, 2004: 538).

Ο Marchi κέρδισε φήμη και προσοχή σε διεθνείς εκθέσεις θεατρικής αρχιτεκτονικής και σκηνογραφίας, όμως τη δεκαετία του '30 αναλώθηκε σε συμβατικά σχέδια για όπερα.

Ο Marinetti τύπωσε τα δικά του σχέδια, που ήταν επηρεασμένα από τον Gropius. Οι ιδέες για το *Teatro totale per masse*, εκδόθηκαν στο περιοδικό *Futurismo*. Εκεί φαίνεται να συνδυάζει στοιχεία από το Bauhaus, με μια δική του παιγνιώδη διάθεση, που ήθελε τον θεατή συμμετοχό. Σχεδίασε μια κυκλική κατασκευή όπου περιλαμβάνονταν πολλές σκηνές, τις οποίες παρακολουθεί ο θεατής με μια κινούμενη καρέκλα με απτικά πλαίσια και τραπέζια με φαγητό και ποτό. Το πολλαπλό σκηνικό επιτρέπει παράλληλες δράσεις και άλλες δραστηριότητες μέσω προβολών φιλμ ή slide. Η ιδέα του Marinetti ήταν το θέατρο, να αξιοποιεί όλες τις τεχνολογικές καινοτομίες. Επίσης, είχε γράψει και σενάρια για παραστάσεις σε αυτό το ουτοπικό θέατρο (Berghaus, 2004: 539-540).

Ο Φουτουρισμός είχε μικρή επίδραση και στο ιταλικό δράμα. Πλέον η τεχνολογική πρόοδος αντιμετωπιζόταν με επιφυλακτικότητα. Ένα από τα λίγα έργα άξια αναφοράς για αυτή την περίοδο, είναι το *Viaggio di Cararà* της γυναίκας του Marinetti, Benedetta. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτό, είχε ένας θηλυκός νάνος που περνάει τρία στάδια χειραφέτησης, αρχικά αντιμετωπίζει την παλιά γενιά των γυναικών, στη συνέχεια βρίσκει μη ικανοποιητική και στείρα την ανδρική κοινωνία και τέλος ανακαλύπτει τις δικές της δημιουργικές δυνάμεις. Στη συνέχεια συναντά ένα πρωτοπόρο κίνημα το οποίο θα πρέπει να εγκαταλείψει για να βαδίσει το δικό της μονοπάτι. Στο έργο χρησιμοποιείται τυπική φεμινιστική γλώσσα της περιόδου εκείνης.

Τα θεατρικά έργα αυτής της περιόδου, όπως και τα μανιφέστα, αναμασούσαν παλιές ιδέες. Τη δεκαετία του '30 πολλά φουτουριστικά μανιφέστα, αναφέρονταν στον πνευματισμό και το ιερό σε μια ανάγκη να αποκαλυφθούν και να πραγματοποιηθούν στο χώρο οι μεταμορφώσεις της ανθρώπινης ψυχής, καθώς και να εξερευνηθεί η βαθιά της άβυσσος. Ο Marinetti με το μανιφέστο *Contro il teatro morto* (1937) (*Against Dead Theatre*), καταφέρθηκε ενάντια σε ένα απαρχαιωμένο θέατρο και τόνισε την ανάγκη για ένα 'ηλεκτρομηχανικό θέατρο', απευθυνόμενο σε ένα κοινό που ανανεώνει τις αισθήσεις του (Berghaus, 2004: 546).

Ο Marinetti δεν ησύχασε ακόμη και τη δεκαετία του '40 όταν σχολίασε ειρωνικά μαζί με άλλους φουτουριστές, παράσταση του έργου του Thornton Wilder *Our town*, βρίσκοντας ότι μιμείται το Φουτουρισμό. Πριν από 30 χρόνια το κοινό γιούχαρε τους φουτουριστές και τώρα αυτοί γιούχαραν τους "ανταγωνιστές" τους.

Κατά τη διάρκεια του 1940 οι καινοτομίες των φουτουριστών στο χώρο του θεάτρου ήταν μηδαμινές. Μόνο στη σκηνογραφία ίσως να βρούμε κάποιες προσπάθειες με ενδιαφέρον (Berghaus, 2004: 547-8).

Σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες, η καλλιτεχνική δραστηριότητα του κινήματος, πλησιάζει περισσότερο στον ορισμό του T. Parsons για τη δράση. Η μεταβολή των 'υποθετικών στοιχείων' γίνεται προς την κατεύθυνση του συμβιβασμού με τα πρότυπα ^{lxv} και λιγότερο προς το σπάσιμο του πλαισίου αναφοράς.

"Διαφήμιση", κοινό, μάζα

Η "διαφήμιση" και το έντυπο στην υπηρεσία του κινήματος

Ο Φουτουρισμός χρησιμοποίησε έντυπα μέσα, για την προβολή του. Πολλές φορές, μέσα από τον τύπο ξέσπασαν εσωτερικές ή εξωτερικές διαμάχες, που επηρέασαν τα καλλιτεχνικά και πολιτικά πράγματα στη χώρα.

Ο Marinetti από πολύ νωρίς, ανακάλυψε τη μεγάλη σημασία που είχε η δημοσιότητα. Επιπλέον, κατάλαβε ότι το έργο τέχνης δεν αρκούσε να παραχθεί, αλλά θα έπρεπε να προωθηθεί με όρους διαφημιστικής καμπάνιας. Προκάλεσε δημοσιογράφους να γράψουν για το Φουτουρισμό, ακόμη και αρνητικά σχόλια (Berghaus, 2004: 43). Χωρίς προβολή, οι ιδέες του καλλιτέχνη δεν θα μπορούσαν να τύχουν της κατάλληλης ανταπόκρισης. Το ίδιο το μανιφέστο, είχε μια τέτοια λειτουργία προκαλώντας αναταραχή και στρέφοντας την προσοχή του κοινού, στο κίνημα.

Η μορφή του μανιφέστου ήταν μια ιδεώδης επέκταση του μηχανισμού δημοσιότητας, και ο τρόπος που τη χρησιμοποίησε ο Marinetti δημιούργησε ένα πολύ σημαντικό προηγούμενο για τους καλλιτέχνες πολλών κατοπινών κινήματων – για τους οποίους η θεωρητική ή η δημόσια έκθεση των απόψεών τους αποτέλεσε οργανικό τμήμα της στρατηγικής τους να πλησιάσουν το κοινό.

(Tisdall & Bozzola, 1984: 15)

Ένα άλλο μέσο που επιστράτευαν οι φουτουριστές, ήταν το περιοδικό. Από τις αρχές μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1910, η προσπάθεια του Φουτουρισμού να αποκτήσει λαϊκή απήχηση συμβαδίζει με το πειραματικό έντυπο *Lacerba*. Αυτό το, στην αρχή πολιτιστικό και στη συνέχεια πολιτικό έντυπο, υποστήριξε τις ιδέες του Φουτουρισμού, χωρίς να είναι το επίσημο όργανο του κινήματος. Μέσα από το έντυπο, έγινε προσέγγιση και σε άλλες κοινωνικές ομάδες, στις οποίες υπήρχε έντονο το αίτημα αλλαγής στην Ιταλία. Το 80% των συνδρομητών της εφημερίδας ήταν εργάτες, σε ένα έντυπο που

πουλούσε 20.000 φύλλα, πριν από την είσοδο της χώρας στον Α Παγκόσμιο Πόλεμο (Gramsci, 1985: 53).

Πολλές φορές οι ίδιοι οι φουτουριστές (και ιδίως ο Marinetti), έκαναν στον τύπο απολογισμό των εκδηλώσεών τους, ή έκαναν παρέμβαση σε κρίσιμα για αυτούς ζητήματα. Ο Marinetti ερμήνευσε "δημιουργικά" τα συμβάντα και τις αντιδράσεις του κοινού σχετικά με την παράσταση, που πραγματοποιήθηκε στο Teatro Lirico στο Μιλάνο, το Φεβρουάριο του 1910. Σε άρθρα στον τύπο αλλά και σε φυλλάδια, ισχυρίστηκε ότι το θέαμα ήταν καλά οργανωμένο, για να κλονιστεί η νωθρή πνευματική ζωή του τόπου και να προκληθεί η αντίδραση της αστυνομίας, καθώς και πολιτικό επεισόδιο. Όμως, τα στοιχεία δείχνουν, ότι πολλά σημεία της παράστασης, δεν είχαν προετοιμαστεί ώστε να έχουν πολιτικό περιεχόμενο. Τα παράδοξα που συνέβησαν εκείνο το βράδυ, προκλήθηκαν από αυθόρμητες και απρόβλεπτες συμπεριφορές. Το κοινό δεν φάνηκε να αντιδρά σε συγκεκριμένα σημεία που αναφέρει ο Marinetti, σχετικά με την επανάκτηση εδαφών και μόνο ένας αστυνομικός φάνηκε να ενοχλείται, παρεμβαίνοντας και διακόπτοντας τη βραδιά, δίνοντας έτσι πολιτικό νόημα (Berghaus, 2004: 93).

Ο Marinetti χρησιμοποιούσε κάθε λογής μέσο για να προβάλλει τις 'φουτουριστικές βραδιές', με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές τα θέατρα να γεμίζουν από ετοιμοπόλεμους θεατές. "Διαφημιστική καμπάνια" έγινε πριν την παράσταση στη Modena το Μάρτιο του 1913, με αποτέλεσμα το θέατρο να γεμίσει με θεατές οι οποίοι προσήλθαν, παρά το γεγονός ότι γνώριζαν λίγα πράγματα για το κίνημα.

Αντίστοιχα και η 'φουτουριστική βραδιά' που πραγματοποιήθηκε στο Μιλάνο τον Απρίλιο του 1914, υποστηρίχτηκε από ένα καλά οργανωμένο μηχανισμό "διαφήμισης". Το μανιφέστο του Russolo *Η τέχνη των θορύβων*, διανεμήθηκε στους δρόμους με μορφή φυλλαδίου και δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες.

Στις αρχές του 1920, ο Marinetti αποφάσισε να δραστηριοποιηθεί και πάλι το κίνημα κυρίως στο πεδίο της τέχνης. Μέχρι τότε είχε δώσει έμφαση στο πεδίο της πολιτικής, με συνεργασίες που δεν καρποφόρησαν τα καλύτερα αποτελέσματα. Ταυτόχρονα μετέτρεψε την εφημερίδα *Roma futurista* από πολιτικό έντυπο σε καλλιτεχνικό, για να υποστηρίξει τους νέους σκοπούς του.

Τη δεκαετία του '20, υπήρξαν και άλλες εντάσεις, με έντυπα μέσα που δεν υποστήριζαν τον Φουτουρισμό. Ο φασιστικός τύπος επιτέθηκε στον Marinetti, για τις παραστάσεις του 'Συνθετικού Θεάτρου' από το θίασο του Tumiatì, κατηγορώντας τον για προσκόλληση στο παρελθόν. Πίσω από αυτήν τη διαμάχη, κρυβόταν η απόσχιση των Φουτουριστών από το Φασιστικό Κόμμα, μετά την αποτυχία των εκλογών του 1919. Οι φουτουριστές Settimelli και Dessy απάντησαν με επιστολή, ότι αρνούνται να βάλουν το 'Συνθετικό Θέατρο' στο μουσείο και ο Marinetti ισχυρίστηκε ότι πλέον το Φουτουριστικό Θέατρο, βρισκόταν σε μια κατάσταση ωριμότητας. Οι διαφωνίες ανάμεσα σε φουτουριστές και φασίστες θα συνεχίζονταν και τα επόμενα χρόνια, όταν και ο Mussolini αναρριχήθηκε στην εξουσία.

Οι κριτικοί έδειξαν αρνητική διάθεση και απέναντι στη συνέχεια της φουτουριστικής περιοδείας όχι από τον Tumiatì, αλλά από τον Mateldì και την Compagnia del Teatro Futurista. Κύριο σημείο διαφωνίας ήταν η προβαλλόμενη

καινοτομία από το 'Συνθετικό Θέατρο', καθώς και το γεγονός ότι οι καινούριες ιδέες των φουτουριστών δεν μεταφέρονταν στη σκηνή με επιτυχημένο τρόπο (Berghaus, 2004: 211-2).

Μία ακόμη φορά που έντυπο του κινήματος έγινε αφορμή για ζυμώσεις και συζητήσεις, ήταν στις αρχές της δεκαετίας του '30. Στο περιοδικό *Futurismo* ξεκίνησαν σχετικές συζητήσεις, με μέλη του κινήματος να καλούν τον Marinetti να κάνει το διαχωρισμό στο κίνημα, ανάμεσα σε πραγματικούς και συμβιβασμένους καλλιτέχνες. Ο ίδιος αρνήθηκε να κάνει μία τέτοια διάκριση, λέγοντας ότι ο Φουτουρισμός δεν είναι κόμμα ή σχολή για να υφίστανται τέτοιες διαφορές και πρόσθεσε πως οι καλλιτέχνες που είναι καινοτόμοι και συνεισφέρουν στη φουτουριστική δημιουργικότητα είναι δεκτοί.

Ίσως η τελευταία διαμάχη των φουτουριστών που είχε ενδιαφέρον, αφορούσε τη συντακτική ομάδα του περιοδικού – οργάνου του κινήματος *Artecrazia* και την ιταλική εκδοχή του Ναζισμού. Ο Marinetti υπερασπίστηκε το κίνημα και τη μοντέρνα τέχνη, μέσω του ραδιοφώνου και μιας 'φουτουριστικής βραδιάς' στο Teatro delle Arti. Όμως παρά την υποστήριξη καλλιτεχνών και συγγραφέων, δεν κατάφερε να σώσει το περιοδικό, το οποίο έκλεισε το 1939.

Σχέση με το κοινό: αγάπη ή /και μίσος:

Στην καλλιτεχνική και πολιτική δραστηριότητα των φουτουριστών, υπήρχε αναζήτηση στο αστικό τοπίο και ακολούθως ενσωμάτωση στοιχείων του, στο τελικό έργο. Κάτι τέτοιο γίνεται ακόμη πιο έκδηλο στις παραστάσεις, όπου η τροπή των πραγμάτων ήταν ρευστή, η συμμετοχή του κοινού ενεργή και η έκβαση του θεάματος αβέβαιη. Το θέαμα εξελισσόταν πολλές φορές σε μάχη, η οποία συνεχιζόταν στους γύρω δρόμους και τα καφέ, που είχαν έδρα οι "συντηρητικές δυνάμεις".

Έτσι, σπάει ο ρόλος του παθητικού θεατή που λειτουργούσε για αιώνες σύμφωνα με τις θεατρικές συμβάσεις. Όπως σημειώνει η Diana Taylor ο θεατής, η θεωρία και το θέατρο έχουν κοινή ρίζα τη λέξη *θέα*. Η ετυμολογία του όρου εισηγείται ότι το άτομο (θεατής), η δράση (βλέπω) και η κριτική αναζήτηση (θεωρητικοποιώ) είναι αξεχώριστα. Δεν υπάρχει τίποτα το παθητικό σχετικά με τον θεατή ακόμη και όταν περιορίζουμε την ανάλυση μας για τη θεατρικότητα (Taylor, 2013).

Και πράγματι δεν υπάρχει τίποτα το παθητικό στην αντιμετώπιση των θεατών από τον Φουτουρισμό. Μέσα από μια δραστηριότητα η οποία συνδυάζει αντιθετικά στοιχεία, οι φουτουριστές καλλιτέχνες προκαλούν το κοινό των θεαμάτων τους και το μετατρέπουν σε μια μάζα, έτοιμη για όλα. Πολλές φορές, κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι θεατές χάνουν την ταυτότητά τους, μετατρέπονται σε ένα πλήθος ή σε δύο μικρότερες ομάδες (υποστηρικτών και αντιπάλων) στις οποίες έχουν εγγραφεί στοιχεία της φουτουριστικής αισθητικής και είναι πλέον έτοιμες να συμμετέχουν, ακόμη και από την αρχή, στην έκβαση του δρώμενου δίνοντας μια άγρια ομορφιά. Έτσι, εκδηλώνονται τα πάθη και τα

ενεργήματα της ψυχής τόσο από τους καλλιτέχνες όσο και από το κοινό. Και οι δύο πλευρές αναζητούν την αλήθεια τους^{lxvi}.

Με ένα περίεργο τρόπο η προσέγγιση του κοινού, γίνεται μέσα από τη νιτσειϊκή έννοια του υπεράνθρωπου, προσαρμοσμένη στη βιομηχανική εποχή. Άλλες φορές η μάζα αναφέρεται ως μια δύναμη του μέλλοντος και άλλες φορές αντιμετωπίζεται ως ένα συνονθύλευμα, με απαρχαιωμένες αντιλήψεις (Poggi, 2002: 709).

Το πλήθος αποτελεί συχνή αναφορά στο έργο των φουτουριστών, από τις μικρές εκδηλώσεις μέχρι τις μεγάλες εξεγέρσεις, στο πολιτικό πεδίο αλλά και στο τοπίο του θεάτρου, λειτουργώντας έτσι ως ένας φανταστικός 'Άλλος'. Αυτός ο Άλλος θα λειτουργούσε αναζωογονητικά μέσα από την εκρηκτικότητά του, όμως σε αυτόν οι φουτουριστές ήθελαν να κυριαρχήσουν, χρησιμοποιώντας τον ως όργανο (Poggi, 2002: 711, 712).

Οι φουτουριστές απευθύνθηκαν σε ευρύ κοινό και επεδίωξαν να την προσέγγισή του μέσα από το έργο τους.

Ο Φουτουρισμός ήταν το πρώτο πολιτιστικό κίνημα του 20^{ου} αιώνα που προσπάθησε άμεσα και συνειδητά να αγγίξει ένα μαζικό κοινό.

(Tisdall & Bozzola, 1984: 7)

Το κίνημα χρησιμοποίησε πολλά μέσα, ενώ εφηύρε και νέους τρόπους, με σκοπό την προσέγγιση ευρύτερου κοινού. Οι φουτουριστές διάλεξαν το δημόσιο χώρο για να παρέμβουν. Θέλησαν να αλλάξουν απαρχαιωμένες αντιλήψεις της Ιταλίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Όπως διακηρύττουν οι φουτουριστές ζωγράφοι *..τοποθετούμε τον θεατή στο κέντρο του πίνακα* (Tisdall & Bozzola, 1984: 10). Ίσως ήταν ένα ακόμη δείγμα της προσπάθειας να εξισωθεί η τέχνη με τη ζωή και να εισχωρήσει σε κάθε πλευρά του κοινωνικού και καλλιτεχνικού βίου.

Μέσα από τις παραστάσεις προσεγγίστηκε το ευρύτερο κοινό, ενώ μέσα από τη δραστηριότητα επί σκηνής προκλήθηκαν αντιδράσεις στους θεατές. Ο ίδιος ο Marinetti στο *La voluttà d'essere fischiati (The Pleasure of being Booed)*, συμβούλευε τους καλλιτέχνες να ερεθίζουν το κοινό γιατί έτσι αυτό ζωντανεύει και δεν τυφλώνεται από τα 'διανοητικά απόβλητα'. Ο Marinetti θα συμφωνούσε με τον Le Bon (αν και δεν είμαστε σίγουροι ότι τον είχε διαβάσει), ότι στο πλήθος δεν λειτουργούν οι νόμοι της λογικής, καθώς και ότι στις μάζες έχει ισχυρή επίδραση η εικόνα.

Οι εικόνες που ανακαλούνται στο πνεύμα τους από ένα πρόσωπο, ένα γεγονός, ένα δυστύχημα, έχουν σχεδόν τη ζωηρότητα των αληθινών πραγμάτων. Οι μάζες βρίσκονται λίγο στην κατάσταση του κοιμώμενου, του οποίου η λογική, που αναστέλλεται στιγμιαία, αφήνει να αναδυθούν μέσα στο πνεύμα εικόνες μιας υπέρμετρης έντασης, οι οποίες όμως θα σκόρπιζαν γρήγορα στην επαφή με τη σκέψη. Οι μάζες, καθώς δεν είναι ικανές ούτε για σκέψη ούτε για συλλογισμό, δεν γνωρίζουν το απίθανο: έτσι, τα πιο απίθανα πράγματα, είναι γενικά τα πιο εντυπωσιακά.

(Le Bon, 2010: 61)

Επομένως το θέατρο θα ήταν ιδανικό μέσο, για να επικοινωνήσει και να επηρεάσει κανείς τη μάζα (Poggi, 2002: 744).

Η φήμη των φουτουριστών είχε απλωθεί από νωρίς και μόλις έφταναν στην πόλη οι εντάσεις ξεκινούσαν. Σε αυτό φρόντιζαν και οι ίδιοι, με τις προηγούμενες παραστάσεις τους, καθώς και με αναγγελίες, άρθρα και φυλλάδια που δημοσίευαν και προωθούσαν, οι καλλιτέχνες και οι υποστηρικτές τους. Πολλές φορές τα κοντινά στο χώρο της παράστασης μανάβικα, ξεπουλούσαν αρκετή ώρα πριν ξεκινήσει το θέαμα (Tisdall & Bozzola, 1984: 134).

Ο Marinetti απόλαυσε το "προνόμιο" να είναι ο πιο έντονα αποδοκιμασμένος συγγραφέας του αιώνα (Berghaus, 2004: 38). Ήδη από τις πρώτες παραστάσεις των έργων *Pourées électriques* και *Roi Bombance* αποδοκιμάστηκε, όμως κάτι τέτοιο φαίνεται να ήταν αναμενόμενο για αυτόν. Μάλιστα έφτασε στο σημείο να κάνει αυτή την αντίδραση του κοινού, κεντρικό στόχο για το φουτουριστικό θέατρο με το κείμενο που προαναφέρθηκε *La voluttà d'essere fischiati* (*The pleasure of being booed*). Ακόμη και αργότερα, οι παραστάσεις των φουτουριστών χρησιμοποίησαν λίγα χρήματα και κατέφυγαν σε πιο δυναμικές δράσεις, για να '...προκαλέσουν απόλυτα αυτοσχεδιαστικές λέξεις και πράξεις στους θεατές τους' (Goldberg, 2001: 29).

Στην παράσταση *Ubu Bombance*, που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι την άνοιξη του 1909, το κοινό ήταν ανήσυχο. Παρά το γεγονός ότι είχε προηγηθεί το *Ίδρυση και μανιφέστο του Φουτουρισμού*, δίνοντας μία γεύση σχετικά με το κίνημα, το κοινό αντέδρασε έντονα και έδειξε διχασμένο. Σύμφωνα με μερίδα του τύπου, το έργο εκτυλίχθηκε τόσο στη σκηνή όσο και στην υπόλοιπη αίθουσα του θεάτρου.

Στην ομιλία του Marinetti 'Όμορφιά και Αναγκαιότητα της Βίας' (*Bellezza e necessità della violenza*) που πραγματοποιήθηκε στο Μιλάνο τον Ιούνιο του 1910, το κοινό συμμετείχε ενεργά. Κατά τη δίωρη ομιλία του, όταν τόνιζε πατριωτικά σημεία, οι θεατές φώναζαν 'διεθνιστικά' συνθήματα, καθώς και μηνύματα ότι ο Φουτουρισμός δεν έχει τίποτα να κάνει με τον Αναρχισμό. Όταν ο Marinetti αναφερόταν στην 'καταπληκτική χειρονομία της καταστροφής' το ακροατήριο επικροτούσε. Ένα χρόνο αργότερα στην Πάρμα, το κοινό παρακολουθούσε την ομιλία με προσοχή και ίσως με ευχαρίστηση και στη συνέχεια ακολούθησε συζήτηση ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους εργάτες (Berghaus, 2004: 62).

Η πρώτη 'φουτουριστική βραδιά' έλαβε χώρα στην Τεργέστη στις αρχές του 1910, σε ένα κλίμα έντονα πολιτικό. Οι φουτουριστές εκμεταλλεύτηκαν την ένταση στα σύνορα, για να διαδηλώσουν ενάντια στην Αυστρία. Το κοινό ήταν ενημερωμένο για το πρώτο μανιφέστο του Φουτουρισμού. Η προβολή είχε ως αποτέλεσμα, το κοινό να περιμένει με αγωνία και περιέργεια την παράσταση. Ο Marinetti μίλησε για τον Φουτουρισμό και σε κάποιο σημείο της ομιλίας του, χρησιμοποίησε πολεμικό τόνο ενάντια στο γούστο του κοινού και τόνισε, ότι είναι ευχαρίστηση των φουτουριστών να δέχονται την αποδοκιμασία. Το κοινό φάνηκε να επιδοκιμάζει το περιεχόμενο, παρά τον πολεμικό τόνο.

Στο δεύτερο μέρος της παράστασης ο Mazza παρουσίασε το ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού, ενώ ακολούθησαν και απαγγελίες ποίησης. Οι

θεατές ήταν ανήσυχοι μετά την απαγγελία του ποιητή. Στο τέλος, το κοινό ήταν διχασμένο και δεν ήταν ξεκάθαρο αν η βραδιά θα έπρεπε να θεωρηθεί επιτυχημένη ή αποτυχημένη (Berghaus, 2004: 88-9).

Στις παραστάσεις που ακολούθησαν, η ένταση με το κοινό ήταν πάντα παρούσα και ασίγαστη. Πολλές φορές οι θεατές απαντούσαν με λαχανικά, καρέκλες, προσωπικά αντικείμενα, φωνές, βρισιές και ειρωνείες στις προκλήσεις των φουτουριστών.

Ανάλογες προκλήσεις συνεχίστηκαν και στη 'φουτουριστική βραδιά' που οργανώθηκε στο Μιλάνο, το Φεβρουάριο του 1910. Κατά τη διάρκεια της παράστασης υπήρχε έντονη επαφή με το κοινό, με αποτέλεσμα το τελευταίο άλλοτε να επιδοκιμάζει και άλλοτε να αποδοκιμάζει. Αντιδράσεις, θετικές και αρνητικές, υπήρχαν προς το πρόσωπο του Marinetti. Η απαγγελία του *Ίδρυση και Μανιφέστο του Φουτουρισμού*, συνοδεύτηκε με ειρωνικές παρεμβάσεις από την πλευρά του κοινού. Το ίδιο συνέβη και στην απαγγελία ποίησης.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης οι θεατές ήταν διχασμένοι. Το περιεχόμενο της ήταν πατριωτικό, ενάντια στην Αυστρία. Ο Marinetti διακήρυξε υπέρ της 'υγιεινής του πολέμου', προκαλώντας πανδαιμόνιο ανάμεσα στους θεατές. Ακολούθησαν συγκρούσεις ανάμεσα σε φουτουριστές, αναρχικούς, φιλοαυστριακούς και σοσιαλιστές. Στη συνέχεια οι αρχές τον συνέλαβαν επί σκηνής. Μάλιστα η σύλληψη ήταν δύσκολη, γιατί λόγω των συμπλοκών ήταν δύσκολο να ξεχωρίσουν οι φουτουριστές από τους υπόλοιπους.

Το Μάρτιο του ίδιου έτους, το πεδίο μάχης μεταφέρθηκε στο Τορίνο. Το κοινό αντέδρασε με ενθουσιασμό στην αρχή, ενώ στη συνέχεια διέκοπτε την παράσταση. Ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν πολλοί ενθουσιώδεις υποστηρικτές του κινήματος, καθώς και πολέμιοί του. Έτσι ξέσπασαν και πάλι καυγάδες και διαμάχες ανάμεσα στο πλήθος. Ο Marinetti έκλεισε τη βραδιά με την απαγγελία ενός ποιήματος, το πλήθος τον γιούχαρε και αυτός απάντησε ειρωνικά ότι επρόκειτο για ποίημα του d' Annunzio. Έτσι, κατηγόρησε το κοινό ως βλακώδες (Berghaus, 2004: 98-9).

Τον Απρίλιο οι δραστηριότητες μεταφέρθηκαν στη νότια Ιταλία στο Teatro Mercadante στη Νάπολη. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι φουτουριστές είχαν προπαγανδίσει από νωρίς τη δραστηριότητά τους, με φυλλάδια, αφίσες και με άλλες εκδηλώσεις, ενώ ο τύπος έγραφε διάφορα σχόλια σχετικά με το κίνημα. Επιπλέον διέρρευσαν φήμες για το προηγούμενο θέαμα. Έτσι το κοινό περίμενε ανυπόμονα τη 'φουτουριστική βραδιά'. Πριν την παράσταση ένα μεγάλο πλήθος αδημονούσε να βρει ένα εισιτήριο, έξω από το θέατρο. Μέσα στο θέατρο υπήρχε συνωπισμός, με ένα αλλοπρόσαλλο πλήθος να είναι έτοιμο να αντιδράσει με τον πιο άσχημο τρόπο απέναντι στους καλλιτέχνες. Το κοινό ήταν έτοιμο να γίνει ο πρωταγωνιστής της παράστασης. Αυτό συνέβη, όταν ανέβηκε στη σκηνή ο Marinetti.

Στη συνέχεια δύο γνωστοί καλλιτέχνες της πόλης, ο γλύπτης Vincenzo Gemito και ο κωμικός Eduardo Scarpetta, προσπάθησαν να ηρεμήσουν κάπως τα πράγματα, για να μπορέσουν να ακουστούν οι διακηρύξεις των καλλιτεχνών. Με την επόμενη ευκαιρία, το κοινό έλουσε εκ νέου τους φουτουριστές με λαχανικά. Ο

Marinetti κατάφερε να τιθασεύσει την κατάσταση με έξυπνες ατάκες, παρά το γεγονός ότι δεν είχε και πολλούς θαυμαστές μεταξύ των θεατών.

Στη 'φουτουριστική βραδιά' που πραγματοποιήθηκε στο Teatro Fenice στη Βενετία τον Αύγουστο του 1910, υπήρχε διαφορετική αντιμετώπιση προς την παράσταση. Η εκδήλωση διαφημίστηκε στο *Manifestazione contro Venezia passatista (Manifesto against past-loving Venice)*, καθώς και σε ένα τεύχος του περιοδικού *Poesia*, το οποίο διανεμήθηκε σε 20.000 αντίτυπα στη Βενετία. Στην παράσταση εμφανίστηκαν λίγοι θεατές, ενώ ο τοπικός τύπος δεν φαίνεται να έστειλε δημοσιογράφους για να καλύψουν το γεγονός (Berghaus, 2004: 102). Παρ' όλα αυτά οι εντάσεις δεν έλειψαν και σε αυτήν την παράσταση, με αποδοκίμασις προς τον Marinetti και αντιδράσεις προς την παρουσίαση και το έργο του Boccioni. Μετά από λίγη ώρα, οι θεατές άρχισαν να αποχωρούν και έτσι προσδιόρισαν οι ίδιοι και όχι οι καλλιτέχνες, το τέλος της βραδιάς.

Αντίθετα στην παράσταση στην Padua λίγες μέρες αργότερα, το κοινό παρέμεινε ήσυχο –πέρα από λίγες εξαιρέσεις- σε όλη τη διάρκεια της παράστασης και παρακολούθησε με προσοχή αυτά που παρουσίασαν οι καλλιτέχνες. Μάλιστα η απαγγελία του Marinetti *Manifestazione contro Venezia passatista (Manifesto against past-loving Venice)*, έγινε αποδεκτή από τους θεατές.

Μετά από ένα κενό λίγων μηνών, οι 'φουτουριστικές βραδιές' συνεχίστηκαν αυτή τη φορά στην Φεράρα τον Μάρτιο του 1911, με μια πρωτόγνωρη αντίδραση από την πλευρά του κοινού και της πόλης. Ο τύπος της πόλης αναφέρθηκε στο γεγονός και σε προηγούμενες εκδηλώσεις των φουτουριστών, τονίζοντας ότι οι καλλιτέχνες έχουν πια ωριμάσει και έτσι δεν αναμενόταν να επαναληφθούν βίαια γεγονότα.

Πριν τη 'βραδιά' οι καλλιτέχνες περιόδευσαν στην πόλη μοιράζοντας φυλλάδια και κάνοντας συζητήσεις σχετικά με την τέχνη, σε πλατείες και σε καφέ. Αυτό έκανε θετική εντύπωση στους κατοίκους της Φεράρα, οι οποίοι έδωσαν το παρόν στην παράσταση. Επιπλέον η πλειοψηφία του κοινού παρακολούθησε με προσοχή χωρίς να διακόπτει. Κάτι τέτοιο θα ήταν πρωτόγνωρο για τους φουτουριστές, οι οποίοι τον προηγούμενο χρόνο είχαν δώσει στην κυριολεξία μάχες τόσο μέσα στο χώρο του θεάτρου, όσο και στα όριά του, αλλά και σε άλλα σημεία του αστικού χώρου. Ο Marinetti βλέποντας ότι κερδήθηκαν οι εντυπώσεις, στον ορίζοντα της πόλης και του θεάτρου, δήλωσε ότι αυτή ήταν η πρώτη πόλη που άνοιξε τα αυτιά της, μίλησε και χειροκρότησε τον Φουτουρισμό^{lxvii}.

Οι φουτουριστές εμφανίστηκαν στο σιδηροδρομικό σταθμό, πριν τη 'βραδιά' που θα γινόταν στη Mantua στις 6 Απριλίου του 1911, όπου ο κόσμος τους περίμενε ενθουσιασμένος. Επιβιβάστηκαν σε αυτοκίνητα, μοίρασαν φυλλάδια και μανιφέστα πριν από την παράσταση προκαλώντας την περιέργεια του ντόπιου πληθυσμού. Το πρόγραμμα της παράστασης, είχε καλή αποδοχή από το κοινό.

Σε αυτό το σημείο, η παράσταση πλησιάζει περισσότερο στον δεύτερο πιο περιορισμένο ορισμό του Goffman, για την performance. Σε αυτή την περίπτωση το κοινό παρατηρεί χωρίς αντιστάσεις τα δρώμενα και δεν έχει υποχρέωση να αντιδράσει, αλλά μπορεί να επιδοκιμάσει αυτά που συμβαίνουν^{lxviii}.

Έντονες αντιδράσεις και χτυπήματα ανάμεσα σε φουτουριστές και μερίδα θεατών, είχαμε και στη 'βραδιά' στο Treviso στις αρχές Ιουνίου του ίδιου έτους. Αφού πραγματοποιήθηκε απαγγελία ποιήσης και επίθεση σε κριτικό τέχνης του Treviso, οι φουτουριστές καταφέρθηκαν εναντίον του κοινού, το οποίο δεν είχε σταματήσει να αντιδρά κατά τη διάρκεια της παράστασης. Κάποιος θεατής ανέβηκε στη σκηνή και μίλησε κατά των φουτουριστών κερδίζοντας το χειροκρότημα του κοινού. Ο Marinetti τον χαρακτήρισε ως μετριότητα. Ακολούθησε πανδαιμόνιο, το κοινό άρχισε να αποχωρεί και όταν έκαναν το ίδιο και οι φουτουριστές, κάποιοι οργισμένοι θεατές τους έδειραν και μόνο χάρη στην αστυνομία γλίτωσαν από τα χειρότερα. Σε εφημερίδα εθνικής εμβέλειας, εκθειάζονταν οι φουτουριστές για τη βραδιά στο Treviso, ενώ δινόταν μια ψεύτικη εκδοχή των γεγονότων, με το κοινό να αποδέχεται τους καλλιτέχνες στο τέλος της 'βραδιάς' (Berghaus, 2004: 110).

Η πρόσληψη της παράστασης, που πραγματοποιήθηκε στην Πάρμα τον Ιούνιο του 1911, ήταν καλή σύμφωνα με τον τοπικό τύπο. Το κοινό έδειξε ενθουσιασμό για την παρουσία του Marinetti, καθώς και για την απαγγελία ποιήσης. Έδειξε όμως να πλήττει, κατά την παρουσίαση του καλλιτεχνικού προγράμματος του Russolo.

Στη 'φουτουριστική βραδιά' που πραγματοποιήθηκε τον Φλεβάρη του 1913 στη Ρώμη, το κοινό αντέδρασε άλλες φορές θετικά και άλλες φορές ουδέτερα. Οι θεατές υποδέχτηκαν τη Φουτουριστική Συμφωνία του Pratella με ένα παρατεταμένο χειροκρότημα. Η ομιλία του Parini έγινε αντικείμενο σχολιασμού από τον τύπο, με υποτιμητικά λόγια. Όμως η απαγγελία δεν ήταν τόσο κακή, παρά το γεγονός ότι είχε αδυναμίες, ενώ το κοινό δεν αντέδρασε ούτε δημιούργησε εντάσεις, ούτε σε αυτή αλλά ούτε και σε άλλες απαγγελίες. Οι θεατές αντέδρασαν ευγενικά και στο κλείσιμο της παράστασης. Οι κριτικοί έγραψαν τόσο αρνητικά όσο και θετικά σχόλια.

Τον επόμενο μήνα πραγματοποιήθηκε 'βραδιά' στο ίδιο μέρος. Η προσέλευση του κοινού ήταν μεγάλη. Ανάμεσα στους θεατές συνυπήρχαν άτομα διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης, μεταξύ των οποίων φανατικοί υποστηρικτές του Πάπα, διανοούμενοι, φοιτητές. Οι αναταραχές ξεκίνησαν έξω από το θέατρο και συνεχίστηκαν και μέσα σε αυτό. Οι αντιδράσεις ήταν έντονες, με το κοινό να εκσφενδονίζει διάφορα αντικείμενα διακόπτοντας τη συναυλία του Pratella. Οι διακοπές συνεχίστηκαν και κατά τη διάρκεια της ομιλίας και απαγγελίας του Marinetti. Ο τελευταίος πέταξε φυλλάδια στο κοινό, ενώ μίλησε εναντίον του Πρίγκιπα Altieri. Ακολούθησαν διαμάχες και οι φουτουριστές πιάστηκαν στα χέρια με θεατές. Ο Marinetti κλώτσησε τον Πρίγκιπα που βρισκόταν ανάμεσα στους θεατές. Οι φουτουριστές γιόρτασαν την παράσταση ως μία νίκη, ενώ όλη η Ιταλία μιλούσε την επόμενη ημέρα, για αυτήν. Η αντίθεση με το θεσμό της Βασιλείας (ή ακόμη και της θρησκείας) δεν θα σταματήσει ούτε και τις επόμενες δεκαετίες. Όπως θα δούμε παρακάτω, όταν ο Mussolini θα συμβιβαστεί με συντηρητικά κομμάτια της κοινωνίας, ο Marinetti θα αποχωρήσει από το Φασιστικό Κόμμα.

Στη 'βραδιά' που έγινε στη Modena στις αρχές Ιουνίου του 1913, επίκεντρο της παρουσίασης ήταν η φουτουριστική μουσική. Αυτό προκάλεσε το ενδιαφέρον του

κοινού, το οποίο δεν γνώριζε και πολλά για το φουτουριστικό κίνημα. Το θέατρο ήταν γεμάτο και οι θεατές έδωσαν προσοχή στην ομιλία και την απαγγελία ποίησης του Marinetti, αλλά και στην ομιλία του Pratella (αν και η απαγγελία ποίησης από τον Marinetti, είχε προκαλέσει κάποια γέλια στο κοινό). Όταν όμως ο Russolo παρουσίασε τους *θορυβομελοποιούς (intonarumori)* του, το κοινό άρχισε να διακόπτει την παράσταση και να γελά, ενώ μεταξύ των φουτουριστών υπήρχε αμηχανία για τη διαχείριση της κατάστασης.

Ο Marinetti συνέχισε με προκλήσεις προς το κοινό, αποκαλώντας τους χωριάτες, που βλέπουν μία μηχανή για πρώτη φορά (Berghaus, 2004: 121). Αντιδράσεις συνεχίστηκαν και μετά το τέλος της 'βραδιάς', ενώ αρκετός κόσμος ακολούθησε την παρέα των φουτουριστών στους εορτασμούς στο Caffè Boninsegna και το Caffè Nazionale.

Ιδιαίτερα επεισοδιακή και με έντονη την παρουσία του κοινού (5.000-7.000 θεατές) ήταν η 'φουτουριστική βραδιά' που έγινε γνωστή ως η 'Μάχη της Φλωρεντίας' (Δεκέμβρης 1913). Υπήρχε συνωστισμός πριν την παράσταση μέσα και έξω από το θέατρο, με ένα πολυπληθές κοινό να γιουχάρει τους φουτουριστές και να δημιουργεί φασαρία με κουδούνια, σφυρίχτρες, κόνρες και κλειδιά (Berghaus, 2004: 122).

Μόλις σηκώθηκε η αυλαία βροχή από λαχανικά και άλλα αντικείμενα πετάχτηκαν στη σκηνή, με τους φουτουριστές στην αρχή να σαστίζουν και στη συνέχεια να απαντούν με ειρωνεία. Η ρίψη αντικειμένων, οι εντάσεις και οι διακοπές συνεχίστηκαν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Έντονος ήταν ο αντιδράσεις των θεατών και προς τον συμπολίτη τους Papini. Όταν ο Marinetti απήγγειλε ένα έργο του Palazzeschi, ένας θεατής του πρόσφερε ένα πιστόλι για να αυτοκτονήσει, με τον Marinetti να απαντάει: *Αν εμένα μου χρειάζεται μια μπάλα από μολύβι, εσένα σου αξίζει μια μπάλα σκατά* (Tisdall & Bozzola, 1984: 135). Η αστυνομία αναγκάστηκε να διακόψει την παράσταση λόγω των αντιδράσεων. Οι διαμάχες συνεχίστηκαν στους δρόμους και οι φουτουριστές συνελήφθησαν και πάλι.

Το κοινό δεν είχε σκοπό να ακούσει, αλλά μόνο να αντιδράσει και να γιουχάρει τους φουτουριστές. Σε απάντηση των θεατών, οι καλλιτέχνες προκαλούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτές οι αντιδράσεις φαίνεται να είχαν κουράσει τον Marinetti, ο οποίος έκλεινε όχι με ιδιαίτερη ευχαρίστηση αυτόν τον κύκλο των παραστάσεων, για να περάσει σε 'φουτουριστικά απογεύματα' σε γκαλερί.

Κατά την παρουσίαση των *θορυβομελοποιών (intonarumori)* στο Μιλάνο τον Απρίλιο του 1914, το κοινό αντέδρασε για μια ακόμη φορά έντονα, δίνοντας το έναυσμα για πιο εκτεταμένες συγκρούσεις. Αρχικά προκλήθηκε θόρυβος κατά την ομιλία του Marinetti, ενώ ακούστηκαν χειροκροτήματα με την εμφάνιση των μηχανών. Όμως όταν ξεκίνησε η συναυλία, ο θόρυβος που ερχόταν από το χώρο του κοινού ήταν ακόμη πιο ισχυρός, με αποτέλεσμα να χρειαστεί η παρέμβαση της αστυνομίας μετά το τέλος του πρώτου μέρους. Στο τρίτο μέρος, φουτουριστές και θεατές πιάστηκαν στα χέρια, αφού οι δεύτεροι είχαν πετάξει στη σκηνή ότι έβρισκαν μπροστά τους (μέχρι και καθίσματα και προσωπικά αντικείμενα). Κατά τη διάρκεια των συγκρούσεων, ο Russolo συνέχισε να παίζει μουσική. Οι συγκρούσεις συνεχίστηκαν στους δρόμους.

Μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, οι θεατές δεν φαίνεται να είχαν σβήσει από τη μνήμη τους τα ένδοξα χρόνια που προηγήθηκαν και έτσι επιφύλασσαν ανάλογη θορυβώδη υποδοχή στον Marinetti και την παρέα του. Η αρχή έγινε με την περιοδεία του 'Συνθετικού Θεάτρου', από το θίασο του Tumiatì. Στο Μιλάνο στο Teatro Lirico το Φλεβάρη του 1920, η βαβούρα ήταν τόσο μεγάλη κατά τη διάρκεια της παράστασης, που οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν να ακουστούν. Στο τέλος οι θεατές αποχώρησαν απογοητευμένοι (Berghaus, 2004: 211).

Στην υπόλοιπη περιοδεία, δεν έλειψαν τόσο το ενδιαφέρον από τη μεριά του κοινού, όσο και η ρίψη λαχανικών επί σκηνής. Άλλες φορές ακολούθησαν ακρότητες από αριστερούς, καθώς δεν είχε ξεχαστεί ο ρόλος του Marinetti στο κάψιμο των γραφείων του αριστερού έντυπου *Avanti!*.

Ιδιαιτερότητες είχε και η πρεμιέρα της περιοδείας του θιάσου του de Angelis, με ρεπερτόριο του 'Θεάτρου της Έκπληξης'. Η παράσταση έγινε στο Teatro Mercadante στα τέλη Σεπτεμβρη του 1921, με τα εισιτήρια να εξαντλούνται 3 μέρες πριν, παρά τις υψηλές τιμές. Οι θέσεις είχαν πουληθεί σε δύο ή και τρία άτομα, σύμφωνα με το παλιότερο μανιφέστο του *Βαριετέ* και αυτό προκάλεσε αναστάτωση στους θεατές. Το κοινό αιφνιδιάστηκε αρχικά από τις εμφανίσεις των Cangiallo & Marinetti από διαφορετικές κατευθύνσεις, ενώ έκανε παρεμβάσεις στην ομιλία του τελευταίου, σχετικά με το "νέο" είδος παράστασης. Κατά τη διάρκεια ενός νούμερου, φάνηκε να ξεσπά ένας καυγάς στη σκηνή μεταξύ των ηθοποιών και κάποιος πετάχτηκε στο κοινό, τρομάζοντας τους θεατές. Τελικά διαπιστώθηκε ότι ήταν μια κούκλα. Τα δύο έργα του Cangiallo *Luce & Consiglio de leva*, είχαν σαν στόχο να προκαλέσουν το κοινό να αντιδράσει. Έτσι πέτυχαν τη συμμετοχή των θεατών κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Το ρεπερτόριο των παραστάσεων είχε δυναμισμό, κωμικά στοιχεία, φάρσα και ενσωμάτωνε χαρακτηριστικά του καμπαρέ. Οι παραστάσεις έμπαιναν στη ζωή της πόλης. Κατά τη διάρκεια της περιοδείας, πολλές φορές ξυπνούσαν παλιές αναμνήσεις στο κοινό, από συγκρούσεις. Η πολεμική από την πλευρά των φουτουριστών είχε κοπάσει, όμως δεν συνέβαινε το ίδιο από την πλευρά των θεατών.

Μετά από τον πόλεμο προβλήθηκε μια γιορτή ενέργειας και δυναμισμού, παρά μια προσπάθεια προβολής νέων θεατρικών αξιών. Το κοινό έμπαινε σε μια ατμόσφαιρα εμπνευσμένη από καμπαρέ και δεχόταν αστεία που έμοιαζαν με σχολικά πειράγματα.

Ο τύπος της εποχής κάνει λόγο για εντάσεις κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, με τους θεατές να δίνουν τη δική τους παράσταση αυτοσχεδιάζοντας. Σε πολλές περιπτώσεις η παράσταση διακόπτονταν για λίγο, ενώ στη Ρώμη οι φουτουριστές είχαν να αντιμετωπίσουν και τη ρίψη λαχανικών που παρεμβαλλόταν στην παράσταση. Ο Marinetti ζήτησε από τους θεατές να ηρεμήσουν, αλλά αυτό ήταν αδύνατο με τους καλλιτέχνες να αναγκάζονται να κρυφτούν. Στη Φλωρεντία το κοινό άκουσε με προσοχή τις διακηρύξεις των φουτουριστών, στο Τορίνο ήταν εφοδιασμένο με κόρνες και λαχανικά και θυμήθηκε τον παλιό καλό καιρό. Στο Μιλάνο, οι θεατές διχάστηκαν σε υποστηρικτές και εχθρούς του κινήματος.

Στην 2^η περιοδεία του 'Θεάτρου της Έκπληξης', οι εντάσεις και οι καυγάδες δεν έλειψαν. Φασαρίες δημιουργήθηκαν στην πρεμιέρα στο Μιλάνο, στα μέσα Γενάρη 1924. Οι θεατές δεν κατάλαβαν το νόημα των παρουσιαζόμενων καινοτομιών.

Στην Τεργέστη η φασαρίες που προκάλεσαν οι θεατές ήταν τόσο μεγάλες, που ανάγκασαν τον Marinetti να πει ότι δεν θα ξαναδώσει παράσταση σε αυτή την πόλη. Οι αστυνομικοί έψαχναν τους θεατές πριν μπουν στο χώρο της παράστασης στη Βενετία, ενώ στη Νάπολη συγκεκριμένα άτομα από το κοινό προσέβαλαν προσωπικά τους καλλιτέχνες. Ο de Angelis χτύπησε έναν ενοχλητικό θεατή και ακολούθησε σύρραξη. Στη Μεσίνα η παράσταση πήγε πολύ καλά, με τους φοιτητές να υποδέχονται θερμά τους φουτουριστές. Έτσι δόθηκε και δεύτερη παράσταση στην ίδια πόλη, με τα έσοδα να δίνονται στο πανεπιστήμιο.

Ίσως ήταν μέρος του χαρακτήρα του Φουτουρισμού, ίσως και να αποτελούσε πια μνήμη και βίωμα για το κοινό στην Ιταλία, οι παραστάσεις που είχαν δοθεί. Οι εντάσεις και οι φασαρίες με το κοινό συνεχίστηκαν και σε αυτόνομους θιάσους που περιόδευαν στην Ιταλία, περιλαμβάνοντας στο πρόγραμμά τους φουτουριστικά έργα. Η Compagnia del Teatro Semifuturista χρειάστηκε την υποστήριξη του Marinetti για να αντιμετωπίσει βίαιες αντιδράσεις του κοινού, στη βόρεια Ιταλία (Berghaus, 2004: 370).

Εντάσεις με το κοινό προκλήθηκαν και κατά την περιοδεία της Compagnia del Teatro Futurista. Αρνητικές αντιδράσεις από θεατές εκδηλώθηκαν στη Σιένα και τη Φλωρεντία, ενώ η παράσταση στην Πίζα είχε αξιοσημείωτη επιτυχία.

Κατά τον Le Bon το κοινό αντιδρά με μια μιμητική δράση, όταν του παρέχεται ένα ανάλογο μοντέλο από τον ρήτορα. Ίσως κάτι τέτοιο να συνέβη και στις φουτουριστικές παραστάσεις, όπου μέρος του κοινού αντέδρασε στη βίαιη και δυναμική παρουσία των καλλιτεχνών στη σκηνή.

Από τη μία οι φουτουριστές φαίνεται να ενσωματώνουν το κοινό και τις αντιδράσεις του στις παραστάσεις τους. Η ενσωμάτωση αυτή δεν γίνεται με κάποια ομοιομορφία. Αυτό συμβαίνει γιατί ο Φουτουρισμός φαίνεται να αναπτύσσει μια διφορούμενη στάση, σε σχέση με το κοινό. Άλλες φορές η φουτουριστική γραφή κολακεύει και άλλες φορές εξυβρίζει το κοινό. Ίσως οι φουτουριστές είχαν αυτή τη στάση, λόγω της επίγνωσης της δυναμικής της μάζας που επιδρά με δυναμικό τρόπο, προκαλώντας αστάθεια στις κοινωνικές ιεραρχίες (Poggi, 2002: 711).

Επίσης είχαν βιώσει τη μετατροπή του κοινού σε όχλο και τη συνακόλουθη ακραία δυναμική δράση, απέναντι στο θέαμα και στην παρουσία του κινήματος, ήδη από τις πρώτες παραστάσεις τους. Ίσως και η ίδια η διφορούμενη στρατηγική τους συνέβαλε σε ακραίες αντιδράσεις από την πλευρά του κοινού, μετατρέποντάς το άλλες φορές σε επιθετική μάζα και άλλες φορές σε ένα σύνολο που επιδοκίμαζε τα τεκταινόμενα. Συχνά οι αντιδράσεις δεν ήταν μαζικές, αλλά μεμονωμένες.

Πάντως είναι σίγουρο ότι, είτε πρόκειται για θετικές ή αρνητικές αντιδράσεις, είτε για μαζικές ή μεμονωμένες αποκρίσεις, το φουτουριστικό θέαμα τροποποιεί

το σώμα του θεατή και επιδρά σε αυτό δημιουργώντας ένα πεδίο μέσα στο οποίο δραστηριοποιείται. Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη δράση, παίζουν οι προκαταλήψεις του κάθε θεατή, έτσι ώστε να αντιδράσει με θετικό ή αρνητικό τρόπο προς τους καλλιτέχνες.

Ας δούμε μερικά σημεία αυτής της αμφιλεγόμενης στάσης απέναντι στο πλήθος των θεατών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο ιδρυτικό μανιφέστο, το ξεκίνημα γίνεται με μια πομπώδης περιγραφή όλο δόξα:

Θα τραγουδήσουμε τα μεγάλα πλήθη που ξανάβουν από την εργασία, την απόλαυση ή την ανταρσία: θα τραγουδήσουμε τις πολύχρωμες και πολυφωνικές παλίρροιες των επαναστάσεων μέσα στις μοντέρνες πρωτεύουσες ...

(Marinetti, 1987: 33-4)

Στο *Βαριετέ* το κοινό αναφέρεται ως συνεργάτης, για την επιτυχία της παράστασης, με ενεργητική συμμετοχή, θορυβώδη δράση, τραγούδι, απρόβλεπτες κινήσεις και διάλογο με τους ηθοποιούς (Marinetti, 1987: 100). Το βαριετέ αρχικά δεν είχε πλάνο έργου, αλλά ζωντανεύει το κοινό και έτσι η δράση μεταφέρεται και εκτός σκηνής.

Ο Φουτουρισμός εξιτάρει το κοινό του και το κάνει να ξεχάσει τη μονοτονία της καθημερινής ζωής. Χρειάζεται να αναπτυχθεί μια σχέση εμπιστοσύνης και σιγουριάς και όχι σεβασμού, με το κοινό. Μόνο έτσι θα αποκτήσει αυτό μια δυναμική ζωντανία, που θα έχει προκληθεί από τη νέα φουτουριστική θεατρικότητα (Marinetti, Settimelli, Corra, 2001[1915]: 206).

Όμως σε άλλα σημεία, οι φουτουριστές δεν φαίνεται να εμπιστεύονται το γούστο του κοινού. Μάλιστα υποστήριξαν με θέρμη την 'περιφρόνηση του κοινού'. Όπως σημειώνεται στο κείμενο το 'Φουτουριστικό Συνθετικό Θέατρο', είναι χαζό να υιοθετείται ο πριμιτιβισμός του κοινού, το οποίο θέλει τον "κακό" να χάνει και τον "καλό" να κερδίζει (Marinetti, Settimelli, Corra, 2001[1915]: 203).

Τα στοιχεία που αναφέρθηκαν ως βασικά για τη δράση των φουτουριστών (βία, πόλεμος, συγχρονισμός κ.τ.λ.) δεν θα μπορούσαν παρά να προκαλέσουν την αντίδραση του κοινωνικού περίγυρου των καλλιτεχνών και του κοινού που τους ακολουθούσε. Η έντονη προβολή των επιδιώξεων των φουτουριστών και το περιεχόμενο των διακηρύξεών τους, προκάλεσε ιδιαίτερα έντονες διαμάχες στο καλλιτεχνικό, το κοινωνικό και το πολιτικό πεδίο, δημιουργώντας μια αλληλεπίδραση και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση κοινωνικών καταστάσεων. Έτσι, οι φουτουριστικές παραστάσεις σημάδεψαν τους θεατές κάνοντάς τους ταυτόχρονα συμμετοχούς στη σκηνική δράση και προκαλώντας τους ακόμη και μετά από αυτή.

Φουτουρισμός, κοινωνία, πολιτική

Το Φουτουριστικό κίνημα ασχολήθηκε με την αλλαγή της κοινωνικής κατάστασης και την ανακατασκευή του κόσμου με μια έντονη πολεμική, ιδιαίτερα κατά την πρώτη δεκαετία. Πραγματοποίησε παρεμβάσεις σε κοινωνικούς θεσμούς, ενώ και στα μανιφέστα του αναφερόταν σε βιβλιοθήκες, πανεπιστήμια, μουσεία, καθώς και στην αστική και αισθητική εικόνα σημαντικών ιταλικών πόλεων. Απέρριψε την κατεστημένη τέχνη, ιδιαίτερα την ιταλική καθώς επίσης και τους προαναφερόμενους θεσμούς.

'Ο πόλεμος –που εντείνεται από τον Φουτουρισμό- μας υποχρεώνει να προελαύνουμε και όχι να σαπίζουμε (*marciare, non marcire*) σε βιβλιοθήκες και αναγνωστήρια.'

(Marinetti, Settimelli, Corra, 2001[1915]: 201)

Προηγουμένως, στο ιδρυτικό μανιφέστο, η υπάρχουσα κατάσταση στην τέχνη και την κοινωνία παρουσιάζεται σαν να προσεγγίζει την αποχαύνωση και το θάνατο, απέναντι στη ζωτικότητα και την ορμή των Φουτουριστών.

Μουσεία: νεκροταφεία! Ολόδια, πράγματι, για αυτό και το ίδιο αποτρόπαιο ανακάτεμα τόσων πολλών σωμάτων που δεν αναγνωρίζονται.. Μουσεία: παράλογα σφαγεία ζωγράφων και γλυπτών που δολοφονούνται μεταξύ τους, με πλήγματα από χρώματα και γραμμές, κατά μήκος των αντιδικούντων τοίχων.

Και πιο κάτω:

.. Να θαυμάζεις ένα παλιό πίνακα ισοδυναμεί με το να αδειάζεις την ευαισθησία σου σε μια τεφροδόχο, αντί να την προβάλεις μακριά με βίαιες ριπές δημιουργίας και δράσης.

Θέλετε λοιπόν να ξοδέψετε όλες τις καλύτερες δυνάμεις σας, σ' αυτό το αιώνιο και ανώφελο θαυμασμό του παρελθόντος, απ' όπου μοιραία θα βγείτε εξαντλημένοι, μειωμένοι και κακοποιημένοι;

(Marinetti, 1987: 35-6)

Επίσης πολλές παρεμβάσεις-παραστάσεις είχαν έντονο πολιτικό μήνυμα, θίγοντας πατριωτικά ζητήματα, το θεσμό του Βασιλιά και του Πάπα, την Εκκλησία, το περιεχόμενο του Σοσιαλισμού. Οι πολιτικές παραστάσεις και εκδηλώσεις ξεκίνησαν και κορυφώθηκαν, με αφορμή την έντονη επιθυμία των περισσότερων φουτουριστών, για είσοδο της Ιταλίας στον Α Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στη συνέχεια της πορείας του κινήματος, τέτοιου είδους δράσεις και παρεμβάσεις, είτε αμιγώς πολιτικές, είτε καλλιτεχνικές με προεκτάσεις στο πεδίο της πολιτικής, δεν σταμάτησαν να πραγματοποιούνται.

Παρεμβάσεις στην κοινωνία και σε κοινωνικούς θεσμούς

Οι φουτουριστές ενδιαφερόντουσαν για το κοινωνικό και αστικό περιβάλλον, ως πεδίο σύγκρουσης, σύνθεσης και δημιουργίας. Στη ζωγραφική για παράδειγμα, υπήρχε ένα αυθεντικό ενδιαφέρον για κοινωνικά θέματα, εντάσεις, συγκρούσεις, εργασία, νυχτερινή ζωή αλλά και για την αποτύπωση του μοντέρνου αστικού τοπίου. Στους πίνακες του Boccioni *Έφοδος της αστυνομίας* και *Ταραχές στη στοά*, παρατηρείται ένα παιχνίδι με τον θεατή που γίνεται το επίκεντρο του πίνακα. Όπως σημειώνεται στον κατάλογο της έκθεσης *..αυτές οι δυναμικές γραμμές πρέπει να περιζώνουν και να παρασύρουν τον θεατή, έτσι ώστε, κατά κάποιο τρόπο, να βρεθεί αναγκασμένος να παλέψει ο ίδιος με τα πρόσωπα του πίνακα*^{lxix}.

Την τοποθέτηση του θεατή στο κέντρο του πίνακα, καθώς και την 'ιδέα της μεγαλούπολης ως κοινής εμπειρίας' ασπάζεται και ο Carrà. Αυτές οι αρχές σε πιο φιλόδοξη κλίμακα επηρεάζουν τον πίνακα του *Η κηδεία του αναρχικού Γκάλλι*. Όπως αναφέρεται στον κατάλογο σχετικά με το έργο, *ο Carrà προσπάθησε να αποδώσει την έξαψη και τη συγκίνηση του 'επαναστατικού προλεταριάτου' .. να κάνει μια παραβολή για το θάνατο του ατόμου που βρίσκει τη δικαίωσή του στην αναγεννητική δύναμη των μαζών* (Tisdall & Bozzola, 1984: 70, 72).

Όπως είδαμε και παραπάνω, η προσέγγιση και ενεργοποίηση του θεατή, έγινε με μεγαλύτερη ένταση στα θεατρικά δρώμενα, καθώς και σε άλλες παραστάσεις, ομιλίες και παρεμβάσεις με πολιτικό περιεχόμενο. Από το 1910 και μετά ο Marinetti πειραματίστηκε με παραστάσεις στο δρόμο, τις οποίες συνδύαζε με τη διανομή μανιφέστων. Με αυτόν τον τρόπο ήθελε να τραβήξει την προσοχή και να προσελκύσει μεγαλύτερο κοινό. Αυτό ήταν ένα άλλο μέσο για να απευθυνθεί στον κόσμο, πέρα από τα μανιφέστα και τα περιοδικά, δίνοντας ζωντάνια και αμεσότητα στην προσέγγισή του. Μία πρώτη γεύση παρέμβασης στο δρόμο, δόθηκε τον Ιούνιο του 1910, με τη διανομή του μανιφέστου *Contro Roma Passatista (Against Past-Loving Rome)*.

Σε αυτό το κείμενο ο Marinetti τα βάζει με τις πιο τουριστικές πόλεις της Ιταλίας, τη Ρώμη, τη Βενετία και τη Φλωρεντία. Εναντιώνεται στους Ιταλούς της εποχής του, οι οποίοι χορεύουν και τραγουδούν σαν πόρνες μπρος στο πλήθος των τουριστών, που επισκέπτονται τα μνημεία. Όπως αναφέρεται, μια νέα Ιταλία γεννιέται από τη βιομηχανία και την εμπορική ανάπτυξη, που χαρακτηρίζεται από 'ηλεκτρικά φεγγάρια' και 'φωνή από σίδερο'.

Η ομιλία-δράση του Marinetti που πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1910 στη Βενετία, περιείχε ένα κομμάτι με τίτλο *Advice to Venetians*, το οποίο συμπεριλήφθηκε στο φυλλάδιο *Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo Contro Venezia Passatista. 27 Aprile 1910*. Σε αυτό το φυλλάδιο-μανιφέστο, οι φουτουριστές εκδηλώνουν την αντιπάθειά τους για τη Βενετία και προτείνουν τρόπους για τη θεραπεία της κατάστασης στην οποία βρίσκεται. Θα πρέπει ο τουρισμός να αντικατασταθεί με τη βιομηχανική παραγωγή, τα κανάλια να γίνουν δρόμοι και τα αυτοκίνητα να αντικαταστήσουν τις γόνδολες. 'Το ιερό ηλεκτρικό φως' θα αντικαταστήσει 'το ευτελές φεγγαρόφωτο'. Αυτό το μανιφέστο τυπώθηκε σε 800.000 αντίτυπα και πετάχτηκε από το καμπαναριό στην Piazza San Marco ένα Κυριακάτικο απόγευμα, σε ένα πλήθος που αποτελούνταν από

ανυποψίαστους Βενετούς και τουρίστες, με τον Marinetti να φωνάζει εναντίον της προσκολλημένης στο παρελθόν Βενετίας (Berghaus, 2004: 68-9).

Στοιχεία παράστασης είχε η δίκη του Marinetti για το έργο του 'Μαφάρκα ο Φουτουριστής', για προσβολή της δημοσίας αιδούς. Έγινε προσπάθεια να κατηγορηθεί ο ίδιος και οι άλλοι φουτουριστές ως πορνογράφοι και να δυσφημιστεί το κίνημα (Tisdall & Bozzola, 1984: 135). Όμως ο Marinetti κατάφερε να αντιστρέψει την κατάσταση και να κερδίσει την υποστήριξη του κοινού, ενάντια στους εκπροσώπους της δικαιοσύνης που μεροληπτούσαν εναντίον του. Έτσι, το κίνημα παρενέβη σε έναν ακόμη θεσμό, αφήνοντας τα σημάδια του εκεί και αναδεικνύοντας θεατρικά στοιχεία στην αναπαράσταση των γεγονότων και την απονομή δικαιοσύνης.

Στις 27 Φεβρουαρίου 1911, στην πρώτη παράσταση της όπερας του Richard Strauss, *Der Rosenkavalier* στη Σκάλα του Μιλάνο, οι φουτουριστές πήραν τις θέσεις τους και μετά τη δεύτερη πράξη, πέταξαν από τον πάνω εξώστη φυλλάδια στο κοινό. Στα φυλλάδια αυτά, ζητούσαν να σταματήσει η Σκάλα να είναι η Πομπηία του ιταλικού θεάτρου και σε κάθε περίοδο να παρουσιάζονται 3 έργα νέων, άγνωστων, τολμηρών και καινοτόμων Ιταλών συνθετών. Στην προεμίερα αυτή, βρίσκονταν όλοι οι μεγαλοαστοί της πόλης και αντέδρασαν σε αυτές τις πράξεις των φουτουριστών (Berghaus, 2004: 71-2).

Εκτός από εισβολή στην Όπερα και στο Δικαστήριο, οι φουτουριστές εισέβαλαν και στο χώρο του πανεπιστημίου. Αρχικά, αυτό συνέβη στη Μπολόνια τον Ιανουάριο του 1914, κατά την υποψηφιότητα του κριτικού Alfredo Galetti, για έδρα καθηγητή. Ο Galetti θεωρήθηκε από τους φουτουριστές, ως κριτικός που ήταν προσκολλημένος στο παρελθόν. Ο Marinetti συνοδευόμενος από υποστηρικτές του, εισέβαλε στην αίθουσα κατά την εναρκτήρια ομιλία και διέκοψε τη διαδικασία, προκαλώντας την έκπληξη των παρευρισκομένων.

Πρότεινε αλλαγές στην ιταλική κοινωνία όπως την εξάλειψη του 90% των δικηγόρων, καθηγητών και γιατρών, για χάρη των βιομηχάνων, εμπόρων, μηχανικών. Επιπλέον, απαίτησε μια πολιτική ενάντια στην Εκκλησία, τους σοσιαλιστές, τους φιλειρηνιστές και τους δημοκρατικούς, καθώς και την κατάργηση μιας εκπαίδευσης, όπου η μόνη επιστήμη που διδάσκεται είναι η επιτυχία στις εξετάσεις. Με την απαίτησή του για κατάργηση των σχολαστικών διδασκάλων, γιατί αυτοί συμβολίζουν την υποταγή στην αυθεντία των καθηγητών, κέρδισε το χειροκρότημα των φοιτητών. Την επόμενη μέρα οι φουτουριστές έκαναν παρέμβαση στο χώρο του πανεπιστημίου στο προαύλιο, όπου παραβρέθηκαν πολλοί φοιτητές παρά τις άσχημες καιρικές συνθήκες. Ακολούθησαν έντονες συζητήσεις και ομιλίες. Έτσι, αρχίζει να διακρίνεται μια στάση που υποστηρίζει την εκπαίδευση απαλλαγμένη από τις αυθεντίες. Μια διαδικασία γνώσης, που θα διαμορφώνεται μέσα από τη δράση και την παρέμβαση, όπως θα δούμε και στο τέταρτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Επόμενες δράσεις διαμαρτυρίας, έγιναν στο πανεπιστήμιο της Ρώμης στα μέσα του Δεκέμβρη του 1914. Οι αντιδράσεις μελών του κινήματος αφορούσαν τις ομιλίες του Cesare de Lollis, που θεωρήθηκε γερμανόφιλος και του Giuseppe Chionenda, που θεωρήθηκε φιλειρηνιστής. Η γενικότερη παρέμβαση στο πανεπιστήμιο συνοδεύτηκε από διαμάχες, καθώς και από προσπάθεια

αποκλεισμού από την αίθουσα των ομιλιών, των φουτουριστών και των φοιτητών που τους υποστήριζαν (Berghaus, 2004: 75-6).

Η παρέμβαση σε θεσμούς συνεχίστηκε και τα επόμενα χρόνια. Μία οργανωμένη προσπάθεια έγινε στη νότια Ιταλία. Η Σικελία ήταν αποκομμένη από τις εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη, ιδιαίτερα σε ζητήματα μοντέρνας τέχνης. Μετά τον πόλεμο φουτουριστικά έντυπα εκδόθηκαν στο νησί, ενώ παράλληλα υπήρξε και η προσπάθεια να εκσυγχρονιστεί το τοπικό θέατρο. Κάτι τέτοιο δεν είχε την υποστήριξη των επιχειρηματιών του θεάτρου.

Οι φουτουριστές αντιτάχθηκαν στην επαναφορά του αρχαιοελληνικού πνεύματος και το ανέβασμα ενός έργου του Αισχύλου (Απρίλιος 1921). Μοιράστηκε και ένα μανιφέστο για την περίπτωση, στο οποίο χρησιμοποιήθηκε ένας στίχος του Αισχύλου, από τις *Χοηφόρους* ως σύνθημα: *Λέω πως τον ζωντανό σκοτώνουν όσοι πέθαναν* (Αισχύλος 886).

Λίγο αργότερα, ο Marinetti έφτασε στην περιοχή, δίνοντας δύο ομιλίες ενάντια στον κλασικισμό. Αυτή η εμφάνιση έδωσε έμπνευση για ένα δεύτερο μανιφέστο με τίτλους *Manifesto futurista per le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa* (*Modernize the Greek Amphitheatre, Against the Greek Theatre & Let's Utilize the Amphitheatre of Syracuse*). Σε αυτό προτεινόταν ο διαγωνισμός μοντέρνου δράματος, ο οποίος θα γινόταν κάθε χρόνο, σε εναλλαγή με τα αρχαία ελληνικά δρώμενα.

Η "συζήτηση" γύρω από το αρχαίο θέατρο και τις μοντέρνες παραστάσεις, συνοψίστηκε στο περιοδικό *La balsa futurista* τον Ιανουάριο του 1922 (Berghaus, 2004: 359). Ο Mussolini έδωσε μια νέα τροπή στα πράγματα, υποστηρίζοντας το αρχαίο ρωμαϊκό πνεύμα, ως φυσικό πρόγονο του δικού του καθεστώτος, ιδρύοντας Εθνικό Ινστιτούτο Αρχαίου Δράματος. Ο Marinetti αντιτάχθηκε σε αυτή την ενέργεια, ακόμη και μετά το συμβιβασμό του με το Φασιστικό καθεστώς.

Μια άγνωστη πτυχή της δράσης του Marinetti στη Νότια Ευρώπη, έχει να κάνει με την επίσκεψή του στην Ελλάδα. Σε σχετικό άρθρο που δημοσιεύτηκε στο *Ελεύθερο Βήμα*, το Φεβρουάριο του 1933, καλεί του νέους της Ελλάδας να γυρίσουν τις πλάτες τους στην Ακρόπολη και να αφιερωθούν στην ...*ευγενικήν εργασίαν των εικόνων, των λέξεων, των ήχων, του πηλού, του τσιμέντου και του φωτός*. Έτσι επιτίθεται, με μεγαλύτερη κομψότητα από πριν, στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα δείχνοντας μεγαλύτερη προτίμηση στη μοντέρνα Ελλάδα και τη γαλανόλευκη σημαία της, από τον Παρθενώνα^{xxx}.

Πολιτική: Αναρχία, Εθνικισμός, Αριστερά

Ο Φουτουρισμός είχε ένα έντονο φλερτ με την πολιτική σχεδόν από την αρχή της ύπαρξής του. Μάλιστα όχι απλά συνδέθηκε με την πολιτική, αλλά κυμαινόταν ανάμεσα σε δύο ακραίες τάσεις: από τον αναρχοσυνδικαλισμό στον Φασισμό. Πολλοί φουτουριστές τάχθηκαν με ενθουσιασμό υπέρ του πολέμου της Ιταλίας με την Αιθιοπία. Τελικά ο ιταλικός Φουτουρισμός συνδέθηκε με τον Φασισμό και το Mussolini, ενώ ο Ρωσικός με τον Κομμουνισμό.

Είναι βέβαια ζήτημα, το αν και κατά πόσο ο Φουτουρισμός υπήρξε η επίσημη τέχνη του Φασισμού, ιδιαίτερα μετά το ιδεολογικό τους σχίσμα στα τέλη της δεκαετίας του 1910, όταν ο Mussolini συμβιβάστηκε με την Εκκλησία και τη Μοναρχία (Tisdall & Bozzola, 1984: 24).

Σε ένα πρώτο, αλλά ιδιαίτερα απλοϊκό επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Φουτουρισμός μοιράζεται με το Φασισμό και τον Κομμουνισμό τη βία ως μέσο επιβολής των επιδιώξεών του. Οι σκοποί που προτάσσουν είναι υπερβολικοί και αδιάλλακτοι (Stanley Mitchell, 1990: 48). Όμως είναι διαφορετική η έννοια και η πρακτική της βίας, όπως τη βρίσκουμε στο Φουτουρισμό από την αντίστοιχη πρακτική στα καθεστώτα, όπου η θεωρητική θεμελίωση είναι διαφορετική και η βίαιη δραστηριότητα συνδέεται με ανθρώπινες ζωές. Επιπλέον, είναι πρόχειρος ο συσχετισμός Φασισμού και Κομμουνισμού με αυτό τον τρόπο.

Η Anne Bowler υποστηρίζει ότι η ασυμβατότητα του Φουτουρισμού και του Φασισμού, οφείλεται σε μια ασυμφωνία ανάμεσα στην πολιτική και την αισθητική πλευρά του κινήματος, που δεν επέτρεπε την πραγματοποίηση πολλών ιδεών που αναφέρονται στα μανιφέστα (Bowler, 1991: 764). Όμως, αυτές οι αντιφάσεις μέσα στο ίδιο το κίνημα, ίσως να ήταν αυτές που του προσέδωσαν τον πραγματικό χαρακτήρα του και ώθησαν το κοινό, αλλά και εκπροσώπους της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής, σε μεταβαλλόμενες συμπεριφορές.

Η πολιτική διάσταση του ιταλικού Φουτουρισμού, δίχασε τους κριτικούς, από τους φορμαλιστές, μέχρι τον Walter Benjamin. Στην πρώτη περίπτωση παραμερίστηκε η σχέση με τον Φασισμό. Η δράση του κινήματος αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο από στοχαστές της Αριστεράς, με τον Benjamin να είναι επικριτικός και τον Gramsci να κρατάει μία πιο κριτική στάση, απέναντι στον Φουτουρισμό και τον ίδιο τον Marinetti.

Ο Benjamin με το *Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγής του Ξεσήκωσε* πολλές αντιδράσεις, ιδιαίτερα με τη μεταβολή της σχέσης της μάζας προς την τέχνη (Brodersen, 2008: 134).

Στον Benjamin παρουσιάζεται η "κακή" φασιστική τέχνη να αισθητικοποιεί την πολιτική και η "καλή" κομμουνιστική τέχνη να πολιτικοποιεί την τέχνη (Tisdall & Bozzola, 1984: 300). Στο κλείσιμο του έργου του εξισώνει τον Φασισμό με τον Φουτουρισμό, παρά τις σημαντικές διαφορές τους σε πολιτικό επίπεδο, που επέφεραν τη ρήξη μετά το 1919 και παρά το γεγονός ότι ο Φουτουρισμός δεν αποτέλεσε ποτέ επίσημη (ή ανεπίσημη) τέχνη του καθεστώτος. Αντίθετα δέχτηκε πολεμική από φασίστες κριτικούς της τέχνης και γραφειοκράτες.

Η πολιτιστική βιαιότητα και η επιθετική άρνηση των κυρίαρχων αξιών, τόσο των πολιτιστικών όσο και των ηθικών – που ήταν αναπόσπαστο μέρος όχι μόνο του Φουτουρισμού αλλά και του Νταντά, και της προεπαναστατικής ρωσικής τέχνης και αργότερα, του Σουρεαλισμού – εξακολουθούν να αποτελούν στοιχείο κάθε μορφής τέχνης που αρνείται να δεχτεί τον περιορισμό του ρόλου τους στην ευπρεπή διακόσμηση

(Tisdall & Bozzola, 1984: 24).

Ο Gramsci είχε μία στάση απέναντι στο Φουτουρισμό, η οποία μεταβλήθηκε στο πέρασμα του χρόνου και των γεγονότων. Στις αρχές της δεκαετίας του 1910 υπερασπίστηκε το κίνημα απέναντι σε επικρίσεις για την καινοτομία του. Κατά την οπτική του, τέτοιες γνώμες δεν μας λένε γιατί οι φουτουριστές είναι καλλιτέχνες και όχι χοντροκομμένοι διασκεδαστές (Gramsci, 1985: 48).

Αναγνώριζε μια επαναστατική διάσταση στη δραστηριότητα των φουτουριστών, που καταστρέφει την υπάρχουσα κουλτούρα. Θεωρούσε ότι το προλεταριάτο δεν ήταν έτοιμο για μια τέτοια καταστροφή, που θα σήμαινε τη δημιουργία μιας νέας κουλτούρας.

Μέχρι τις αρχές του 1921 είναι υποστηρικτικός απέναντι στην ιδέα της καταστροφής, όπως εκφράζεται από τον Φουτουρισμό: τη διάλυση του μοντέρνου του πολιτισμού και όχι την καταστροφή σε οικονομικό πεδίο. Δηλαδή καταστροφή πνευματικών ιεραρχιών, προκαταλήψεων, ειδώλων και απολιθωμένων παραδόσεων (Gramsci, 1985: 50-1). Θεωρούσε ότι αυτό το κατάφεραν οι φουτουριστές μέσα στο αστικό πλαίσιο, πράγμα που οι σοσιαλιστές δεν μπορούσαν καν να φανταστούν.

Όμως ενάμιση χρόνο αργότερα (1922) σε γράμμα του προς τον Trotsky, αμφισβητεί ο ίδιος την επαναστατική δραστηριότητα του Φουτουρισμού και του Marinetti, μετά τον πόλεμο. Η στροφή του Gramsci ολοκληρώνεται μέσα από τη φυλακή (1930) όπου και γράφει:

Οι φουτουριστές

Είναι μια ομάδα σχολιαρόπαιδα, που τόσκασαν από ένα ιησουίτικο κολέγιο και αφού έκαναν λίγο θόρυβο στο κοντινό δάσος επαναφέρθηκαν κάτω από το μαστίγιο του αγροφύλακα

(Gramsci, 1981: 262).

Βλέπουμε ότι η γραφή του Φουτουρισμού στην ιταλική τέχνη και κοινωνία με τις εντάσεις και αντιφάσεις της, δημιουργεί διαφορετικές αντιδράσεις σε σύγχρονους στοχαστές της Αριστεράς. Στην περίπτωση του Gramsci εκδηλώνεται μια μεταστροφή, που αποτυπώνεται σε κείμενα και επιστολές του.

Η πολύπλευρη δραστηριότητα του Marinetti εκτός από εντάσεις που προκάλεσε στη γλώσσα της κριτικής, είχε επηρεαστεί από πολύ διαφορετικές κατευθύνσεις. Επίδραση στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Marinetti, είχαν ο συγγραφέας και πολιτικός Gabrielle d' Annunzio και ο συγγραφέας Alfred Jarry. Ο πρώτος με την εθνικιστική του δράση και ο δεύτερος με το έργο του *Ubu Roi* που επηρέασε τη συγγραφή και το πρώτο ανέβασμα του *Roi Bombance*. Όμως ο ένας έμενε σε ένα συντηρητικό Εθνικισμό, ενώ ο άλλος παρωδούσε κοινωνικές καταστάσεις και δεν περνούσε στην πολιτική δράση (Bowler, 1991: 770). Έτσι ο Marinetti χάραξε τη δική του αυτόνομη πορεία, ανάμεσα στον Αναρχισμό και τον Εθνικισμό.

Ο Marinetti ήταν επηρεασμένος από διάφορες πολιτικές και φιλοσοφικές απόψεις, οι οποίες πολλές φορές ήταν αντικρουόμενες. Θαύμαζε τον ατομισμό του Nietzsche και τη δυναμική σύλληψη του σύμπαντος από τον Bergson, αλλά μελέτησε επίσης και τους Marx, Engels, Sorel και Bakunin. Την πρώτη δεκαετία

του 20^{ου} αιώνα δεν υποστήριζε κάποια πολιτική τάση, αν και έδειξε συμπάθεια προς τους αναρχικούς, τους εξτρεμιστές συνδικαλιστές και τις κινητοποιήσεις στα οδοφράγματα. Δήλωνε εθνικιστής και για αυτό δεν μπορούσε να υποστηρίξει τους σοσιαλιστές, τους οποίους θεωρούσε ιδιαίτερα 'διεθνιστές' (Berghaus, 2004: 27-8).

Μέσα από τη συνολικότερη δραστηριότητά του, ο Marinetti θέλησε να 'αισθητικοποιήσει την πολιτική' και να 'πολιτικοποιήσει την αισθητική'. Το δεύτερο μας απασχόλησε έμμεσα παραπάνω, ενώ το πρώτο αφορά περισσότερο αυτή την τελευταία ενότητα σχετικά με το πώς επηρέασε τα πολιτικά πράγματα και πως άφησε τα ίχνη του σε αυτά, την ταραχώδη περίοδο ανάμεσα στις αρχές της 2^{ης} δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Οι παραστάσεις καθώς και άλλες εκδηλώσεις που προϋποθέτουν τη φυσική παρουσία των καλλιτεχνών, ήταν πολύ σημαντικές έτσι ώστε το κίνημα να αποτυπώσει τη 'γραφή' του, στην πολιτική. Ο Gunter Berghaus κάνει λόγο για 'θέατρο πολιτικής δράσης' (*political action theatre*) σαν ένα είδος επιτελεστικής δράσης. Ο καλλιτέχνης καλείται να δώσει μια μάχη στο όνομα του ιταλικού έθνους, να καταστρέψει την "παλιά τέχνη" και να αλλάξει κάθε πλευρά της ζωής (Bowler, 1991: 773).

Μέσα από το πρόγραμμα του Marinetti για μια τέχνη-δράση (*art-action*), η πολιτική πλευρά των θεατρικών δραστηριοτήτων διακηρύσσεται για πρώτη φορά στις 'φουτουριστικές βραδιές' (Lista, 1976: 36).

Στον Φουτουρισμό, καλλιτεχνικές εκδηλώσεις πήραν μορφή από την πολιτική λειτουργία τους και στις πολιτικές δράσεις δόθηκε αισθητική εμφάνιση. Όπως αναφέρει ο Claudio Vicentini, η θεατρική παράσταση και η πολιτική εκδήλωση ήταν δίδυμα αδέρφια, που αναδύθηκαν από τις 'φουτουριστικές βραδιές', φτιάχτηκαν από το ίδιο μοντέλο δράσης, αναπτύχθηκαν σε μια κατάσταση ασυμφωνίας, που περιλαμβάνει την παρουσία ανθρώπων και προκάλεσαν η μία την άλλη (Berghaus, 2004: 59, 60). Ο Φουτουρισμός ως κίνημα με πολιτικές προεκτάσεις, προβλήθηκε με διάφορους τρόπους μέσα από ομιλίες, παρεμβάσεις, παραστάσεις και δραστηριότητες στο δρόμο. Έτσι, παρεμβάλλεται σε μια τέχνη όπου κρίνεται το μέλλον: στην πολιτική^[xxi].

Ο Marinetti ανέπτυξε έντονη εθνικιστική δράση στην Τεργέστη και πριν από την έκδοση του *Ίδρυση και Μανιφέστο του Φουτουρισμού*, ήδη από το 1908. Η πόλη βρισκόταν υπό Αυστροουγγρική κατοχή και γνώριζε ιδιαίτερη άνθιση στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Αφορμή για την δραστηριοποίησή του, ήταν ο θάνατος της μητέρας του Guglielmo Oberdan, ο οποίος είχε προσπαθήσει να δολοφονήσει τον Αυτοκράτορα της Αυστρίας το 1882 και εκτελέστηκε. Ο Marinetti κατέθεσε στεφάνι στον τάφο της μητέρας του Oberdan και υπερασπίστηκε τους μαθητές από την Τεργέστη που πυροβολήθηκαν στη Βιέννη, λέγοντας ότι μία μέρα η πόλη θα αποκτήσει πανεπιστήμιο, παρά την αντίθετη θέληση της Αυστρίας. Η εκδήλωση έκλεισε με μια θυελλώδη διαμάχη και ο Marinetti συνελήφθη (Berghaus, 2004: 86-7).

Φουτουριστικές δράσεις– ομιλίες απευθύνθηκαν σε εργάτες που άνηκαν στη ριζοσπαστική αριστερά. Η ομιλία του Marinetti 'Όμορφιά και Αναγκαιότητα της

Βίας' (*Bellezza e necessità della violenza*) που δόθηκε σε Μιλάνο και Νάπολη τον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 1910, αναφέρεται στο ρόλο της βίας στη διαδικασία απελευθέρωσης και στη λειτουργία της ως κινητήριας διεργασίας στον Φουτουρισμό. Μέσα από το παράδειγμα της γαλλικής επανάστασης, προσπαθεί να δείξει ότι η βία είναι πρωταρχικό μέσο για την επίτευξη της ελευθερίας, της ισότητας και της δικαιοσύνης. Το συγκεκριμένο κείμενο είχε εκδοθεί ένα χρόνο νωρίτερα προκαλώντας συζητήσεις στο Συνδικαλιστικό και Αναρχικό κίνημα. (Berghaus, 2004: 62, 107).

Μία παρέμβαση με πολιτικές περιεχόμενο, ήταν (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω) η παράσταση στο Teatro Lirico τον Φεβρουάριο του 1910. Η παράσταση διακόπηκε μετά από την αντιαυστριακή ωδή του Bucci και την κραυγή του Marinetti υπέρ του πολέμου, της μόνης υγιεινής του κόσμου. Η αστυνομία συνέλαβε τον ίδιο τον Marinetti και οι πρόξενοι της Αυστρία και της Γερμανίας έκαναν διαβήματα διαμαρτυρίας προς την ιταλική κυβέρνηση (Tisdall & Bozzola, 1984: 134).

Πολιτικό περιεχόμενο είχε και η παράσταση στο Teatro Verdi στη Φλωρεντία (1913), όπου ο Carrà διάβασε ένα κείμενο του Papini και ο Marinetti καταφέρθηκε εναντίον των σοσιαλιστών και των ηγετών τους, υποστηρίζοντας ότι η λέξη Ιταλία θα πρέπει να εξουσιάζει τη λέξη ελευθερία (Tisdall & Bozzola, 1984: 135). Έτσι οι φουτουριστικές δράσεις, έγιναν αντικείμενο στενής παρακολούθησης από την αστυνομία.

Το φουτουριστικό πολιτικό πρόγραμμα για τις εθνικές και δημοτικές εκλογές, προωθήθηκε στους Ιταλούς, μέσω των 'φουτουριστικών βραδιών' και με διανομή φυλλαδίων στις πόλεις όπου γινόντουσαν οι δράσεις. Το πρόγραμμα αυτό, ρίχτηκε στους δρόμους της Φλωρεντίας από αυτοκίνητο τον Οκτώβριο του 1913 (Berghaus, 2004: 70-1).

Η δεύτερη φορά που οι φουτουριστές εισέβαλαν σε Όπερα, ήταν στο Teatro dal Verme στο Μιλάνο, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1914 στο έργο του Puccini *Fanciulla del West*. Αυτή τη φορά στόχος δεν ήταν η λειτουργία του θεσμού της Όπερας, αλλά η εκτέλεση μιας καθαρά πολιτικής δράσης. Μετά την πρώτη πράξη του έργου, ο Marinetti ξετύλιξε μία ιταλική σημαία, ενώ σε ένα άλλο σημείο του θεάτρου ο Boccioni κομμάριασε μια αυστριακή σημαία και την έριξε στο κοινό.

Η πράξη αυτή είχε έντονο πολιτικό περιεχόμενο και επαναλήφθηκε την επόμενη μέρα στο κέντρο της πόλης. Μοιράστηκαν φυλλάδια της 'Φουτουριστικής Σύνθεσης του Πολέμου' (*Sintesi futurista della guerra*) και κάηκαν 7 αυστριακές σημαίες σε μια πυρρά μπροστά από τον καθεδρικό ναό. Για αυτό το λόγο οι Marinetti, Boccioni, Carrà, Mazza, Russolo πέρασαν 6 μέρες στη φυλακή, όπου οι συνθήκες κράτησής ήταν κάτι παραπάνω από καλές, με το φαγητό να έρχεται έξω από τη φυλακή και τους φύλακες να αφήνουν να περνάνε βιβλία στους κρατούμενους (Berghaus, 2004: 72-3).

Οι φουτουριστές συνέχισαν τις δραστηριότητές τους στο δρόμο, επικεντρωνόμενοι στην προσπάθεια εισόδου της χώρας στον πόλεμο. Μια τέτοια δράση πραγματοποιήθηκε στο Μιλάνο τον Αύγουστο του 1914. Στις 3 Αυγούστου η Γερμανία μπήκε στον πόλεμο ενάντια στη Γαλλία και ο Marinetti είχε την ελπίδα ότι η Ιταλία θα υποστήριζε τη Γαλλία. Οι δράσεις συνεχίστηκαν εκείνον τον

Αύγουστο, το Δεκέμβριο, το Φεβρουάριο και τον Απρίλιο οπότε και ο Marinetti φυλακίστηκε μαζί με τον Mussolini για τη διαδήλωση που οργάνωσαν στην Piazza della Pilotta στο Μιλάνο. Πάντως οι φουτουριστές δεν ήταν οι μόνοι που συμμετείχαν σε αυτές τις εκδηλώσεις και επομένως η δραστηριότητα αυτή δεν είχε εξολοκλήρου το στυλ και την αισθητική τους.

Σε πολιτικό επίπεδο ο Marinetti ήταν ενεργός με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Δεν κατέβηκε ως υποψήφιος με κάποιο κόμμα στις αρχές της δεκαετίας του 1910. Όμως πήρε θέση στις Εθνικές Εκλογές του 1909 και μέσα από το *Πρώτο Πολιτικό Μανιφέστο (Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali 1909 -First Political Manifesto)*, καλούσε τους ευφυείς νέους της Ιταλίας να πολεμήσουν ενάντια στους υποψηφίους, που αντιπροσωπεύουν το "παλιό" και τους ιερείς. Οι αρχές είχαν ανοίξει φάκελο για τον Marinetti λόγω της ακραίας καλλιτεχνικής δράσης του και της αντι-αυστριακής συμπεριφοράς που είχε αναπτύξει από νωρίς (Berghaus, 2004: 60-1).

Οι πολιτικές θέσεις του κινήματος, εκφράζονται σε μανιφέστα που εκδόθηκαν αυτόνομα από την καλλιτεχνική δράση των φουτουριστών. Στο *Δεύτερο Πολιτικό Μανιφέστο του Φουτουρισμού (Tripoli Italiana [Secondo Manifesto Politico])*, ο Marinetti υποστήριξε με ενθουσιασμό την ιταλική συμμετοχή στο Λιβυκό πόλεμο και περιέγραψε 3 αρχές της πολιτικής του Φουτουρισμού: 1. πρέπει να δοθεί σε όλα τα άτομα πλήρης ελευθερία, εκτός από τους δειλούς, 2. η λέξη Ιταλία πρέπει να κυριαρχήσει της λέξης Ελευθερία, 3. η βαρετή μνήμη του Ρωμαϊκού μεγαλείου θα πρέπει να ακυρωθεί και να αντικατασταθεί με ένα ιταλικό μεγαλείο 100 φορές μεγαλύτερο. Ο πατριωτικές δηλώσεις του Marinetti, απομάκρυναν κάποιους σοσιαλιστές, ενώ άλλοι τον κατηγορήσαν ως σωβινιστή. Πάντως η συνεργασία του Φουτουρισμού με σοσιαλιστές, αναρχικούς και συνδικαλιστές δεν έπαψε να υπάρχει (Berghaus, 2004: 63).

Το επόμενο πολιτικό μανιφέστο των φουτουριστών εκδόθηκε παραμονές εκλογών, στις 15 Οκτωβρίου του 1913 και επαναλάμβανε προηγούμενες θέσεις, προσθέτοντας νέες πιο ακραίες αξιώσεις: αποικιακός επεκτατισμός, εναντίωση σε παλιές κοινωνικές και πολιτιστικές δομές και στον Σοσιαλισμό, αλλαγή του προσώπου των πόλεων, ανάπτυξη της βιομηχανίας και του εμπορίου, προστασία του προλεταριάτου. Ο Marinetti αρνήθηκε την άμεση ανάμειξή του στην πολιτική, αλλά δεν απέκλεισε κάτι ανάλογο για το μέλλον. Ο ίδιος ενώ βρισκόταν κοντά στους εθνικιστές σε κάποια ζητήματα, δεν συμεριζόταν τη λατρεία τους για την παράδοση και τις αξίες του παρελθόντος.

Μέρος της νέας γενιάς υποστήριζε το Φουτουρισμό και ο Marinetti απεύθυνε και πάλι στους νέους το μανιφέστο του *In quest'anno futurista (In This Year of Futurism)* (1914), στο οποίο καλούσε τους φοιτητές να βγουν από την πολιτική επιρροή των ακαδημαϊκών, που είναι προσκολλημένοι στο παρελθόν. Επίσης παρουσίαζε το Φουτουρισμό σαν ένα **γιατρό**, που γιάτρευε το έθνος από την αρρώστια του παρελθόντος και ιδιαίτερα τον μαρασμό στον οποίο βρισκόταν η πνευματική ζωή^{lxxii}.

Από τον Αύγουστο του 1914 ο Marinetti θα συνεργαζόταν με τη *Lacerba* μετατρέποντάς την σε πολιτικό έντυπο και προπαγανδίζοντας την είσοδο της

Ιταλίας στον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα επιχειρήματα που υποστήριζε η εφημερίδα για την είσοδο στον πόλεμο, ήταν κοινά με αυτά του Φουτουρισμού. Προτεινόταν η συμμετοχή στην πολεμική σύρραξη στο πλευρό της Γαλλίας και ενάντια στις προγονόπληκτες γερμανόφωνες χώρες.

Λίγους μήνες αργότερα, ανακοινώθηκε η συμμετοχή της χώρας στον πόλεμο. Το τελευταίο φύλλο της εφημερίδας συνέπεσε με την κήρυξη του πολέμου στην Αυστρία, ενώ οι συνεργάτες της *Lacerba*, όπως και πολλοί φουτουριστές κατατάχθηκαν στο στρατό (Tisdall & Bozzola, 1984: 261-3).

Υπήρχαν φωνές εντός του κινήματος που έβλεπαν με επιφύλαξη την τόσο μεγάλη εμπλοκή της τέχνης με την πολιτική. Πολλοί φουτουριστές είχαν αυτόνομη πολιτική φωνή από αυτή του Marinetti και ήταν σοσιαλιστές ή αναρχικοί.

Εκείνον τον καιρό ο Marinetti & ο Mussolini, είχαν πολλά κοινά σημεία δράσης. Ο ίδιος ο Mussolini οφείλει πολλά στοιχεία της ρητορικής του που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1910, στο Φουτουρισμό του Marinetti. Οι δύο άντρες είχαν μια σχέση μίσους και αγάπης. Ο Mussolini "χρησιμοποίησε" τον Marinetti για όσο τον χρειάστηκε και όταν έκρινε ότι ήταν προκλητικός και ενοχλητικός για τις επιδιώξεις του, τον παραμέρισε. Από την πλευρά του, ο Marinetti είχε μια μεταβαλλόμενη στάση απέναντι στον πολιτικό Mussolini (Tisdall & Bozzola, 1984: 305).

Ο Mussolini υποστήριξε τον Φουτουρισμό κατά την ίδρυση του Φασιστικού Κόμματος, δηλαδή στο τέλος της δεκαετίας του 1910. Ο Marinetti μάλιστα, που ήταν ακόμη χρήσιμος, εξελέγη στην κεντρική επιτροπή του κόμματος. Ο ηγέτης του Φουτουρισμού έβαλε υποψηφιότητα στις εκλογές του 1919, οπότε και το Φασιστικό Κόμμα κατατροπώθηκε από τους Σοσιαλιστές (Tisdall & Bozzola, 1984: 307). Κάπου εδώ εντοπίζεται και το πρώτο ρήγμα με τους φασίστες.

Το πρόγραμμα του Marinetti για την κοινωνική επανάσταση δημοσιεύτηκε στο 'Φουτουριστική Δημοκρατία' (1919). Σε αυτό το άρθρο απομακρυνόταν από κάθε είδους συμβιβασμό που ήταν έτοιμος να κάνει ο Mussolini λίγο αργότερα, έτσι ώστε να πάρει την εξουσία. Κρατούσε εχθρική στάση προς το θεσμό της Μοναρχίας, τον Πάπα και τη γραφειοκρατία.

Για να πετύχει την επέκταση της επιρροής και σε άλλους χώρους, ο Marinetti προσπάθησε να βρει συμμάχους και έξω από τον καλλιτεχνικό κόσμο για να προωθήσει τις ριζοσπαστικές αλλαγές στην κοινωνία. Ο Boccioni ανέλαβε να εισάγει τις αρχές του κινήματος στους επαναστάτες σοσιαλιστές. Έτσι, έγινε ο Φουτουρισμός μια ενεργή δύναμη για τους προλετάριους της βόρειας Ιταλίας.

Πολλοί στοχαστές που προερχόντουσαν από τον αριστερό χώρο είδαν με συμπάθεια το Φουτουρισμό. Ο Gramsci υποστήριξε το κίνημα έναντι των κριτικών και πήρε ερεθίσματα από σχετικές συζητήσεις, για το σχηματισμό της έννοιας της επαναστατικής κουλτούρας, καθώς και για την 'οργανική' σχέση ανάμεσα στους διανοούμενους και την εργατική τάξη. Ο χώρος της Αριστεράς ταλανιζόταν από πολλές αναταραχές, ενώ δεν υπήρχε συμφωνία για το τι είδους διακυβέρνηση θα μπορούσε να διαδεχθεί το διεφθαρμένο κοινοβουλευτικό σύστημα της Ιταλίας εκείνης της εποχής (Berghaus, 2004: 66-8).

Στο άρθρο του Marinetti 'Πέρα από τον Κομμουνισμό' (*Al di là del comunismo-Beyond Communism*)(1920), αναφέρει ότι η Ρωσική Επανάσταση έχει λόγο ύπαρξης στη Ρωσία, μπορεί να κριθεί από Ρώσους και δεν μπορεί να εισαχθεί στην Ιταλία (Marinetti, [1920] 2009: 258).

Ο Mussolini στο Φασιστικό συνέδριο στο Μιλάνο το Μάιο του 1920, έδωσε δείγματα συμβιβασμού, προς τους μοναρχικούς και τον κλήρο. Επιπλέον, έκρινε ότι ενοχλητικοί τύποι σαν τον Marinetti δεν ήταν πια χρήσιμοι, κάνοντας μια "δεξιά" στροφή και ανοίγοντας ουσιαστικά την πόρτα της εξόδου σε σοσιαλιστές, αναρχικούς και αναρχοσυνδικαλιστές. Το 1920 ο Marinetti δηλώνει την υποστήριξή του στον Enrico Malatesta (Lista, 1986: 59).

Το 1923 ο Mussolini έγινε πρωθυπουργός. Στην τακτοποιημένη φασιστική διακυβέρνηση του δεν ταίριαζε πια ο Φουτουρισμός, αλλά ένας 'ρομαντικός ή αρχαϊζών ρεαλισμός' (Tisdall & Bozzola, 1984: 313). Ο ίδιος ο Marinetti ξέχασε τον αντιακαδημαϊσμό του και έγινε μέλος της Ιταλικής Ακαδημίας, στο τέλος της δεκαετίας του 1920.

Η σύνδεση του Φουτουρισμού με πολιτικές δυνάμεις και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα ήταν φανερή τις δεκαετίες του 1920 & του 1930. Παρ' όλα αυτά, μετά τον πόλεμο λίγες δράσεις εκδηλώθηκαν στο επίπεδο του θεάτρου πολιτικής δράσης, ιδιαίτερα από τη στιγμή που ήρθε στην εξουσία ο Mussolini. Ο τελευταίος δεν θα επέτρεπε τέτοιου είδους αντιπαραθέσεις, εντάσεις και εκδηλώσεις στους δρόμους, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος είχε συμμετάσχει και οργανώσει ανάλογες δραστηριότητες προπολεμικά (Berghaus, 2004: 76-7). Ο Φασισμός οδήγησε φουτουριστές: στην εξορία, σε αναρχικές στάσεις, στη σιωπή. Στο τέλος της δεκαετίας του 1920, φουτουριστές καλλιτέχνες συμβιβάστηκαν με το καθεστώς (Lista, 1986: 67).

Τη δεκαετία του 1930 οι φουτουριστές δυσκολεύονταν να λειτουργήσουν στα όρια του Φασιστικού Κράτους. Το πνευματικό στοιχείο που αποπνέει τα έργα τους, έρχεται ως απάντηση στην μεγάλη απογοήτευση που ένιωθαν από τη συνεργασία τους με φασίστες και κομμουνιστές. Δέκα χρόνια μετά την αναρχική του στην εξουσία, ο Φασισμός αδυνατούσε να ελέγξει πλήρως την πολιτιστική ζωή. Κατάφερε όμως να περιορίσει τη δημιουργική πνοή του Φουτουρισμού και σε πολλές περιπτώσεις να καταφερθεί εναντίον του, μέσω των γραφειοκρατών και μερίδας κριτικών. Στην καλύτερη περίπτωση το καθεστώς χρησιμοποίησε τον Φουτουρισμό ως ένα εργαλείο, μια πρωτοποριακή τέχνη που άνηκε στην προ-φασιστική περίοδο της Ιταλίας (Lista, 1986: 93).

Ο Marinetti ήταν μόνο ένας διανοούμενος εκπρόσωπος μιας ομάδας που ήταν αντίθετοι στις ιδέες του αντισημιτισμού, της λογοκρισίας, του εκφυλισμού της τέχνης και του αντί-μοντερνισμού. Μάλιστα για ζητήματα αντισημιτισμού μεσολάβησε στον Mussolini και η εβραϊκή κοινότητα τον ευγνωμονούσε για αυτό. Παρά τις κινήσεις τακτικής που έκανε, δεν κατάφερε και πολλά πράγματα. Για τη νέα γενιά όμως παρέμενε ένας μαχόμενος αντικομφορμιστής. Μάλιστα το 1938 ο Marinetti οργάνωσε μεγάλη διαδήλωση για την υπεράσπιση της Ιταλικής πρωτοπορίας (Lista, 1986: 107).

Στο τέλος της δεκαετίας πάντως η όποια δραστηριότητα του Φουτουρισμού τελείωσε και ευθυγραμμίστηκε με τις επιθυμίες του καθεστώτος. Το κίνημα δεν

άνοιξε πλέον μέτωπα με τον Φασισμό. Τα όνειρα των φουτουριστών για μια νέα κοινωνία και μία πρωτοπόρα και θυελλώδη τέχνη, εξανεμίστηκαν.

Μετά το 1940, ο Marinetti ευθυγραμμίστηκε με την προπαγάνδα του πολέμου μέσα στο Φασιστικό Κόμμα, υμνώντας τον Mussolini μέχρι το τέλος της ζωής του το 1944. Ο θάνατός του σήμανε και τη διάλυση του Φουτουριστικού κινήματος (Lista, 1986: 109)

3ο Κεφάλαιο. Επιτέλεση, γραφή, πολιτική στο Dada

*..all living art will be irrational, primitive, and complex;
it will speak a secret language and leave behind documents
not of edification but of paradox*

[... όλη η ζωντανή τέχνη θα είναι άλογη, αρχέγονη και πολύπλοκη·
θα μιλήσει μια μυστική γλώσσα και θα αφήσει πίσω της έγγραφα,
όχι τεκμηριωμένα αλλά παράδοξα']

(Ball, 1996: 49)

In the eyes of philosophers, and certainly among those working in leading departments of philosophy throughout the world, M. Derrida's work does not meet accepted standards of clarity and rigour.

[.....]

M. Derrida's career had its roots in the heady days of the 1960s and his writings continue to reveal their origins in that period. Many of them seem to consist in no small part of elaborate jokes and puns ('logical phallusies' and the like), and M. Derrida seems to us to have come close to making a career out of what we regard as translating into the academic sphere tricks and gimmicks similar to those of the Dadaists or of the concrete poets.

("From Professor Barry Smith and others". *The Times* (London). Saturday May 9 1992)

To Dada νικά! Ένα κίνημα χωρίς παρόν, παρελθόν και μέλλον

*What keeps mankind alive?
The fact that millions are daily tortured
Stifled, punished, silenced and oppressed
Mankind can keep alive thanks to its brilliance
In keeping its humanity repressed
And for once you must try not to shriek the facts
Mankind is kept alive by bestial acts*

(Kurt Weill & Bertolt Brecht, [1928]. *What Keeps Mankind Alive?*)

Η προσπάθεια να οργανωθεί η δραστηριότητα του κινήματος πρωτοπορίας Dada, σε μια πορεία και σε με μία στοιχειώδη διαδοχή γεγονότων, είναι σχεδόν αδύνατη. Σε αυτό συντελούν τόσο η ίδια ποικιλόμορφη διαδρομή του κινήματος, όσο και η καταγραφή της αλλά και ο σχολιασμός της -που έχουν γίνει τον τελευταίο αιώνα. Το ίδιο ισχύει με τη λειτουργία της 'διασποράς' του Dada, η οποία κινείται προς πολλές κατευθύνσεις.

Η δράση του κινήματος εκτείνεται σε λίγα χρόνια, σε σχέση με τον Φουτουρισμό. Αν θεωρήσουμε τη γέννησή του τον Ιανουάριο του 1916 στο Cabaret Voltaire και τον επίσημο θάνατό του το 1922 στη Βαϊμάρη, βλέπουμε ότι η ζωή του είναι βραχύβια.

Όμως η γεωγραφική του εμβέλεια είναι εντυπωσιακή: Ζυρίχη, Βερολίνο, Ανόβερο, Κολωνία, Παρίσι, Νέα Υόρκη, Ολλανδία, όπως και περάσματα από: Γιουγκοσλαβία, Γεωργία, Ιταλία, Τόκιο, Ιρλανδία, Ρωσία. Εξίσου εντυπωσιακή είναι και η επιρροή του στα καλλιτεχνικά πράγματα, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Εδώ θα εξεταστεί η "εγγραφή" του κινήματος σε ευρωπαϊκές πόλεις και στη Νέα Υόρκη, όπου πραγματοποιήθηκε και η κύρια δραστηριότητα του. Η εγγραφή αυτή ξεκινάει με κείμενα, δράσεις, παραστάσεις, παρεμβάσεις. Σημαντικά σημεία ανάλυσης εδώ είναι το 'κείμενο' και η 'δράση', στα όρια της κοινωνίας. Οι ντανταϊστές ξεκινούν τη δράση τους, μέσα από μια αμφισβήτηση του γραπτού κειμένου. Όμως η δημιουργική τους πορεία φανερώνει τη χρήση σχεδόν όλων των ειδών του γραπτού λόγου, παρά την αρχική πρόθεση της διάλυσης του κειμένου. Μια ποιητική μανία που περνάει μέσα από τον γραπτό λόγο και γίνεται γόνιμη, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας (: 34).

Έτσι ξεκινάει ένα ταξίδι της γραφής: από τη σελίδα στο σώμα των καλλιτεχνών και παράλληλα στο σώμα των θεατών, αλλά και στην κοινωνικοπολιτική ζωή. Όψεις αυτής της ντανταϊστικής 'γραφής' θα δούμε παρακάτω, με τη σειρά που προαναφέρθηκε. Δεν θα πρέπει βέβαια να παραβλέψουμε, ότι είναι διαφορετικές

οι συνθήκες πρόσληψης του κινήματος στη σύγχρονη εποχή, σε σχέση με τη δεκαετία του 1920 (Halley, 1986: 303)

Αρχικά, θα γίνει λόγος για βασικούς όρους που χαρακτηρίζουν το κίνημα και που έχουν ομοιότητες με τους αντίστοιχους που συναντήσαμε στον ιταλικό Φουτουρισμό. Αυτά τα στοιχεία δράσης εμπεριέχουν αντιφάσεις, οι οποίες θα αναδειχθούν σε περιορισμένο εύρος.

Στη συνέχεια θα γίνει ένα πέρασμα σε βασικές μορφές κειμένων που χρησιμοποίησαν οι ντανταϊστές, από την πρώτη ομάδα της Ζυρίχης, μέχρι και τη Νέα Υόρκη: μανιφέστο, ποίηση, δράμα, ιστορική καταγραφή/ ημερολόγιο. Η έμφαση στον γραπτό λόγο, τη λέξη, το γράμμα, τον ήχο είναι πολύ ισχυρή στις περισσότερες φάσεις του κινήματος.

Μετά τα κείμενα, αναφορά θα γίνει στις δράσεις και παραστάσεις του κινήματος. Η επιτελεστική πλευρά είναι σημαντική, για την εγγραφή του κινήματος στο σώμα των θεατών. Έτσι συντελείται μία άλλη 'γραφή', που συσχετίζεται με αυτή του κειμένου. Αυτό συμβαίνει γιατί στις παραστάσεις εκτελούνται πολλές φορές μανιφέστα και ποιήματα.

Τα σημάδια στο χώρο του κοινού είναι εμφανή και αυτό το θέμα θα προσεγγιστεί, μετά τις δράσεις. Οι θεατές γίνονται ένα μέρος όπου το κίνημα αποτυπώνει την ποιητική του γραφή. Το κοινό άλλες φορές διαστέλλεται από το Dada, άλλοτε γίνεται μέρος των δράσεων. Πάντως με βεβαιότητα αποτελεί στόχο των καλλιτεχνών. Κάποιες φορές οι ρόλοι εναλλάσσονται ή και αντιστρέφονται.

Ένα τελευταίο σημείο της παρούσας προσέγγισης είναι η αποτύπωση του Dada στην κουλτούρα, αλλά και η παρέμβασή του στο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο. Η κοινωνία είναι το τελικό στοίχημα των ντανταϊστών και η προσπάθεια εμπλοκής στα κοινωνικά δρώμενα, είναι πολλές φορές έντονη.

Έτσι, ολοκληρώνονται οι πολλές κατευθύνσεις του διασκορπισμού του κινήματος, στο γεωγραφικό χώρο, όπως και στην κουλτούρα, στην κοινωνία και στην πολιτική. Μία διασπορά που λειτουργεί σε πολλές παράλληλες πορείες και ενεργοποιείται ως ένας μηχανισμός, όπως θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο στην αντίστοιχη ενότητα.

Στοιχεία δράσης του Dada

Έκπληξη, τύχη, αυτοσχεδιασμός

Στοιχεία που χαρακτήρισαν τη δραστηριότητα του Dada είναι η έκπληξη και μαζί της το τυχαίο. Το τελευταίο απασχόλησε τους καλλιτέχνες του Dada, στη σύλληψη του κόσμου και στα έργα τους. Μέσα από αυτό θεωρούν ότι θα ξεπεράσουν τον κόσμο της αιτιότητας, του συνειδητού, της λογικής. Οι ντανταϊστές φροντίζουν με κείμενα και παραστάσεις να εκπλήσσουν το κοινό τους.

Είτε μιλάμε για τις πρώτες δράσεις στη Ζυρίχη, είτε μετέπειτα σε πόλεις της Γερμανίας, στο Παρίσι και στη Νέα Υόρκη η έκπληξη γεννάει την αμηχανία ή και την ένταση, ιδιαίτερα απέναντι στις παραστάσεις. Το κοινό των ντανταϊστών (αναγνώστες, θεατές), βίωνε κάτι καινούριο.

Σε επίπεδο κειμένου υπήρχε η πρόθεση των καλλιτεχνών να αποσταθεροποιήσουν τον γραπτό λόγο ή ακόμη και να διαλύσουν τη σύνδεση των λέξεων με το νόημά τους. Το τυχαίο ... *θα πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν η κεντρική εμπειρία του Νταντά, εκείνη που το σημαδεύει και το ξεχωρίζει από κάθε άλλο προηγούμενο καλλιτεχνικό κίνημα* (Richter, 1983: 76). Είναι ένα στοιχείο που χρησιμοποιείται στη Ζυρίχη και κορυφώνεται αλλά και ξεπερνιέται στο Βερολίνο, ως ένα είδος 'καθημερινής χρήσης' (Richter, 1983: 183).

Μέσα από τις παραστάσεις τους, οι καλλιτέχνες κατάφεραν να ξαφνιάσουν, ενσωματώνοντας τον αυτοσχεδιασμό (Gordon, 1987: 19) ή ακόμη και την τυχειότητα. Αυτή η τελευταία θα συνδεθεί, τόσο με τον 'συγχρονισμό', όσο και με τον 'θορυβισμό' (Huelsenbeck, 1998: 37), για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

Η **έκπληξη** είναι ένα εργαλείο στα χέρια των καλλιτεχνών του Dada. Όμως δεν γίνεται ρητή αναφορά σε αυτό το στοιχείο στα κείμενα ή τις παραστάσεις τους, όπως συνέβαινε με τους Ιταλούς φουτουριστές (μανιφέστο, 'Θέατρο της Έκπληξης'). Παρ' όλα αυτά το ίδιο το κίνημα από τις αρχές του, ήταν μια ανεπανάληπτη και αγνή σύλληψη, που αιφνιδίασε ακόμη και τους ίδιους τους ντανταϊστές (Huelsenbeck, 1998: 25-6).

Όπως θα δούμε και παρακάτω, στη δεύτερη παράσταση του κινήματος στο Παρίσι, είχε προαναγγελθεί η συμμετοχή του Charlie Chaplin. Η μη εμφάνιση του κωμικού, προκάλεσε έκπληξη και αναστάτωση.

Ο **αυτοσχεδιασμός** φαίνεται να ενισχύει τα προαναφερόμενα στοιχεία, στην τέχνη των ντανταϊστών. Οι τελευταίοι, παρά το γεγονός ότι δεν είχαν θεατρική παιδεία (πλην του Ball) για να εμφανιστούν στη σκηνή, αναλάμβαναν δράση τόσο στο χώρο του καμπαρέ, της γκαλερί, ακόμη και στον δρόμο, αναπτύσσοντας θέματα, με αυτοσχέδιο τρόπο.

Βασικό στοιχείο στην πρώτη παράσταση Dada στη Γερμανία είναι ο αυτοσχεδιασμός. Ο Huelsenbeck μαζί με τον George Grosz και άλλους δύο εξπρεσιονιστές ποιητές, είχαν ετοιμαστεί για αναγνώσεις ποίησης. Ξαφνικά, χωρίς καμία προειδοποίηση ο Huelsenbeck αφιερώνει τη βραδιά στο Dada και εκφωνεί έναν βίαιο λόγο που αργότερα έγινε γνωστός ως 'Η πρώτη ομιλία Dada στην Γερμανία' (*Erste Dada-Rede in Deutschland*) (Gordon, 1974: 115).

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Huelsenbeck, σχετικά με την περιοδεία στη νότια Γερμανία και Τσεχοσλοβακία, δεν ήξεραν πριν την παράσταση τι ακριβώς θα πουν. Είχαν στα χέρια τους κάποια κείμενα, όμως για να γεμίσουν μία παράσταση, άρχιζαν τον αυτοσχεδιασμό απευθύνοντας προκλήσεις προς το κοινό και λέγοντας ότι δεν πρόκειται να παρακολουθήσουν κάτι διασκεδαστικό όπως συμβαίνει στις ταινίες και το θέατρο^{lxxiii}. Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Grosz, ο οποίος αναφέρει ότι τα σκετς τους ήταν μερικές φορές προετοιμασμένα, αλλά τις περισσότερες φορές ήταν αυτοσχέδια^{lxxiv}.

Στοιχείο του αυτοσχεδιασμού της στιγμής, είναι και η ένταση των αντιδράσεων του κοινού στην έκβαση της παράστασης. Μέσα από τη δράση ο καλλιτέχνης

ενεργεί χωρίς καμιά μεσολάβηση. Το σενάριο της παράστασης, ήταν υπό την επιρροή του αστάθμητου παράγοντα της τύχης, καθώς και των αντιδράσεων του κοινού. Ακόμη και όταν ασχολήθηκαν με το δράμα, στα έργα τους έλλειπαν βασικά συστατικά, ποντάροντας στον αυτοσχεδιασμό και τον αυθορμητισμό.

Οι πρακτικές που αφορούσαν τη χρήση της **τυχειότητας**, ήταν πολλές. Ο Hans Arp χρησιμοποίησε την τύχη, στον τρόπο που κατασκεύασε κάποια κολάζ του στη Ζυρίχη. Κομμάτιαζε χαρτόνια και τα κολλούσε όπως είχαν πέσει στο πάτωμα. Είχε καταλήξει σε μια τυχαία προκλητική μέθοδο, ύστερα από την απογοήτευση του από πιο ορθόδοξες μεθόδους (Gale, 1999: 61). *Τυχαίες κινήσεις του χεριού του και πεταμένων κομματιών χαρτιού είχαν πετύχει εκείνο που όλες του οι προσπάθειες δεν είχαν καταφέρει να πετύχουν: έκφραση* (Richter, 1983: 75). Ο Marcel Janco χρησιμοποίησε σε έργα του, ότι στοιχεία τύχαινε να βρει.

Ένα ακόμη πρόσωπο που κινήθηκε στα όρια του Dada της Γερμανίας και ασχολήθηκε με το τυχαίο, ήταν ο Kurt Schwitters. Πρόκειται για ένα άτομο που δεν ενδιαφερόταν για την αισθητική και την ομορφιά. Για αυτόν η τυχειότητα ήταν ιδιότητα της ζωής του, βρισκόταν παντού στον κόσμο, στους δρόμους, στα ταξίδια, τα σπίτια φίλων. Ο ίδιος .. *άρπαζε τα πράγματα -και τα κολλούσε κάτω με τόση ενεργητικότητα, (και έτσι) το έργο του 'έβγαινε πέρα'* (Richter, 1983: 232).

Το τυχαίο εμφανίζεται και στη διαδικασία δημιουργίας ενός ποιήματος. Ο Tzara και ο Arp διαλέγουν κατά τύχη λέξεις, για να συνθέσουν ένα ποίημα. Στο *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, ο Tzara συνδυάζει την τύχη, το παιχνίδι αλλά και την επανάληψη (Tzara, 1998: 49-50).

Ο αυθορμητισμός έρχεται να συνοδέψει την τύχη, σε έργα καλλιτεχνών του Dada. Αυτή η επιλογή δεν γίνεται για λόγους ομορφιάς, αλλά γιατί με αυτό τον τρόπο απελευθερώνεται και εκφράζεται καλύτερα ο εαυτός, χωρίς την επιρροή του θεωρητικού μυαλού και των περιορισμών του γούστου, των κανόνων, της λογικής. Η τύχη και ο αυτοματισμός, θα αφήσουν τον καλλιτέχνη να δημιουργήσει χωρίς διαμεσολαβήσεις (Berghaus, 1985: 300).

Είναι γεγονός ότι σε κάποιο βαθμό, οι παραστάσεις των ντανταϊστών ήταν οργανωμένες και προσχεδιασμένες. Παρά την κλίση τους προς την τυχειότητα, την έκπληξη, τον αυτοσχεδιασμό, η οργάνωση των δράσεων και η επανάληψη ήταν μέχρι ένα σημείο συστατικό της παρουσίας των καλλιτεχνών του κινήματος. Κάτι τέτοιο βέβαια ήταν ενάντια στη θέληση των καλλιτεχνών, όπως είχε συμβεί νωρίτερα και με τους Ιταλούς φουτουριστές.

Όπως η επίκληση της αντι-τέχνης τους έκανε να παράγουν τέχνη, η επίκληση του τυχαίου και του ασυνειδήτου ωθούσε στην εμφάνιση του συνειδητού καλλιτέχνη, έτσι και η επίκληση του τυχαίου, του αυτοσχέδιου, της έκπληξης, έφερνε έντονα τα σημάδια της επανάληψης. Η διαφορά σε σχέση με τον Φουτουρισμό ήταν ότι στο Dada αυτές οι φαινομενικές αντιθέσεις, αποτελούσαν, μέρος της παράλογης λογικής και των πρακτικών του κινήματος: η τάξη και η αταξία, το χάος και η οργάνωση, το καλό και το κακό (Richter, 1983: 85-6).

Το Dada γνωρίζει ότι η επανάληψη σκοτώνει, δεν επιδιώκει τον έπαινο, τη δικαίωση, την κατανόηση της εξέγερσής του. Θα παραιτηθεί από το όνομά του

(Πέπη Ρηγοπούλου, 2003: 288). Θα διαλυθεί, θα εκδηλώσει από την αρχή την αυτοκαταστροφική του τάση. Όμως, σίγουρα θα επαναλάβει από την αρχή, αφού το δισύλλαβο όνομά του είναι μια επανάληψη. Θα γνωρίσει τη βία και την καταστροφή, μέσα από την επανάληψη.

Πολλές φορές, ο τρόπος που οι ίδιοι οι ντανταϊστές ενσωματώνουν το τυχαίο στο έργο τους, δείχνει τα σημάδια της επανάληψης. Μέσα στη διαφορετικότητά τους, οι καλλιτέχνες "αναδιατυπώνουν" με ανάλογους τρόπους. Οι τρόποι που: ο Agr ανακατεύει τα κομμάτια χαρτιού για να φτιάξει τα κολάζ του, ο Tzara ανακατεύει τα κομμάτια χαρτιού εφημερίδας με λέξεις για να "γράψει" ποίηση, ο Agr -και πάλι- επιλέγει τις λέξεις από εφημερίδα για να δημιουργήσει τα *Arpaden* του, φανερώνουν όχι μόνο ομοιότητες, αλλά είναι σχεδόν επαναλαμβανόμενες πράξεις.

Οι Ball και Huelsenbeck διακρίνονται από ομοιότητες σχετικά με τα ενδιαφέροντά τους, αλλά και στον τρόπο γραφής τους, ιδιαίτερα στα ηχητικά αποτελέσματα της ποίησης. Αυτό συμβαίνει σε σημείο που, ο Huelsenbeck γράφοντας ποιήματα το 1916, σε κάθε λέξη γύριζε το κεφάλι του προς τον φίλο του ρωτώντας τον αν πρόκειται για δική του λέξη. Ο Ball αστειευόμενος του προτείνει, να γράψουν μια αλφαβητική λίστα με τις πιο συχνές φράσεις και αναφορές τους, για να συνεχίσουν το γράψιμο τους χωρίς άλλες διακοπές (Ball, 1996: 66).

Επαναληπτικά φαινόμενα είχαμε και σε παραστάσεις. Στη Γερμανία, ο Huelsenbeck επανέλαβε αρκετές φορές το κείμενό του 'Τι είναι ο Ντανταϊσμός και τι ζητάει στην Γερμανία;' (*Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland*) (Huelsenbeck, 1998: 84-5).

Οι 'βραδιές' του κινήματος, ιδιαίτερα υπό τον έλεγχο του Tzara ήταν καλά οργανωμένες. Αυτή η φαινομενική διάσταση ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό και το τυχαίο από τη μία, και στην οργάνωση ή και την επαναλαμβανόμενη δραστηριότητα από την άλλη, έχει τις ρίζες της στην αντιφατική φύση του Dada, καθώς και στην τάση του να συνδυάζει αντίθετα στοιχεία. Επιπλέον, η παρουσία απέναντι σε ένα κοινό που ερχόταν για φασαρία, έκανε αναγκαία την οργάνωση της δομής του θεάματος, η οποία άφηνε ελευθερία κινήσεων στους καλλιτέχνες (Berghaus, 1985: 301). Η 'βραδιά' στην Galerie Dada που πραγματοποιήθηκε στις 12 Μαΐου 1917 επαναλήφθηκε 7 μέρες αργότερα. Το θέμα της βραδιάς ήταν η παλιά και η νέα τέχνη.

Όπως θα δούμε, στην πρώτη παράσταση με ντανταϊστικό χαρακτήρα στη Γερμανία, ο Huelsenbeck ξάφνιασε το κοινό με τις αυτοσχέδιες απαγγελίες του και την ομιλία του. Την ίδια στιγμή επαναλάμβανε μέρος της δραστηριότητας του κινήματος, που είχε πραγματοποιηθεί στη Ζυρίχη. Επίσης, αναφέρθηκε στο Dada στην Ελβετία, χρησιμοποίησε υλικό από εκεί και αξιοποίησε ότι είχε εγγραφεί στο μυαλό του και το σώμα του, από τις πρώτες ντανταϊστικές δράσεις.

Η παράσταση που δόθηκε στις 30 Απριλίου 1919, από τους Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff περιελάμβανε ταυτόχρονη απαγγελία ποίησης και θορυβιστική ποίηση, καθώς και μια 'ατονική αντισυμφωνία'. Το πρόγραμμα αυτής της 'βραδιάς' επαναλήφθηκε στο τέλος του επόμενου μήνα. Αντίστοιχα, η 'βραδιά' που πραγματοποιήθηκε στο Tribune Theatre στις 30 Νοεμβρίου 1919,

επαναλήφθηκε στις 7 και 13 του επόμενου μήνα (Berghaus, 2005: 148 & Huelsenbeck, 1998: 85).

Ακόμη και στην περιοδεία που έγινε από τους Huelsenbeck, Hausmann και Baader, οι δύο πρώτοι από αυτούς, αντιμετώπισαν ένα θηριώδες κοινό των 2.500 στην Πράγα. Όχι μόνο δεν το έβαλαν στα πόδια, αλλά κατάφεραν να εκτελέσουν και να επαναλάβουν τη 'βραδιά' την επόμενη ημέρα στο Mozarteum (Berghaus, 2005: 153).

Στο Παρίσι, η απαγγελίες ποίησης που οργάνωνε το περιοδικό *Littérature* δύο φορές το μήνα, άλλαξαν λογική με την άφιξη του Tzara. Από μια ευγενική απαγγελία, μετατράπηκε σε μια αντιπονητική εκδήλωση, που προκαλούσε ακόμη και βίαιες αντιδράσεις. Έτσι, αντέγραψε σε ένα βαθμό τη δομή των εκδηλώσεων Dada στη Ζυρίχη, με ποιητικές αναγνώσεις, μουσικές παραστάσεις και παρουσιάσεις ζωγραφικής (Berghaus, 2005: 157).

Η 'βραδιά' που άνοιξε την έκθεση του Picabia στην Galérie de la Cible στις 9 Δεκεμβρίου 1921, επαναλήφθηκε στις 17 του ίδιου μήνα. Ακόμη και όταν το Dada όδευε προς την αυτοκαταστροφή του, ο Tzara είχε προγραμματίσει δύο παραστάσεις στο Théâtre Michel στις 6 και 7 Ιουλίου 1923. Η δεύτερη όμως αναβλήθηκε, λόγω της αναστάτωσης που προκλήθηκε στην πρώτη.

Οι παραστάσεις του Dada σε Ζυρίχη, Βερολίνο, Παρίσι επανέλαβαν τη δομή των φουτουριστικών 'βραδιών'. Οι ομοιότητες των ηχητικών ποιημάτων, 'γυμναστικών' ποιημάτων, 'συγχρονικών' απαγγελιών ποίησης, καθώς και η ασταθής δομή των θεατρικών έργων, θύμιζαν πολλές καινοτομίες που είχαν εφαρμόσει νωρίτερα οι Ιταλοί φουτουριστές (Berghaus, 2005: 175).

Στο ίδιο το κίνημα η επανάληψη των γεγονότων, τα μετατρέπεται από τυχαίες εκδηλώσεις σε επιβεβαιωμένες επιτελέσεις.

'Με την επανάληψη, αυτό που στην αρχή εμφανίζεται ως ένα τυχαίο και απρόοπτο ζήτημα, καθίσταται μία πραγματική και επικυρωμένη ύπαρξη'.

(Hegel, 2001: 332)

Υπάρχει και μια άλλη λειτουργία της επανάληψης, που συνδέει τη δραστηριότητα των πρωτοποριών και ιδιαίτερα του Dada με την εποχή τους. Την πρώτη φορά τα γεγονότα συμβαίνουν ως *τραγωδία* στον κόσμο και τη δεύτερη αναπαράγονται από το κίνημα ως *φάρσα*, για να θυμηθούμε εδώ το περίφημο σχόλιο του Marx στον Hegel, για τα ιστορικά γεγονότα και τις προσωπικότητες (Marx, 2003:12)

Βία, καταστροφή, αυτοκαταστροφή

Στοιχεία που σημάδεψαν το κίνημα του Dada ήδη από την αρχή του, ήταν η βία και μαζί της η καταστροφή. Αρχικά η βία έρχεται ως απάντηση στον πόλεμο και συντροφεύει όλες τις στάσεις του κινήματος που θα μας απασχολήσουν εδώ (Ζυρίχη, Γερμανία, Παρίσι, Νέα Υόρκη). Η καταστροφή συνδέεται με τον πολιτισμό, τις αξίες, την πολιτική, την τέχνη της εποχής. Όμως, οι ντανταϊστές δεν

θα αργήσουν να στραφούν ο ένας απέναντι στον άλλο, ήδη από την εποχή της Ζυρίχης. Έτσι, θα εμφανιστεί το στοιχείο της αυτοκαταστροφής.

Το Dada προβλέπει το θάνατό του και γελάει με αυτόν, αφού ο θάνατος δεν αποδεικνύει τίποτα, από τη στιγμή που είναι μια ντανταϊστική υπόθεση. Κατά τον Huelsenbeck, *...το Νταντά έχει το δικαίωμα να αυτοεκμηδενίζεται και, όταν έλθει η στιγμή θα το πράξει* (Huelsenbeck, 1998: 56).

Η καταστροφή αυτή είναι συμβολική (Ρηγοπούλου, 2003: 286), αλλά είναι και πραγματική. Η καταστροφή γίνεται μέσα σε έναν χαοτικό κόσμο, αλλά στρέφεται και προς το ίδιο τους ντανταϊστές. Πρόκειται για καταστροφή αξιών και ανοιχτή αμφισβήτηση θεσμών, στροφή κατά του Εξπρεσιονισμού η οποία θα πάρει ακραία μορφή στο Dada του Βερολίνου, συμμετοχή στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα με ιδιαίτερη ένταση, βίαιη διάλυση του κινήματος στο Παρίσι. Είναι μια καταστρεπτική χειρονομία η οποία σταδιακά θα δημιουργήσει μέτωπα και εντός των ομάδων των ντανταϊστών, αλλά και ανταγωνισμών ανάμεσα στις ομάδες του Βερολίνου και του Παρισιού.

Σχίζουμε σαν άγριος άνεμος τα ρούχα των σύννεφων και των προσευχών, προετοιμάζουμε το μέγα θέαμα της καταστροφής, την πυρκαγιά και την αποσύνθεση. Ας προετοιμάσουμε την καταστολή του πένθους και ας αντικαταστήσουμε τα δάκρυα με σειρήνες που να εκτείνονται από τη μία ήπειρο στην άλλη.. [...].. dada. Η διαμαρτυρία με τις γροθιές ολόκληρου του είναι σου και η καταστροφική δράση..

(Tzara, 1998: 27-8, 35)

Οι εντάσεις προκαλούνταν φυσικά και από εξωτερικούς παράγοντες, λόγω του πολέμου και της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης. Τέτοια γεγονότα, άλλοτε επιδρούσαν δημιουργικά και άλλες φορές έσπρωχναν τους ντανταϊστές προς την κατάθλιψη και την αυτοκαταστροφή (Richter, 1983: 109).

Τον πρώτο καιρό στην Ελβετία, δεν ήταν οι προστριβές τόσο ισχυρές, ώστε να προκαλέσουν αναταραχές στη μικρή ομάδα των ντανταϊστών. Πάντως κυμαινόμενες διαφωνίες φαίνεται να υπήρχαν (Ball, 1996: 63-4).

Οι διαφορές αγγίζουν και οργανωτικά ζητήματα καθώς οι Huelsenbeck και Ball αρνούνται τον τύπο οργάνωσης που έχει στο μυαλό του ο Tzara. Επίσης, διαφωνούν με την προσπάθεια να πάρει το Dada μορφή κινήματος^{lxxv}. Οι διαφωνίες θα έχουν ως αποτέλεσμα την προσωρινή αποχώρηση του Ball από τη ντανταϊστική ομάδα, το καλοκαίρι το ίδιου έτους.

Προς το τέλος του Dada της Ζυρίχης, οργανώθηκε μια 'βραδιά' προς τιμήν του Tristan Tzara στη Salle zur Meise. Εκεί ο ίδιος ο Tzara διάβασε το πρώτο του μανιφέστο, το οποίο περιείχε προκλητικές προτάσεις, προτροπές για καταστροφή και προωθούσε αντισυμβατικές θέσεις. Αυτό προκάλεσε μία εξέγερση των θεατών, ενώ συνεχιζόντουσαν οι ντανταϊστικές υπερβολές (Goldberg, 2001: 73).

Πολλές φορές σε κείμενα των ντανταϊστών, τόσο στη Ζυρίχη όσο και αργότερα, θα γίνει αναφορά και προτροπή σε βίαιη συμπεριφορά, σε καταστροφή του πολιτισμού, των βιβλιοθηκών, στην προετοιμασία του θεάματος της

καταστροφής. Σε παραστάσεις μεταφέρθηκαν συμβολικά στοιχεία βίας. Τόσο ο Huelsenbeck όσο και ο Tzara εκδήλωσαν εντάσεις και βίαιες δράσεις στη μικρή σκηνή του Cabaret Voltaire.

Στο Dada της Γερμανίας η βία έπαιρνε άλλες διαστάσεις. Το Dada δεν συνεχίζει να κάνει τέχνη, δημιουργεί εντάσεις και συγκρούεται. Εκφράζει μια πολεμική ιαχή που με το σχήμα του μανιφέστου ενώνει την νέα ομάδα, η οποία έχει πολιτικές τοποθετήσεις (Huelsenbeck, 1998: 45). Στο θεατρικό έργο του Huelsenbeck 'Τσακισμένος από το Νταντά' (*Durch Dada Erledigt*), ο διάλογος ανάμεσα σε έναν ντανταϊστή, στον Dr Smartny και τον Πεύπιλο (πορτιέρη -ιερέα της Αρχαίας Αιγύπτου) κλείνει με μια βίαιη πράξη. Ο Dr Smartny υπό την επήρεια της ντανταϊστικής διδασκαλίας τσακίζει τον Πεύπιλο με μια γροθιά στο σαγόνι. Ο ντανταϊστής επικροτεί την ενέργεια λέγοντας πως το *Νταντά είναι υπέρ των χτυπημάτων* (Huelsenbeck, 1998: 69).

Στο Βερολίνο το Dada ερχόταν σε μια ρευστή κατάσταση γεμάτη εντάσεις, μετά από έναν Παγκόσμιο Πόλεμο και μια ολοκληρωτική ήττα. Η αναστάτωση ήταν τέτοια που οι ενέργειές των καλλιτεχνών άγγιζαν περισσότερο τα όρια της υστερίας, παρά την πολιτιστική δράση.

Συχνά, οι ντανταϊστές προκαλούσαν το κοινό με πολλούς τρόπους. Οι αντιδράσεις των θεατών ξέφευγαν από τα όρια και η βία που ασκούσαν ο Grosz, ο Huelsenbeck, ο Baader και άλλοι και έβρισκαν πιο ηχηρή απάντηση.

Μπορεί ο Huelsenbeck να δήλωνε ότι ήθελε να ζυπνήσει το κοινό, από το λήθαργο και να ταράξει την ιδεολογία του περί τέχνης, όμως στην περιοδεία στη νότια Γερμανία και την Τσεχία, τα πράγματα ξέφυγαν από το έλεγχο. Σε μια περίπτωση στην Πράγα ένα πλήθος 1000 θεατών ήταν διψασμένο για βία και καταστροφή, ζητώντας ρόπαλα, πόδια από καρέκλες, πυροσβεστήρες για να παρέμβει στην παράσταση. Η κατάδυση στα βασικά ένστικτα των θεατών και η μετατροπή τους σε όχλο, φάνηκε να εμπεριέχει κινδύνους. Μια επόμενη παράσταση στο Βrno θα έπρεπε να ακυρωθεί, για να μην κινδυνεύσει η ζωή των καλλιτεχνών (Berghaus, 2005: 175, 153).

Εσωτερικές συγκρούσεις υπήρχαν και στο Dada του Βερολίνου. Χαρακτηριστικό συμβάν εκτυλίχθηκε στην Πράγα, όπου στην παράσταση της 1ης Μαρτίου 1920, συμμετείχαν μόνο οι Huelsenbeck και Hausmann. Ο Baader ύστερα από διαφωνίες που υπήρχαν εγκατέλειψε ξαφνικά την ομάδα, μόλις πριν την παράσταση^{lxxvi}.

Από τον Huelsenbeck ξεκινάει ένα ακόμη επεισόδιο, εσωτερικών διαφωνιών και αυτοκαταστροφικών τάσεων του κινήματος. Στο βιβλίο του *En avant Dada*, αναφέρεται στο Dada της Ζυρίχης ως φιλήσυχο και στο Tzara ως ένα ιδιαίτερα φιλόδοξο άτομο που το ενδιαφέρει μόνο η προβολή του (Huelsenbeck, 1998: 13). Ο ίδιος καταφέρεται ενάντια στη γαλλική εκδοχή του κινήματος και προσωπικά στον Tristan Tzara. Κατηγορεί τους ντανταϊστές λογοτέχνες στη Γαλλία, ότι το μόνο που τους νοιάζει είναι η φήμη (Huelsenbeck, 1998: 20, 23).

Η αφαίρεση είναι κατεύθυνση και όχι αυτοσκοπός, για τον Huelsenbeck. Για αυτό και συγκεντρώνει τα πυρά του στον Tzara, θεωρώντας ότι δεν εμφανίζει καμιά καινούρια ιδέα ή πρακτική, έχοντας σταματήσει στη μέση της διαδρομής, προς την αφηρημένη τέχνη (Huelsenbeck, 1998: 37-8).

Από την επίθεση, δεν ξεφεύγει και η Galerie Dada, κατηγορώντας τους καλλιτέχνες που συμμετέχουν για αλαζονεία, συμβατικότητα, επιχειρηματική και όχι καλλιτεχνική δραστηριότητα, καθώς και για γλυκανάλατες εκδηλώσεις, ενώ αναφέρεται με ελαφρότητα στη σύγκρουση Tzara-Ballon (Huelsenbeck, 1998: 27-31).

Με την άφιξη του Tzara στο Παρίσι οι ποιητικές βραδιές της μετέπειτα ντανταϊστικής ομάδας μετατράπηκαν από ήρεμες συνευρέσεις σε εκδηλώσεις με βίαιο χαρακτήρα. Έντονες αντιδράσεις είχαμε στην πρώτη ποιητική βραδιά (*Premier Vendredi de Littérature*), ενώ στην παράσταση στις 2 Φεβρουαρίου 1920 το κοινό κατέληξε να πετάει αντικείμενα στη σκηνή, μετά τις πρώτες απαγγελίες. Φωνές, σαρκαστικά σχόλια και προσβολές αντιμετώπισαν οι Breton, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Aragon κατά την εμφάνισή τους σε μια εκδήλωση με αντικείμενο την τέχνη και την πολιτική, στο Club du Faubourg στο Puteaux (Berghaus, 2005: 158).

Το κείμενο του Ribemont-Dessaignes 'Προς το κοινό' (*Au public*), έχει έκδηλα τα σημάδια της βίας και της καταστροφής απέναντι στο σώμα του κοινού. Αντίστοιχα, στην παράσταση του Tzara, *La Premiere Adventure céleste de M. Antipyrine* οι ηθοποιοί προσέβαλαν το κοινό και αντιμετώπισαν με ευχαρίστηση τις αποδοκιμασίες του^{lxxvii}.

Στο 'κανιβαλικό μανιφέστο στο σκοτάδι' (*Manifeste cannibale dans l'obscurité*) ο Picabia επιτίθεται σε όλα: στις ελπίδες, στον παράδεισο, στα είδωλα, στους πολιτικούς, στους ήρωες, στους καλλιτέχνες, στις θρησκείες (Picabia, 2007: 204). Τέτοιες κινήσεις, μπορούσαν να αποτελέσουν πρόκληση για το κοινό. Όπως αναφέρει ο Ribemont-Dessaignes ..το να κοροϊδεύεις την τέχνη, τη φιλοσοφία, την αισθητική, την ηθική, την καθεστηκυία τάξη, τα δόγματα, το απόλυτο που κυβερνά όλες τις πράξεις, συλλογικές και ατομικές, ήταν σαν να κοροϊδεύεις το ίδιο το ακροατήριο^{lxxviii}.

Στο Παρίσι εκδηλώθηκαν οι περισσότερες προστριβές εντός του κινήματος. Διαφωνίες είχαν αρχίσει να υπάρχουν ήδη από τον πρώτο χρόνο της άφιξης του Tzara. Εντάσεις υπήρχαν στις σχέσεις του με τον Breton.

Οι τεταμένες σχέσεις ανάμεσα στον Breton και τον Tzara συνεχίστηκαν και μετά το 'Κατηγορητήριο και Δίκη του Maurice Barrès' (*Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès*). Η οποία προκάλεσε και την αποστροφή του Picabia προς το κίνημα. Διοργανώθηκε μια έκθεση στη Galérie Montaigne σαν μια προσπάθεια συμφιλίωσης των δύο πλευρών. Όμως ακόμη και εκεί, ο Breton δεν δέχτηκε να συμμετέχει και ο Tzara θέλησε να παρουσιάσει το έργο του *Le Coeur à Gaz* (*The Gas Heart*). Αυτή η προσπάθεια, δεν είχε επιτυχία.

Οι ηγετικές φιγούρες της ομάδας αναλώθηκαν σε ένα προσωπικό πόλεμο μεταξύ τους, δηλώνοντας με τον πιο εύγλωττο τρόπο την αυτοκαταστροφική τάση του κινήματος, η οποία είχε αποδειχθεί πιο ισχυρή από την αρχική τάση καταστροφής των αξιών στο κοινωνικό και καλλιτεχνικό πεδίο. Στις αρχές του 1922, οι προσπάθειες επανασύνδεσης έφεραν το τέλος του κινήματος.

Η παράσταση στο Théâtre Michel ήταν το κύκνειο άσμα του κινήματος άλλα και ένδειξη των χαρακτηριστικών της βίας, της καταστροφής και της αυτοκαταστροφής. Ένα πλούσιο θεατρικό, μουσικό, ποιητικό πρόγραμμα

καταστράφηκε με βίαιες παρεμβάσεις από τους ίδιους του ντανταϊστές που δεν συμμετείχαν στην εκδήλωση. Έτσι είχαμε αντιδράσεις, λεκτική βία, μάχες σώμα με σώμα, με τους υπόλοιπους θεατές να επεμβαίνουν για να ηρεμήσουν τα πράγματα.

Το 1922 εκδηλώνονται πολλές συγκρούσεις και προσωπικές προσβολές, ανάμεσα στους ντανταϊστές του Παρισιού και ιδιαίτερα ανάμεσα στον Tzara και τον Breton. Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Picabia εναντίον όλων ^{lxxix}.

Το Dada ήθελε να παραμείνει ανθρώπινο ισορροπώντας ανάμεσα σε κόλαση και παράδεισο. Όταν η αναγκαία ένταση μεταξύ των αντιθέτων εξαφανιζόταν, το κίνημα διαλυόταν. *Στο γενικό σάλο και στο χάος που ακολούθησαν, άρχισαν να διαλύονται και οι προσωπικές σχέσεις, ενώ το ίδιο έγινε και με την εικόνα του Νταντά στη μνήμη των σύγχρονών μας* (Richter, 1983: 87).

"Αντί"

Σε συνέχεια της προηγούμενης αρχής του Dada, δηλαδή αυτής της βίας και της καταστροφής, θα πρέπει να δούμε και την εκδήλωση της αντίθεσής του προς τον κοινωνικοπολιτικό και καλλιτεχνικό κόσμο, καθώς και την ριζική άρνησή του.

Οι ντανταϊστές αντί-δρουν απέναντι στην κοινωνία του πολέμου, σε θεσμούς, στην πολιτική, στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, μέσα από την παρουσία τους, τα κείμενά τους, τις παραστάσεις τους και την παρέμβασή τους στο κοινωνικά δρώμενα. Αυτή η στάση ξεκινά από τη Ζυρίχη και κορυφώνεται στο Βερολίνο, ως προς το πολιτικό κομμάτι. Η πολιτιστική σύγκρουση και η αντίθεση εκδηλώνεται εκεί που θα γραφτεί και ο επικήδειος του κινήματος, στο Παρίσι. Δραστηριότητα ενάντια στους θεσμούς της τέχνης και στην αστική κουλτούρα, θα βρούμε και στη Νέα Υόρκη.

Οι καλλιτέχνες συγκρούονται με την ιδέα της ανώτερης τέχνης με εκφράσεις όπως 'η τέχνη πέφτει για ύπνο, το Dada την αντικαθιστά' ή 'το Dada παράγεται στο στόμα'. Επιπλέον δανείζονται την προσβολή των ηθών από τους εξπρεσιονιστές και την επιθετικότητα των φουτουριστών (Gordon, 1987: 14), σε μια πορεία προς την άρνηση των πάντων στην τέχνη, την κοινωνία, την πολιτική.

Το κίνημα τοποθετείται ενάντια στην αισθητική, στην ομορφιά, στην τέχνη και το νόημα, με έναν τρόπο που έδειχνε την κατεύθυνση για ένα νέο νόημα, αφού ο παλιός τρόπος πρόσληψης της τέχνης και της κοινωνίας ήταν γι' αυτό εμπόδιο.

Ιδιαίτερη ένταση συγκεντρώθηκε ενάντια στον πόλεμο, καθώς και στην επιστήμη, στην τεχνολογία, στον ορθολογισμό. Ο κόσμος και οι αξίες του διαλύονταν και αυτό εκφράστηκε στο έργο και την έντονη παρουσία των ντανταϊστών.

Η άρνηση που είναι συστατικό στοιχείο του Dada δεν σημαίνει μόνο την καταστροφή της παλιάς κουλτούρας που αναφέρθηκε παραπάνω. Σημαίνει και τη δημιουργία μιας νέας παράδοσης. Αυτό θα γίνει με τη θεραπεία του στείρου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Αυτή είναι η αμφίσημη φύση του Dada που υπενθυμίζει ο Ball στον Huelsenbeck, ενάντια στην παράδοση και υπέρ μιας νέας

παράδοσης, ενάντια στον ανθρωπισμό στις τέχνες και παράλληλα ενάντια στην απανθρωπιά της πολιτικής και του πολέμου^{lxxx}.

Το μέτωπο απέναντι στις πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις ξεκινά από τη Ζυρίχη με αρκετή μαχητικότητα και με την εικόνα του αγωνιστή ή του σταυροφόρου στους Ball και Arp. Κορυφώνεται σε ιδεολογικό επίπεδο στο Βερολίνο, υπέρ του προλεταριάτου και κατά της αστικής κουλτούρας.

Ένα ακόμη ισχυρό "αντί" που αφορά τους καλλιτέχνες του Dada, είναι η αντίφαση, τόσο μέσα στις ευρωπαϊκές κοινωνίες, τόσο μέσα στο ίδιο το κίνημα αλλά και στους διάφορους εκπρόσωπους του, στις πόλεις που έκανε αισθητή την παρουσία του.

Ο Tzara δεν απέφυγε το συνδυασμό αντικρουόμενων στοιχείων στην ποίησή του. Άλλοτε λυρικός και άλλοτε εκφραστής της αγωνίας, άλλοτε με ύφος πολεμικό και άλλοτε ρομαντικός. Κατήγγειλε την ίδια την Τέχνη, αλλά την ίδια στιγμή εξυπηρετούσε και τους σκοπούς της τέχνης μέσα από το έργο του (Richter, 1983: 79). Η διάσταση από τα πολιτιστικά συμφραζόμενα και παράλληλα η αλλαγή της κουλτούρας εκ των έσω, είναι κάτι που θα προσεγγιστεί στην ενότητα με θέμα την 'πόλωση', στο τέταρτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Για τους ντανταϊστές αυτή η αντιδιαστολή του Λόγου, της λογικής, της αιτιότητας, του καταστροφικού πολέμου από την μία πλευρά, με το τυχαίο, το ασυνείδητο, την αντίφαση από την άλλη, είχε ουσία και δεν ήταν ασυνεπής.

Μεταβαλλόμενη ήταν και η στάση, ακόμη και των ηγετικών φυσιογνωμιών. Ο Tzara επηρεάστηκε από τον Φουτουρισμό, όπως συνέβη και με άλλα μέλη του Dada. Επισκέφτηκε την Ιταλία το καλοκαίρι του 1916, ύστερα από την πρώτη αποχώρηση του Ball, τονίζοντας σε Ιταλούς καλλιτέχνες ότι το Dada είναι η γερμανική έκδοση του Φουτουρισμού. Λίγο αργότερα, έχοντας εκμεταλλευτεί τις επαφές του προώθησε το Dada στην Ιταλική χερσόνησο (Berghaus, 2005: 136).

Ο Ball ήταν μια προσωπικότητα με πλούσια ενδιαφέροντα και ιδιαίτερο κύκλο δραστηριοτήτων και σπουδών. Πριν φύγει για τη Ζυρίχη με την Hennings, ο Ball οργανώνει εξπρεσιονιστική βραδιά στη Harmoniumsaal διαμαρτυρόμενος, κατά της Γερμανίας και υπέρ του Marinetti (Ball, 1996: 17), χρησιμοποιώντας δηλαδή ενάντια στον πόλεμο το όνομα αυτού που ήδη πολεμούσε, με εθνικιστική διάθεση, υπέρ της Ιταλίας.

Πέρασε από την φιλοσοφία και τον Nietzsche, στις θεατρικές σπουδές, την ποίηση, το Dada, την πολιτική σκέψη και την αρθρογραφία, τις μελέτες του για τα πρώτα χριστιανικά χρόνια που τον απασχόλησαν τη δεκαετία του '20. Ο ίδιος προσπάθησε να προσαρμόσει τα ημερολόγια του 1910-21 που ήταν υπό έκδοση, έτσι ώστε να ταιριάζουν με τις χριστιανικές του πεποιθήσεις^{lxxxi}.

Η αντίφαση έφερε σύγχυση και κατάφερε κατά περιπτώσεις να εξοργίσει την αστική τάξη. Αυτή η σύγχυση ήταν και ο στόχος των καλλιτεχνών. Έτσι η ανάδειξη των αντιφάσεων των κοινωνιών του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και το αντιφατικό μήνυμα που μετέφερε το κίνημα είχαν επιτυχία. Η αντίφαση όμως στους κόλπους του κινήματος, έφερε στην αρχή προστριβές και στη συνέχεια τη διάλυση του Dada, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '20.

Θόρυβος και 'συγχρονισμός'

Η ντανταϊστική ομάδα της Ζυρίχης, δανείστηκε τόσο τον θόρυβο όσο και τον 'συγχρονισμό' από τους Ιταλούς φουτουριστές. Πρόκειται για στοιχεία που αφορούν τη μοντέρνα εποχή, για τους φουτουριστές συνδέονται με την τεχνολογία, τη μηχανή, την πόλη, τη βιομηχανία, ενώ για το Dada είναι η απάντηση απέναντι στη βαρβαρότητα του πολέμου και του πολιτισμού.

Για τον Marinetti ο θόρυβος εκφράζει την '.. ανομοιογενή πολλαπλότητα της ζωής'. Ενώ η μελωδία και η μουσική είναι προϊόντα διανοήσεως και αφαιρετικής διαδικασίας, ο θόρυβος είναι η ζωή αυτούσια, είναι η δράση, είναι κάτι που επιτίθεται, κυνηγά και ξεσκίζει το άτομο και την ίδια στιγμή αποτελεί μέρος της προσωπικότητάς του (Huelsenbeck, 1998: 11, 12). Συνδέεται με τη φύση και κάνει το θάνατο να μην φαίνεται ως μια απόδραση της ψυχής από τα εγκόσμια, αλλά ως ..*φωνές, εμετοί και συσπάσεις* (Huelsenbeck, 1998: 13).

Ο θόρυβος δεν παράγεται από τους *θορυβομελοποιούς (intonarumori)*, ούτε εκδηλώνεται μέσα από τη θετική ανταπόκριση προς τη μοντέρνα πόλη, τη βιομηχανία, τη μηχανή. Αυτό που απασχολεί τους ντανταϊστές σε πρώτη φάση είναι η καταστροφική βοή του πολέμου και ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός. Ενάντια στη μουσική και την ακουστική της εποχής τους, οι καλλιτέχνες του Dada θα προτάξουν το τύμπανο, το θόρυβο και γενικότερα μια δική τους ξεχωριστή, βίαιη "μουσικότητα".

Σε αυτό το πλαίσιο εισάγεται η 'θορυβιστική ποίηση' (*poèmes bruitistes*) στην πρώτη φάση του κινήματος. Ο Huelsenbeck είναι αυτός που ξεκινά και χρησιμοποιεί το θόρυβο στην ποίηση. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί μια ποικιλία θορύβων.

Κατά τον Ball αυτού του είδους η ποίηση είναι μια προσπάθεια να συλληφθεί ένας κόσμος με όλους τους κρότους, τις ρωγμές και τη φρενίτιδα του. Πρόκειται για '..μία θορυβώδη και κούφια βοή' (Ball, 1996: 56).

Ο Tzara προώθησε το στοιχείο του θορύβου και του 'συγχρονισμού' με την άφιξή του στο Παρίσι. Κατά τη βραδιά εγκαινίων (5/2/20) στο Salon des Indépendants, πραγματοποιήθηκε θορυβιστική συναυλία και απαγγελία 'συγχρονιστικής ποίησης'.

Ο 'συγχρονισμός' ξεκινάει και αυτός νωρίτερα και νοτιότερα. Η έννοια αυτή προέρχεται από τον Marinetti. Από εκεί την ιδιοποιήθηκε ο πρώτος κύκλος των ντανταϊστών (Huelsenbeck, 1998: 10).

Στη Ζυρίχη η παράλληλη απαγγελία ποιημάτων οργανώθηκε πρώτη φορά από τον Tristan Tzara. Μια απαγγελία συγχρονιστικής ποίησης γινόταν από πολλά άτομα. Ο θόρυβος που παραγόταν από μια τέτοια διαδικασία έδινε την αίσθηση του χάους. Αυτή ήταν η πρόθεση των καλλιτεχνών κατά τον Huelsenbeck, να δώσουν ζωντάνια και να γιορτάσουν τη ζωή (Berghaus, 1985: 298). Ο 'συγχρονισμός' στην ποίηση αντανakλούσε την κοινωνία του πολέμου, η οποία ήταν βυθισμένη στην άβυσσο.

Πρόκειται για μια διαφορετική αντίληψη των γεγονότων όπου το διαδοχικό A-B-Γ-Δ μετατρέπεται σε A=B=Γ=Δ. Από την ακουστική πλευρά μετακινούμαστε στην

οπτική και από το "είναι" σε αυτό που είναι εν τη γενέσει (Huelsenbeck, 1998: 33-5)^{lxxxii}.

Γεμάτο ανατροπές ήταν το 'συγχρονιστικό' ποίημα *L' amiral cherche une maison à louer* ('Ο ναύαρχος ψάχνει ένα σπίτι για να νοικιάσει'), που απήγγειλαν παράλληλα οι Huelsenbeck, Janco, Tzara τον Μάρτιο του 1916 στο Cabaret Voltaire. Η απαγγελία έγινε ταυτόχρονα σε τρεις γλώσσες.

Η παράλληλη ροή δίνει έναν προβληματικό τόνο σε σχέση με το νόημα. Την ίδια στιγμή διαφαίνεται ένα χάσμα επικοινωνίας ανάμεσα στα εμπόλεμα έθνη. Η ενοποίηση του λόγου είναι αδύνατη και το "εμείς" δεν γίνεται ποτέ "εγώ".

Ο 'συγχρονισμός' .. *παραπέμπει απευθείας στη ζωή και βρίσκεται πολύ κοντά στο θορυβιστικό ζήτημα* (Huelsenbeck, 1998: 34). Ως εκφραστικό στοιχείο, συναντάται και στο Dada της Γερμανίας. Πολύ χαρακτηριστικά στο κείμενο 'Τι είναι ο ντανταϊσμός και τι ζητάει από τη Γερμανία', η "κεντρική επιτροπή" προτείνει:

ε) την καθιέρωση του ταυτόχρονου ποιήματος ως κομμουνιστικής κρατικής προσευχής.

στ) Την χρησιμοποίηση των εκκλησιών για την παρουσίαση θεαμάτων με θορυβιστικά, ταυτόχρονα και ντανταϊστικά ποιήματα

(Huelsenbeck, 1998: 47)

Έτσι βλέπουμε το στοιχείο της παράλληλης δράσης, να διεισδύει στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο. Την ίδια στιγμή μεταλλάσσει τη λειτουργία της προσευχής και τη χρήση της εκκλησίας ως παραδοσιακά ιερού τόπου. Εκκλησία και προσευχή παίρνουν ένα άλλο ιερό (ντανταϊστικό) περιεχόμενο, αριστερής στροφής.

Επιπλέον, το Dada της Γερμανίας δεν κινείται μόνο ανάμεσα στα άκρα. Τα καταστρέφει και τα εξισώνει, ανακοινώνοντας την ταυτόχρονη ύπαρξη αξιών (Huelsenbeck, 1998: 49).

Κείμενα

Γράφω γιατί είναι φυσικό σαν να κατουράω , σαν να είμαι άρρωστος

(Tzara, 1998: 38)

Μία φιγούρα που προετοίμασε το έδαφος στη Γαλλία για το Dada, ήταν αυτή του Raymond Roussel. Πρόκειται για έναν εκκεντρικό άνθρωπο, που γύρισε τον κόσμο με ένα ειδικά κατασκευασμένο τροχόσπιτο (Gordon, 1987: 9).

Ο Roussel ανέπτυξε από την εφηβική του ηλικία, ένα ιδιόμορφο γλωσσικό σύστημα. Σε αυτό είχε σημασία το πολλαπλό νόημα των λέξεων που προφέρονται με τον ίδιο τρόπο, ενώ δημιούργησε ένα λεξικό νεολογισμών

διαχωρίζοντας τη γλώσσα από το καθημερινό νόημα. Επίσης έγραψε μερικά αποκρυφιστικά μυθιστορήματα (Gordon, 1987: 10).

Στις δύο πρώτες σκηνές του έργου του *Impresiones de África (Impressions of Africa)*, περιγράφεται με ακατανόητο τρόπο ένα πάρτι Ευρωπαίων στη δυτική ακτή της Αφρικής. Στην επόμενη σκηνή ο Roussel ξεδιπλώνει το ταλέντο του με την αλλόκοτη διήγηση. Οι καλλιτέχνες του καμπαρέ, ξεκινάν ένα διαγωνισμό με 8 περίεργες δράσεις. Αυτή η σκηνή σόκαρε και ερέθισε το κοινό.

Ο Roussel και ο Alfred Jarry προετοίμασαν το δρόμο για το Dada στη Γαλλία. Τα ντανταϊστικά κείμενα αντιμετώπισαν νέες προκλήσεις. Οι ντανταϊστές, παρά την ένταση που εκδήλωσαν προς τον γραπτό λόγο, χρησιμοποίησαν πολλές μορφές του: ποίηση, δράμα, νουβέλα, ημερολόγιο, μανιφέστο, προκήρυξη, πολιτικό κείμενο, φυλλάδιο. Βρίσκονται ενάντια στον κλασικά δομημένο γραπτό λόγο, αλλά ταυτόχρονα τον χρησιμοποιούν συστηματικά και δραστηριοποιούνται μέσα από αυτόν. Υπήρχε η πρόθεση των καλλιτεχνών να αποσταθεροποιήσουν το κείμενο ή ακόμη και να διαλύσουν τη σύνδεση των λέξεων με το νόημά τους.

Πολλές φορές στην ποίηση των ντανταϊστών, η λέξη χάνει τη σημασία της, καθώς όπως αναφέρει ο Hugo Ball:

The word has been abandoned; it used to dwell among us.

The word has come a commodity.

The word should be left alone.

The word has lost all dignity.

[‘Η λέξη έχει εγκαταλειφθεί· συνήθιζε να ζει ανάμεσά μας.

Η λέξη έγινε ένα εμπόρευμα.

Η λέξη πρέπει να εγκαταλειφθεί.

Η λέξη έχει χάσει κάθε αξιοπρέπεια.‘]

(Ball, 1996: 26)

Ο ίδιος δείχνει αμφιθυμία αντιμετωπίζοντας τη λέξη με όλη της τη βαρύτητα. Χαρακτηριστικά την αναφέρει ως ευχή και κατάρα, και επιστά την προσοχή στη δύναμη της ‘ζωντανής λέξης’ (Ball, 1996: 49). Βρίσκει στον Marinetti σημάδια διάλυσης της γλώσσας και του συντακτικού. Διάλυση και επαναπροσδιορισμό της λέξης με νέο περιεχόμενο και σε νέο περιβάλλον. Λέξεις που θα βρίσκουν τη μαγεία, σε αντιστροφή με ότι συμβαίνει στη λογοτεχνία, μετά τον Flaubert (Ball, 1996: 25). Η ποίηση που θα παρουσιάσει ο Hugo Ball, δεν χρησιμοποιεί τη συμβατική γλώσσα. Όμως δεν είναι αντίστοιχη της αφηρημένης τέχνης, από τη στιγμή που οι λέξεις που χρησιμοποιεί δεν είναι αφηρημένες, αλλά ηχητικές εικόνες φορτισμένες με ενέργεια ^{lxxxiii}.

Το παιχνίδι της λέξης με τον ήχο και ο χειρισμός της ως μέρος μιας ακολουθίας, η οποία μέσα από την επανάληψη και τον αυτοσχεδιασμό δημιουργεί ηχητικούς παλμούς που υπνωτίζουν, φανερώνει την επιρροή του Kandinsky. Αυτός στο έργο του *Για το πνευματικό στην τέχνη (Über das Geistige in der Kunst)*, αναφέρει ότι η λέξη έχει δύο λειτουργίες, να δηλώνει ένα αντικείμενο ή μία έννοια και να αντανακλά τον ‘εσωτερικό ήχο’. Μέσα από την επανάληψη η λέξη μπορεί

να ξεπεράσει το εξωτερικό νόημα και να βοηθήσει να αναδυθεί μια δόνηση που θα επιδράσει στο κοινό σε ένα εσωτερικό πνευματικό επίπεδο^{lxxxiv}.

Στον Hausmann ο πειραματισμός είναι διαφορετικός. Αποκηρύσσει τη δημιουργία νέων λέξεων και επικεντρώνεται στον πυρήνα της γλώσσας: το γράμμα. Στην παρουσίαση των ποιημάτων του, κάθε γράμμα προφερόταν ανάλογα με το μέγεθος που είχε. Ο ίδιος ονόμαζε τα έργα του 'οπτικοφωνητικά' ποιήματα και προσπαθούσε μέσα από αυτά να μεταβιβάσει ένα *οπτικό ισοδύναμο της ζωντανής παρουσίασης του ποιήματος* (Gale, 1999: 125).

Τα ριζοσπαστικά ποιήματα των Ball, Tzara, Hausmann ακολούθησαν το δρόμο που είχαν χαράξει νωρίτερα άλλοι (Richter, 1983: 265), όμως εξωθούσαν τη σχέση του ήχου και της λέξης στα άκρα.

Ο Picabia ακολουθώντας με τον τρόπο του τη *Χαρούμενη Επιστήμη* του Nietzsche, θα γράψει τις 'Σκέψεις χωρίς Γλώσσα' (*Pensées sans paroles*). Ο ίδιος δεν θα γράψει σκέψεις εκτός της γλώσσας, αλλά θα αντιστρέψει την αντίληψη ότι η γλώσσα παράγεται σε ένα πλαίσιο σκέψης, ουσιαστικά παράγοντας σκέψεις σε ένα πλαίσιο γλώσσας, μέσω της ποίησης^{lxxxv}.

Η λέξη 'dada' έδωσε μορφή στο κίνημα και ώθηση στις εξελίξεις, στις δράσεις και επέδρασε στο σχηματισμό μιας αυτόνομης ομάδας. Η παρέα στο Cabaret Voltaire άφηνε πλέον το δικό της στίγμα και δεν χαρακτηριζόταν από τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και τον Ιταλικό Φουτουρισμό. Το όνομα της πρώτης ομάδας, προέρχεται από ένα λεξικό και έχει πολλές σημασίες σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες, 'ξύλινο αλογάκι' στα Γαλλικά, 'γεια σου', 'φύγε από πάνω μου', 'τα λέμε' στα Γερμανικά, 'ναι πράγματι, ναι φυσικά, ακριβώς' στα Ρουμανικά (Ball, 1996: 220). Ο όρος 'Dada' θα επιστρέψει στο λεξικό πραγματοποιώντας εγγραφές στη μοντέρνα και τη μετά-μοντέρνα κουλτούρα, καθώς και στην ιστορία, άλλοτε δηλώνοντας τη γαλλορουμανική και γερμανική αντίθεση για την πατρότητα του και άλλοτε προσδιορίζοντας το νόημα της καλλιτεχνικής και πολιτικής δράσης στο Βερολίνο (Codrescu, 2009: 142-6 & Vincent, 1997: 81-2).

Ήδη στην πρώτη φάση του κινήματος, έχουμε την προσπάθεια "αρχειοθέτησης" και την καταγραφή της λογοτεχνικής δραστηριότητας στο περιοδικό *Cabaret Voltaire*, παρά την άγνοια των νέων καλλιτεχνών σχετικά με τη δυναμική που θα λάμβανε η 'διασπορά' της ομάδας τους (Huelsenbeck, 1998: 14).

Στο Dada κύριο χώρο καταλάμβανε η λογοτεχνία, ίσως περισσότερο από τη ζωγραφική, στη συνέχεια είχαμε τις παραστάσεις και τις γραφικές τέχνες (ξυλογραφία, κολάζ). Καλλιτέχνες που κινήθηκαν στα όρια του κινήματος, ήξεραν να εκφραστούν αρκετά καλά τόσο με το πινέλο και τη βελόνα του χαρακτή, όσο και με τον γραπτό λόγο: Hans Arp, Johannes Baargeld, Teo van Doesburg, Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Kurt Schwitters. Μαζί με τις καλές τέχνες, γίνεται προσφυγή στον γραπτό και τον προφορικό λόγο (Verkauf, 1987: 12-3).

Στο Dada της Ζυρίχης, η τελετουργία ανοίγει το δρόμο για το ριζοσπαστισμό όπου το κείμενο, ο θόρυβος, η βία, η παράβαση γίνονται ο τόπος για μια δυναμική και οριακή αμφισβήτηση του δυτικού πολιτισμού (Dafydd Jones, 2006: 21). Πρόκειται για μια απελλιπισμένη αποκήρυξη της γλώσσας ως μέσο

επικοινωνίας καθώς και για ένα κίνημα χωρίς πρόγραμμα και ενάντια σε όλα τα προγράμματα (Richter, 1983: 48).

Στο Dada της Ζυρίχης θα συναντήσουμε και την εικόνα της γλώσσας και της γραφής ως ιεροτελεστίας. Ο Ball πιστεύει ότι τα 2/3 των λέξεων μελαγχολίας στις οποίες κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να αντισταθεί, προέρχονται από αρχαία μαγικά κείμενα, τα λεγόμενα 'grammologues' που αποτελούνται από ρέουσες μαγικές λέξεις. Αυτές οι τελευταίες κοιμούνται θαμμένες στη μνήμη, και ξυπνούν με λίγη αντίσταση και τριβή. Αυτές οι λέξεις των αντηχήσεων εντυπώνουν νοητικές εικόνες στο κοινό.

Μέσα από την πρακτική τους, οι ντανταϊστές γέμισαν τη λέξη με δύναμη και ενέργεια, που τους βοήθησε να ξανά - ανακαλύψουν την ευαγγελική έννοια της 'λέξης' σαν μια σύνθετη μαγική εικόνα. Δίνουν σε απομονωμένες λέξεις την πληρότητα του όρκου, δημιουργώντας μια 'νέα πρόταση', εκτός ορίων και νοήματος (Ball, 1996: 66-8).

Ο Ball αναφέρεται σε μία επιστροφή στην αλχημεία των λέξεων και στην ανάγκη για την εγκατάλειψη της λέξης που ανήκει σε μια γλώσσα μολυσμένη από τους δημοσιογράφους. Δεν θέλει τις λέξεις από 'δεύτερο χέρι' που έχουν γίνει εμπορεύσιμο προϊόν και ψάχνει για μία ποιητική γλώσσα η οποία θα πρέπει να ξανά-ανακαλυφθεί. Η γλώσσα ως κοινωνικό όργανο μπορεί να καταστραφεί, χωρίς να χαθεί η δημιουργικότητα (Ball, 1996: 76). Διαχωρίζει ανάμεσα σε γλώσσα και απλή ομιλία ('mere discourse') και αναζητά μια παγκόσμια γλώσσα ('tongue')^{lxxxvi}. Ζητά την αποδοχή της λέξης που δεν επινοήθηκε για ατομική χρήση, έτσι ώστε να προστατευτεί η ποίηση στο τελευταίο ιερό καταφύγιό της (Ball, 1996: 49, 71).

Σαν 'ιερό καταφύγιο' περιγράφει και ο Agr την γλώσσα στον Ball, αναγνωρίζοντας τη σύνδεση της με το φως και το σκοτάδι. Μέσα από τη γλώσσα ο άνθρωπος μπορεί να αναπτυχθεί στην πραγματική ζωή, σε μια πραγματικότητα ονείρου και θανάτου (Agr, 1932: 224-5).

Σε μανιφέστα του Tzara, οι λέξεις ξεφεύγουν από την ιεροτελεστία και συναντούν τη βία...

Κάθε σελίδα πρέπει να εκρήγνυται είτε εξαιτίας του ανεμοστρόβιλου, του ιλίγγου του καινούριου και του αιώνιου που περιέχει, είτε εξαιτίας μιας πλάκας που σπάει κόκαλα, είτε εξαιτίας του ενθουσιασμού των αρχών της, είτε εξαιτίας του τρόπου που είναι τυπωμένη

(Tzara, 1998: 27).

Ο ίδιος αναφέρεται σε μια λυσσασμένη πάλη με ότι διαθέτει η ντανταϊστική αηδία ενάντια στα πάντα: τη λογική, την ιεραρχία, τη μνήμη, την αρχαιολογία, το μέλλον. Προτάσσει την ελευθερία, τις αντιθέσεις, τις αντιφάσεις, τις ασυνέπειες: τη ζωή (Tzara, 1998: 35-6). Ο ποιητικός λόγος εκφράζεται μέσα από τη μανία, ενάντια στη φρονιμάδα: ξυπνάει και μεθάει τον ποιητή και τον αποδέκτη του.

Παρακάτω θα γίνει λόγος για το μανιφέστο, την ποίηση και το δράμα στο Dada, τρεις μορφές κειμένων που αξιοποίησαν στο έπακρο, αλλά και που παρουσίασαν

επί σκηνής και αργότερα στους κόλπους της κοινωνίας. Αναφορά θα γίνει και στις καταγραφές των δράσεων του κινήματος, από τους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Μανιφέστο

Το μανιφέστο γίνεται στα χέρια των ντανταϊστών ένα λογοτεχνικό είδος και ένα μέσο έκφρασης. Μέσα από την καταγγελτική γραφή και την ορμητική απαγγελία της, ικανοποιείται η δίψα των καλλιτεχνών για δράση, από τη στιγμή που *..η ψυχή δεν μπορούσε να φανερωθεί παρά μόνο μέσα από τις ίδιες μας τις πράξεις* (Richter, 1983: 157).

Με αυτόν τον τρόπο, οι καλλιτέχνες του Cabaret Voltaire περνάνε τα δικά τους αντιφατικά μηνύματα, και μέσα από την ένταση και την πόλωση ξεπερνάνε τις αντιθέσεις δημιουργικά. Στο *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, ο Tzara ξεκινάει με κάποιες λέξεις που τις θεωρεί 'ισοδύναμες' ανά ζεύγη, όμως αυτό που τον ενδιαφέρει, μαζί με την τυχαιότητα είναι η ζωντάνια:

προοίμιο=σαρδανάπαλος
ένα=βαλίτσα
γυναίκα=γυναίκες
παντελόνη=νερό
εάν=μουστάκι
2=τρία
μπαστούνη=ίσως
μετά=αποκρυπτογραφώ
κακία=βίδα
Οκτώβριος=περισκόπιο
νεύρο

Όπου όλα μαζί, δεν έχει σημασία σε ποια τυχαία γνωστική σαπωνοειδή, απότομη ή οριστική διάταξη βρίσκονται, είναι ζωντανά

(Tzara, 1998: 49).

Όμως για να κλείσει το μανιφέστο αυτό, υπάρχει μια προτροπή για επανάληψη της φράσης *ολόκληρος ο κόσμος (κάποια ορισμένη στιγμή) είναι υγιής τω πνεύματι*. Βλέπουμε πως μέσα από ένα λεκτικό παιχνίδι ολοκληρώνεται η ζωντάνια και η τυχαιότητα μέσα από την επανάληψη.

Στις ντανταϊστικές προκηρύξεις ζωτικό ρόλο έχει το σώμα. Το σώμα μεσολαβεί ανάμεσα στη σελίδα και τη "σκηνή", το κοινό και την κοινωνία. Στα μανιφέστα του Dada σωματοποιείται η οργή, ο θυμός, η αηδία, η ύβρις. Κατά την καθαρτήρια πράξη της καταστροφής δεν υπάρχει ακραία σωματική φθορά (Ρηγοπούλου, 2003: 286). Η οργή απευθύνεται στον πόλεμο, στη λειτουργία της τέχνης, στις ευρωπαϊκές κοινωνίες.

Οι (αντί-) αρχές και οι (αντί-) αξίες που συντροφεύουν το Dada σε διάφορες πόλεις και εκδοχές του, θα μπορούσαν να βρεθούν σε προ-ντανταϊστικά κείμενα.

Σε μανιφέστο που έγραψαν οι Ball & Huelsenbeck το 1914 στο Βερολίνο, προσδιορίζεται η λειτουργία της τέχνης. Η τελευταία θα πρέπει ' .. να προκαλεί, να ανατρέπει, να μπλοφάρει, να εξοργίζει, να ξεφαντώνει, να είναι χαοτική και ασυνάρτητη, επικίνδυνη, αρνητική' ^{lxxxvii}.

Η παρουσίαση ενός από τα πρώτα μανιφέστα του Dada ('Dada Manifesto') στη Waag Hall στις 14 Ιουλίου 1916, έχει ως αποτέλεσμα τη διάλυση των σχέσεων του Ball με τους υπόλοιπους. Έτσι κάτι που υποτίθεται ότι θεμελιώνει ένα κίνημα, την ίδια στιγμή το αποδιοργανώνει. Η πρώτη αποχώρηση γίνεται αντιληπτή και από τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, μέσω του μανιφέστου (Ball, 1996: 73). Επίσης εκδηλώνεται και η δυσaráσκεια του, για την ποίηση κάποιων καλλιτεχνών της πρώτης ομάδας.

Το κείμενο είναι γραμμένο από τον Ball. Αναφέρεται στις λέξεις και στην προτεραιότητα που έχουν στη γλώσσα. Στις λέξεις, το σώμα τους, τα επιφωνήματα. Επιπλέον συνδέει την ανάδυση των λέξεων με σημεία του σώματος ως μια προέκτασή τους: ώμοι, πόδια, χέρια, παλάμες από λέξεις. Αντιμάχεται την αξία της γλώσσας την οποία θεωρεί λερωμένη και υποστηρίζει τη σπουδαιότητα της ποίησης (Ball, 1996: 221).

Επίσης κάνει ένα παιχνίδι με τη λέξη dada και με τα ονόματα των Huelsenbeck, Tzara οι οποίοι ήταν πρωτεργάτες του κινήματος στη Ζυρίχη, καθώς και αυτά των Stendhal, Goethe, Dalai Lama, Βούδα, Nietzsche και τη Βίβλο. Παράλληλα, συνεχίζει να παίζει σε επίπεδο ήχου και επίπεδο νοήματος με το όνομα του Dada (Ball, 1996: 220-1).

Ο τρόπος γραφής των δύο ηγετικών φυσιογνωμιών της ομάδας της Ζυρίχης φανερώνει τη διαφορετική προσέγγισή τους στην τέχνη. Το χάσμα που χώριζε τους Ball και Tzara μεγάλωνε και έφτασε μέχρι την πρώτη αποχώρηση του Ball και την ανάληψη της ηγεσίας του Dada από τον Tzara (Gale, 1999: 54).

Ο Tzara στο *Μανιφέστο του κύριου Αντιπυρήνα (Manifeste de M. Antipyrine)*, είναι πιο μαχητικός και προκλητικός προς όλες τις συμβάσεις. Εμφανίζει το Dada να είναι υπέρ και κατά της ενότητας.

..διατυμπανίζουμε την ελευθερία χωρίς να είμαστε ελεύθεροι. Πρόκειται για μια σκληρή αναγκαιότητα, που δεν υπακούει σε καμιά πειθαρχία και ηθική. Εμείς όμως φτύνουμε την ανθρωπότητα.

(Tzara, 1998: 15)

Εντάσσει το Dada στις ευρωπαϊκές αδυναμίες, λέγοντας πως είναι σκατά. Συνεχίζει τονίζοντας τη διεθνοιστική τάση του κινήματος, ενώ παρακάτω δίνει ένα αστείο και κοροϊδευτικό τόνο σχετικά με το χαρακτήρα του κινήματος. Αναφέρεται στην αξία του παιχνιδιού και ακροβατεί ανάμεσα στο αστείο και το σοβαρό.

Η αποκαθήλωση του νοήματος σε ένα μανιφέστο, αλλά και η μηδενιστική διάθεση σε σχέση με τον κόσμο και το κίνημα, κορυφώνεται σε επόμενο μανιφέστο του Tristan Tzara. Στο *Dada Μανιφέστο 1918 (Manifeste Dada 1918)*, επιτίθεται στην αυστηρότητα και την αποδεικτική αξία μιας διακήρυξης. Αναφέρει ότι για να γράψει κανείς ένα μανιφέστο πρέπει να θέλει να διακηρύξει το Α, το Β, το Γ. Αυτά δηλαδή που ένας συγγραφέας θέλει να περάσει και αυτή τη σειρά που

ένας αναγνώστης περιμένει. Όμως ο Tzara αντιστρέφει τη λογική και το μανιφέστο του 1918 γίνεται κάτι που "συμβαίνει" στον αναγνώστη και όχι ένα αναμενόμενο κείμενο που επιβεβαιώνει κάποιες προσδοκίες. Στο τέλος ο αναγνώστης μένει με κάτι άλλο πέρα από το Α, Β, Γ (Dafydd Jones, 2006: 18).

Την ίδια στιγμή που είναι ενάντια στα μανιφέστα, αλλά γράφει ένα (για την ακρίβεια έχει γράψει περισσότερα από ένα). Αναφέρεται στην πρακτική αντίθετων ενεργειών, τη στιγμή που είναι 'κατά των ενεργειών'. Είναι υπέρ και κατά της αντίφασης και την κατάφασης (Tzara, 1998: 20).

Έτσι καταπιάνεται και αυτός και άλλοι καλλιτέχνες και αρκετοί άνθρωποι με ..*μια λέξη που δεν σημαίνει τίποτα...* (Tzara, 1998: 23). Αφού νανουρίζει το θεατή – αναγνώστη του, συνεχίζει την επίθεσή του ανεβάζοντας ρυθμούς (Gale, 1999: 73). Τονίζει την ανάγκη ανεξαρτησίας του ατόμου μέσα στο Dada και αντιτίθεται στις θεωρίες και τις ακαδημαϊκές σχολές, ακόμη και ενάντια στην τυποποίηση των "ακαδημιών" του Φουτουρισμού και του Κυβισμού. Η απόλυτη τέχνη είναι χωρίς θεωρία και αιτία και ακτινοβολεί, τάξη και αταξία, εγώ μη-εγώ, κατάφαση και άρνηση (Tzara, 1998: 25-6).

Στη Γερμανία και ιδιαίτερα στο Βερολίνο, το Dada παίρνει άλλες διαστάσεις. Λόγω της εκρηκτικής κατάστασης που επικρατεί στη χώρα μετά την ήττα του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και της σύνθεσης της ομάδας που αποτελείται από μέλη του κομμουνιστικού κόμματος, η ντανταϊστική δραστηριότητα πολιτικοποιείται και αναλαμβάνει προπαγανδιστικές δράσεις ακόμη και βγαίνοντας στο δρόμο.

Έτσι, και το μανιφέστο ως τρόπος έκφρασης της ομάδας, αποκτά πολιτική χροιά. Ο Huelsenbeck ξεκινά με το πρώτο μανιφέστο πιο ήπια, συνδέοντας τον καλλιτέχνη με την εποχή του. Αυτός βρίσκεται κοντά και μεταδίδει το ταρακούνημα, από τις εκρήξεις της προηγούμενης εβδομάδας. (Huelsenbeck, 1998: 43).

Στη συνέχεια οι εντάσεις και η επίθεση στον Εξπρεσιονισμό κλιμακώνεται. Η τέχνη των εξπρεσιονιστών περιγράφεται με γλυκανάλατα λόγια, ως συμβιβασμένη, απλοϊκή, αργόσχολη. Κατά τον Huelsenbeck οι εξπρεσιονιστές ενδιαφέρονται για την πολυθρόνα, παρά για τους *θορύβους του δρόμου* (Huelsenbeck, 1998: 44).

Έτσι προετοιμάζεται το έδαφος για μια προκλητική, πολιτική τοποθέτηση για το τι ζητάει ο ντανταϊσμός στη Γερμανία. Το Dada ζει σε ένα διεθνές κλίμα επανάστασης, σύμφωνα με τον ριζοσπαστικό κομμουνισμό. Ζητά την καθιέρωση της αεργίας μέσα από την εκμηχάνιση της παραγωγής, έτσι ώστε κάθε άνθρωπος να μπορεί να βρει την αλήθεια της ζωής. Η κατάκτηση της ελευθερίας θα γίνει μέσα από την κατάργηση της ιδιοκτησίας και την κοινοκτημοσύνη.

Το πρόγραμμα αυτό χαρακτηρίζεται από έλλειψη κερδοσκοπίας, μεταφυσικής, θρησκείας, με το Dada να εμφανίζεται ως φαινόμενο της εποχής του.

Ο ντανταϊστής είναι άνθρωπος ψυχολογικός, δεν γονατίζει απέναντι σε βωμούς, θεούς, εξουσία. Πιστεύει ότι όλα τα "συστήματα" είναι ψεύτικα και δεν τον ενδιαφέρουν οι μακρινές αποστάσεις. Δεν πιστεύει στα πρέπει, ούτε στο ότι το καλό είναι καλύτερο από το κακό. Αποδέχεται μόνο τον 'συγχρονισμό' ακόμη και

ως προς τις αξίες. Είναι απλοϊκός και δέχεται τη ζωή αδιαφοροποίητη και μη διανοουμενίστικη.

Η τέχνη, η κουλτούρα και το πνεύμα αποτελούν απάτες για το Dada. Το άτομο μαθαίνει μέσα από τον πολιτισμό να γονατίζει αποβλακωμένος, μπροστά σε ότι τον διατάζουν. Ενάντια στον ιδεαλισμό των Γερμανών που οδηγεί προς την αιωνιότητα, τον μοναδικό σκοπό της ζωής, το Dada προτάσσει την κουλτούρα του, μέσα από το σώμα· ή ακόμη καλύτερα, από το κείμενο, στο σώμα και από εκεί στην αστική κοινωνία.

Αυτά τα όπλα χρησιμοποιεί ενάντια στις αξίες της ηρεμίας, της τάξης, του εποικοδομητικού στοιχείου και της "οργανικής εξέλιξης". Έτσι ο Huelsenbeck απαντά σε αυτούς που κατηγορούν το Dada για αρνητισμό και μηδενισμό, λέγοντας πως ο μηδενισμός είναι μέρος της ζωής (Huelsenbeck, 1998: 56).

Στο Παρίσι το Dada παίρνει μια μορφή λιγότερο πολιτική και περισσότερο προκλητική προς τις συμβάσεις της τέχνης και της κοινωνίας. Την πρόκληση χρησιμοποιεί και ο Ribemont-Dessaignes 'προς το κοινό' (*Au public*). Αναφέρεται στην καταστροφή του σώματος του θεατή. Το κορμί του τελευταίου γίνεται αντικείμενο βιαιοπραγίας κομμάτι-κομμάτι, αφού πρώτα αντιμετωπιστεί με υποτιμητικό τρόπο.

Προειδοποιεί πριν την κάθοδο των ντανταϊστών στο χώρο των θεατών για να ξεριζώσουν τα χαλασμένα δόντια τους, τα πυώδη αυτιά τους, τη γλώσσα τους που είναι γεμάτη πληγές. Πριν το σπάσιμο των σάπιων κόκαλων, το άνοιγμα της χολερικής κοιλιάς, του καλοθρεμμένου συκωτιού, της αισχρής σπλήνας, του διαβητικού νεφρού. Πριν το ξερίζωμα του άσχημου σεξουαλικού οργάνου.

Πριν κόψουν την όρεξη για ομορφιά, έκσταση, γλυκάδα, φιλοσοφία, για πιπέρι και αγγούρια μεταφυσικά, μαθηματικά, ποιητικά. Πριν τους απολυμάνουν με βιτριόλι και τους ξαναγαλίσουν με πάθος. Πριν από όλα αυτά, θα κάνουν ένα μεγάλο αντισηπτικό μπάνιο και θα τους προειδοποιήσουν, ότι αυτοί (οι ντανταϊστές) είναι οι δολοφόνοι (Ribemont-Dessaignes 1920: 18).

Αυτούς τους δικούς τους νεογέννητους θα τους χαιρετίσουν με ένα τραγουδάκι, με χιούμορ. Περνάνε έτσι από το κείμενο στην παράσταση και το σώμα του θεατή, το οποίο φαίνεται να προτιμούν τεμαχισμένο.

Ποίηση

Οι ντανταϊστές αναφέρονται στην ποίηση τόσο ως διαδικασία, όσο και ως προϊόν. Η ποίηση δεν "πρέπει" να γίνεται μόνο αντικείμενο συγγραφής και ανάγνωσης. Πρέπει να παρουσιάζεται και να αναπαρίσταται για ένα κοινό και όχι για τον μοναχικό αναγνώστη. Η παρουσίαση μπορεί να περιλαμβάνει ακόμη και ειδικά κοστούμια, ιδιαίτερες φωνητικές αποχρώσεις, τραγούδι, λαρυγγισμούς, μουσικά όργανα, θορύβους, θεατρικά στοιχεία. Ο γραπτός λόγος δεν μένει μόνος και υποστηρίζεται από τις παραστατικές τέχνες, τα λαϊκά θεάματα, το καμπαρέ την αντισυμβατική παράσταση. Είτε γίνεται λόγος για ποίηση, είτε για αντί-ποίηση, το ενδιαφέρον εστιάζεται στη ζωντανή δύναμη της τέχνης αυτής.

Σε αυτήν την προοπτική, το κίνημα προσβάλλει και περιφρονεί την ποίηση ως έκφραση της ομορφιάς, του στατικού, της τέχνης. Έτσι τονίζεται η ποιητική δράση, η οποία ήταν για πολλούς εκτός κινήματος, περιπτή (Tzara, n.d.: 404). Αυτή έγινε σημαία του Dada, σε πολλές περιπτώσεις.

Άλλες φορές, αυτή η δραστήρια πλευρά της ποίησης θα προκαλέσει μια ιδιότυπη μορφή 'λογοκρισίας', όπως στην περίπτωση της Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, πρωταγωνίστριας του Dada στην Νέα Υόρκη. Η τελευταία, δεν είδε παρά μόνο τα 31 από τα τουλάχιστον 150 ποιήματά της να εκδίδονται κατά τη διάρκεια της ζωής της. Αυτό συνέβη λόγω της αμφισβητήσιμης μορφής και του αμφιλεγόμενου περιεχόμενου τους, καθώς και λόγω της κακής της φήμης στις καθημερινές και καλλιτεχνικές πρακτικές της. Κάτι τέτοιο έκανε πολλούς εκδότες να είναι επιφυλακτικοί ^{lxxxviii}.

Ένα δείγμα πρώιμης ντανταϊστικής ποίησης ήταν το ποίημα του Jean Ayr *Ο Κασπάρ είναι νεκρός (Kasper ist Tot)*.

*Αλίμονο ο καλός μας Κασπάρ είναι νεκρός
ποιος θα φέρει τώρα το πυρωμένο λάβαρο το κρυμμένο
στην πλεξίδα των νεφών
για να παίξει το καθημερινό μπλακ χιούμορ ..*

(.....)

*αλλά και τρισαλλά ο καλός μας Κασπάρ είναι νεκρός
ιερό ντίνγκ ντόνγκ ο Κασπάρ είναι νεκρός.
Κοπάδια ψάρια στους καμπανωτούς αχυρώνες ποδοβολούν
με σπαραξικάρδια θλίψη όταν αναφέρεται το μικρό του
όνομα. Αυτή είναι η αιτία που αναστενάζω συνέχεια το επί-
θετο του κασπάρ, κασπάρ κασπάρ.*

*Γιατί μας άφησες. Σε τι σχήμα μετανάστευσε η όμορφη
μεγάλη σου ψυχή. Μεταβλήθηκες άραγε σε αστέρι ή σε
υδατώδη αλυσίδα στηριγμένη σε καυτό ανεμοστρόβιλο ή
σε μαστό μαύρου φωτός ή σε διάφανο τούβλο πάνω στο
στενάζον τύμπανο του ακανόνιστου είναι.*

(.....) ^{lxxxix}

Ο Κασπάρ είναι ήρωας του κουκλοθέατρου και στο ποίημα συνυπάρχει ο σοβαρός θλιμμένος τόνος, μαζί με το χιούμορ, η ειρωνική διάθεση και το αστείο, μαζί με την απώλεια. Παρά το γεγονός ότι το ποίημα γράφεται νωρίτερα σε σχέση με τη δημιουργία της πρώτης ντανταϊστικής ομάδας, μπορούμε να βρούμε βασικά χαρακτηριστικά του μετέπειτα κινήματος.

Όπως αναφέρει ο Hans Richter στο ποίημα (και ίσως και στο Dada) συνυπάρχει η 'παιδιάστικη γοητεία' με τη 'σοφία', δηλαδή το αφελές μαζί με κάτι στοχαστικό. Ανάμεσα σε τέτοια μεγάλα ανοίγματα και αντίθετα άκρα, κινήθηκε το Dada, άλλοτε με αστείο τρόπο και άλλοτε με σοβαρό, ανάμεσα στην ειρωνεία του κόσμου και τον αυτοσαρκασμό, την επιθετικότητα και την απάθεια, το κείμενο και τη φυσική παρουσία, μέσα στα όρια της γραφής.

Το τυχαίο, ο πειραματισμός, οι αντιφάσεις, στοιχεία δηλαδή που αναφέρθηκαν και παραπάνω, θα χαρακτηρίσουν το ποιητικό έργο σημαντικών εκπροσώπων της πρώτης ντανταϊστικής ομάδας και του κινήματος γενικότερα.

*...Με πολλά σκέλη το ομαδικό πορτραίτο
Ανυψώνεται στο Νταντανταντου·
Καρφώνουν τις Α Β καταλήψεις τους·
Ποιος καταμετρά τα διαμερίσματα;
Αυτοί που έκαναν το ντου.*

*Βάφονται ολόκληροι τότε με λουλακί
και φεύγουν σαν ποτάμια από τη γη,
Με ζαχαρωμένα φρούτα πάνω στο ρέμα,
και με Ιερή Παντιέρα το κάθε χέρι να κρατεί^{xc}*

Ο Huelsenbeck παραμένει επηρεασμένος από τον Εξπρεσιονισμό, χαρακτηριστικό παράδειγμα το ποίημά του *Το τέλος του κόσμου*:

*Ιδού που έφτασαν τα πράγματα στον κόσμο αυτό
Οι αγελάδες κάθονται σε στύλους και παίζουν σκάκι
Ο παπαγάλος κάτω από τις φούστες της Σπανιόλας χορεύτριας
Τραγουδά τόσο θλιμμένα όσο και ο σαλπικτής του
στρατηγείου και το κανόνι θρηνωδεί όλη μέρα
Αυτό είναι το μωβ τοπίο για το οποίο μιλούσε ο Χερ Μάγιερ
πριν χάσει το μάτι του
Μόνο η πυροσβεστική υπηρεσία μπορεί να διώξει
τον εφιάλτη από το σαλόνι
αλλά όλες οι μάνικες είναι σπασμένες
(.....)^{xcii}*

Ενώ ο Tzara βρίσκεται ανάμεσα στο λυρισμό και την πολεμική καταγγελία της τέχνης. Αρνείται και χρησιμοποιεί την ποίηση.

Η επιθεώρηση Νταντά 2

*Πέντε αραπίνες σε ένα αυτοκίνητο
ανατινάχτηκαν ακολουθώντας τις 5 κατευθύνσεις
των δαχτύλων μου
όταν βάζω το χέρι στο στήθος για να προσευχηθώ στο Θεό
(κάποτε)
γύρω από το κεφάλι μου υπάρχει το υγρό φως των γέρικων
σεληνιακών πουλιών
το πράσινο φωτοστέφανο των αγίων γύρω από τις
εγκεφαλικές υπεκφυγές
τραλαλαλαλαλαλα
που βλέπουν τώρα να ψοφολογάνε μες τις οβίδες.^{xciii}*

Αντίστοιχα και ο Ribemont-Dessaignes εκφράζει την ευαισθησία και το τυχαίο:

Τοποθέτησε το καπέλο του στο έδαφος
 και το γέμισε με χώμα.
 Μετά, με το δάχτυλό του, έσπειρε ένα δάκρυ μέσα του.
 Ένα μεγάλο γεράνι φύτρωσε απ' αυτό, ω πόσο μεγάλο.
 Κάτω από το φύλλωμα ωρίμασαν αναρίθμητες κολοκυθιές.
 Άνοιξε το στόμα του, που ήταν γεμάτο χρυσά
 βουλώματα, και είπε.
 Εγώ, grec!
 Τίναξε τα κλαριά της ιπιάς της Βαβυλώνας,
 που δρόσιζε τον αέρα -
 Και η έγκυος σύζυγός του έδειξε στο παιδί της, μέσα από
 το δέρμα της κοιλιάς της,
 το μηνίσκο μιας θνησιγενούς σελήνης
 (.....) ^{xciii}

Ο Picabia συνδυάζει γκροτέσκες εικόνες αυτού του κόσμου βάζοντας σε κίνηση τις λέξεις, εντός της ποιητικής γλώσσας. Άλλοτε ψυχρός, άλλοτε πεσιμιστής, υποσκάπτει την ποίηση και τη γλώσσα, μέσα από τη χρήση τους:

Η βροχή της θάλασσας παγώνει
 το εκκρεμές
 έχει νεκρό πρόσωπο
 συγχέοντας την ανάσταση της ευφυΐας
 στο κινούμενο νεκροταφείο
 που τα φανάρια του λάμπουν
 ξεθωριασμένα και κουρασμένα
 πάνω σε δύο τερατώδεις τροχούς
 πελώριο τραγουδιστό-καφέ
 τελική συνάντηση σε ένα λαντό (landau)
 υπερβαίνει

(Picabia, 2007: 170-1)

Αναφορά στο τυχαίο, γίνεται στην προτροπή του Tristan Tzara *Πως να φτιάχνετε ένα ντανταϊστικό ποίημα (Pour faire un poème dadaïste)* (Tzara, 1998: 60). Το μόνο που χρειάζεται λοιπόν για να γράψει κανείς ποίηση, ή καλύτερα για να βοηθήσει τον Tzara να αποκαθηλώσει την ποίηση, είναι ένα ψαλίδι, ένα άρθρο εφημερίδας, μία τσάντα. Κόβοντας προσεκτικά τις λέξεις του άρθρου, βάζοντάς τις στην τσάντα, ανακατεύοντας, μπορούμε να τις βγάλουμε μία-μία και να τις αντιγράψουμε με αυτή την τυχαία σειρά. Έτσι κατά τον Tzara, έχουμε ένα ποίημα που θα ταιριάζει με τον συγγραφέα του και θα περιφρονεί το κοπάδι.

Αντίστοιχα και ο Agr αναφέρει ότι έκλεινε τα μάτια και διάλεγε τυχαία λέξεις, υπογραμμίζοντας τις με το μολύβι. Αυτά ήταν τα ποιήματα, που ο ίδιος αποκαλούσε *Arpaden* (Gale, 1999: 61). Έτσι βλέπουμε να αναδύεται η σχέση της γραφής με το τυχαίο, το εφήμερο και το καθημερινό.

Αντιμετωπίζοντας την ποίηση ως διαδικασία οι καλλιτέχνες της πρώτης ομάδας, ήρθαν κοντά σε αυτό που αργότερα οι σουρεαλιστές ονόμασαν *αυτόματη γραφή*. Κατά τον Agr η αυτόματη ποίηση ξεπηδά από τα σπλάχνα του ποιητή ή από άλλα όργανα, όπου έχει συσσωρευτεί υλικό. Οι σίχοι του ποιητή είναι σαν τη Φύση, όπου μπορεί να κραυγάζει, να στενάζει, να τραυλίζει. ... *στη Φύση, το πιο μικροσκοπικό αντικείμενο είναι τόσο όμορφο και σημαντικό όσο ένα αστέρι. Ο Άνθρωπος ήταν ο πρώτος που θεώρησε σαν δεδομένο ότι μπορεί να κρίνει τι ήταν όμορφο και τι άσχημο* (Richter, 1983: 39).

Η ποίηση θα πρέπει να παιχτεί και ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει να τη φέρει στη ζωή επί σκηνής. Έτσι ώστε το κοινό να μπορεί να *δει* και να *ακούσει* το ποίημα (Berghaus, 1985: 298). Ένα δείγμα είναι το ποίημα του Ball *Gadgi beri bimba*, όπου μέσα από την παρουσίασή του ο ήχος και οι λέξεις δημιουργούν τελετουργική και θρησκευτική αίσθηση καθώς και ένα παράλογο συναίσθημα. Η συγγραφή και παρουσίαση τριών τέτοιων ποιημάτων, ήταν ένα τολμηρό βήμα από την πλευρά του Ball. Οι εντάσεις που πέρασε με τη γλώσσα, ήταν μια παράλληλη πορεία με αυτήν της ζωγραφικής. Στην τελευταία αφαιρείται σιγά-σιγά το αντικείμενο, ενώ στην ποίηση θεωρεί ότι θα πρέπει να αποβληθεί η γλώσσα, ως ένα τελικό βήμα (Richter, 1983: 58).

Στην ποίηση οι ντανταϊστές ανέπτυξαν το 'συγχρονιστικό' και το 'ηχητικό ποίημα' ('simultaneous' *poème simultané* and 'sound poem', *poème phonétique-Lautgedichte*), το 'θορυβιστικό ποίημα' ('noise poem' or *poème bruitiste*), το 'κινητικό ποίημα' ('gymnastic poem' or *poème mouvementiste*), και το 'στατικό ποίημα' ('static poem' or *poème statique*).

Ηχοποιήματα παρουσιάστηκαν από τους ντανταϊστές της πρώτης ομάδας. Οι Agr, Tzara, Huelsenbeck ασχολήθηκαν με τη συγγραφή τους. Ο Huelsenbeck είχε εκδώσει το 1916 τις 'Φανταστικές προσευχές' (*Phantastische Gebete*) (Gale, 1999: 53).

Ο Ball φαίνεται να χρησιμοποιεί το ηχοποίημα από το 1916. Στη συνέχεια ο Hausmann δίνει άλλη διάσταση στον ήχο. Αναφέρεται στο ποίημα ως ...*μια πράξη που αποτελείται από αναπνευστικούς και ακουστικούς συνδυασμούς, στενά συνδεδεμένους σε μια ενότητα διάρκειας* (Richter, 1983: 191). Ο ίδιος εκφράζει τα παραπάνω με τυπογραφικό τρόπο, με γράμματα ..*διαφορετικού μεγέθους και πάχους* δίνοντας έτσι *χαρακτήρα μουσικής σημειογραφίας*. Έτσι προκύπτει το 'οπτικόφωνητικό ποίημα' (Richter, 1983: 191-2).

Πιθανόν ο Ball να είχε υπόψη του αντίστοιχες προσπάθειες στην ποίηση, όπως αυτές των Khlebnikov & Kruchenykh (*zaum* poems), καθώς και των Balla & Depero (*onomalingua*). Όμως η δική του προσέγγιση και η ιδιαίτερη παρουσίαση είχε περισσότερα πνευματικά στοιχεία, υπό την επιρροή και του Kandinsky (Berghaus, 2005: 169).

Όπως αναφέρει ο Raoul Hausmann το ηχητικό ποίημα έχει μεγάλη προϊστορία πριν το Dada. Πρόκειται για ποίηση που συνδέεται με αφηρημένους ήχους και αντιτίθεται στον ακαδημαϊσμό. Έτσι η γλώσσα ξεφεύγει από την ακαμψία χάρη στα παιδιά και τους τρελούς ποιητές.

Μία περίπτωση παράλληλης δράσης στην απαγγελία ποίησης ήταν το κείμενο 'Ο Ναύαρχος ψάχνει ένα σπίτι για να νοικιάσει' (*L' amiral cherche une maison à*

louer), όπου το νόημα χάνεται και κυριαρχεί ένα ανακάτεμα εκφράσεων, περιέργα αποσπάσματα, φωνήματα. Πρόκειται για στίχους σε 3 γλώσσες, φτιαγμένους για να απαγγελθούν παράλληλα. Είναι μια προσπάθεια σύγκρουσης με τις τρέχουσες αντιλήψεις, για την παραγωγή και λειτουργία της τέχνης. Επίσης, ξεσκεπάζεται η υποκρισία που υπάρχει στη δομή των κοινωνικών ρόλων (Partsch, 2006: 47).

Μέσα από το κείμενο αφαιρείται η μάσκα μιας εποχής μίσους. Τα άτομα βρίσκονται εκτός της τυπικής γλώσσας και βάζουν σε λειτουργία μια κομματιασμένη και κουρελιασμένη πραγματικότητα. Το κείμενο προβληματίζει σχετικά με τη θέση του, απέναντι στις πολεμικές πρακτικές των ευρωπαϊκών κρατών.

Στα γερμανικά εμφανίζονται αρχέγονες οπτικές του οριενταλισμού, ενώ σχολιάζεται με καυστικό τρόπο το ιερατείο. Στα αγγλικά δοξάζεται η ωμή επιθυμία με ρυθμικές οργιαστικές κραυγές, όπου συνδέεται η στρατιωτική ανυπακοή με τη μαζοχιστική επιθυμία του αξιωματικού/πατέρα, ενώ σχολιάζεται ο πουριτανισμός: 'το κάνει, το κάνει, βλέπει αυτόν τον κωμικό φιγουρατζή εκεί πέρα δεξ... ω ναι, ω ναι, ναι ναι ναι ω ναι ...'. Στα γαλλικά μπλέκουν διαφορετικές εικόνες, της φύσης και της τεχνολογίας, ενώ παρεμβάλλονται τα περιέργα οράματα του ναυάρχου: 'Θα αποκαλύψουμε το δέρμα του όταν τα υγρά βατράχια θα αρχίσουν να καίγονται, έχω βάλει το άλογο στην ψυχή του ερπετού... ω αγαπητέ μου είναι τόσο δύσκολο, οι δρόμοι το σκάνε με τις αποσκευές μου'. Το κείμενο κλείνει: 'Ο ναύαρχος δεν βρήκε τίποτα' (*L' Amiral n'a rien trouvé*) (Gordon, 1987: 38-9). Έτσι, περνάμε από την ενσάρκωση του κοινωνικού ρόλου του στρατιωτικού και πατριώτη, στην ανατροπή αυτού του ρόλου (Partsch, 2006: 48-9).

Η χρήση του θορύβου και του ήχου είχε χρησιμοποιηθεί και νωρίτερα από τους φουτουριστές. Στο Dada, εμφανίζεται η εφαρμογή του 'θορυβισμού' (*bruitisme*) (Verkauf, 1987: 13). Το θορυβιστικό ποίημα που θεωρείται η αντικειμενοποίηση των σκοτεινών ζωτικών δυνάμεων, επινοείται από τους φουτουριστές και εισάγεται από τον Huelsenbeck.

Ένα άλλο "είδος" ποίησης είναι η 'κινητική' ('gymnastic poem' ή *poème mouvementiste*), η οποία έχει να κάνει με δράση και σε συνδυασμό με τις λέξεις που εκφέρονται κάθε φορά. Η κίνηση συνδυάζεται με γράμματα ή λέξεις και όρους.

Στο 'στατικό ποίημα' ('static poem' ή *poème statique*), οι λέξεις δημιουργούν σταθερές αποστάσεις, που παραμένουν ίδιες κατά τη διάρκεια της παράστασης. Τα κοστούμια, οι πίνακες και άλλα σκηνικά, φέρουν πάνω τους γράμματα ή λέξεις, στοιχεία του ποιήματος.

Το ΣΤΑΤΙΚΟ ποίημα

μετατρέπει τις λέξεις σε ανεξάρτητες οντότητες. Από τα γράμματα που λένε "δάσος" ξεπετάγεται το δάσος με τις κορυφές των δέντρων του, ξυλοκόπους και αγριόχορτα· καμιά φορά, ξεπετάγεται και ένα ξενοδοχείο, κι ίσως να λέγεται Bellevue ή Bella Vista ή Καλλιθέα. ^{xciv}

Μια ακόμη προσπάθεια στα όρια της ποίησης και της παράστασης ήταν τα 'νέγκρικα τραγούδια' (*Chants Nègres*) των Tzara και Huelsenbeck. Ψάχνοντας σε βιβλιοθήκη βρήκαν αφρικάνικα ποιήματα και από αυτά συνέθεσαν υλικό αμετάφραστων τραγουδιών, των οποίων η απαγγελία θα προκαλούσε και μια διαφυγή από το νόημα των λέξεων.

Με αυτόν τον τρόπο οι ντανταϊστές πρότειναν επίσης μια αναζωογόνηση της αποκαμωμένης ευρωπαϊκής παράδοσης μέσω μιας ριζοσπαστικής θέασης της Αφρικής (Gale, 1999: 50).

Δράμα

Οι ντανταϊστές δεν έγραψαν πολλά θεατρικά έργα. Αυτά που παρουσιάστηκαν σε παραστάσεις τους δεν είχαν κλασική δομή δράματος. Το Dada είχε σημαντική επιρροή στο χώρο του θεάτρου, καθώς και στη μετέπειτα ανάπτυξη του σουρεαλιστικού δράματος. Επίσης είχε επίδραση στο *Θέατρο του Παραλόγου* (*Le Théâtre de l'Absurde*) καθώς και σε σύγχρονες μορφές τέχνης όπως τα happenings και η performance art.

Όμως μεγαλύτερη επίδραση είχε στο χώρο της μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης και λιγότερο επηρέασε τα πράγματα σε θέατρο και λογοτεχνία. Στο θέατρο δεν επιδρούν ιδιαίτερα οι δράσεις του κινήματος, των οποίων τα όρια είναι δύσκολο να σκιαγραφηθούν χωρικά, χρονικά, εθνικά και καλλιτεχνικά.

Οι συγγραφείς του κινήματος ασχολήθηκαν σε μικρό βαθμό με τη συγγραφή δραματουργικών κειμένων. Όμως το βασικά συστατικά του δράματος δεν τηρήθηκαν σε αυτή την περίπτωση. Οι χαρακτήρες, η πλοκή, οι διάλογοι, ο τόπος δράσης, ήταν θολοί ή δεν υπήρχαν και έτσι μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τον αυθορμητισμό, δινόταν βάση περισσότερο στη διαδικασία της παράστασης, παρά στο τελικό προϊόν.

Ήδη από την πρώτη δραστηριότητα του κινήματος στη Ζυρίχη, λίγες φορές παρουσιάστηκαν θεατρικά έργα. Στην Ελβετία ανέβηκε ένα έργο του Kokoschka, σε βραδιά που έγινε τον Απρίλιο του 1917.

Σε τρεις περιπτώσεις είχαμε την παρουσίαση θεατρικών έργων, στη Γαλλία. Το Μάρτιο 1920 στο Maison de l'Œuvre με έργα των Ribemont-Dessaignes, Breton, Soupault, Tzara, τον Μάιο 1920 στη Salle Gaveau με έργα των Tzara, Breton, Soupault και τον Ιούνιο 1921 στη Galerie Montaigne το έργο του Tristan Tzara *Le cœur à gaz* (Berghaus, 1985: 306).

Στα κείμενα που παρουσιάστηκαν επί σκηνής, είτε πρόκειται για θεατρικά έργα, είτε για ποιητικές μορφές λόγου, δεν απουσιάζει μια ιδιόμορφη παραστατικότητα. Μέσα από αποσπασματικά κείμενα επιδιώκεται μια εκφραστικότητα. Ο τρόπος εκφοράς του κειμένου, φανερώνει ποιοτικά στοιχεία των λέξεων, που αναδεικνύονται με αντηχήσεις και κίνηση.

Στο έργο 'Τσακισμένος από το Νταντά' ο Huelsenbeck αναφέρεται σε ένα κίνημα με πλαστά αποδεικτικά στοιχεία. Ο Πεύπιλος αφού πουλάει σε εκπρόσωπο εκδοτικού οίκου ένα πάπυρο που αποδεικνύει την ύπαρξη

ντανταϊστικής θρησκείας, στη συνέχεια τον ενημερώνει ότι είναι πλαστός. Το ίδιο συμβαίνει με όλα τα 'ντανταϊστικά ντοκουμέντα' (Huelsenbeck, 1998: 67-8).

Ένα ακόμη ντανταϊστικό πείραμα που κινείται στα όρια του δραματικού κειμένου είναι το *La première aventure celeste de M. Antipyrine* (*The first celestial adventure of Mr. Antipyrine*), του Tristan Tzara. Πρόκειται για ένα ένα λεκτικό πλαίσιο αρκετά στατικό, που περιλαμβάνει ηχητική ποίηση και μανιφέστο. Είναι μια *αυτόματη γραφή* που δίνει την εντύπωση του χάους, σε αυτόν που τη διαβάζει για πρώτη φορά, καθώς ήχοι, λέξεις και φράσεις αναμιγνύονται αθετώντας τη λογική και τους κανόνες της γραμματικής. Επιπλέον δεν ακολουθεί δραματουργικές συμβάσεις (Berghaus, 1985: 306-7).

Ήταν ένα από τα πολλά πειράματα, *αυτόματης γραφής*, που θα συναντήσουμε τόσο στο Dada όσο και μετέπειτα στον Σουρεαλισμό. Η συγγραφή μιας σειράς λέξεων χωρίς να υπάρχει κάποια συγκεκριμένη διαδοχή, σύμφωνα με το νόημα ή το συντακτικό, ήταν ένα μέρος της μάχης ενάντια στη λογική. Έτσι οι λέξεις γδυμένες από το νόημα τους, αλλά αποτελεσματικές και υποβλητικές, διατηρούσαν τη δύναμή τους και τη μαγεία τους (Tzara, n.d.: 404).

Μέσα στα κείμενα του M. Antipyrine θα βρει κανείς διαφορετικές διαδοχές και συσχετίσεις λέξεων:

<i>Mr CRICRI</i>	<i>zdranga zdranga zdranga zdranga</i>
<i>Mr. BLEUBLEU</i>	<i>di di di di di di di di</i>
<i>PIPI</i>	<i>zoumbai zoumbai zoumbai zoumbai</i>
<i>Mr.</i>	<i>dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi</i>

Άλλες φορές επιδιώκεται ένα ιδιόμορφο παιχνίδι με τον ήχο των λέξεων και ένα ξεπέραςμα του νοήματος τους: *rendre prendre entre rendre rendre prendre prendre endran drandre*.

Υπάρχει κάτι το αρχέγονο σε αυτό το έργο, το οποίο είναι κοινό στα νέγρικα ποιήματα, αλλά και στην αφέλεια των παιδιών στην οποία αναφέρεται ο Hugo Ball στο ημερολόγιό του (Ball, 1996: 73-4, 83). Αυτό το πρωταρχικό στοιχείο συναντάμε και στον ουράνιο κόσμο του M. Antipyrine με έναν "χαρακτήρα" τον Nrala Garroo. Επίσης άλλοι ήρωες έχουν ονόματα που μοιάζουν να προέρχονται από μια παιδική γλώσσα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω: CRICRI, BLUEBLUE, PIFI. Στο κείμενο ενσωματώνονται εκφράσεις με αφελές παιδικό "νόημα", που όμως θα μπορούσαν να έχουν πολιτική απόχρωση, με την ευρύτερη έννοια του όρου: *'oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois. Le caca est toujours un enfant'* ('πουλιά που εγκυμονούν χέζουν τους αστούς. Τα κακά είναι πάντα ένα παιδί').

Στο κείμενο του M. Antipyrine, θα βρούμε λέξεις που έχουν θετική χροιά και οι οποίες είναι απλές λέξεις της καθημερινής ζωής, ή ζώα προερχόμενα από την παιδική καθημερινότητα. Αντίστοιχα συναντάμε και λέξεις που θα μπορούσαν να φορτιστούν με ένταση ή ακόμη και με αρνητικό περιεχόμενο, όπως 'κακοτυχία', 'πόνος', 'αρρώστια', 'ποινή', 'καταστροφή'. Αυτός ο κόσμος της αποσύνθεσης, της εχθρότητας και της διάλυσης, συνοδεύεται με τη χρήση μηχανιστικών λέξεων. Ένας κόσμος της τάξης, ο οποίος δεν έχει θετικό νόημα και περιγράφεται με τη

φράση *A l'arrivée de la police il est dégoûté* ('με την άφιξη της αστυνομίας, αυτός αισθάνεται αηδιασμένος')^{xcv}).

Η παρουσίαση τέτοιων κειμένων, προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις στους θεατές, όπως θα δούμε παρακάτω. Από βίαιες αντιδράσεις, παθητικότητα, φασαρία με τη χρήση διάφορων αντικειμένων. Επίσης, αντιμετωπίστηκαν σαν προκλήσεις, παιδικά πειράγματα ή ακόμη και τρέλες, διχάζοντας τους κριτικούς της τέχνης σε Γαλλία και Γερμανία.

Οι 'ιστορίες' του Dada

Οι πρώτες καταγραφές του Dada έγιναν από τους ίδιους τους καλλιτέχνες και όχι από ιστορικούς της τέχνης, ενώ το κίνημα έγινε αποδεκτό για την αυτόνομη δράση του και τη ριζοσπαστικότητά του μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Από τις ιστορίες και αφηγήσεις που γράφτηκαν, δεν έλειψε ο προσωπικός τόνος των καλλιτεχνών. Στη δραστηριότητα του κινήματος κυρίως στο Βερολίνο αναφέρθηκε ο Huelsenbeck. Ο Georges Ribemont-Dessaignes κάνει μια ανάλογη προσπάθεια αναφερόμενος στο Dada της Γαλλίας και συγκεκριμένα του Παρισιού. Έτσι, σε ένα διεθνές κίνημα το οποίο καταφέρεται ενάντια στον Εθνικισμό και τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, εμφανίζονται τάσεις να περιγραφεί η δραστηριότητα μιας χώρας ως η μόνη αυθεντική εκπροσώπηση του κινήματος. Φαίνεται ως εάν η ντανταϊστική κουλτούρα να κρίνεται ανάλογα με την τοπική (εθνική) ομάδα, η οποία θα πρέπει να θεωρηθεί το επίκεντρο του Dada. Υπάρχει έλλειψη κατανόησης των πρακτικών των άλλων, σαν να προέρχονταν από έναν άλλο πολιτισμό και όχι από το ίδιο κίνημα (αντί) τέχνης, αναπτύσσοντας έτσι έναν ιδιότυπο *εθνοκεντρισμό*.

Η πιο πλήρης καταγραφή του κινήματος και των προεκτάσεών του, από καλλιτέχνη που συμμετείχε σε αυτό, έγινε από τον Hans Richter. Αυτός αναφέρεται ισότιμα σε όλες τις κύριες πόλεις που πραγματοποιήθηκαν δράσεις του κινήματος, ενώ βασικά σημεία ανάπτυξης γίνονται η ποίηση, τα κείμενα, οι εικαστικές τέχνες, οι παραστάσεις. Επίσης, περιγράφει και το Neo-Dada που ακολούθησε το κίνημα και αναφέρθηκε σε αυτό, μετά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο^{xcvi}.

Ημερολόγια με κύρια ή βασική αναφορά στο κίνημα έγραψαν, ο Jean (Hans) Arp και ο Hugo Ball. Επίσης ένα χρονικό γεγονότων στη Ζυρίχη θα βρούμε στον Tristan Tzara. Καταγραφή δράσεων υπάρχει και στο *Courrier Dada* του Raoul Hausmann.

Μια ιστορία που γράφτηκε εκ των υστέρων, από τον Ribemont-Dessaignes αναφέρει το Dada ως μια κατάσταση του μυαλού, η οποία ξεκίνησε, απογειώθηκε και έπεσε, δημιουργώντας κάτι παραπάνω από μία σχολή τέχνης (Ribemont-Dessaignes, 1931: 101). Αφού γίνεται αναφορά στο κομμάτι της Ζυρίχης, δίνεται από την αρχή έμφαση στο Παρίσι, κατά τον ίδιο τρόπο που ο Huelsenbeck προβάλλει τη γερμανική εκδοχή του κινήματος ως την πιο σημαντική.

Ενδεικτικά εδώ, θα γίνει αναφορά στην καταγραφή του Ribemont-Dessaignes και στο Dada στο Παρίσι. Ο Γάλλος συγγραφέας κάνει λόγο για τον Janco κατά

την παραμονή του στο Παρίσι το 1919. Αυτός αφηγήθηκε όσα συνέβησαν στο Cabaret Voltaire. Για λίγες εβδομάδες, η προσωπική του αφήγηση λειτούργησε αφυπνιστικά για τους Breton, Soupault, Picabia, ενώ έδωσε και το έναυσμα στον Aragon να φαντάζεται το κίνημα της Ζυρίχης ως ένα πορνείο, με αρχηγό τον Tzara και μια δαιμονισμένη ορχήστρα γύρω του να ξεχύνεται στον κόσμο, με κόρνες και μαύρα ξόρκια (Berghaus, 2005: 155).

Η διαμάχη για το όνομα του κινήματος συνεχίζεται και εδώ, μόνο που αναφέρεται η μία εκδοχή των πραγμάτων: για τα βαφτίσια ευθύνεται ο Tzara και όχι οι Ball & Huelsenbeck. Οι τελευταίοι δεν αναφέρονται καθόλου στην καταγραφή του Γάλλου συγγραφέα. Παραθέτονται μόνο οι μαρτυρίες των Arp & Tzara (Ribemont-Dessaignes, 1931: 102).

Η γαλλική και η αμερικάνικη εκδοχή του κινήματος συνεχίζεται με μια παρένθεση στην αρχή του κινήματος στη Ζυρίχη. Η δραστηριότητα στη Γερμανία συνεχίζει να αποσιωπάται. Στην πρωτεύουσα της Ελβετίας συγκεντρώνεται εκείνο τον καιρό ένα ενδιαφέρον πολυεθνικό μείγμα, από ανθρώπους με καλλιτεχνικές και πολιτικές ανησυχίες (Ribemont-Dessaignes, 1931: 105).

Η τέχνη που συγκεντρώθηκε στο Cabaret Voltaire είχε ένα συγκεχυμένο χαρακτήρα με εξπρεσιονιστικές, φουτουριστικές και φιλειρηνικές επιρροές. Από την μετέπειτα γαλλική ομάδα, ο Picabia ήρθε κοντά στους ντανταϊστές της Ζυρίχης και συμμετείχε στις δραστηριότητες εκεί. Ο αρχικός πυρήνας (χωρίς τους Huelsenbeck, Ball και Hennings πλέον), τον χαιρέτισε ως νέο μέλος και 'αντί – ζωγράφο' (*antipainter*) (Ribemont-Dessaignes, 1931: 106, 108).

Ακολούθησε μια βραδιά τον Απρίλιο 1919. Οι αντιδράσεις του κοινού ήταν έντονες κατά τη διάρκεια των δράσεων που ακολούθησαν. Μέχρι το τέλος του 1919 ο Tzara είχε μετακομίσει στο Παρίσι. Εκεί έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής από τον Breton και τον κύκλο του περιοδικού *Littérature*. Τίποτα δεν προμήνυε τη συνέχεια.

Οι διαμάχες ανάμεσα σε μέλη της παρισινής ομάδας του Dada δεν θα αργήσουν να ξεσπάσουν. Εκδηλώνεται κόντρα του Tzara με τον Breton για τον έλεγχο του κινήματος. Από κοντά και ο Picabia, που δείχνει αρχικά τη δυσαρέσκειά του. Ο Picabia ήταν πικραμένος με το κίνημα και η αποκοπή του από αυτό οριστικοποιήθηκε με την έκδοση άρθρων στην *Comoedia*. Σε αυτά έκανε επίθεση στο παρισινό Dada και στους υποστηρικτές του. Μάλιστα συνήθιζε να αναφέρεται στη διακοπή των σχέσεων με τους υπόλοιπους, λέγοντας ότι είχε βαρεθεί να βρίσκεται ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν είχαν καμιά δική τους ιδέα και περνούσαν το χρόνο ζητώντας του καινούριες ιδέες (Ribemont-Dessaignes, 1931: 117).

Η κόντρα και οι διαφωνίες μεταξύ των μελών του κινήματος στο Παρίσι, θα κορυφωθούν, κατά τη διάρκεια της προσπάθειας του Breton να οργανώσει συνέδριο για τη Μοντέρνα Τέχνη. Σε αυτή τη διοργάνωση υπήρχαν διαφωνίες ιδιαίτερα από τους Ribemont-Dessaignes και Tzara. Οι υπόλοιποι ντανταϊστές δεν συμφωνούσαν λόγω του δογματισμού που θα σήμαινε μια εκδήλωση με τέτοιο θέμα, όμως ο Breton δεν συμμεριζόταν τέτοιες ανησυχίες προσπαθώντας να προχωρήσει το σχέδιό του για να '.. αποστάξει και να ενοποιήσει την ουσιώδη αρχή του Μοντερνισμού' (Ribemont-Dessaignes, 1931: 119).

Προσπάθησε να δημιουργήσει μια αυστηρή δομή συνεδρίου με ενότητες, συζητήσεις, στενογράφους που θα κατέγραφαν τις ομιλίες. Όμως αρκετοί ντανταϊστές και άλλοι συνεργάτες του αποχώρησαν από τα οργανωτικά της εκδήλωσης. Ανάμεσά τους οι: Tzara, Eluard, Fraenkel, Ribemont-Dessaigues, Erik Satie.

Ο Breton αρχικά προσπάθησε να ξεπεράσει τις δυσκολίες όμως η αρρώστια του ποιητή Roger Vitrac, τον αποθάρρυνε και έφερε τη ματαίωση του περιφημου 'Συνεδρίου του Παρισιού'. Αυτό απογοήτευσε τον Breton και τον έστρεψε ενάντια στον αμοραλισμό του Dada και τον Tzara ως ηγετική μορφή του. Κατηγόρησε τον τελευταίο, ότι έκλεψε το *Dada Μανιφέστο 1918* από τον Serner. Σε άλλα γραπτά αναφέρθηκε με απαξιωτικούς όρους για τον Tzara.

Μια συνάντηση για να δοθούν αμοιβαίες εξηγήσεις κανονίστηκε. Όμως εκεί, αντί για συμφιλίωση είχαμε οριστικοποίηση της ρήξης, η οποία έφερε το τέλος του κινήματος. Το Dada τελείωσε εκεί, γνώριζε το τέλος του, δεν πάλεψε για να το αποφύγει, κατά τον Ribemont-Dessaigues. Έτσι, παρά το γεγονός ότι γίνεται λόγος για 'Ιστορία του Dada', η ουσιαστική αναφορά γίνεται στο Παρίσι. Επιπλέον, "σβήνεται" η δραστηριότητα του κινήματος στη Γερμανία.

Δράσεις και Παραστάσεις

Η κουλτούρα του (ντανταϊστή) είναι πρώτα απ' όλα εκείνη του σώματος
(Huelsenbeck, 1998: 53)

Οι παραστάσεις και οι δράσεις του Dada δεν ήταν τα μόνα περίεργα θεάματα που εμφανίστηκαν στην ιστορία. Από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή, υπήρξαν καλλιτεχνικές δραστηριότητες που συνέβησαν στα όρια της νομιμότητας, οργανώθηκαν κρυφά, ξέφυγαν από τα επίσημα πλαίσια αναφοράς.

Στα τέλη του 19ου αιώνα οι παραστάσεις του Συμβολισμού επηρέασαν τη δραστηριότητα των πρωτοποριών στην τέχνη. Επίσης σημαντική επιρροή ήταν η παράσταση *Ubu Roi* του Alfred Jarry. Πρόκειται για ένα κείμενο προκλητικό για τη γαλλική κοινωνία εκείνης της περιόδου, που η παράστασή του προκάλεσε σκάνδαλο. Το ίδιο το κείμενο έχει στοιχεία grotesque, τόσο ως προς τους χαρακτήρες όσο ως προς την πλοκή. Αποτελεί μια κριτική προς τις κοινωνικές συμβάσεις και την πολιτική πρακτική. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προτομπός της ντανταϊστικής γραφής, ενώ ο ίδιος ο Jarry επηρέασε την ηγετική μορφή του Φουτουρισμού, τον Filippo Marinetti.

Επίσης ερεθιστική για το κοινό ήταν και η παράσταση του μυθιστορήματος του Raymond Roussel *Impressions d'Afrique* που προκάλεσε τη γαλλική καλλιτεχνική σκηνή, το 1911. Ο Roussel προώθησε την παράσταση μέσω του γαλλικού περιοδικού *Le Théâtre* του οποίου το εξώφυλλο αγόρασε, προσέλαβε διάσημους ηθοποιούς. Η παράσταση παίχτηκε 55 φορές σε Γαλλία, Βέλγιο και Ολλανδία. Στο Παρίσι ανέβηκε στο Théâtre Antoine τον Μάιο και τον Ιούνιο του 1912. Οι

δύο πρώτες σκηνές προκάλεσαν το κοινό με την ακατανοησία τους (Gordon, 1987: 10).

Καλλιτέχνες που κινήθηκαν στον χώρο του Dada, γοητεύτηκαν από την παράσταση αυτή του Roussel (ανάμεσά τους και οι Picabia, Apollinaire, Duchamp). Ο Duchamp αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ήταν 'η απόλυτη τρέλα του ασυνήθιστου'. Ο Roussel συνέχισε παρουσιάζοντας ασυνήθιστες παραστάσεις, τη δεκαετία του 1920: *Locus Solus*, *L'étoile au front* (Gordon, 1987: 11).

Οι επιρροές των πρώτων ντανταϊστών ήταν ευρύτατες και προέρχονταν από διάφορους χώρους: τέχνες, πολιτική, φιλοσοφία.

Ηγετική μορφή του Dada της Ζυρίχης, ιδιαίτερα στη φάση του Cabaret Voltaire ήταν ο Hugo Ball. Ο Ball ήταν ένα άτομο με εμπειρία στον χώρο του θεάτρου και των παραστάσεων, αφού είχε φοιτήσει στη φημισμένη σχολή του Max Reinhardt. Επιπλέον εργάστηκε ως δραματουργός, ως ηθοποιός και ως βοηθός σκηνοθέτη. Επηρεάστηκε από ιδέες του Georg Fuchs και προσπάθησε να πάρει τη διεύθυνση μιας παραγωγής, στο πλαίσιο της οποίας υποστηριζόταν η επιστροφή του ελέγχου του θεάτρου στους καλλιτέχνες και η ανάπτυξη εννοιών του Fuchs για το θέατρο. Αυτή η προσπάθειά του δεν πέτυχε το αποτέλεσμά της, όμως τροφοδότησε ένα άρθρο στο περιοδικό *Phoebus*. Εκεί υπό την επιρροή του Nietzsche, του Craig, του Appia και του Ασιατικού θεάτρου, πρότεινε μια νέα μορφή δραματικής, σκηνικής και θεατρικής τέχνης σε μια πρωταρχική δημιουργική περιοχή της ζωής η οποία εκφράζεται ταυτόχρονα μέσα από χορό, χρώμα, παντομίμα, μουσική, ομιλία. Παράλληλα έβλεπε το θέατρο ως ένα 'Ολικό Έργο Τέχνης' (*Gesamtkunstwerk* -Total Work of Art) έξω από τα υπάρχοντα θεσμικά πλαίσια. Το θέατρο που συμβάλει στην αναγέννηση της κοινωνίας^{xcvii}. Επιπλέον επεδίωκε να μετατρέψει τη ζωή σε τέχνη (Wenzel White, 1998: 3).

Ο Hugo Ball αναφέρεται στον πρόλογο του ημερολογίου του, στη διαίσθηση της θεατρικότητας που είναι έμφυτη στις ιδιοφυΐες και στην πολλαπλότητά της που γεννά ιδέες. Έτσι πιστεύει σε μια διαίσθηση που οδηγεί στην αλλαγή και στη μετατροπή, διαφορετικά ο άνθρωπος δεν μπορεί να είναι παραγωγικός (Ball, 1996: 7-8).

Ήδη από τη Γερμανία, ο Ball ετοίμαζε σχέδια για παραστάσεις έργων των Kandinsky, Claudel, Kokoschka καθώς και μια 'φουτουριστική βραδιά' (*serate*), όμως τον πρόλαβε το ξέσπασμα του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Το ενδιαφέρον του μεταστράφηκε προς πολιτικά αναγνώσματα, όμως συνέχισε την καλλιτεχνική δραστηριότητα με φουτουριστικό περιεχόμενο, οργανώνοντας τρεις 'βραδιές' το Φεβρουάριο, τον Μάρτιο και τον Μάιο 1915 σε συνεργασία με τον Huelsenbeck και την Emmy Hennings. Οι παραστάσεις αυτές ήταν ένα μείγμα φουτουριστικής 'βραδιάς', Εξπρεσιονισμού, καμπαρέ, 'νέγρικης ποίησης', μια προ-ντανταϊστική πανδαισία 'μια διαμαρτυρία ενάντια στη Γερμανία και υπέρ του Marinetti' όπως έγραψε ένας κριτικός στην *Vossische Zeitung* και παραδέχεται και ο ίδιος ο Ball (Berghaus, 2005: 140 & Ball, 1996: 17).

Μία ακόμη επιρροή εγγράφεται στο ημερολόγιο του Ball. Δεν είναι ο πρώτος Ευρωπαίος του καιρού του που γοητεύεται από το θέατρο της Ασίας, ή τουλάχιστον από αυτό που καταλαβαίνει ως θέατρο της Ασίας και συγκεκριμένα της Κίνας.

Το ενδιαφέρον κομμάτι εδώ είναι ότι μέσα από αυτή τη σημείωση, γίνεται κατανοητό πως αντιλαμβάνεται ο Hugo Ball το θέατρο ή τουλάχιστον πως θα ήθελε να είναι. Γράφει σε μια δύσκολη συγκυρία τόσο για τον ίδιο όσο και για την Ευρώπη, που ταλανίζεται από τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το θέατρο του Tao-se, όπως αναφέρει, μας φέρνει σε ένα μαγικό κόσμο με χαρακτήρες που μοιάζουν σαν μαριονέτες και διακόπτουν την ενότητα της συνείδησης, όπως συμβαίνει με τα όνειρα. Όταν ο στρατηγός εκστρατεύει σε μια μακρινή περιοχή, κάνει τρεις γύρους στη σκηνή με τη συνοδεία από κρουστά, και τρομπέτες και σταματά για να δείξει ότι έφτασε. Σε ένα τραγούδι δεν έχουν τόση σημασία τα λόγια, αλλά ο ρυθμός. Ο ηρωισμός δεν έχει και τόση αξία, όσο το πάθος και ο ενθουσιασμός: 'Η μαγική φάρσα είναι το φιλοσοφικό δράμα των Κινέζων' (Ball, 1996: 16).

'Αισθάνομαι το θέατρο σαν έναν άνθρωπο που ξαφνικά αποκεφαλίστηκε. Στέκεται όρθιος και περπατάει λίγα βήματα. Αλλά στη συνέχεια θα ξαναπέσει κάτω νεκρός.'

(Ball 1996: 16)

Οι περισσότεροι καλλιτέχνες του Dada είχαν κάποια εμπειρία με σύγχρονες τάσεις της τέχνης και έψαχναν ευκαιρίες να ανοίξουν έναν καλλιτεχνικό διάλογο (Partsch, 2006: 45). Ωστόσο όπως φαίνεται και παρακάτω, άλλοι είχαν πρώτα από όλα να δώσουν τη μάχη της επιβίωσης φτάνοντας στη Ζυρίχη.

Βασική επιρροή για το Dada στην αρχική του φάση ήταν ο Εξπρεσιονισμός^{xcviii}. Η παράσταση στο *..Cabaret Voltaire στις 9 Μαρτίου 1916, συνδύαζε μια αποκαλυπτική οπτική του Εξπρεσιονισμού μαζί με έναν καταιγισμό κρουστών φουτουριστικής έμπνευσης, το οποίο είχε ένα περίεργο αποτέλεσμα να αποσπάσει το νόημα από τις φανταστικά δημιουργημένες λέξεις του* (Partsch, 2006: 46).

Ο Φουτουρισμός και τα προτάγματά του για μια αναρχική βίαιη τέχνη, καθώς και για την καταστροφή της ομορφιάς στη σύγχρονη τέχνη, αλλά και τη σύγκρουση με το γούστο των αστών, φαίνεται να ήταν ήδη διαδεδομένα στην Ευρώπη. Σε αυτό συνέβαλε η ακούραστη δραστηριότητα και επικοινωνιακή ικανότητα του Filippo Marinetti. Επιπλέον η σύλληψη της μουσικής, όχι μέσα από τη μελωδία και την αρμονία, αλλά μέσα από το θόρυβο και τους καθημερινούς ήχους της πόλης, θα επηρέαζαν μελλοντικές παραστάσεις του κινήματος του Dada.

Στις ντανταϊστικές παραστάσεις και δράσεις, η φουτουριστική επιρροή ήταν καθοριστική. Οι ντανταϊστικές 'βραδιές' (*soirées*) που έγιναν στη δυτική Ευρώπη, επανέλαβαν τη θεατρική φόρμα που είχαν καθιερώσει οι φουτουριστές στις δικές τους *serate*. Τα ηχοποιήματα και τα κινητικά ποιήματα που παρουσίασαν οι ντανταϊστές έμοιαζαν με καινοτομίες των Depero, Balla και Marinetti. Στα θεατρικά έργα που γράφτηκαν από ντανταϊστές και φουτουριστές, έλειπαν βασικά δραματουργικά συστατικά και εκτελέστηκαν με αυθορμητισμό και αυτοσχεδιασμό. Επιπλέον ο χειρισμός του κοινού σε ντανταϊστικές παραστάσεις είχε επιρροή από τη φουτουριστική μαχητικότητα τη δεκαετία του 1910. Ακόμη

και οι δράσεις στο δρόμο, αλλά και οι διαμαρτυρίες σε παραστάσεις και εκδηλώσεις είχαν προπομπό τους το φουτουριστικό κίνημα (Berghaus, 2005: 175-6).

Όπως προαναφέρθηκε, η διαφορά με τον Φουτουρισμό ήταν ότι ..

Το Νταντά όχι μόνο δεν είχε πρόγραμμα, αλλά ήταν αντίθετο προς όλα τα προγράμματα. Μοναδικό πρόγραμμα του Νταντά ήταν το να μην έχει κανένα πρόγραμμα.. και, σ' εκείνη τη στιγμή της ιστορίας, ήταν αυτό ακριβώς το στοιχείο που έδωσε στο κίνημα την εκρηκτική δύναμη να ξεδιπλωθεί προς όλες τις κατευθύνσεις, ελεύθερο από κάθε τι το προσχεδιασμένο ήταν κάτι εντελώς καινούριο στην ιστορία της τέχνης

(Richter, 1983: 48)

Βασικά συστατικά στοιχεία της ντανταϊστικής παράστασης ήταν η τύχη, η έμπνευση της στιγμής, οι αντιδράσεις του κοινού. Στις παραστάσεις του κινήματος δίνεται έμφαση στην καλλιτεχνική διαδικασία και όχι στην παρουσίαση ενός άρτιου αποτελέσματος. Πολλές φορές η προετοιμασία δεν είχε πρόβα ή οδηγίες και η παράσταση περιελάμβανε μια εκτός ελέγχου παρουσίαση στιγμιαίων ιδεών. Οι καλλιτέχνες δεν αναπαριστούσαν κάποιο χαρακτήρα ούτε έπαιζαν κάποιο ρόλο, δρούσαν και παρουσιαζόντουσαν όπως ήταν. Δεν βασιζόντουσαν στην αναπαράσταση, αλλά στην παρουσία του εαυτού τους (Berghaus, 1985: 301).

Εκτός από τα ηχοποιήματα του Ball, παρουσιάστηκαν επί σκηνής και άλλα είδη ντανταϊστικής ποίησης που αναφέρθηκαν και παραπάνω. Τα συγχρονιστικά ποιήματα και τα ηχοποιήματα μπορούσαν κατά την παράστασή τους, να εμπλέκουν ακόμη και είκοσι άτομα. Το κείμενο δεν μπορούσε να γίνει κατανοητό και η εντύπωση που δινόταν ήταν αυτή του χάους και της ανεξέλεγκτης ζωτικότητας (Berghaus, 1985: 298).

Η εκτέλεση του 'συγχρονιστικού ποιήματος' έχει να κάνει με την αξία της φωνής. *Το ανθρώπινο όργανο αντιπροσωπεύει την ψυχή, την ατομικότητα στις περιπλανήσεις της με δαιμονικές συντροφίες.* Η ανθρώπινη φωνή συγκρούεται με έναν απειλητικό κόσμο. Το κείμενο λειτουργεί σαν σκελετός, ο οποίος επικαλύπτεται από τύμπανα, κρουστά, σφυρίχτρες με τον καλλιτέχνη να μιλά, να φωνάζει, να κάνει λαρυγγισμούς, να τραγουδάει με βροντερή φωνή (Berghaus, 1985: 299). *Ο θόρυβος αντιπροσωπεύει το υπόβαθρο- το άναρθρο, το καταστροφικό, το αποφασιστικό* (Ball, 1996: 57).

Στο 'κινητικό ποίημα' ο καλλιτέχνης συνόδευε την απαγγελία του με συγκεκριμένες κινήσεις. Μπορούσε να κάνει απλές κινήσεις ή ακόμη και πιο σύνθετους χορούς. Κατά τον Tzara, στο 'κινητικό ποίημα' οι λέξεις τονίζονται και αρθρώνονται μέσα από πρωταρχικές κινήσεις. Η "ένταση" αναπαρίσταται μέσα από τα πρωταρχικά στοιχεία. Οι κινήσεις του καλλιτέχνη πηγάζουν από την προσωπική κατανόηση του ποιήματος ^{xcix}.

Στο 'στατικό ποίημα' έχουμε τη δημιουργία της ακινησίας, όπου οι αποστάσεις παραμένουν οι ίδιες. Η ισορροπία αυτή επιτρέπει την ταυτόχρονη ανάγνωση του κειμένου, με την έμφαση να δίνεται στο βάθος. Οι συμμετέχοντες είναι ντυμένοι

με στολές που φέρουν σημάδια με γραμμένες λέξεις. Έτσι δημιουργείται για πρώτη φορά ένα ποίημα ακινησίας με σταθερή τη σχέση των αποστάσεων. Οι απαγγελίες γίνονται σε ομάδες, σύμφωνα με προκαθορισμένους κανόνες (Berghaus, 1985: 299-300).

Στις παραστάσεις πολλές φορές έχουμε να κάνουμε με αναφορά στη βία, με όρους όπως 'φανταστική καταστροφή' και 'χειρονομία του μονομάχου'. Οι ντανταϊστές ενσωματώνουν χειρονομίες που φανερώνουν την κίνηση της εξουσίας, ενώ το έργο τους εκφράζει την απειλή και τον εκφοβισμό απέναντι στο σώμα του κοινού. Ο Huelsenbeck με τη χρήση του τύμπανου και του μαστιγίου, ο Tzara με κραυγές και λυγμούς. Πρόκειται για μια υστερική παρουσία που ενεργοποιεί τα ένστικτα και καταστρέφει το *Εγώ* ως κατασκευή του πολιτισμού (Partsch, 2006: 53).

Από τον πρώτο καιρό της δραστηριότητας στο Cabaret Voltaire, οι ντανταϊστές διαπίστωσαν ότι ο χώρος μετατρέπεται σε ένα μέρος εκτός χρόνου, όπου ξεκινούσε μια δραστηριότητα που ανέστειλε την υποκειμενικότητα. Προκλήσεις των καλλιτεχνών ερέθιζαν και επέκτειναν τις ικανότητες του κοινού σε περιοχές που δεν ήταν μέχρι πριν δοκιμαστές.

Πρόκειται λοιπόν για μία πρόσωπο με πρόσωπο συνάντηση, όπως την περιγράφει ο Goffman, στην οποία εκδηλώνεται αμοιβαία επίδραση του ενός στην πράξη του άλλου (Goffman, 2006: 71). Σε αυτήν την αλληλεπίδραση οι καλλιτέχνες κινούνται ανάμεσα στην *ειλικρίνεια* και τον *κυνισμό*. Αν μετακινηθούμε από το σύνολο της αλληλεπίδρασης στην πλευρά του ερμηνευτή βλέπουμε ότι:

.. ο ερμηνευτής μπορεί να παρασύρεται εντελώς από τον ίδιο του το ρόλο· μπορεί να είναι ειλικρινά πεισμένος ότι η εντύπωση της πραγματικότητας που παρουσιάζει είναι όντως η πραγματικότητα.

Ή

.. ο ερμηνευτής μπορεί να μην παρασύρεται διόλου από τον ρόλο του . . . μπορεί να θέλει να καθοδηγήσει τις πεποιθήσεις του κοινού του .. χωρίς .. να έχει ως απώτερο μέλημά του τι είδους αντίληψη σχηματίζουν εκείνοι για τον ίδιο ή για την πραγματικότητα ..

(Goffman, 2006: 73, 74)

Και είναι πράγματι τέτοιες διπτές δραστηριότητες που καλούνται να εκτελέσουν οι καλλιτέχνες, που δημιουργούν ένα χάσμα που επεκτείνεται από την εσωτερική αμφιταλάντευση, στην καλλιτεχνική και πολιτική δράση, όπως θα δούμε και παρακάτω στην περίπτωση του Ball.

Στο Dada μέσα από σχόλια των ίδιων των καλλιτεχνών, γίνεται φανερό μια διάσταση ανάμεσα στην πρόθεση ενοποίησης τέχνης και ζωής και στη δημιουργία ενός "πρωτόγονου" χώρου αποτραβηγμένου από τα εγκόσμια, όπου θα συμβαίνουν πρακτικές κριτικές προς τον πολιτισμό (Partsch, 2006: 58). Σε μια λογική μεταβολής αιωρούνται τόσο η γλώσσα όσο και η ζωή. Η πρώτη συνδέει και απομονώνει το άτομο από τον κόσμο. Η ζωή θα μπορούσε να ιδωθεί σαν μια:

'ηρακλείτεια ροή, στην οποία όλα, αντικείμενα, εμπειρίες και αντιλήψεις ήταν θεμελιωδώς ασταθή' (Scanlan, 2003: 2).

Η ζωή την ίδια στιγμή βρίσκεται κοντά στο έργο των ντανταϊστών, όμως η απόσταση και η επιστροφή του τελετουργικού, είναι επίσης παρούσα ιδιαίτερα στις παραστάσεις και ιδιαίτερα στην πρώτη περίοδο της Ζυρίχης. Οι Ball και Huelsenbeck λειτούργησαν υπό το καθεστώς εξάντλησης και κατάρρευσης ή ακόμη και απομόνωσης, όταν βρισκόντουσαν στα όρια του κινήματος. Ταυτόχρονα είχαν και ένα τελετουργικό ή ακόμη και θεραπευτικό χαρακτήρα στην εκτέλεση του καλλιτεχνικού τους έργου. Κάτι τέτοιο θα γίνει φανερό παρακάτω σε περιγραφές του ίδιου του Ball για τις παραστάσεις που έδωσε και ιδιαίτερα για εκείνη στα τέλη Ιουνίου 1916. Εκδηλώνεται μια τελετουργική μανία, που μέσα από τη δράση φέρνει τη λύτρωση στον καλλιτέχνη. Επίσης, φέρνει τον καλλιτέχνη και το κοινό αντιμέτωπους με το παρελθόν^c. Το παρελθόν θα προσεγγιστεί μέσα από τον όρο 'πόλωση', στο τελευταίο κεφάλαιο.

Η μικρή σκηνή του καμπαρέ, όπως και οι μεγαλύτερες σε θέατρα, γκαλερί, χώρους εκδηλώσεων, αντανakλούσαν τον κόσμο, τον κόσμο σαν θέατρο, ή ακόμη καλύτερα, τον κόσμο σαν τσίρκο (Berghaus, 2005: 170). Η γη κυριαρχούμενη από την αναρχία και το χάος. Στις σκηνές αυτές ήταν που το κίνημα συναντούσε και αναμετρίοταν με τις σκοτεινές δυνάμεις.

Στο κίνημα του Ντανταϊσμού όπως και στον Φουτουρισμό, θα βρούμε τη λειτουργία του καλλιτέχνη ως ξένου. Αναφορά στον όρο έγινε ήδη, σε σχέση με ένα άτομο που δημιουργεί αβεβαιότητα στις κοινωνικές συνθήκες, συνεισφέρει καινούρια πράγματα και συμβάλει στην ανακατάταξη της κουλτούρας μιας και ενεργοποιεί την υποκειμενικότητά του με μια ελευθερία^{ci}. Περισσότερα για τον όρο του ξένου θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο και στις ενότητες που αφορούν την 'πόλωση' και τη 'γνώση'.

Η επίθεση στην αστική κουλτούρα, ολοκληρώνεται με παραστάσεις των ντανταϊστών. Οι καλλιτέχνες, θέλησαν να αποφύγουν έργα τέχνης τα οποία θα μπορούσαν να γίνουν αντικείμενο αγοραπωλησίας. Έτσι στράφηκαν προς τις παραστάσεις οι οποίες, υπό μία έννοια, δεν αφήνουν ίχνη. Η εκτέλεσή τους έγινε ένα μέσο έκφρασης, που υποστήριξε αρκετά το Dada (Berghaus, 1985: 300). Η δράσεις του κινήματος αρχικά προκαλούν τη διάσταση με την υπάρχουσα κουλτούρα, στη συνέχεια γονιμοποιούν μέσω της δημιουργικότητας των καλλιτεχνικών ομάδων. Παράλληλα, ενεργοποιείται ο μηχανισμός, σε κάθε πόλη που το κίνημα αναπτύσσει σημαντική δράση. Έτσι, η επιρροή του ξεχειλίζει και διασπείρεται στον αστικό χώρο.

Οι ντανταϊστικές παραστάσεις είναι παρεμβολές τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, σε ένα σύστημα ισχύος που είχε επικρατήσει και επιβάλει τους δικούς του θεσμούς. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχαν στοιχεία τελετουργικά και υπό μία έννοια ήταν κοντά στην ανθρωπολογία. Ερχόντουσαν να διαχειριστούν μία κατάσταση κρίσης, μέσα από μια συμβολική και δυναμική δράση. Έτσι γίνονται ένα αντανakλαστικό μετά-σχόλιο στο πως βιώνονται οι κοινωνικοί ρόλοι, οι σχέσεις, οι κώδικες, τα ήθη, τα σύμβολα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμό (Partsch: 40). Το θέαμα, με λίγα μέσα και εξοπλισμό, μετατρέπεται σε ένα ζωντανό,

αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι της φαντασίας και του απροσδόκητου (Berghaus, 1985: 301).

Ζυρίχη

Στην Ελβετία ξεκινάει η πρώτη εξέγερση του Dada, πριν εξαπλωθεί σε άλλες πόλεις και περιοχές του κόσμου. Η Ζυρίχη συγκέντρωνε ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά: ουδέτερο κλίμα κατάλληλο για πρόσφυγες και εμigreδες, ζωηρό πληθυσμό φοιτητών. Ήταν μια πόλη με παράδοση στο καμπαρέ και το βαριετέ (Gordon, 1987: 11).

Οι ελβετικές πόλεις, συγκέντρωναν ένα μείγμα κατασκόπων, διπλωματών, καλλιτεχνών, διανοουμένων που είχαν αρνηθεί τον πόλεμο. Στην Ελβετία είχαν οργανωθεί τα Συνέδρια για την Ειρήνη και τον Σοσιαλισμό το 1915 και 1917, τα οποία δεν έγιναν γνωστά στην υπόλοιπη Ευρώπη όπου μαινόταν ο πόλεμος (Gale, 1999: 35).

Ο Hugo Ball μαζί με τη σύντροφό του Emmy Hennings, διέφυγαν από τη Γερμανία και τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, στην ουδέτερη Ελβετία. Με την άφιξη τους στη Ζυρίχη, η επιβίωσή έγινε πιο δύσκολη για αρκετούς μήνες. Τελικά το Οκτώβριο του 1915 συμμετείχαν στον θίασο βαριετέ, 'Maxim Ensemble' περιοδεύοντας σε όλη τη χώρα. Εκεί ο Ball απέκτησε γνώσεις σχετικά με την οργάνωση παραστάσεων (Berghaus, 1985: 295), όμως αυτή η εμπειρία δεν κάλυπτε καλλιτεχνικά τόσο τον ίδιο όσο και τη Hennings. Η φιλοδοξία τους ήταν να δημιουργήσουν έναν δικό τους θίασο με περισσότερες καλλιτεχνικές αξιώσεις. Το Δεκέμβριο του 1915 οργάνωσαν μια λογοτεχνική βραδιά και τον Ιανουάριο του 1916, άνοιξαν το Cabaret Voltaire (Berghaus, 2005: 141). Το Cabaret Voltaire στην αρχή θα πρόσφερε, φαγητό, μπύρα, καλλιτεχνικά θεάματα και εκθέσεις, στους θαμώνες του. Εκεί άναψε η σπίθα του Dada.

Στο Dada της Ζυρίχης, στο χώρο του καμπαρέ, εγκαινιάζεται μια νέα ποιητική γλώσσα. Η ντανταϊστική ποίηση δεν είναι απαραίτητο δημιουργηθεί και να διαβαστεί με όρους κειμένου. Αλλά είναι απαραίτητο να γίνει αντικείμενο διαμάχης, σε μια σκηνή. Ο καλλιτέχνης φέρει την ευθύνη να την παρουσιάσει εκπροσωπώντας τον εαυτό του, σε μια αναμέτρηση με το κοινό. Ο ήχος και η οπτική εκτέλεση της ποίησης παίζουν σημαντικό ρόλο.

Μια ποίηση, όπως την καταλαβαίνουν οι καλλιτέχνες του Dada, που εκδηλώνεται με θόρυβο, ταυτόχρονες απαγγελίες, τυχαία σειρά λέξεων. Πάρα το γεγονός ότι το παιχνίδι με τον ήχο και τις λέξεις, μπορεί να βρεθεί πιο πριν στο Φουτουρισμό και σε Γερμανούς ποιητές, η έκσταση και οι στιγμές υστερίας που επιτεύχθηκαν στο χώρο του καμπαρέ ήταν μοναδικές. Ο ήχος που βγαίνει στην πρώτη "σκηνή" του Dada δεν μιμείται, δεν αναπαριστά (Gordon, 1987: 14).

Στο Dada, ιδιαίτερα στην περίπτωση της πρώτης ομάδας, θα βρούμε την ασάφεια της γλώσσας και τη σχέση που έχει αυτή με τον κόσμο. Αυτή η συσχέτιση εκδηλώνεται όπως είδαμε, μέσα από τα κείμενα, τις παραστάσεις, αλλά και μέσα από την αντίσταση στην αναγνωρισιμότητα της γλώσσας (Scanlan, 2003: 1).

Εδώ οι λέξεις μεταμορφώνονται. Γίνονται νέοι ηχητικοί όροι, σχηματοποιημένοι συνδυασμοί από εκφορές του καλλιτέχνη, οι οποίοι είναι σε μια νέα σειρά γραμμάτων, που βρίσκουν μια διαφορετική εκφραστικότητα μακριά από την αναφορικότητα και το νόημα (Scanlan, 2003: 11). Η απαγγελία ποίησης έδινε περισσότερο πλούτο και φανέρωνε πιο πολλές πλευρές των λέξεων ^{cii}.

Έτσι η καλλιτεχνική δράση γίνεται ένας αυτοσχεδιασμός και ίσως εμπλουτισμός των γραπτών κειμένων. Η απαγγελία γίνεται μια σοβαρή αλλά εκκεντρική παρουσίαση, με τελετουργική διάθεση, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Hugo Ball.

Κατά τον τελευταίο, η πρώτη ντανταϊστική ομάδα κατάφερε την πλαστικότητα της λέξης, μέσα από το ξόδεμα του ορθολογισμού και της λογικής κατασκευής της πρότασης, αλλά και μέσα από την εγκατάλειψη της τεκμηριωμένης δουλειάς. Όπως ο Φουτουρισμός απομόνωσε τη λέξη από το περιβάλλον της πρότασης, έτσι το Dada, σε συνέχεια αυτής της προσπάθειας, έδωσε σε ήχους-λέξεις την ολοκλήρωση ενός όρκου. Έτσι αυτές οι λέξεις δημιούργησαν μια νέα πρόταση, πέρα από κάθε συμβατικό νόημα.

Το Cabaret Voltaire ξεκίνησε να λειτουργεί στις 2 Φεβρουαρίου 1916. Με ανακοίνωση στο τύπο, ο Hugo Ball, ενημέρωνε για τη λειτουργία ενός κέντρου καλλιτεχνικής διασκέδασης, στο οποίο θα εμφανιζόταν μια ομάδα νεαρών καλλιτεχνών και συγγραφέων. Στο Cabaret φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες, θα μπορούσαν να δώσουν μουσικές παραστάσεις και αναγνώσεις. Έτσι οι νέοι καλλιτέχνες της πόλης, καλούνταν να προτείνουν πράγματα και να συνεισφέρουν με κάθε τρόπο (Ball, 1996: 50).

Στις 5 Φεβρουαρίου οι Ball και Hennings προετοιμάζουν μία βραδιά. Στο χώρο του Cabaret θα τους επισκεφτούν οι Arp, Tzara και τα αδέρφια Janco. Η συνάντηση αυτή θα έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία του πυρήνα της πρώτης ντανταϊστικής ομάδας (Gordon, 1987: 12). Με την άφιξη του Huelsenbeck συμπληρώνεται η βασική πεντάδα καλλιτεχνών: Ball, Tzara, Huelsenbeck, Arp, Janco συν τη σύντροφο του πρώτου, Emmy Hennings.

Οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν σε καθημερινή βάση, εκτός της Παρασκευής. Οι δραστηριότητες είχαν να κάνουν με πολλές πλευρές της μοντέρνας τέχνης: καλές τέχνες, χορός, θορυβιστικές παραστάσεις, έκδοση κειμένων και ποιημάτων (*Cabaret Voltaire*), έκδοση του περιοδικού *Dada*.

Στο Cabaret Voltaire δεν θα μπορούσε να γίνει λόγος για θέατρο, ούτε σε σχέση με το χώρο, αλλά ούτε σε σχέση με το πρόγραμμα των παραστάσεων. Το υλικό που παρουσιάστηκε είχε να κάνει με αναγνώσεις μανιφέστων -συνοδευόμενα με τραγούδια, χορούς με μάσκες, διαλέξεις, μοντέρνα μουσική, ποίηση. Πιο συγκεκριμένα οι Ball, Huelsenbeck, Tzara, πειραματίστηκαν όπως είδαμε παραπάνω, με την 'ηχητική ποίηση' και τον 'θόρυβο', τη 'συγχρονιστική ποίηση', καθώς και με την ενσωμάτωση του τυχαίου στον ποιητικό λόγο.

Στο Dada της Ζυρίχης θα συμμετέχουν οι προαναφερόμενοι 5, οι Emmy Hennings και Sophie Taeuber, καθώς και οι Georges Janco, Walter Serner, Richter, Eggeling, Picabia, οι χορεύτριες από τη σχολή μπαλέτου Rydolf von Laban ^{ciii}.

Οι πρώτες καλλιτεχνικές δράσεις που έγιναν τον Φεβρουάριο 1916, είχαν στοιχεία διασκέδασης και ποίησης. Η πρώτη από αυτές έγινε στις 5 Φεβρουαρίου

1916. Στο χώρο υπήρχαν έργα των Hans Arp, Otto van Rees, Artur Segall, Picasso, Elie Nadelman. Δράση ανέλαβαν οι Ball, Hennings, Madam Leconte, Tzara, Janco, Max Oppenheimer, Slodki. Ο Ball διάβασε δικά του κείμενα, αποσπάσματα του Voltaire και γραπτά του Wedekind. Ο Tristan Tzara απήγγειλε ποιήματά του στα ρουμανικά, η Emmy Hennings τραγούδησε. Ακούστηκαν μουσικών συνθέσεις των Rachmaninoff & Camille Saint-Saëns (Gale, 1999: 48).

Στις 12 Φεβρουαρίου το πρόγραμμα της 'βραδιάς' ήταν λίγο διαφορετικό. Ο Ball απήγγειλε φουτουριστικά ποιήματα, ο Tzara διάβασε γαλλική ποίηση, η Mme Leconte τραγούδησε γαλλικά τραγούδια και η Hennings γερμανικά τραγούδια. Λίγες μέρες αργότερα (26/2/1916) έκανε ντεμπούτο ο Huelsenbeck στο καμπαρέ. Διάβασε δικά του ποιήματα, τα οποία συνόδευσε με ήχο από ένα μεγάλο τύμπανο (Berghaus, 2005: 142).

Ο Huelsenbeck μπαίνει στο χώρο κρατώντας ένα ισπανικό καλάμι το οποίο γυρνά. Αυτή η κίνηση ξεσηκώνει τον κοινό που τον βρίσκει αυθάδη. Διαβάζει συνοδευόμενος από ένα μεγάλο τύμπανο, ακούγονται φωνές, σφυρίγματα, γέλια. Αυτή η εκτέλεση είναι μια προσπάθεια να συλληφθεί ο ολοκληρωτισμός της εποχής με μία καθαρή μελωδία. Ένας ολοκληρωτισμός γεμάτος ρωγμές, θόρυβο και μια κενή φασαρία (Ball, 1996: 55-6).

Το Μάρτιο ακολούθησαν άλλου τύπου θεάματα, με λογοτεχνικό περιεχόμενο. Μία 'Ρωσική Βραδιά' ('Russian Soirée') και μία 'Ελβετική Βραδιά' ('Swiss Soirée'), στις 4 και 5 Μαρτίου. Κατά τη διάρκεια της πρώτης, ο Dolgaleff έπαιξε δύο χιουμοριστικά κομμάτια του Chekhov, τραγούδησε παραδοσιακά τραγούδια και χειροκροτήθηκε. Μία κυρία διάβασε τη *Yegoruschka* του Turgenev και ποιήματα του Nekrasov. Ο Pavinovacz τραγούδησε παθιασμένα στρατιωτικά τραγούδια ενώ ακούστηκε μουσική για πιάνο των Scriabin και Rachmaninoff. Έτσι έχουμε τη συνύπαρξη στοιχείων παραδοσιακής, μοντέρνας και πρωτοποριακής τέχνης. Ο Ball αναφέρει στο ημερολόγιό του, ότι οι νέοι Ελβετοί είναι πολύ επιφυλακτικοί με το καμπαρέ (Ball, 1996: 54-5).

Στη συνέχεια ο Ball, δεν ενδιαφέρθηκε για τη φιλοξενία όλων των τάσεων, αλλά των πιο μοντέρνων. Δεν ήθελε το καμπαρέ να είναι απλώς ένα μέρος διασκέδασης.

Στις 18 του μήνα, έγινε μια 'Γαλλική Βραδιά' με αναγνώσεις αποσπασμάτων του *Βασιλιά Υμπύ (Ubu Roi)* και απαγγελία κειμένων των Apollinaire, Jacob, Laforgue, Salmon, Suarés, Deubel, Rimbaud. Η Madame Leconte τραγούδησε διάφορα κομμάτια, μεταξύ των οποίων το 'A la Martinique'. Στις 23 του ίδιου μήνα, πραγματοποιήθηκε καρναβαλική εκδήλωση με την παράσταση φουτουριστικού θεατρικού έργου και την εκτέλεση θορυβιστικής μουσικής (Berghaus, 2005: 142).

Η πρώτη βραδιά με πιο αυθεντικό ντανταϊστικό χαρακτήρα, έγινε στις 30 Μαρτίου. Η παράσταση οργανώθηκε από τους Huelsenbeck & Ball με σκοπό τη μετατόπιση των θεαμάτων σε καλλιτεχνική προοπτική, δίνοντας το στίγμα της πρώτης ομάδας.

Ο Tzara βάζει στο οπλοστάσιο του Dada τη 'συγχρονιστική ποίηση'. Το πρόγραμμα περιελάμβανε ποίηση των Henri-Martin Barzun και Ferdinand

Divoire, αλλά και το ποίημα του ίδιου του Tzara *L' amiral cherche une maison à louer*.

Ο Huelsenbeck απήγγειλε 'νέγρικη ποίηση' σε έντονο ύφος, με ένα μπαστούνι στο ένα χέρι και ένα τύμπανο στο άλλο. Μετά εμφανίστηκε μαζί με τους Tzara, Janco και απήγγειλαν ταυτόχρονα σε 3 διαφορετικές γλώσσες (Γερμανικά, Αγγλικά, Γαλλικά) το συγχρονιστικό ποίημα 'Ο Ναύαρχος ψάχνει ένα σπίτι για να νοικιάσει' (*L' amiral cherche une maison à louer*), με τη συνοδεία σφυρίχτρας, κρουστών και τύμπανου. Η ταυτόχρονη παρουσίαση του ποιήματος, είχε εξπρεσιονιστικές και φουτουριστικές επιρροές. Έπειτα ντύθηκαν με μαύρες κουκούλες και τραγούδησαν, χόρεψαν, απήγγειλαν 'νέγρικα τραγούδια' (*Chant nègre I & II*) (Berghaus, 2005: 145).

Στην παρουσίαση του ποιήματος 'Ο ναύαρχος.....' το νόημα αφαιρείται από τη γλώσσα και έτσι περνάμε σε ένα αόριστο ηχητικό αποτέλεσμα. Οι ήχοι, οι συλλαβές, οι λέξεις, τα φωνήματα αλλοιώνονται, με αποτέλεσμα το νόημα και η "πρόσβαση" στο κείμενο να απομακρύνεται ακόμη περισσότερο. Την εμφάνιση συμπλήρωνε ένας "οπτικός θόρυβος", με τους καλλιτέχνες να στριφογυρνούν με βηματισμούς, κινήσεις των άκρων και με περίεργες χειρονομίες. Για τον Ball, αυτές ακριβώς οι ηχητικές και οπτικές τεχνικές, επέκτειναν το γραπτό κείμενο, με την παράσταση να κινείται ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τα δημοφιλή θεάματα. Με αυτό τον τρόπο οι ντανταϊστές, έκαναν πράξη την κριτική προς τον πολιτισμό. Το κείμενο αποτελείται από σημασιολογικό υλικό, καινούρια αντικείμενα, φωνήματα και ένα φανταστικό πριμιτιβισμό, τα οποία έχουν μονταριστεί έτσι ώστε να μην βγαίνει νόημα (Partsch, 2006: 47, 50).

Επίσης γίνεται μια αποκήρυξη του εξουσιαστικού λόγου που ύψωσε σύνορα ανάμεσα σε εθνικές και πολιτιστικές οντότητες. Μέσα από το ποίημα 'Ο Ναύαρχος ψάχνει ένα σπίτι για να νοικιάσει' και το συγχρονισμό τριών γλωσσών, επιτυγχάνεται η αντίθεση σε αυτή την κατάσταση, μέσα από την πολλαπλότητα των γλωσσικών ιδιωμάτων. Είναι μια εναρμονισμένη απαγγελία η οποία παρουσιάζεται στη σελίδα σαν μια μουσική παρτιτούρα, που συμπληρώνεται με ρυθμικές και δυναμικές οδηγίες. Μεσολαβεί ένα ηχητικό διάλειμμα που περιλαμβάνει φωνήματα και δαιμονικές ντανταϊστικές κραυγές οι οποίες ακολουθούνται από το τύμπανο του Huelsenbeck, την κουδουνίστρα του Tzara και τη σφυρίχτρα του Janco. Στην συνέχεια το καλλιτεχνικό τρίο κορυφώνει τη δράση και την ένταση. Η δομή της παράστασης και του κειμένου ακολουθεί τρία μέρη φωνών-θορύβου-φωνών (Partsch, 2006: 48, 49).

Η χρήση του τύμπανου σε παραστάσεις του Dada της Ζυρίχης δείχνει μια διπλή χειρονομία. Από τη μία πλευρά τη σύνδεση με την αιματοβαμμένη Ευρώπη και από την άλλη πλευρά τη συσχέτιση με άλλες αρχετυπικές περιοχές. Επίσης σχολιάζεται ειρωνικά ο στρατιωτικός ρυθμός και ταυτόχρονα υποστηρίζεται η ζώδης πλευρά απέναντι στον εφησυχασμό και τον συναισθηματισμό των αστών (Partsch, 2006: 51).

Η παραφωνία και ο θόρυβος στις ντανταϊστικές δράσεις συνδέεται με την ελευθερία τόσο στην τέχνη και τη μουσική, αλλά και στις κοινωνικές σχέσεις. Επίσης είναι ένα μέσο πρόκλησης προς ένα κοινό που έχει γαλουχηθεί στην αρμονικότητα, την εκλογίκευση, την εμπορευματοποίηση (Partsch, 2006: 52)

Η αρχέγονη αφρικάνικη κουλτούρα ασκούσε μια γοητεία στους καλλιτέχνες. Ο Huelsenbeck λάτρευε τον αφρικανικό ρυθμό, ο Janco έφτιαχνε μάσκες, οι οποίες ήταν εμπνευσμένες από αντίστοιχα ευρήματα από την Αφρική και την Ωκεανία και ο Tzara δημιούργησε νέγρικα ποιήματα τα οποία βασίζονταν σε αφρικάνικα τραγούδια που είχαν μεταφράσει Ευρωπαίοι ιεραπόστολοι ^{civ}.

Στα τέλη Μαΐου πραγματοποιήθηκε η 'Μεγάλη βραδιά της καλλιτεχνικής κοινότητας του Voltaire' με τον Ball να οργανώνει κονσέρτο θορύβου, ενώ έγινε και παράσταση χορού με μάσκες και οι Huelsenbeck, Tzara, Janco απήγγειλαν 'συγχρονιστικά' ποιήματα (Berghaus, 2005: 142).

Οι νέγρικοι χοροί με τον εξοπλισμό των μασκών του Janco, ήταν στο πρόγραμμα για το επόμενο διάστημα. Οι χοροί ενσωμάτωναν βίαιες κινήσεις. Η μάσκες που χρησιμοποιούνταν ήταν εμπνευσμένες από αντίστοιχες αφρικάνικες που είχαν επηρεάσει παρισινούς καλλιτεχνικούς κύκλους. Εδώ όμως ήταν έντονη η χρήση εφήμερων υλικών.

Στις 23 Ιουνίου 1916 ο Ball εμφανίζεται σαν 'μαγικός ιερέας' (*magic bishop*) και απαγγέλλει τα ηχητικά ποιήματά του *Gadji beri bimba*, *Labadas Gesang an die Wolken*, *Karawane*. Επίσης έδωσε ομιλία με τίτλο 'Η Αλχημεία της Γλώσσας' ('The Alchemy of Language').

Η εμφάνιση του Ball, σαν μια μαγική τελετουργική μορφή και η απαγγελία του ποιήματος του, τον έκανε να καταστρέψει τον κόσμο του εαυτού, μέσα από μια καταβύθιση σε μια ανεξερεύνητη μαγική και θρησκευτική αίσθηση (Scanlan, 2003: 15). Ο ίδιος αναφέρεται στο ημερολόγιό του στην έμπνευσή του να γράψει 'ποίηση χωρίς λέξεις' (*Verse ohne Worte* ή 'roems without words'). Επίσης αναφέρεται στην παρουσίαση τέτοιων ποιημάτων στο τέλος της πρώτης φάσης του Dada στη Ζυρίχη. Τα πόδια του ήταν τυλιγμένα με μπλε γυαλιστερούς κυλίνδρους από χαρτόνι, από πάνω φορούσε ένα χαρτόνι σαν παλτό που έδενε κάτω από το λαιμό, κόκκινο μέσα και χρυσό από έξω. Το πάνω μέρος ήταν έτσι τοποθετημένο που το χαρτόνι έδινε την αίσθηση φτερού, όταν κουνούσε τους αγκώνες του (ίσως το μόνο μέρος του σώματος του που μπορούσε να κουνήσει, σε μια εμφάνιση που ίδιος την παρομοιάζει με οβελίσκο). Στο κεφάλι του φορούσε ένα ριγέ καπέλο μπλέ- άσπρο, που έμοιαζε με μάγισσας ή γιατρού. Στις τρεις μεριές της σκηνής είχε τοποθετημένα αναλόγια με τους στίχους γραμμένους με κόκκινο χρώμα. Ο Ball μετακινούταν από το ένα αναλόγιο στο άλλο και κάπως έτσι άρχισε να απαγγέλλει:

*gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm I zimbrabim
blassa galassasa tuffm I zimbrabim...*

(Ball, 1996: 70)

Κατά τον Ball η απαγγελία ήταν μια δοκιμασία για το ποίημα, σχετικά με την ποιότητα και την επιρροή του. Η ποίηση έχει περισσότερες πλευρές από αυτές του γραπτού λόγου ^{cv}.

Ο ίδιος προσπάθησε αρκετά τη στιγμή της απαγγελίας, για να βρει το ρυθμό του. Η κορύφωση της επιτέλεσης του Ball έγινε με μια ρυθμική αποκλιμάκωση της φωνής του, ανάλογη με αυτή των τελετουργικών. Έτσι, δεν εκτέλεσε απλά την ποίησή του, αλλά την ύμνησε με την αξιοπρέπεια και την ιεροτελεστία ενός ιερέα (Berghaus, 1985: 298).

Μέσα στη στολή που είχε φτιάξει ο ίδιος, ήταν δύσκολο να μετακινηθεί. Τον μετέφεραν μέσα στο σκοτάδι και τον άφησαν να προσπαθεί να απαγγείλει ανάμεσα σε τρία αναλόγια, τα τρία ποιήματά του, ξεκινώντας από το *Gadji beri bimba*, προσπαθώντας να μείνει σοβαρός. Συνέχισε με το *Labadas Gesang an die Wolken*, προσπαθώντας να μην γελοιοποιηθεί. Συνέχισε αυτοσχεδιάζοντας στο *Karawane*, εκεί προέκυψε και μια εκκλησιαστική χροιά στη φωνή του που τον βοήθησε να δώσει ένα τέλος στην παράστασή του, πριν κλείσουν και πάλι τα φώτα, για να μεταφερθεί εκτός σκηνής 'λουσμένος στον ιδρώτα' (Ball, 1996: 70-1).

Ίσως πρόκειται για την κορυφαία στιγμή του Hugo Ball στο κίνημα, που όμως ήταν και ένα κατώφλι εξόδου από αυτό. Πάρα το γεγονός ότι βρέθηκε σε κορυφαίες στιγμές με το Dada, δεν ήταν ιδιαίτερα παραγωγικός. Ήταν ένας δημιουργός που επιδόθηκε σε ένα αφαιρετικό λόγο και πίστεψε ότι το σύμπαν μπορεί να βρίσκεται σε ένα γράμμα. Έτσι το λογοτεχνικό του έργο συμπιέζεται και αυτό που φαίνεται να έχει περισσότερη αξία είναι η παρουσία του σε ντανταϊστικές παραστάσεις, όπου το παροδικό, το εφήμερο (Wenzel White, 1998: 4), αλλά και το τελετουργικό παίζουν κεντρικό ρόλο.

Ένα τελετουργικό που αιωρείται ανάμεσα στα άκρα. Σε μια ακραία παρουσίαση που άλλοτε παρασέρνει τον καλλιτέχνη, ο οποίος πιστεύει απόλυτα στην πραγματικότητα που παρουσιάζει και άλλοτε σχηματίζει και καθοδηγεί την αντίληψη του κοινού. Επομένως, με .. τα δύο αυτά άκρα (ειλικρίνεια-κυνισμός) .. δημιουργείται η τάση σε όσους έχουν προσεγγίσει τον έναν από τους δύο πόλους να ολοκληρώσουν το ταξίδι. (Goffman 2006: 75). Η ερμηνεία ταλαντεύεται ανάμεσα στην ειλικρινή παρουσίαση του καλλιτέχνη και τον κυνισμό. Κάτι που φαίνεται καθαρά στη δράση του Ball που προαναφέρθηκε (Ιούνιος 1916).

Μετά από 5 μήνες δραστηριότητας το Cabaret Voltaire έκλεισε τις πόρτες του. Οι Ball & Hennings αναχώρησαν από την πόλη, κουρασμένοι. Όμως η δράση του Dada συνεχίστηκε και μετά από αυτούς, υπό τον έλεγχο του Tristan Tzara. Η φήμη του κινήματος είχε εξαπλωθεί και νέοι καλλιτέχνες, ερχόντουσαν να ενσωματωθούν σε αυτό.

Στις αρχές Ιουλίου οργανώθηκε φιλανθρωπική 'βραδιά'. Έγινε ανάγνωση φουτουριστικών, ντανταϊστικών, κυβιστικών μανιφέστων, καθώς επίσης και ποίησης, ενώ παρουσιάστηκαν χοροί και κουκλοθέατρο (Berghaus, 2005: 142).

Μια τελευταία παράσταση της παλιάς ομάδας μετά το Cabaret Voltaire δόθηκε στις 14 Ιουλίου 1914, στο Zunfthaus του Waag. Εκεί οι Ball και Tzara διάβασαν μανιφέστα, ίσως και επηρεασμένοι από το ύφος του Marinetti (Gale, 1999: 53). Ο Ball παρουσιάζει το *Gadji beri bimba* και μαζί με τους Huelsenbeck, Hennings & Tzara παρουσίασαν ένα κυβιστικό χορό. Στη συνέχεια οι Ball, Janco, Huelsenbeck, Tzara απήγγειλαν ένα 'συγχρονιστικό', ένα 'στατικό' και ένα

'κινητικό' ποίημα. Η Emmy Hennings παρουσίασε ντανταϊστικούς χορούς με μάσκες.

Στο μεσοδιάστημα οι Ball και Hennings περιόδευσαν μέχρι το τέλος του 1916 με πρόγραμμα λογοτεχνικού καμπαρέ, στην Ελβετία. Εκεί επανέλαβαν κάποια στοιχεία των καλλιτεχνικών δράσεων από το *Cabaret Voltaire* (Berghaus, 2005: 142).

Η Galerie Dada που διαδέχτηκε το χώρο του *Cabaret* είχε την οικονομική υποστήριξη κάποιων εύπορων Ελβετίδων. Έγιναν έξι εκδηλώσεις στη Galerie. Τις περισσότερες φορές οι προσπάθειες ήταν πιο επαγγελματικές, με τη συμμετοχή του Ινστιτούτου χορού Laban. Η Sophie Taeuber συνεργάστηκε με τη Suzanne Perrottet, ενώ στις παραστάσεις συμμετείχε και ο συνθέτης Hans Heusser.

Η Galerie ξεκίνησε τη λειτουργία της το Μάρτιο του 1917. Στα τέλη του μήνα πραγματοποιήθηκε μια 'βραδιά' με τη συμμετοχή των νέων συνεργατών. Το πρόγραμμα περιελάμβανε αφηρημένους και εξπρεσιονιστικούς χορούς, ποίηση, στίχους, μουσική και συμμετοχή των: Taeuber, Ball, Arp, Glauser, Hennings, Heusser, Jacques, Neitzel, Mme Perrottet, Tzara, Walter ^{cvi}.

Στη δεύτερη 'βραδιά' -Sturm soiree στις 14 Απριλίου, το πρόγραμμα περιελάμβανε νέγρικούς χορούς, καθώς και το έργο του Kokoschka, *Sphinx und Strawman* [1907] (*Sphinx & Strawman*). Για το έργο τα κοστούμια ήταν του Janco, ενώ πρωταγωνίστησαν οι Ball και Hennings (Gordon, 1987: 58). Επίσης έγιναν αναγνώσεις ποιημάτων των Kandinsky, Apollinaire, Cendars, Van Hoddis, Stramm. Ο Ball διάβασε το μανιφέστο του Marinetti, για τη φουτουριστική λογοτεχνία.

Στις 28 του ίδιου μήνα παρουσιάζεται η 'Βραδιά της Νέας Τέχνης' (*Abend Neuer Kunst*). Το πρόγραμμα είχε μουσική, ποίηση, απαγγελία. Παρουσιάστηκαν 'συγχρονιστικά' ποιήματα, 'νέγρικοί χοροί', μουσική από τη Suzanne Perrottet. Τέλος ο Ball απήγγειλε την πρόζα *Grand Hotel Metaphysik*, φορώντας ειδικό κοστούμι (Berghaus, 2005: 143).

Η επόμενη καλλιτεχνική 'βραδιά' (12/5/1917) ήταν αφιερωμένη 'Στην Παλιά και τη Νέα Τέχνη'. Ο Ball αφηγήθηκε ένα κινέζικο παραμύθι, νέγρικούς στίχους και δικά του ποιήματα. Ο Spraini έδωσε διάλεξη για τη γοθική και τη φουτουριστική ποίηση. Έγινε ανάγνωση κειμένων των Dürer, Böhme, Nostradamus και ο Hausser έπαιξε μουσική, για αραβικούς χορούς. Η συγκεκριμένη 'βραδιά' επαναλήφθηκε στις 19 του ίδιου μήνα (Berghaus, 2005: 143).

Η τελευταία 'βραδιά' στη Galerie Dada έγινε στις 25 Μαΐου προς τιμήν του Hans Hausser. Ο ίδιος έπαιξε συνθέσεις του, μεταξύ των οποίων και η μουσική για τον *Κίτρινο ήχο* του Kandinsky. Δύο μέρες αργότερα, η Galerie έκλεισε και ο Ball αποχώρησε οριστικά από το Dada.

Οι καλλιτεχνικές βραδιές στη Galerie Dada δεν είχαν στοιχεία του απροσδόκητου και της έκπληξης και κινήθηκαν σε πιο λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς τρόπους παρουσίασης προσθέτοντας μαριονέτες, χορευτές και θεατρικά κείμενα, όπως το *Sphinx und Strawman* που προαναφέρθηκε (Gordon, 1987: 16).

Το 1918, η δραστηριότητα του κινήματος στη Ζυρίχη είχε φτάσει σε ένα τέλμα. Όμως ο Tzara διοργάνωσε μια ακόμη βραδιά στη Zunfthaus zur Meise, στις 23 Ιουλίου. Εκεί διάβασε ποιήματα και το περίφημο *Dada Μανιφέστο 1918*, το οποίο εξέδωσε αργότερα (Gale, 1999: 72). Το μανιφέστο είχε ιδιαίτερη επίδραση στη συγκεκριμένη 'βραδιά' και θα επηρεάσει το κίνημα διεθνώς τα επόμενα χρόνια ^{cvii}.

Κατά τον Mel Gordon μόνο η τελευταία παράσταση στη Ζυρίχη στις 9 Απριλίου 1919 παρήγαγε την τρέλα και τη βία του κινήματος. Η 'βραδιά' έγινε στην Saal zur Kaufleuten. Το σκηνικό αποτελούταν από έργα των Viking Eggeling, Arp, Richter, Giacometti, Alice Bailly. Το πρόγραμμα ξεκίνησε με την ομιλία του Viking Eggeling για την αφαιρετική και κονστρουβιστική τέχνη, ενώ ακολούθησε μουσική για πιάνο από την Perrottet, με έργα των Schoenberg, Satie, Scott. Η Wulff απήγγειλε ποιήματα των Huelsenbeck, Arp, Kandinsky και ακολούθησε η παρουσίαση του 'συγχρονιστικού' ποιήματος του Tzara 'Ο αρσενικός πυρετός' (*Le fièvre du mâle*) που ήταν γραμμένο για είκοσι φωνές. Στο επόμενο μισό της 'βραδιάς', ο Richter μίλησε για τον Ντανταϊσμό και στη συνέχεια ο Hans Hausser εκτέλεσε ατονική μουσική. Ο Arp απήγγειλε το ποίημά του 'Τρόμπα των σύννεφων' (*Wolkenrumpfe*) καθώς και το *Black Cockatoo Dance* της Katja Wulff. Ο Tzara απήγγειλε το *Dada Μανιφέστο 1918*. Στη συνέχεια εμφανίστηκε ο Serner με το μανιφέστο του 'Τελική αποσύνθεση' (*Letzte Lockerung*). Ο τελευταίος εισέπραξε τέτοιες αντιδράσεις από το κοινό, που αναγκάστηκε να αποχωρήσει για λίγο (Berghaus, 2005: 173-4).

Μετά από μια μικρή διακοπή, επανεμφανίστηκε ο Serner με μια ακέφαλη κούκλα, στην οποία έδωσε να μυρίσει λουλούδια και τα τοποθέτησε στα πόδια της. Στη συνέχεια διάβασε ποιήματά του με γυρισμένη την πλάτη.

Η 'βραδιά' έκλεισε με το τρίτο μέρος. Εκεί κορίτσια της σχολής χορού Laban, εκτέλεσαν το μπαλέτο *Noir Kakadu* φορώντας τις άγριες μάσκες του Janco. Ακολούθησε η επάνοδος του Serner με ποιήματα, καθώς και η απαγγελία ποίησης και η ανάγνωση της 'Διακήρυξης χωρίς προσποίηση' (*Proclamation sans prétension*) από τον Tristan Tzara (Richter, 1983: 117). Ο τελευταίος ισχυρίστηκε ότι εμποδίστηκε από τις αντιδράσεις και το ντελίριο που επικρατούσε στο χώρο. Η 'βραδιά' κατά τον Tzara ήταν μια τελική νίκη για το κίνημα ^{cviii}. Επιπλέον, είχε τεράστια εισπρακτική επιτυχία για τα δεδομένα του Dada. Οι θεατές ήταν αυτοί που ενσάρκωσαν τη δράση και εκτέλεσαν το σενάριο στην αίθουσα (Berghaus, 2005: 174).

Μια τελευταία ζωντανή εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στη Salle Communale de Plainpalais στη Γενεύη στις 5 Μαρτίου 1920. Η διοργάνωση έγινε από τους Serner και Schad και περιελάμβανε μια θορυβιστική ντανταϊστική τζαζ μπάντα (Berghaus, 2005: 143).

Βερολίνο, Ανόβερο, Κολωνία

Τον Ιανουάριο του 1917 ο Huelsenbeck φτάνει στο Βερολίνο και βρίσκει μία πόλη (και μία χώρα) στα όρια της απελπισίας. Θα περάσει περίπου ένας χρόνος

πριν ενεργοποιηθεί καλλιτεχνικά και πολιτικά. Από τη στιγμή όμως που ξεκίνησε η δραστηριότητα αυτή, ήταν με ντανταϊστικούς ξέφρενους ρυθμούς.

Τα κύρια χαρακτηριστικά των ντανταϊστικών παραστάσεων και δράσεων στο Βερολίνο προέρχονταν από το Dada της Ζυρίχης στο οποίο συμμετείχε ο Huelsenbeck, καθώς και από τον ιταλικό Φουτουρισμό. Σημαντικό ήταν το πολιτικό στοιχείο, ενώ βασικά συστατικά ήταν και: η ηχητική και αφαιρετική δράση, ο αυτοσχεδιασμός, ο συγχρονισμός, το παράλογο, η πρόκληση και η προσβολή προς το κοινό, η μη επιδίωξη της ψευδαίσθησης και η ενσωμάτωση δημοφιλών θεαμάτων στις παραστάσεις. Έτσι άνοιξε ο δρόμος για αντί-ψευδαισθητικές προσπάθειες στη Γερμανία μετά τον 'Α Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως το επικό θέατρο του Piscator, οι επιθεωρήσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας, το εργαστήριο του Oskar Schlemmer, οι κονστρουβιστικοί πειραματισμοί του El Lissitzky στο Ανόβερο και του Frederick Kiesler στη Βιέννη, καθώς και η ομάδα Devětsil στην Πράγα (Gordon, 1974: 114).

Οι δράσεις και οι παραστάσεις του κινήματος συνεχίστηκαν με αμείωτη ένταση στη Γερμανία και γύρω από τον Huelsenbeck άρχισε να συγκεντρώνεται ο πυρήνας της ντανταϊστικής ομάδας του Βερολίνου αποτελούμενος από τους: Hausmann, Gros, Hartfield, Hertzfelde, Mehring, Baader, με ταυτόχρονη πολιτική δραστηριότητα. Στις 27 Ιανουαρίου 1918 ιδρύεται το Club Dada του Βερολίνου. Ανάμεσα σε τρία χρόνια (1918-1920) θα πραγματοποιηθούν σχεδόν 30 παραστάσεις. Μέσα από αυτή τη δραστηριότητα, το κίνημα θα ασκήσει την επιρροή του στο γερμανικό θέατρο, θέτοντας ευθέως αμφισβήτηση προς τον Εξπρεσιονισμό.

Η πρώτη 'βραδιά' με ντανταϊστικό πνεύμα στη Γερμανία έγινε χωρίς προειδοποίηση. Ήταν μια σχεδιασμένη εκδήλωση για άλλους λόγους και πραγματοποιήθηκε στο Graphisches Cabinet της J.B. Neumann Gallery στις 22 Ιανουαρίου 1918. Ο Huelsenbeck μαζί με τον George Grosz και τους Max Herrmann-Neisse, Theoder Däubler, δύο γνωστούς εξπρεσιονιστές ποιητές από το Cafe des Westens, εμφανίστηκαν για μία παράσταση καλλιτεχνικού περιεχομένου. Κατά την εμφάνισή του ο Huelsenbeck, χωρίς να έχει ενημερώσει κανέναν χαιρέτισε το κοινό και αφιέρωσε την εκδήλωση στο Dada, επεξηγώντας ότι είναι ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε στη Ζυρίχη πριν από 2 χρόνια. Επίσης μίλησε για μια φρικτή και συγκρουσιακή κατάσταση που επικρατούσε στον κόσμο ^{cix}. Ήταν η παρουσίαση που θα γινόταν γνωστή ως 'Η πρώτη ομιλία για το Dada στη Γερμανία' (*Dada-Rede in Deutschland*).

Πιο συγκεκριμένα ο Huelsenbeck μίλησε για το κλίμα που επικρατούσε στην ελβετική πόλη και τους καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του πολέμου, αναφέρθηκε στο διεθνισμό του Dada, τη μαγική ατμόσφαιρα, το θόρυβο, την έκσταση, το τύμπανο, τους κυβιστικούς χορούς.

Στη συνέχεια διάβασε από το ηχητικό ποίημά του 'φανταστικές προσευχές' (*Phantastische Gebete*). Αυτή η ανάγνωση προκάλεσε σάλο στο κοινό και τον ιδιοκτήτη. Έπειτα συνέχισε να προκαλεί με επιθέσεις στους φουτουριστές και τους κυβιστές. Υποσχέθηκε νέες αναγνώσεις από τις 'φανταστικές προσευχές' του και έδωσε το βήμα στους Herrmann-Neisse & Däubler, οι οποίοι ανέβηκαν αναποφάσιστοι, για να απαγγείλουν τα έργα τους (Gordon, 1974: 115).

Ο Grosz πήρε το λόγο αξιοποιώντας την εμπειρία του από το χώρο του καμπαρέ, με ένα ρεσιτάλ προκλήσεων. Αρχικά με προσβολές προς τους θεατές: '..πουτάνας γιοι υλιστές/ εσείς που τρώτε ψωμί, εσείς που τρώτε σάρκα – χορτοφάγοι, καθηγητές, μαθητευόμενοι χασάπηδες, μαστροποί, αλήτες'. Στη συνέχεια έπιασε την βουβωνική του χώρα και άρχισε να βαδίζει με ένταση, ώσπου κατούρησε έναν εξπρεσιονιστικό πίνακα, με το κοινό να αντιδρά με επιφωνήματα όπως 'ντροπή σου' και τον ίδιο να απαντάει ότι τα ούρα είναι ένα ανώτερο βερνίκι.

Ο Huelsenbeck επέστρεψε με τις 'φανταστικές προσευχές', προκαλώντας ανησυχία στο κοινό. Αυτή η ανησυχία δεν έμεινε αναπάντητη από τον ίδιο με προκλήσεις: 'τι περιμένετε; τη νέα κατάρρευση της Γερμανίας; Δεν είστε αρκετά ευχαριστημένοι με τα θύματα;'. Στη συνέχεια διάβασε ένα διάγγελμα από την Κεντρική Επιτροπή του Dada: 'Κάτσε κάτω Βερολίνο, αναγγέλλουμε ότι όλα όσα παρουσιάστηκαν στη μοντέρνα μας παράσταση, έγιναν από κοινού με τους εξαιρετικά αγαπητούς ποιητές μας. Και όλοι όσοι βρίσκονται στη γκαλερί μπορούν να ανακηρυχθούν τιμώμενα μέλη του Dada'. Το κλείσιμο της βραδιάς το θυμούνται διαφορετικά οι Neumann & Huelsenbeck (Gordon, 1974: 116).

Σε αυτή την περίπτωση όπως και σε άλλες περιπτώσεις στο Dada και τον ιταλικό Φουτουρισμό, οι δράσεις από τους καλλιτέχνες δημιουργούν μια διαρκή επίδραση στους θεατές, οι οποίοι εκφράζουν αντιλήψεις και δράσεις με τη σειρά τους^{cx}, σε μια έντονη αλληλεπίδραση.

Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με αμείωτο ενδιαφέρον. Στις 12 Απριλίου οργανώνεται 'βραδιά' ποίησης στο χώρο Neue Sezession. Ο Huelsenbeck με τη συνδρομή φίλων του καλλιτεχνών όπως οι Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss, George Grosz οργάνωσαν την παράσταση πιο προσεκτικά αυτή τη φορά. Ενοικιάστηκε χώρος, δόθηκαν ενημερωτικά φυλλάδια στις εφημερίδες, ενώ καλλιτέχνες από την Ευρώπη, κλήθηκαν να υπογράψουν το 'Συλλογικό Μανιφέστο' ('Collective Dada Manifesto'). Ένα πρόγραμμα με τίτλο 'Ντανταϊσμός στη ζωή και την τέχνη' μοιράστηκε στους θεατές (Gordon, 1974: 116).

Ο Huelsenbeck έδωσε μία ακόμη ομιλία για το Dada. Φυσικά δεν παρέλειψε να επιτεθεί στον Εξπρεσιονισμό. Τον κατηγορήσε ότι δεν εκπλήρωσε τις προσδοκίες, καθώς και ότι είναι διαχωρισμένος από τη ζωή. Παρουσίασε το Dada ως μια τάση στην τέχνη που ενσωματώνει το θορυβιστικό, το συγχρονιστικό, το στατικό ποίημα, τον κυβιστικό χορό και τη φουτουριστική θορυβιστική μουσική. Επίσης προσδιόρισε το Dada ως μια πρωταρχική σχέση με την πραγματικότητα. Παρά την επιθετικότητα του Huelsenbeck, το κοινό δεν ανταποκρίθηκε με ιδιαίτερη ένταση στις προκλήσεις. Κατά τη διάρκεια της 'βραδιάς', ο Else Hadwiger διάβασε φουτουριστικούς στίχους και ο Huelsenbeck συνόδευσε με παιδική τρομπέτα και κουδουνίστρα, ο Grosz απήγγειλε ποιήματά του και τραγούδησε jazz και ο Hausmann μίλησε για τα 'Νέα υλικά στη ζωγραφική'. Στο χώρο επικράτησε γενική οχλαγωγία. Μία ακόμη 'βραδιά' τον επόμενο μήνα, έπρεπε να ακυρωθεί λόγω υποχρεώσεων του Huelsenbeck (Berghaus, 2005: 148).

Οι ντανταϊστές επινόησαν κοροϊδευτικά επαναστατικά ονόματα: ο Huelsenbeck -Weltdada, Meisterdada, ο Hausmann – Dadasoph, ο Grosz – Böff,

Dadamarshal, Propagandada, o Baader -Oberdada, o Heartfield -Monteurdada, Mutt, o Mehring -Walt Merin, Pupi-Dada, o Preiss -Music-Dada, o Herzfeld -Vize. Επίσης φορούσαν θεατρικά κοστούμια και περιφέρονταν στους δρόμους- χαρακτηριστική περίπτωση ήταν ο Grosz που κυκλοφορούσε σε πολύ κεντρικό δρόμο του Βερολίνου με κοστούμι του Χάρου ('Dada-Death'). Κολλούσαν και αυτοκόλλητα με μηνύματα όπως 'Το Dada σας κλοτσάει από πίσω και σας αρέσει', 'Τι έχουν κάνει οι κύριοι με τη σκηνή;' (Gordon, 1974: 117).

Στα τέλη Μαΐου οργανώνεται προπαγανδιστική απογευματινή παράσταση, κατά τη διάρκεια της οποίας έγιναν συγχρονιστικές απαγγελίες, εκτελέστηκε θορυβιστική μουσική και κυβιστική μουσική, στην οποία συμμετείχαν 10 γυναίκες. Στη συνέχεια το ορμητήριο γίνεται το Café Austria (Ιούνιος 1918).

Εκεί στις 6 Ιουνίου, οι Baader και Hausmann έδωσαν παράσταση, η οποία πιθανότατα περιελάμβανε θορυβιστική ποίηση, προσβολές και άφθονη μπύρα. Επίσης παρουσιαζόταν έργα αφαιρετικής ζωγραφικής και το φωτομοντάζ το οποίο οι ντανταϊστές του Βερολίνου θεωρούσαν ανακάλυψή τους. Την επόμενη μέρα ο Hausmann παρέλαβε ένα γράμμα από τον Tzara ο οποίος εξέφραζε με δογματικό τρόπο από τη Ζυρίχη, την απαγόρευση διοργάνωσης ντανταϊστικών βραδιών στο Βερολίνο, χωρίς τη δική του έγκριση. Σε άμεση και καυστική απάντηση του Hausmann προς τον Tzara, αποκάλυψε τον τελευταίο 'μικρό εβραίο-Ιησού Tzara'. Ο Tzara δεν θα ήταν πια ο τσάρος του Ντανταϊσμού. Ο Hausmann αρνήθηκε τον ελευθεριάζοντα μηδενισμό του ρουμάνου ποιητή καθιέρωσε πολύ νωρίς φιλικές σχέσεις με τους Schwitters, Picabia, Kassak και με άλλους εκπροσώπους της διεθνούς πρωτοπορίας (Lista, 2005: 89).

Ο Baader ήταν μια πολύ ιδιαίτερη προσωπικότητα, που ανέλαβε δράσεις σε δημόσιο χώρο και πολλές φορές κινήθηκε στα όρια της πολιτικής δράσης. Αναλυτικότερα θα γίνει αναφορά σε αυτές, στην ενότητα που θίγονται κοινωνικοπολιτικά ζητήματα για το Dada. Προς το παρόν αξίζει να γίνει ένα πέρασμα σε κάποιες από αυτές που ήταν ενδεικτικές για τη δράση του κινήματος στο Βερολίνο.

Το Νοεμβρίου του 1918, ο Baader διακόπτει το κήρυγμα του πάστορα σε καθεδρικό ναό, προκαλώντας το θρησκευτικό αίσθημα των πιστών. Κάποιοι αντιδρούν και η υπόθεση καταλήγει στην αστυνομία.

Ο ίδιος συνέχισε την παράφορη δραστηριότητα του και στις 6 Φεβρουαρίου του επόμενου έτους. Διένειμε το έντυπο 'Οι Ντανταϊστές ενάντια στη Βαϊμάρη' στο μπαρ Rheingold και διακήρυξε ότι η Εθνοσυνέλευση είχε πέσει, το Club Dada ανέλαβε την εξουσία και ανακήρυξε τον εαυτό του πρόεδρο του πλανήτη (Berghaus, 2005: 148, 154).

Οι εμφανίσεις συνεχίστηκαν τον Φεβρουάριο και χαρακτηριστικό στοιχείο ήταν πλέον η πολιτική ένταξη και δράση. Υπήρχαν διαφωνίες σε πολιτικό επίπεδο εντός του κινήματος στο Βερολίνο. Εμφανίστηκαν εσωτερικές διαφωνίες στο κίνημα, αλλά και μια ενεργή αντίθεση στην πολιτική του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος.

Το Φεβρουάριο του 1919 γίνεται μια παρέμβαση στο δημόσιο χώρο, με τη διανομή του περιοδικού *Jedermann sein eigener Fussball*. Οι ντανταϊστές μοιράζουν το περιοδικό με όχημα και τυμπανοκρουσίες, στους δρόμους του

Βερολίνου, τόσο σε φτωχογειτονίες όσο και σε πλούσιες περιοχές. Το έντυπο σχεδόν ξεπουλάει και ξεσηκώνει την αντίδραση της λογοκρισίας.

Οι παραστάσεις θα έχουν συνέχεια. Στις 30 Απριλίου πραγματοποιείται παράσταση στο εργαστήριο γραφικών τεχνών του J.B. Neumann. Ο Huelsenbeck απαγγέλλει τη 'Ντανταϊστική Προκήρυξη 1919' και το θορυβιστικό ποίημα *Seelen-Automobil* ('ψυχές αυτοκινήτων'). Επίσης μαζί με τους Hausmann, Golyscheff, παρουσιάζουν συγχρονιστική και θορυβιστική ποίηση. Στη συνέχεια ο Hausmann ανήγγειλε την εκτέλεση του Golyscheff σε τρία μέρη, κάνοντας επίθεση στον Bach. Ακολούθησε η ατονική αντί- συμφωνία, *Musikaische Kreisguillotine* (Berghaus, 2005: 148).

Μεγάλη βραδιά προπαγάνδας πραγματοποιείται στις 24 Μαΐου στη Meistersaal. Εκεί ο Huelsenbeck εκφωνεί το μανιφέστο 'Τι είναι ο ντανταϊσμός και τι ζητάει από τη Γερμανία' (*Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland*), το οποίο είχε γράψει μαζί με τους Hausmann και Golyscheff (Huelsenbeck, 1998: 84-5). Οι τρεις τους επανέλαβαν μέρος της προηγούμενης παράστασης. Επίσης συμμετείχε και ο Mehring με σατιρικά ποιήματα και χορό με μάσκες, καθώς και οι Baader και Hausmann που έδωσαν πολιτική ομιλία και παρουσίασαν τα έργα *Chaoplasma* και *Race between a Type Writer and a Sewing Machine* (Berghaus, 2005: 148).

Οι απογευματινές και βραδινές παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στον ίδιο χώρο επαναλάμβαναν κάποια θέματα από τη βραδιά στις 30/4/1919. Grosz και Mehring έπαιξαν το *Race between a Type Writer and a Sewing Machine* καθώς και το *Private conversation of two Senile Men Behind a Firescreen*. Ο Preiss παρουσίασε το *Dada-Trott* έναν χορό για μαριονέτες και ο Huelsenbeck έκανε αναγνώσεις από τα ποιήματά του μεταξύ των οποίων το *Phantastische Gebete* (Gordon, 1974: 119).

Τον Ιούλιο ο Baader συνέχισε τη δραστηριότητα του σε δημόσιο χώρο. Στις 16 του μήνα μοίρασε ντανταϊστικά φυλλάδια στην εθνοσυνέλευση της Βαϊμάρης και στις 19/7, μαζί με τον Hausmann πραγματοποίησαν δράση στο δρόμο, προς τιμή του Ελβετού συγγραφέα Gottfried Keller ^{cx1}.

Το Νοέμβριο και Δεκέμβριο πραγματοποιήθηκαν τρεις απογευματινές παραστάσεις στο Θέατρο Tribüne. Στις 30 Νοεμβρίου οι Huelsenbeck, Hausmann, Mehring έπαιξαν το σκετς *Διαφημιστική Εταιρία Νταντά* (Huelsenbeck, 1998: 85). Ήταν ένα θέαμα με θραύσματα από ερωτήσεις, ήχους, λέξεις. Ακούστηκε η φράση 'Όσο χειρότερος είναι ο κόσμος, τόσο καλύτερα είναι τα αστεία μας', η οποία ταιριάζει αρκετά με το Dada και τον πρωτόγονο χαρακτήρα του. Ο Hausmann παρουσίασε και πάλι το *Seelen-Automobil*, ενώ εκτελέστηκε και ένα ψευδο- βιβλικό χιουμοριστικό σκετς με εκφράσεις όπως 'Δεν θα έχετε άλλον Noske, παρά μόνο αυτόν τον ίδιο', ενώ ακολούθησε και μία ομιλία (Gordon, 1974: 121).

Η παρουσία του κινήματος συνεχίστηκε στην Tribüne με δύο ακόμη παραστάσεις η πρώτη στις 7 Δεκέμβρη 1919. Σε αυτή συμμετείχε και ο Piscator, δημιουργώντας το πρώτο ζωντανό φωτομοντάζ, με ένα σκετς του Huelsenbeck. Στις 13 του ίδιου μήνα επαναλήφθηκε το πρόγραμμα της προηγούμενης

'βραδιάς', μόνο που ο Mehring πρόσθεσε μια απαγγελία από τον Goethe, προκαλώντας τις αντιδράσεις του κοινού που δεν είχε καταλάβει τι γινόταν.

Στις 8 Δεκεμβρίου 1919 δόθηκε μια παράσταση όπου συνδύαζε το καμπαρέ και την πολιτική σάτιρα. Σε συνεργασία με το *Cabaret Schall und Rauch* ανέβηκε το έργο για μαριονέτες του Mehring, *Einfach klassisch*. Τις μαριονέτες είχαν κατασκευάσει οι Grosz και Heartfield. Η εκδήλωση είχε διαφημιστεί σαν μια παρουσίαση χορού, απαγγελίας, σκετς, γελοιογραφίας και πολιτικού κουκλοθεάτρου ^{cxii}.

Το πρόγραμμα της απογευματινής παράστασης ήταν πλούσιο. Αρχικά περιελάμβανε ποίηση και λογοτεχνία, με τον Gustav von Wangenheim να διαβάζει τα ποιήματά του και τον Klabund τις αλλόκοτες ιστορίες του. Η Lala Hedermenger εμπλούτισε το πρόγραμμα με χορό. Προβλήθηκε μία ταινία κινουμένων σχεδίων, με σατυρικό περιεχόμενο με θέμα: 'a day in the life of the Reich's President'. Στη συνέχεια η Gertaud Eysoldt, έδωσε μία κωμική ομιλία ακολουθούμενη από τους καλλιτέχνες του καμπαρέ Paul Graetz και Blandine Hollaender (Gordon, 1974: 121-2).

Στη συνέχεια ακολούθησε η παράσταση κουκλοθεάτρου του Mehring που προαναφέρθηκε με τίτλο *Einfach klassisch* ('Απλά κλασική! Η Ορέστεια με καλό τέλος'). Χρησιμοποιήθηκαν μαριονέτες ειδικά κατασκευασμένες για την παράσταση, με μέγεθος κάτι περισσότερο από μισό μέτρο. Το κλίμα της παράστασης ήταν περισσότερο σατυρικό προς την πολιτική και οικονομική κατάσταση που ακολούθησε τον πόλεμο και είχε ως αποτέλεσμα τη βραχύβια Δημοκρατία της Βαϊμάρης και πολύ λιγότερο στόχευε στην επεξεργασία του μύθου. Επιπλέον ήταν σατυρική προς το ανέβασμα της Ορέστειας από τον Reinhardt και τη διάθεση αυτή την εισέπραξε και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, παρευρισκόμενος ανάμεσα στους θεατές. Σκηνικά και κοστουμια (που ήταν ντυμένες οι μαριονέτες), δεν είχαν αρχαιοελληνικά στοιχεία, αλλά σχετίζονταν με μοντέρνες εικόνες που πρόσφερε ο Grosz σχετικά με τη Βαϊμάρη (Gordon, 1974: 122).

Στο έργο, οι χαρακτήρες του Mehring, φαίνεται να συμφωνούν με τα παραπάνω. Ο Αγαμέμνων με ρούχα Πρώσου ευγενή, η Κλυταιμνήστρα με ρούχα καλλιτέχνιδας καμπαρέ, ο Αίγισθος /Ebert είναι ένας δημοκρατικός πρόεδρος, ο Ορέστης είναι αξιωματούχος στην Αττική Freikorps, η Ηλέκτρα μετατρέπεται σε ένα κορίτσι του Στρατού Σωτηρίας (Gordon ο.π.). Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη και στην παράσταση εφευρίσκονται τεχνικές και θεματικές καινοτομίες που θα ξανασυναντήσουμε στον Brecht και τον Piscator. Ένας χορός/ γραμμόφωνο, διακόπτει τη δράση με πολιτικά τραγούδια, εμφανίζονται αντιμιλιταριστικές και αντιαμερικανικές θεματικές.

Κατά τον Richter, τουλάχιστον 12 παραστάσεις του Dada του Βερολίνου, που πραγματοποιήθηκαν ανάμεσα στην Άνοιξη του 1918 και την Άνοιξη του 1920, είχαν το στοιχείο της πρόκλησης και της επιθετικότητας και λιγότερο αυτό της πολιτικής ιδεολογίας. Η διοργάνωση των παραστάσεων δε γινόταν με σαφή τρόπο, συνήθως αναγγελλόταν μία ομιλία. Έτσι το κοινό ήταν ανυποψίαστο σχετικά με το τι θα επακολουθούσε. Οι ντανταϊστές δεν είχαν καμία διάθεση να κάνουν απλώς μια ομιλία. Ξεκινούσαν τις εκδηλώσεις τους με μια δριμύτατη

επίθεση, η οποία προκαλούσε αντιδράσεις και φασαρία και κάλυπτε έτσι σημαντικό χρόνο της παράστασης. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλιζόταν και η "διαφήμιση" από τα έντυπα μέσα της επόμενης ημέρας (Richter, 1983: 206).

Το αποφασιστικό πλήγμα ενάντια στην κουλτούρα, θα δινόταν μέσα από τη διοργάνωση μεγάλων θεαμάτων. Θα επρόκειτο για ένα έργο που ο αστός δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει για την αυτοεπιβεβαίωσή του. Με λογικό εισιτήριο θα προσεγγιζόταν το κοινό και θα κατακρεουργούταν ο γερμανικός πολιτισμός.

Οι Huelsenbeck, Hausmann, Baader ξεκίνησαν περιοδεία στην Κεντρική Ευρώπη (Δρέσδη, Λειψία, Teplice-Schonau, Πράγα, Karlsbad). Οι παραστάσεις ήταν προκλητικές και θύμισαν τις αντίστοιχες στη Ζυρίχη, ενώ τα σκάνδαλα θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τα αντίστοιχα της πρώτης δεκαετίας του ιταλικού Φουτουρισμού. Το πρόγραμμα περιελάμβανε αναγνώσεις ηχητικής ποίησης, θορυβισμό, ταυτόχρονες ομιλίες, απαγγελίες και στη συνέχεια βασίλευε η πρόκληση σε όλο της το μεγαλείο.

Στις 24 Φεβρουαρίου 1920 πραγματοποιήθηκε παράσταση στο κεντρικό θέατρο της Λειψίας. Γέμισαν το χώρο με θορύβους και ταρακούνησαν 2.000 θεατές (Huelsenbeck, 1998: 57). Στη συνέχεια ο θίασος μετακόμισε στη Βοημία στο Teplice-Schonau. Εκεί έγινε η επόμενη παράσταση 2 μέρες αργότερα, όπου και αντιμετώπισαν ένα 'κοινό τρελών και περίεργων' (Huelsenbeck, 1998: 58).

Το πολυαναμενόμενο γεγονός ήταν η παράσταση στην Πράγα την 1η Μαρτίου. Οι αντιδικίες έφεραν την αποχώρηση του Baader, μόλις πριν από την παράσταση. Για αυτήν την αποχώρηση ο Huelsenbeck περιγράφει τον Baader με υποτιμητικά λόγια, σαν έναν μικροαστό δειλό, ενώ ο τελευταίος ήθελε να οργανώσει εξολοκλήρου τις παραστάσεις και για αυτό αποχώρησε (Huelsenbeck, 1998: 59-60, 86).

Ο Huelsenbeck αναφέρει ότι ακολούθησε μία ηρωική αναμέτρηση με ένα θορυβώδες κοινό, με άγριες διαθέσεις. Αυτός και ο Hausmann έπρεπε να αντιμετωπίσουν μόνοι τους μία δύσκολη κατάσταση, έχοντας στη διάθεσή τους μόνο το μισό υλικό από τα κείμενα που χρησιμοποιούσαν πριν. Έτσι μια οργανωμένη λογοτεχνική βραδιά που θα περιελάμβανε κομμάτι εισαγωγής, ομιλία, απαγγελίες, συγχρονιστική ποίηση, θόρυβος, αφέθηκε στον απρόβλεπτο παράγοντα της τύχης.

Η περιοδεία συνεχίστηκε στις 2 Μαρτίου στο Μοτσαρτέουμ στην Πράγα, με πιο ήρεμες καταστάσεις. Η τουρνέ έκλεισε στις 5 του ίδιου μήνα στο Karlsbad (Huelsenbeck, 1998: 60).

Ένα εντυπωσιακό στοιχείο είναι οι αναντιστοιχίες που υπάρχουν στις "αναμνήσεις" των ντανταϊστών. Αν και υπάρχει αρκετό υλικό από τις παραστάσεις (που είχε εκδοθεί εκείνο τον καιρό είτε μεταγενέστερα σε ανθολογίες), είναι δύσκολο να ανασυντεθεί ο τρόπος που εκτελέστηκαν κάποια κομμάτια, ποίησης, απαγγελίας, αντι-θεάτρου, μανιφέστου. Ίσως είναι πιο σαφής η αντίδραση του κοινού, η οποία συνέθετε μία δικιά της δραματουργία. Αυτή είναι η 'δραματουργία της διαχείρισης του κοινού' ('dramaturgy of audience manipulation') στην οποία αναφέρεται και ο Berghaus (2005: 151).

Τους επόμενους μήνες συνεχίστηκε η δραστηριότητα του Dada. Μία παράσταση-καμπαρέ έγινε στις 20 Μαρτίου 1920 στο Gartensaal am Zoo. Στο

τέλος του χρόνου πραγματοποιήθηκε λογοτεχνική βραδιά με την ανάγνωση του *Puffke propagiert Proletkult* από τον Raoul Hausmann στην Berliner Sezession Kurfürstendamm. Στις 20 Ιανουαρίου του επόμενου έτους έγινε καρναβαλική παράσταση και στις 8/2 στο Berliner Sezession οι Mynona, Höch, Hausmann παρουσίασαν μια ακόμη λογοτεχνική βραδιά (Berghaus, 2005: 149).

Το Dada θα επιστρέψει στην Πράγα με μια αντί-Dada-Merz περιοδεία στις 6 και 7 Σεπτεμβρίου 1921 με τη συμμετοχή των Schwitters, Hannah Höch, Hausmann. Στο πρόγραμμα ο Hausmann διάβασε το μανιφέστο του *PRÉsentismus*, συμμετείχε σε μια σάτιρα με κεντρικό πρόσωπο τον Hindenburg (που έγινε λίγο μετά Πρόεδρος της Γερμανίας) και παρουσίασε έναν 'εκκεντρικό χορό'. Ο Schwitters έκανε ανάγνωση από το έργο *Anna Blume*. Ο Schwitters όπως και ο Hausmann παρουσίασαν διαφορετικές εκδοχές ηχητικής ποίησης. Οι τρεις συμμετέχοντες παρουσίασαν το σκετς *Der mechanische Mensch* (Berghaus, 2005: 149).

Τον Σεπτέμβριο 1922 οι Schwitters, Arp, Tzara, Van Doesburg ξεκινούν μία μικρή περιοδεία με παραστάσεις, η οποία ολοκληρώνεται στο Ανόβερο. Εκεί θα πραγματοποιηθεί ντανταϊστική 'βραδιά', στα τέλη του μήνα στη Galerie von Garvens, με τίτλο 'Dada-REVON'. Στην παράσταση και τις απαγγελίες θα συμμετέχουν οι παραπάνω καλλιτέχνες μαζί με τους Hausmann & Höch, δηλαδή καλλιτέχνες του κινήματος από τις γερμανικές πόλεις και από το Παρίσι ^{cxiii}.

Εκτός από το Βερολίνο το Dada εξαπλώθηκε και σε άλλες γερμανικές πόλεις, μετά την έκρηξη στη Ζυρίχη. Το κίνημα ανέπτυξε δραστηριότητα στην Κολωνία και το Ανόβερο. Ανάμεσα στα 1919 και 1920 οι Hans Arp, Johannes Baargeld, Max Ernst, Angelika Hoerle, Heinrich Hoerle, δραστηριοποιήθηκαν στην Κολωνία. Μάλιστα ο Ernst έπεισε τον Baargeld ο οποίος είχε ιδρύσει το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ρηνανίας, ότι το Dada ήταν πιο επαναστατικό. Το φωτομοντάζ και το κολάζ έγιναν βασικά εργαλεία δουλειάς για αυτούς (Gordon, 1987: 19).

Η ντανταϊστική ομάδα της Κολωνίας έγινε δημόσια γνωστή, με τη διακοπή εκπροσωποποιητικής απαγγελίας ποίησης, το Μάρτιο του 1919.

Η εκδήλωση που έγινε στη γερμανική πόλη, ήταν στο πλαίσιο της 2ης έκθεσης τον Απρίλιο του 1920. Οι ντανταϊστές είχαν κλείσει έναν χώρο στο πίσω μέρος μιας μπυραρίας, απέναντι από την τουαλέτα. Εκεί ένα κορίτσι ντυμένο με τα ρούχα της πρώτης μετάληψης, απήγγειλε ένα άσεμνο ποίημα, ενώ γύρω της υπήρχαν περίεργα αντικείμενα όπως ένα κρανίο, ένα ρολόι, ένα χέρι να αναδύεται μέσα από κόκκινο υγρό. Επίσης υπήρχε ένα assemblage από ξύλο και ένα τσεκούρι, με την επίκληση να το καταστρέψει ένας κριτικός.

Η δραστηριότητα του Schwitters με το MERZ, ήταν κοντινή με αυτή του Dada με μια σημαντική λεπτομέρεια: δεν ενδιαφερόταν για την πολιτική αλλά αυτοπροσδιοριζόταν ως καλλιτέχνης. Έδρασε στο Ανόβερο. Το δικό του MERZ-stage ήταν ένα κάλεσμα για μια αφαιρετική σκηνή με πυκνούς ήχους, μηχανικές συσκευές, μεταβαλλόμενα και εύφλεκτα υλικά, ανθρώπους, ανθρώπινα ρούχα, φώτα και χρώματα και περιστασιακά κείμενα. Μια τέτοια παράσταση δεν πραγματοποιήθηκε, όμως το 1919 εκδόθηκαν μανιφέστα στο ύφος του Dada,

ενώ και ο ίδιος εκτέλεσε απαγγελίες ποίησης, καθώς και μια κατασκευή που επεκτάθηκε σε όλο το διώροφο σπίτι του στο Ανόβερο (Gordon, 1987: 20).

Τον Ιούνιο 1920 οι Schwitters και Steegemann βάζουν σε αφίσα στην πόλη του Ανόβερο, το ποίημα του πρώτου *Anna Blume*. Η εκτύπωση γίνεται σε γοθική γραμματοσειρά, για να παραπέμπει στα έντυπα των εκλογών που πραγματοποιούνται εκείνη την περίοδο, ενώ σε διαφημιστικά στις εφημερίδες προτείνει στους ψηφοφόρους να ψηφίσουν την Anna Blume ^{cxiv}.

Η απαγγελία του Schwitters ήταν ιδιαίτερη, σε σχέση με τους ντανταϊστές του Βερολίνου. Οι ομοιότητες με την ηχητική ποίηση του Hausmann δεν ισχύουν σε επίπεδο παρουσίασης της ποίησης. Ο Hausmann είχε κάτι απειλητικό και σκοτεινό, κατά την απαγγελία ποίησης που επιχειρούσε. Στον Schwitters θα βρούμε ένα πνεύμα απελευθέρωσης και φυσικότητας και όχι κάτι καταπιεσμένο και βίαιο. Κουβαλούσε πίσω του τη διάλεκτο του Ανόβερο, που προσφερόταν για τέτοιες ποιητικές εκφορές (Richter, 1983: 218).

Τον Μάιο 1921 μέχρι τον Ιούλιο ξεκινάει περιοδεία του Schwitters με απαγγελίες ποίησης. Οι παραστάσεις γίνονται στην Ιένα, τη Δρέσδη, το Erfurt, τη Βαϊμάρη και το Leipzig ^{cxv}.

Οι παραστάσεις του Schwitters έμοιαζαν με αυτές του Βερολινέζικου Dada και ιδιαίτερα στην περιοδεία που έκανε με τον Hausmann σε Γερμανία και Τσεχοσλοβακία το Φθινόπωρο του 1921. Όπως προαναφέρθηκε, εκεί το πρόγραμμα περιελάμβανε απαγγελίες, αστείες καταστάσεις. Ο Schwitters σε αντίθεση με τους προκλητικούς ντανταϊστές, δεν τα έβαλε με το κοινό, είχε ευγενική συμπεριφορά και οι θεατές φαίνεται να απολάμβαναν τις παραστάσεις.

Αργότερα, σε μια περιοδεία στις κάτω χώρες, κλήθηκε να απαντήσει στην ερώτηση, τι είναι το Dada; Ο ίδιος έδωσε δύο απαντήσεις σε δύο διαδοχικές παραστάσεις, που έδειξαν την καλλιτεχνική του ευρηματικότητα. Στη μία περίπτωση γάβγισε και στην άλλη φύσηξε τη μύτη του. Όταν μια εφημερίδα αποκάλεσε το Dada, γάβγισμα, ο ίδιος εκτέλεσε αυτοσχεδιαστικούς ήχους με το γράμμα "w" (Gordon, 1987: 21).

Το ζεύγος Van Doesburg και ο Schwitters πραγματοποίησαν περιοδεία στην Ολλανδία από τις αρχές έως τον Απρίλιο 1923 ^{cxvi}. Ο Theo van Doesburg εμφανιζόταν να ρητορεύει σχετικά με το Dada. Πολλές φορές κάποιος από το κοινό διέκοπτε την ομιλία του van Doesburg με γαβγίσματα. Το κοινό ενοχλούνταν και ετοιμαζόταν να τα βάλει με τον ενοχλητικό θεατή. Τότε ο ομιλητής παρουσίαζε τον θεατή αυτό, ως τον Schwitters ο οποίος έπαιρνε τη θέση του στη σκηνή απαγγέλοντας το ποίημά του *Anna Blume* ή το *Revolution in Revon* (Richter, 1987: 224).

Το Δεκέμβριο 1923 οι Schwitters και Hausmann εκτελούν μια απογευματινή παράσταση Merz, στο Tivoli concert, στο Ανόβερο. Ο Lissitzky έκανε το σχέδιο της αφίσας ^{cxvii}.

Μια απαγγελία που δείχνει το τρόπο που είχε ο Schwitters με το κοινό αναφέρεται από τον Richter σε ένα σπίτι της λεγόμενης "καλής κοινωνίας", λίγο μετά το 1924. Στάθηκε στην εξέδρα και ξεκίνησε την απαγγελία του έργου του *Ursonate*, σε ένα κοινό που τα είχε χαμένα. Στο τέλος το κοινό αποδέχτηκε την προσπάθεια του Schwitters (Richter, 1983: 219).

Παρίσι

Τα νέα για τη δραστηριότητα του Dada είχαν φτάσει ήδη από το 1916 στο Παρίσι. Όμως δεν ήταν πριν το 1917 που ξεκίνησε η αλληλογραφία του Tzara με τον Apollinaire και τα περιοδικά *Nord-Sud* και *Sic*. Εκεί αναφερόταν στη ζωντανή δύναμη της ποίησης ή ακόμη και της αντιποίησης (Richter: 262). Ενθουσιώδης ήταν η ανταπόκριση του Breton, ο οποίος κοινοποίησε ένα μανιφέστο του Tzara στους καλλιτεχνικούς κύκλους της γαλλικής πρωτεύουσας.

Στο Παρίσι η πολιτική σημασία της δραστηριότητας των ντανταϊστών, ήταν μικρότερη από το Βερολίνο. Όμως οι προκλητικές παραστάσεις συνεχίστηκαν μπρος σε ένα κοινό που αντιδρούσε. Αυτή ήταν η κατεύθυνση που πήραν τα πράγματα, μετά από την άφιξη του Tzara στην πόλη. Στο Παρίσι, μεγαλύτερη ήταν η συμβολή των λογοτεχνών στο κίνημα, παρά των εικαστικών. Οι ζωγράφοι φαίνεται να έπαιξαν λιγότερο αποφασιστικό ρόλο και εμφανίστηκαν στο πλευρό των λογοτεχνών (Richter, 1983: 266).

Στη γαλλική πρωτεύουσα άνθισε το Dada, έφτασε στο απόγειο της δραστηριότητάς του σε πολλά πεδία, ιδιαίτερα αυτά της (αντί) λογοτεχνικής έκφρασης και των παραστάσεων. Όμως ήταν εκεί που γράφτηκε ο επικήδειος του κινήματος και μάλιστα με βάνουσο τρόπο. Το κίνημα θα ακολουθούσε την αυτοκτονική πορεία του Jacques Vaché, που είχε εμπνεύσει τον Breton με τα 'Γράμματα του πολέμου' (*Lettres de guerre*), πριν δώσει τέλος στη ζωή του.

Θα πεθάνω όταν θα θέλω να πεθάνω, αλλά τότε θα πεθάνω μαζί με κάποιον άλλο. Το να πεθαίνεις μόνος είναι τόσο βαρετό· θα προτιμούσα να πεθάνω μαζί με κάποιον από τους καλύτερους φίλους μου.^{cxviii}

Πράγματι η πορεία του Dada στο Παρίσι ήταν αυτοκτονική. Σε αυτό τον θάνατο συνέβαλαν οι εμπλεκόμενες πλευρές και ιδιαίτερα οι Breton, Tzara, Picabia. Άλλωστε τα πυρά συνεχίστηκαν και από το Βερολίνο σχετικά με το ποια είναι η πιο αυθεντική εκδοχή του κινήματος (Huelsenbeck, 1998: 32).

Οι πρώτες ντανταϊστικές δράσεις στο Παρίσι ξεσήκωσαν το κοινό. Σε αυτό φρόντισε ο Tristan Tzara ο οποίος συνέχισε τις προκλήσεις που είχαν ξεκινήσει στη Ζυρίχη. Με τις δύο πρώτες παραστάσεις, οι ντανταϊστές κατάφεραν ήδη να προσελκύσουν τους θεατές και να προκαλέσουν τις αντιδράσεις του.

Η αρχή έγινε στα ποιητικά απογεύματα του περιοδικού *Littérature* στις 23 Ιανουαρίου 1920. Στο Palais des Fêtes, οι Breton, Aragon, Cocteau, ξεκίνησαν την εκδήλωση με αναγνώσεις ποίησης, οι οποίες άρεσαν στο παρισινό κοινό. Στη συνέχεια ο Breton παρουσίασε ένα σχέδιο του Picabia σε πίνακα, το οποίο έσβηνε σιγά-σιγά. Ο Tzara ανέλαβε τα ηνία, απαγγέλοντας ένα μανιφέστο και διαβάζοντας ένα κακόγουστο άρθρο εφημερίδας. Παράλληλα οι Eluard & Fraenkel σφυροκοπούσαν κουδούνια. Έτσι ξεκίνησε η εγγραφή του κινήματος στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης, με την ποιητική εκδήλωση του περιοδικού να

μετατρέπεται σε προκλητική παράσταση αντι-ποίησης, απαγγελιών μανιφέστων, ερεθισμού του κοινού και του γούστου του.

Επόμενη εκδήλωση έγινε στις 5 Φεβρουαρίου 1920 στο Salon des Indépendants. Σε αυτήν την παράσταση οι ντανταϊστές είχαν εξαγγείλει την εμφάνιση του Charlie Chaplin, κάτι που τελικά δεν έγινε προκαλώντας τις αντιδράσεις. Οι 38 ομιλητές διάβασαν μανιφέστα, με το μανιφέστο του Picabia να συγκεντρώνει τους περισσότερους (10 άτομα). Το πρόγραμμα περιελάμβανε ατομικές και ομαδικές αναγνώσεις μανιφέστων και άλλων συγγραφέων, Ribemont-Dessaignes, Breton, Paul Dermée, Éluard, Aragon, Tzara. Τα μανιφέστα ακούστηκαν σαν ψαλμωδία (Richter, 1983: 272). Παράλληλα οι καλλιτέχνες δεν σταμάτησαν να προκαλούν και να αισχρολογούν επί σκηνής, με τον Tzara να βρίσκει διαρκώς καινούριες αυτοσχέδιες ατάκες με σκοπό να ταρακουνήσει το κοινό (Berghaus, 2005: 157).

Παραστάσεις δόθηκαν και σε χώρους πολιτικών ζυμώσεων. Για τις εκδηλώσεις στο Club du Faubourg και το Faubourg Saint-Antoine People University θα γίνει περισσότερος λόγος παρακάτω, πάντως αξίζει να αναφερθεί ότι οι ντανταϊστές προκάλεσαν και παρουσίασαν έναν επαναστατημένο νου. Δεν κατάφεραν όμως πολλά σε καθαρά πολιτικό επίπεδο, που δεν ήταν άλλωστε και η κύρια επιδίωξη τους.

Στη συνέχεια οι ντανταϊστές διάλεξαν άλλους χώρους για να εκφραστούν, αποφεύγοντας το ρίσκο της προπαγάνδας και την κωδικοποίηση των δράσεών τους με πολιτικό περιεχόμενο (Ribemont-Dessaignes, 1931: 110).

Έτσι η επόμενη αναμέτρηση με το κοινό ορίστηκε για τις 27 Μαρτίου του 1920 στη Salle Berlioz του Maison de l' Œuvre. Από τη μία είχαμε μια ενθουσιώδη διάθεση και πρωτοφανή σύμπνοια στο στρατόπεδο των καλλιτεχνών και από την άλλη το κοινό ήταν ομοιόμορφα καταδικαστικό, προκαλώντας εντάσεις και φασαρίες, κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Εκτελέστηκαν τα έργα: *Le Serin muet* του Ribemont-Dessaigne, καθώς και το *S' il vous plaît*, των Breton και Soupault (Berghaus, 2005: 156). Αρχικά παρουσιάστηκαν μικρά θεατρικά έργα. Ο Ribemont-Dessaignes εκτέλεσε μία παρτιτούρα για πιάνο, η οποία ήταν φτιαγμένη από τις τυχαίες μελωδίες που είχαν προκληθεί από το γύρισμα του τροχού μιας ρουλέτας. Αυτό ήταν το έργο με τον τίτλο "No Endive". Καθώς παιζόταν αυτή η κακόφωνη μελωδία, το κοινό προκαλούσε θόρυβο με σφυρίχτρες. Στο σκοτάδι ο Breton διάβαζε ένα μανιφέστο του Picabia:

'Το Dada, δεν μυρίζει τίποτα, δεν είναι τίποτα, τίποτα, τίποτα.

Είναι σαν τις ελπίδες σας: τίποτα
σαν τους παραδείσους σας: τίποτα
σαν τα είδωλά σας: τίποτα
σαν τους πολιτικούς σας: τίποτα
σαν τους ήρωες σας: τίποτα
σαν τους καλλιτέχνες σας: τίποτα
σαν τις θρησκείες σας: τίποτα

Σφουρίζτε, φωνάζτε, σπάστε μου το στόμα και λοιπόν και λοιπόν; Θα συνεχίσω να σας αποκαλώ κορόιδα. Σε τρεις μήνες θα σας πουλάμε, εγώ και οι φίλοι μου, τους πίνακές μας για μερικά φράγκα'

(Francis Picabia, *Manifeste cannibale Dada*)

Σε αυτήν την παράσταση παρουσιάστηκε το έργο του Tristan Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (*The first celestial adventure of Mr. Antipyrine, fire extinguisher*). Στην πρώτη παράσταση του κειμένου αυτού, οι ηθοποιοί απήγγειλαν φορώντας πολύχρωμες σακούλες, οι οποίες εμπόδιζαν τις κινήσεις τους. Έτσι το ανέβασμα του έργου ήταν αρκετά στατικό. Επιπλέον μια επινόηση του συγγραφέα δεν βοήθησε στην κατανόηση του έργου. Ο Tzara χρησιμοποίησε μια 'διαβολική ηχητική μηχανή', η οποία αποτελούνταν από μία κόρνα. Οι ηθοποιοί φορούσαν στο λαιμό τους ταμπέλες με τα ονόματά των χαρακτήρων που ερμήνευαν, μέσα σε πράσινο φωτισμό. Το σκηνικό συνέθετε ένας τροχός ποδηλάτου, σκοινιά κρεμασμένα κατά μήκος, ενώ υπήρχαν και πινακίδες μπροστά από τους ηθοποιούς με εκφράσεις όπως 'Παράλυση είναι η αρχή της σοφίας', 'απλώστε τα χέρια σας, οι φίλοι σας θα τα κόψουν'. Ο θόρυβος που προκλήθηκε στους θεατές, δεν βοήθησε στην κατανόηση του κειμένου (Berghaus, 1985: 306).

Μια κίνηση με πολλαπλασιαστικό χαρακτήρα, η οποία συνδέεται τόσο με τη γραφή όσο και με τη δράση, είναι η συγγραφή ενός ιδιαίτερα προσβλητικού γράμματος που έλαβε ο Tzara. Το γράμμα αυτό, ακολούθησαν άλλες επιστολές ανάλογου περιεχομένου. Το ερώτημα ήταν, από που προέρχονταν αυτές οι επιστολές που ήταν ανυπόγραφες. Ένας βασικός ύποπτος ήταν ο κυβιστής ποιητής Pierre, τον οποίο συνάντησε αντιπροσωπεία των ντανταϊστών απευθύνοντας του κατηγορίες. Ο ίδιος αρνήθηκε με πειστικό τρόπο.

Έτσι οι κατηγορίες έμειναν μετέωρες και οι υποψίες εκτείνονταν από τους εχθρούς του κινήματος στη Γαλλία, μέχρι και σημαντικά μέλη του όπως οι Breton, Arangon, Soupault, Fraenkel, Picabia μέχρι και τον ίδιο το Tristan Tzara. Μέσα σε αυτήν την ένταση, είχαμε τη συνέχεια των παραστάσεων στο Salle Gaveau στις 26 Μαΐου 1920. Ήταν το φεστιβάλ Dada, η προετοιμασία του οποίου, είχε φέρει μια αμφίθυμη διάθεση στους καλλιτέχνες, κάτι ανάμεσα σε ενθουσιασμό και κρίση.

Η παράσταση περιελάμβανε μεταξύ των άλλων το *Célèbre Illusionniste* ('The famous magician'), στο οποίο αφηρόντουσαν πολύχρωμα μπαλόνια όπου αναγράφονταν τα ονόματα διάσημων ανθρώπων (Ribemont-Dessaigues, 1931: 111).

Αυτή η παράσταση στο Salle Gaveau δεν είχε τον αυθορμητισμό της προηγούμενης στο Salle Berlioz. Φαίνεται ότι η καλλιτεχνική δράση, δεν είχε ανανεωθεί. Το κίνημα καθιερώθηκε ως σημαντικό αλλά θορυβώδες, όμως πλέον έλλειπε αρκετά η τόλμη από τους συμμετέχοντες. Ενώ είχε προαναγγελθεί το κούρεμα των ντανταϊστών επί σκηνής, κανείς δεν εμφανίστηκε για κάτι τέτοιο (Ribemont-Dessaigues, 1931: 113).

Το πρόγραμμα ήταν αρκετά πλούσιο. Παρουσιάστηκαν τα σκετς: *Le sexe de Dada* του Dermée, *Manière forte* του Elyard, *Festival manifeste presbyte* του Picabia, *Le rastaquouère André Breton & La dixième aventure de monsieur Aa*, *l'antipyrine* του Tzara, *Nourrice Américaine* με μουσική του Picabia, *Danse frontière* του Ribemont-Dessaignes, *Système od* του Arangon, *Vaseline Symphonique* του Tzara. Το τελευταίο εκτελέστηκε από είκοσι άτομα επί σκηνής (Ribemont-Dessaignes, 1931: 113). Επίσης ανέβηκε το έργο των Breton και Soupault *Vous m'oubliez* (Berghaus, 2005: 156). Τελικά το φύλο του Dada ήταν ένας χάρτινος κύλινδρος σε φαλλικό σχήμα, που κρατιόταν από δύο μπαλόνια. Ο Breton εμφανίστηκε για το έργο του Picabia και αποκάλεσε το κοινό, ένα μάτσο από ηλίθιους.

Σε αυτές τις παρουσιάσεις δεν υπήρχε περιθώριο για πολλές πρόβες, ενώ άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα μαιτιοδοξίας. Ίσως έχουμε και το ξεκίνημα της μεγάλης κόντρας ανάμεσα στον Tzara και το Breton, μετά από τη συμμετοχή του δεύτερου σε έργο του πρώτου.

Το συγκεκριμένο έργο (*Vaseline Symphonique*) είχε έντονο μουσικό στοιχείο. Όμως ο Breton είχε φόβο προς τη μουσική και ήταν δυσανεστήμενος με τον μικρό ρόλο που είχε. Εντάσεις προκλήθηκαν από την πλευρά των θεατών, σοκάροντας όσους παραβρίσκονταν, καθώς και τους ίδιους τους οικοδεσπότες.

Μετά από αυτή τη 'βραδιά' το Dada καθιερώθηκε στο Παρίσι ως ένα νέο κίνημα (αντί) τέχνης. Όλοι μιλούσαν για αυτό. Είτε θετικά είτε αρνητικά, το Dada ήταν ένα πεδίο συζήτησης για τους καλλιτεχνικούς κύκλους της πόλης (Richter, 1983: 285). Στο στρατόπεδο των ντανταϊστών διαφωνίες άρχισαν να εντείνονται και η ιδέα του Tzara για πραγματοποίηση παραστάσεων και απαγγελιών σε σταθερή βάση, όπως είχε συμβεί στη Ζυρίχη, δεν κέρδισε και μεγάλη αποδοχή (Berghaus, 2005: 160).

Ένα άλλο σημαντικό επεισόδιο εκτυλίχθηκε στο *Cérta* ή το *Petit Grillon*. Ένας σερβιτόρος αφού έκανε ψιλά, ξέχασε το πορτοφόλι του σε ένα διπλανό τραπέζι από εκεί που καθόντουσαν οι ντανταϊστές. Οι τελευταίοι το πήραν και έτσι άρχισε το δίλημμα: έπρεπε να το κρατήσουν ή να το δώσουν πίσω; Το Dada ήταν κατά της ηθικής και των αστικών αξιών.

Όμως εδώ είχαμε την περίπτωση "κλοπής" ενός σερβιτόρου, που πιθανότατα δεν είχε οικονομική άνεση. Δεν έκλεβαν τα χρήματα κάποιου ατόμου που είχε μια σεβαστή οικονομική επιφάνεια. Θα έπρεπε να καταδικάσουν την κλοπή και να μην υποστηρίξουν το παράλογο, επιστρέφοντας τα χρήματα;

Τελικά, οι ντανταϊστές όχι μόνο κράτησαν τα χρήματα, αλλά είχαν και διαφωνίες στο πως θα τα χρησιμοποιήσουν: έκδοση περιοδικού, κατανάλωση αλκοόλ.. Ο Eluard αυτοπροσδιορίστηκε ως ο φύλακας των χρημάτων. Τελικά τα χρήματα επιστράφηκαν την επόμενη μέρα στον σερβιτόρο και ο Eluard έγινε δέκτης ιδιαίτερα αρνητικών σχολίων και περίγελο των υποστηρικτών του κινήματος στο Παρίσι. Τέτοια περιστατικά έδειχναν την αδυναμία του κινήματος να συντονιστεί σε πρακτικά ζητήματα (Ribemont-Dessaignes, 1983: 115).

Μία ακόμη βραδιά που επαναλήφθηκε λίγες μέρες αργότερα, πραγματοποιήθηκε στα εγκαίνια της έκθεσης του Picabia στη *Galerie de la Cible*, στις 9 Δεκεμβρίου 1920, με τον Cocteau να διευθύνει μια τζαζ μπάντα με τη

βοήθεια ενός μεγάλου τύμπανου και τον Tzara να επιδεικνύει τη "μέθοδο" κατασκευής ενός ποιήματος, με τη χρήση ψαλιδιού και εφημερίδας (Berghaus, 2005: 266) (η επανάληψη του προγράμματος έλαβε χώρα στις 17 του ίδιου μήνα). Στις αρχές του 1921 έγινε παρέμβαση σε φουτουριστική παράσταση με θέμα τη νέα προσέγγιση της αφής (Berghaus, 2005: 156).

Η δράση που επιβεβαίωσε την κρίση στους κόλπους του κινήματος και τις εντάσεις μεταξύ των μελών, ήταν η εκδρομή στην πλατεία της εκκλησίας Saint-Julien-le-Pauvre. Η επίσκεψη πραγματοποιήθηκε το μεσημέρι της 14ης Απριλίου 1921. Η δράση αυτή είχε διάφορες εμπνεύσεις, όμως ο κακός καιρός και η μικρή προσέλευση θεατών, έφερε γκρίνια στο εσωτερικό του Dada στο Παρίσι.

Στα εγκαίνια της έκθεσης του Max Ernst στο Au Sans Pareil στις 2 Μαΐου 1921, πραγματοποιήθηκε ντανταϊστική 'βραδιά'. Όπως παραθέτει ο Richter το σκηνικό είχε όλη την τρέλα την ειρωνεία, τη μπλόφα που χαρακτήριζε το κίνημα:

Το σκηνικό ήταν ένα κελάρι. Όλα τα φώτα ήταν σβησμένα και βογγητά ακούγονταν από μία καταπακτή στο πάτωμα. Ένας άλλος πλακατζής, κρυμμένος πίσω από ένα ντουλάπι, έβριζε τους παρόντες.. Ο Αντρέ Μπρετόν άναβε σπύρτα. Ο Ζ. Ριμπμόν-Ντεσαίν φώναζε, ξανά και ξανά, 'Βρέχει πάνω σε ένα κρανίο'. Ο Αραγκόν νιαούριζε. Ο Φ. Σουπώ έπαιζε κρυφτό με τον Τζαρά, ενώ ο Μπενζαμέν Περέ και ο Σαρσούν αντάλαζαν χειραψίες, ξανά και ξανά...

(Richter, 1983: 286)

Σε προσκλήσεις που τυπώθηκαν κατά την προετοιμασία της έκθεσης, το κίνημα υποσχόταν μια πλήρη καλλιτεχνική σαιζόν με ένα Salon Dada, ένα συνέδριο, εορτασμούς, όπερες, δημοψηφίσματα, δίκες και αποφάσεις (Berghaus, 2005: 163).

Στην επόμενη δράση, το 'Κατηγορητήριο και Δίκη του Maurice Barrès', κεντρικό ρόλο είχε ο Breton. Η Δίκη έφερε νέες διχόνοιες στο κίνημα. Πάντως είχε περισσότερη επιτυχία και σίγουρα περισσότερο ενδιαφέρον, από την εκδήλωση στην εκκλησία Saint-Julien-le-Pauvre.

Στις 21 Οκτωβρίου 1921 οι Zdanevitch και Charchoune οργανώνουν μία παράσταση καμπαρέ στο Café Caméléon, παρουσιάζοντας ντανταϊστικά έργα (Berghaus, 2005: 156).

Η ομάδα του Dada στο Παρίσι φαινόταν να διαχωρίζεται σε 3 κομμάτια, με τους Breton, Tzara και Picabia να φαντάζουν σαν ασυμβίβαστοι πόλοι, που είχαν διαφωνήσει ανοιχτά στις τελευταίες δράσεις. Μάλιστα ο Picabia δεν συμμετείχε και ο Tzara το έκανε με δυσκολία. Η σύγχυση και η πρόκληση που χρησιμοποιούσε το Dada ενάντια στους αστούς, στρέφονταν προς τον ίδιο του τον εαυτό (Richter, 1983: 291).

Στη συνέχεια το κίνημα ασχολήθηκε με τη διοργάνωση ενός Dada- Salon, μια διεθνή καλλιτεχνική έκθεση, στη Galérie Montaigne στις 6 Ιουνίου 1922. Στην έκθεση συμμετείχαν οι Philippe Soupault, Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, Benjamin Peret. Οι ντανταϊστές είχαν προγραμματίσει μια βραδινή

και δύο απογευματινές παραστάσεις, οι οποίες τελικά δεν πραγματοποιήθηκαν όλες.

Έγινε μόνο η βραδινή παράσταση στις 10 Ιουνίου. Ο Philippe Soupault επισκέφτηκε την έκθεση ως πρόεδρος της Λιβερίας και μεταμφιεσμένος σε νέγρο, μίλησε προς το πλήθος. Επίσης ανέβηκε το έργο του Tzara *Le cœur à gaz*. Το πρόγραμμα περιελάμβανε επίσης, μουσική, ποίηση, σκετς, χορό με τη συμμετοχή του Valentin Parnak και προσομοιάζε στις παραστάσεις της Ζυρίχης (Berghaus, 2005: 164). Οι δράσεις είχαν μεγάλη επιτυχία, όμως οι πόρτες της γκαλερί, έμειναν κλειστές για τους ντανταϊστές λόγω της αποδοκimasίας τους σε φουτουριστική παράσταση στο θέατρο Champs-Élysées. Ο Breton πάντως απείχε από την εκδήλωση και η αντιπαλότητά του με τον Tzara όλο και μεγάλωνε. Ενώ η επανάληψη των εκδηλώσεων που είχε αναγγελθεί, είχε ξεσηκώσει αντιδράσεις στο κίνημα.

Οι παραστάσεις του Dada στο Παρίσι άρχισαν να αραιώνουν και οι συγκρούσεις της ομάδας να εξωτερικεύονται. Έτσι η αποτυχία του συνεδρίου του Παρισιού που διοργάνωσε με όλη τη σοβαρότητα ο Breton και η συνακόλουθη εκδήλωση της αντιπάθειάς του προς τον Tzara, δημιουργούν για πρώτη φορά επίσημο σχίσμα στο κίνημα. Οι περισσότεροι ντανταϊστές στρέφονται ενάντια στον Breton, που προσπάθησε να εξορθολογίσει το Dada ενώ ο Picabia ακολουθεί τον μοναχικό του δρόμο, γεμάτο από συγκρούσεις.

Στο Théâtre Michel στις 6 Ιουλίου 1923, οργανώνεται *Soirée du Cœur à gaz* με την παράσταση του ομότιτλου έργου του Tzara και κοστούμια της Sonia Delaunay. Το πρόγραμμα περιελάμβανε προβολές των Hans Richter, Man Ray, Charles Sheeler, χορό από την Lizica Codreano, μουσική από τον Georges Antheil, απαγγελίες ποίησης από τους Pierre Bertin και αρκετές νέες συνθέσεις. Όμως ο Breton είχε διαφορετική άποψη για το πρόγραμμα. Μετά από μερικές εκτελέσεις, έκανε εξόρμηση στη σκηνή χτυπώντας τον Pierre de Massot. Το κοινό και η αστυνομία στη συνέχεια έβγαλαν έξω τους ταραχοποιούς Breton, Desnos, Péret. Τα πράγματα δεν ησύχασαν για πολύ αφού οι Éluard και Aragon αποδοκίμασαν τις απαγγελίες ποίησης και εξαναγκάστηκαν σε σιωπή από τους υπόλοιπους θεατές. Όμως κατά την παράσταση του έργου του Tzara οι διακοπές και οι εντάσεις συνεχίστηκαν. Το κλείσιμο περιελάμβανε εκτεταμένες συγκρούσεις και παρέμβαση της αστυνομίας. Οι αναταραχές αναγκάζουν τη ματαίωση της δεύτερης παράστασης (Berghaus 2005: 165-6).

Στις 4 Δεκεμβρίου 1924 τα Ballets Suédois ανεβάζουν το *Relâche* του Picabia στο Théâtre Champs-Élysées (Berghaus, 2005: 156). Ο ίδιος ο τίτλος του Picabia, σημαίνει 'δεν έχει παράσταση' ('No performance') και προκάλεσε την παρανόηση και αποχώρηση κάποιων υποστηρικτών των Ballets Suédois. Στη αρχή προβλήθηκε το video του René Clair, σε μουσική του Erik Satie. Στη συνέχεια εκατοντάδες προβολείς τύφλωσαν το κοινό, ενώ στη σκηνή παρουσιάζονταν πολλές ασύνδετες δράσεις (Gordon, 1987: 24). Παρά το γεγονός ότι το Dada είχε σβήσει ως κίνημα στο Παρίσι, αυτή η παράσταση, προβολή, φλέρταρε με στοιχεία του κινήματος και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το κύκνειο άσμα.

Το Dada ήταν πια παρελθόν και ο ίδιος ο Tzara εκφώνησε τον επικήδειό του σε Βαϊμάρη, Ιένα και Ανόβερο. Ο Schwitters, περιέγραψε την τάση καταστροφής του κινήματος, από έξω προς τα μέσα, δηλαδή προς τον ίδιο του τον εαυτό (Richter, 1983: 297).

Νέα Υόρκη

Όσο το Dada ξεκινούσε και αναπτυσσόταν στην Ελβετία, μια αυτόνομη δραστηριότητα έκανε τα πρώτα βήματα στη Νέα Υόρκη. Αυτή η καλλιτεχνική δραστηριότητα είχε κοινά με τις κινήσεις στον Ευρωπαϊκό χώρο: εναντίωση στους θεσμούς και ιδιαίτερα στους θεσμούς της τέχνης, αντιπολεμικό και αντεθνικό μήνυμα, σύγκρουση με τις εγκαθιδρυμένες μορφές τέχνης.

Η ομάδα του Dada της Νέας Υόρκης αποτελούταν από τους Duchamp, Picabia, Crotti, Covert, Schampberg, Man Ray & Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven.

Το Dada στη Νέα Υόρκη δεν βρισκόταν σε απομόνωση από όσα συνέβαιναν στον ευρωπαϊκό χώρο. Οι πηγές πληροφόρησης από τη Ζυρίχη, ήταν τα περιοδικά και η αλληλογραφία μεταξύ των καλλιτεχνών και ιδιαίτερα με τον Tzara, ο οποίος ήταν ιδιαίτερα φιλόδοξος και είχε αναλάβει τη διασπορά των δραστηριοτήτων από την ουδέτερη Ελβετία, διαβεβαιώνοντας ότι το κίνημα ήταν ενάντια στον πόλεμο και αμετάκλητα ενάντια στις ιδέες της τέχνης και της λογοτεχνίας. Το πρώτο κείμενο που έφτασε στη Νέα Υόρκη ήταν το *La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine* καθώς και το *Le manifeste de M. Antipyrine*
cxix

Πριν τις δράσεις του Dada στη Νέα Υόρκη, αναφορά θα γίνει στη ζωή του Athur Cravan, ή καλύτερα στην αυτοκαταστροφική ζωή του, ή την ενοποίηση, ζωής, (αντί) τέχνης και θανάτου. Η δράση του ξεκίνησε από το Παρίσι, αλλά δεν περιορίστηκε εκεί και επεκτάθηκε στον Νέο Κόσμο και τη Νέα Υόρκη.

Η δράση του Cravan ξεκινάει από τη δεκαετία του 1910, με διάφορα κατορθώματα που κύριο στόχο είχαν να πλήξουν την αστική κουλτούρα και να προκαλέσουν τη ζωή, το ρίσκο και γενικότερα ότι τον περιτριγύριζε.

Ήταν ίσως ο μόνος που έκανε πράξη όσα υποσχόταν στα κείμενά του. Ανέφερε ότι είχε κάνει ληστεία σε ελβετικό κοσμηματοπωλείο, ότι είχε ταξιδέψει στην Ευρώπη και στον κόσμο με πλαστά χαρτιά και ενώ ο Ά Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν σε εξέλιξη. Μεταξύ των άλλων αυτοπροσδιορίζεται ως: *ναύτης στον Ειρηνικό, συλλέκτης πορτοκαλιών στην Καλιφόρνια, γητευτής φιδιών, αρουραίος ξενοδοχείων, ανιψιός του Oscar Wilde, ξυλοκόπος, πρώην πρωταθλητής πυγμαχίας στη Γαλλία, εγγονός του Καγκελαρίου της Βασίλισσας της Αγγλίας, σοφέρ στο Βερολίνο..*
cxx

Έδωσε αγώνα πυγμαχίας με τον πρωταθλητή βαρέων βαρών τον Απρίλιο 1916 στη Μαδρίτη και βγήκε νοκ-αουτ από τον πρώτο γύρο. Εκεί που ο Cravan ορμούσε στη δίνη της ζωής και του θανάτου, η τέχνη και η ζωή ήταν ένα παιχνίδι σκάκι για τον Marcel Duchamp. Ο τελευταίος χρησιμοποιεί πολλά τεχνάσματα, δίχως να φαντάζεται ότι υπάρχει κάποιο βαθύτερο νόημα των πραγμάτων, ενώ η

ζωή φαίνεται για αυτόν ένα 'μελαγχολικό αστείο', μια 'ανεξιχνίαστη ανοησία' (Richter, 1983: 131).

Η δημιουργικότητα του Man Ray είχε διαφορετικά χαρακτηριστικά. Σε αυτή την περίπτωση τα αντικείμενα μεταμορφώνονται σε άχρηστες μορφές και σε αυτή τους την κατάσταση γίνονται ίσως πιο ανθρώπινα και λυρικά (Richter, 1983: 144). Αυτός και ο Duchamp ξεκινούν έναν διάλογο σαν μια παρτίδα σκακιού που δεν ολοκληρώνεται.

Η πρόκληση σκανδάλων δεν ήταν μόνο χαρακτηριστικό του Dada στην Ευρώπη. Μια κίνηση με ντανταϊστικό περιεχόμενο ήταν η συμμετοχή του Marcel Duchamp στην πρώτη έκθεση της Εταιρίας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη τον Απρίλιο του 1917, με το ψευδώνυμο R. Mutt. Ήταν η περίφημη 'Κρήνη' (*Fountain*) και επρόκειτο για ένα ουροδοχείο που εστάλη χωρίς κάποια άλλη παρέμβαση στο υλικό από τον καλλιτέχνη. Ήταν ένα ντανταϊστικό νεύμα, που θα προκαλούσε σκάνδαλο στο χώρο της τέχνης. Η άρνηση από τους διοργανωτές να συμπεριλάβουν το έργο, θα προκαλούσε την απάντηση του καλλιτέχνη μέσα από το περιοδικό *Blind Man*.

Καλλιτεχνικές βραδινές συναντήσεις, συνέβαιναν στο σαλόνι των συλλεκτών τέχνης Louise και Walter Arensberg. Δράσεις δεν έλειψαν από το Dada της Νέας Υόρκης και κάποιες από αυτές είχαν πολιτικό μήνυμα, με την ευρύτερη έννοια του όρου 'πολιτικό'. Μια τέτοια έλαβε χώρα στις 24 Μαΐου 1917, με πρωταγωνιστή τον Artur Cravan, στη Grand Central Gallery, για την έκθεση των Ανεξάρτητων Αμερικανών Καλλιτεχνών. Ενώ οι Picabia και Duchamp προσδοκούσαν σε ένα σκάνδαλο αντίστοιχο με το παρελθόν, τα πράγματα πήραν αρκετά διαφορετική τροπή από αυτή που αναμενόταν.

Ο Cravan που ήταν ομιλητής, έφτασε πιο αργά από το αναμενόμενο και άρχισε να σπρώχνει για να περάσει ανάμεσα από το κοινό. Οι εκφράσεις και οι κινήσεις του πρόδιδαν ότι ήταν αρκετά πιωμένος, τόσο που υπήρξε φόβος ότι θα κατέστρεφε ένα πίνακα που βρισκόταν πίσω του, όταν έβγαζε το γιλέκο του. Στη συνέχεια άρχισε να χαλαρώνει τις τσιγάρες του και φαίνεται ότι ειδοποιήθηκε η αστυνομία. Ο Cravan πάντως δεν έμεινε εκεί και ανέβηκε στο τραπέζι βρίζοντας το κοινό που βρισκόταν μπροστά του. Στη συνέχεια παρενέβη η αστυνομία, ακινητοποιώντας τον και περνώντας του χειροπέδες. Το κοινό δοκίμασε αρχικά την έκπληξη, από την αναπάντεχη είσοδο του ομιλητή, ενώ στη συνέχεια οι εκπρόσωποι της καλής κοινωνίας εισέπραξαν τις προσβολές και έγιναν μάρτυρες ενός αυθεντικού ντανταϊστικού σκανδάλου. Ο Cravan γλίτωσε τη σύλληψη από την παρέμβαση του Arensberg (Buffet-Picabia, 1938: 15-6).

Μια ακόμη δράση με αναρχικές προεκτάσεις, έγινε τον Ιανουάριο 1917. Στα όρια της δραστηριότητας του κινήματος στη Νέα Υόρκη, ο Duchamp συνοδευόμενος από μια ομάδα υποστηρικτών και φίλων στόλισε την Αψίδα στην Washington Square και ανακήρυξε το Greenwich ανεξάρτητη περιοχή. Περισσότερος λόγος θα γίνει παρακάτω για αυτήν τη δράση, λόγω των πολιτικών προεκτάσεων που απορρέουν από μια τέτοια κίνηση.

Κατά την παραμονή της στη Νέα Υόρκη, η Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven έζησε και πραγματοποίησε την υποκειμενικότητά της, τη στιγμή που άλλοι καλλιτέχνες εξέτασαν επιφανειακά τη σύγκρουση με τους αστικούς

κανόνες, η προσδιόρισαν με ευκολία τον εαυτό τους ως πρωτοπόρο. Έζησε μια ταραχώδη ζωή στην Κεντρική Ευρώπη και στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη εκδηλώνοντας την ακραία συμπεριφορά της και τη σεξουαλικότητά της ανοιχτά. Έμεινε στην αμερικάνικη ήπειρο από το 1913 ως το 1923 και συνδέθηκε με την ομάδα που ονομάστηκε Dada της Νέας Υόρκης (Amelia Jones 2004: 5, 7).

Είναι αυτή που προκαλεί αντιδράσεις με τη συμπεριφορά της, την εμφάνισή της, τα ποιήματα και την πρόζα και δοκιμάζει και τους ίδιους τους σύγχρονούς της καλλιτέχνες, όπως και την ίδια την ιδέα της πρωτοπορίας (Amelia Jones 2004: 8).

Μετά τον πόλεμο η δραστηριότητα του κινήματος επανασυνδέθηκε με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις ιδιαίτερα στη Γερμανία. Η Katherine Dreier ταξίδεψε εκεί και είχε γνωριμία με καλλιτεχνικές δράσεις, ενώ φαίνεται να επισκέφτηκε την έκθεση των Ernst και Baargeld στην Gesellschaft der Künste στην Κολωνία τον Οκτώβριο του 1919, η οποία προκάλεσε μεγάλες συζητήσεις. Γυρνώντας στις ΗΠΑ ίδρυσε τη Société Anonyme, υπό την επιρροή της Sturm Gallery, μαζί με τους Man Ray και Duchamp^{cxxi}.

Πάντως εκθέσεις με έργα των Γερμανών ντανταϊστών δεν πραγματοποιήθηκαν στη Νέα Υόρκη, κυρίως λόγω της αντίδρασης των βρετανικών δυνάμεων κατοχής στη Γερμανία^{cxxi}.

Όπως αναφέρει ο Michael R. Taylor, το Dada της Νέας Υόρκης θα τελειώσει με την αναχώρηση των Man Ray και Duchamp αλλά και αργότερα της Freytag-Loringhoven για το Παρίσι (και τη Γερμανία) και τη μετακόμιση των Arensberg για την Καλιφόρνια. Έτσι καλλιτέχνες όπως ο Covert θα αναγκαστούν να ασχοληθούν με το βιοπορισμό μην έχοντας χρόνο για να συνεχίσουν να παράγουν έργα^{cxxi}.

Κοινό και έντυπα μέσα

As long as the whole city is not enchanted, the cabaret has failed

[Έφ'όσον δεν γοητευτεί ολόκληρη η πόλη, το καμπαρέ θα έχει αποτύχει']

(Ball, 1996: 57)

Το κοινό

Η λέξη Dada έχει μια δύναμη να υπνωτίζει και να οδηγεί τον κοινό νου σε συλλήψεις, πέρα από αυτά που είχαν σκεφτεί οι 'ιδρυτές' του κινήματος. Όμως εκτός από τις πρακτικές που ωθεί η ίδια η λέξη, πρακτικές ανέπτυξαν και οι ίδιοι οι ντανταϊστές. Αυτές οι πράξεις και δράσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, έφεραν απαντήσεις από το κοινό τους, που είχαν ως αποτέλεσμα οι ιδέες, οι λέξεις και οι διαθέσεις του Dada, να εγγραφούν στο σώμα των θεατών, όπως θα δούμε εδώ, αλλά και στο σώμα της κοινωνίας, όπως θα δούμε σε επόμενη

ενότητα. Η εγγραφή θα γίνει με έναν ακατανόητο τρόπο για το κοινό, το οποίο πολλές φορές δεν βρίσκει νόημα σε αυτό που γίνεται και αντιδρά με γέλιο ή επιθετικότητα.

Ο Huelsenbeck αναφέρει ότι η λέξη Dada ασκούσε μεγάλη επίδραση στις μάζες. Επομένως, κατά κάποιο τρόπο αγγίζει το κοινό αυτό, προκαλώντας πολλών ειδών αντιδράσεις όπως: τρόμο, σύγχυση, θάρρος (Huelsenbeck, 1998: 22-3). Ο Tzara στο *Μανιφέστο του κύριου Αντιπυρήνα* απευθύνεται ειρωνικά στον αστό και κλείνει το κείμενο με περιπαικτικά λόγια αγάπης προς τους ακροατές του. Σε άλλο σημείο αναφέρεται στους αστούς, ως κοπάδι που δεν καταλαβαίνει πως φτιάχνεται ένα ντανταϊστικό ποίημα (Tzara, 1998: 17, 60).

Κατά τον Ball, οι μαγικές λέξεις που προσπαθούσε να ξυπνήσει η ποίηση κάποιων ντανταϊστών, επιδρούσε με περίεργο τρόπο στο κοινό. Σε κάποιους θεατές, οι οποίοι ερχόντουσαν χωρίς να γνωρίζουν τι θα παρακολουθήσουν, εντυπωνόταν κάποια λέξη ή φράση στο μυαλό τους για μερικές εβδομάδες (Ball, 1996: 67).

Πολλές φορές μέρος του κοινού φαινόταν να απολαμβάνει τις παραστάσεις, τις απαγγελίες και τους πειραματισμούς των καλλιτεχνών. Βέβαια υπήρχαν και οι αντιδράσεις, αποδοκιμασίες, φωνές, καθώς και η απαίτηση για επιστροφή των χρημάτων των θεατών. Οι αποδοκιμασίες δεν προέρχονταν μόνο από τους φοιτητές, αλλά και από εκπροσώπους της καλής κοινωνίας.

Στο Cabaret Voltaire μπορεί να μην κατάφεραν οι καλλιτέχνες του Dada, να μεταφέρουν τη δράση από τη μικρή σκηνή στο κοινό, όμως κατάφεραν να ενεργοποιήσουν τους θεατές και να προβληματίσουν με τη δράση τους σε σχέση με τη βία, την καταστροφή, την έλλειψη νοήματος και επικοινωνίας, τη διάλυση που χαρακτήριζε τις ευρωπαϊκές κοινωνίες της εποχής τους.

Οι ντανταϊστικές παραστάσεις που περιγράφηκαν παραπάνω, προσδιόρισαν ένα νέο χαρακτήρα και μια ιδιαίτερη σχέση με το κοινό. Έτσι παρά την ισχυρή επιρροή στην πρόκληση του κοινού από τους φουτουριστές, η αλληλεπίδραση με τους θεατές ήταν αυτή που έδωσε αρκετά πράγματα στην τελική έκβαση των ντανταϊστικών παραστάσεων. Η προσπάθεια να σοκάρουν το κοινό ήταν τέτοια, που η ροή επικοινωνίας ανάμεσα στη σκηνή και τους θεατές ήταν αντεστραμμένη (Berghaus, 2005: 173 & Berghaus, 1985: 301).

Η δράση του Dada είναι μια δράση χωρίς αντιπρόσωπο, μια υποκειμενικότητα χωρίς υποκείμενο και μάλιστα η κατεύθυνση αυτής της δραστηριότητας είναι σε μετωπική σύγκρουση με ένα κοινό ^{cxiv}. Αυτή η κατά μέτωπο επίθεση, αφήνει τον θεατή (ή τον αναγνώστη) σαστισμένο και μπερδεμένο, τουλάχιστον σε πρώτη φάση.

Οι ντανταϊστές δεν προκάλεσαν αλλαγές στη βασική διάκριση ανάμεσα σε θεατές και καλλιτέχνες. Όμως πολλές φορές η αλληλεπίδραση και η επικοινωνία ανάμεσα στα δύο μέρη, ήταν από προβληματική ως βίαιη.

Στο Cabaret Voltaire στη Ζυρίχη, ο χώρος ήταν μικρός και μπορούσε να χωρέσει γύρω στα 50 άτομα. Η διακόσμηση ήταν φτηνή με πίνακες της εποχής και κολάζ, η σκηνή ήταν χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ντεκόρ, με ένα μικρό μέρος για να αλλάζουν οι καλλιτέχνες (Berghaus, 2005: 141).

Ο Arp αναφέρεται στο κλίμα που επικρατούσε στο Cabaret Voltaire, περιγράφοντας τον ομότιτλο πίνακα του Marcel Janco. Παρουσιάζει το χώρο σαν ένα "καπηλειό", όπου κυριαρχούσε ο θόρυβος, η ένταση, η βία, ο μηδενισμός. Εκεί, οι πρωταγωνιστές του Dada της Ελβετίας αντιμετωπίζουν στις παραστάσεις κραυγές, γέλια, χειρονομίες και απαντούν με ερωτικούς στεναγμούς, ψευτολόξιγκα, ποιήματα, νιαουρίσματα, θόρυβο, μηδενιστικές προκλήσεις. Ένα πανδαιμόνιο (Gale, 1999: 49).

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Cornelius Partsch, ο πίνακας του Janco δείχνει τη μικρή απόσταση ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το κοινό. Διακρίνονται κάποιοι ντανταϊστές να δρουν και οι θεατές να αντιδρούν σε αυτό που παρουσιάζεται (Partsch, 2006: 38).

Στα καμπαρέ εκείνης της εποχής, βασική έγνοια των καλλιτεχνών ήταν να διασκεδάσουν το κοινό που σύχναζε σε αυτούς τους χώρους. Στο Cabaret Voltaire, η διάθεση ποικίλει, από αγωνιστική προς τις προσδοκίες του κοινού (στον Ball), μέχρι την περιφρόνηση απέναντι στους θεατές και τη σκόπιμη πρόκληση αποδοκιμασιών (στους Huelsenbeck & Tzara), ιδιαίτερα κατά την απαγγελία 'συγχρονιστικής ποίησης'. Η περιφρόνηση απευθύνεται από τον Huelsenbeck και προς το νεανικό κομμάτι του κοινού και τους φοιτητές (Partsch, 2006: 44).

Κατά τον Huelsenbeck, στη Ζυρίχη το κοινό του Cabaret Voltaire αποτελούνταν από νέους, οι οποίοι περνούσαν διασκεδάζαν σε κακόφημα μπαρ της περιοχής. Στη συνέχεια περνούσαν από το καμπαρέ για να πιουν ένα ποτό και να ψάξουν για "εύκολες" κοπέλες. Στο χώρο σύχναζαν αστοί, πρόσφυγες, καθώς και μέλη της καλής κοινωνίας.

Στο κοινό υπήρχαν και άτομα, που ερχόντουσαν στο χώρο για το φαγητό και έμεναν να παρακολουθήσουν από περιέργεια, αλλά εκδήλωναν την αντίθεσή τους στο θέαμα. Σε αυτούς γινόντουσαν οι συστάσεις από τους ντανταϊστές σχετικά με την θεματολογία των παραστάσεων, η οποία δεν θα περιελάμβανε φτηνά θεάματα. Οι εμικρέδες έρχονταν για να απολαύσουν το διεθνές περιβάλλον. Τις παραστάσεις παρακολουθούσαν περιστασιακά και μέλη της καλής κοινωνίας της Ζυρίχης (Berghaus, 2005: 144).

Μετά τη συγκρότηση της πρώτης ομάδας, το Φεβρουάριο 1916, αναφορές στον τύπο δεν γινόταν για κάποιους από τους Ball, Tzara, Huelsenbeck, Arp ή Janco, αλλά για την Emmy Hennings ως καλλιτέχνις του καμπαρέ:

Όμως η star του Cabaret είναι η κυρία Emmy Hennings. Αστéρας πολλών βραδιών καμπαρέ και ποίησης, χρόνια πριν στεκόταν δίπλα στην κίτρινη κουρτίνα ενός βερολινέζικου καμπαρέ, τα χέρια στη μέση, τόσο πληθωρική όσο ένας ανθισμένος θάμνος' ^{οxxv}

Το εκρηκτικό μείγμα καλλιτεχνών και θεατών, οι περίεργες δράσεις και οι εντάσεις, δεν θα μείνουν μόνο στα στενά όρια του καμπαρέ. Μέσα από τις καλλιτεχνικές δράσεις δημιουργείται βία και μέθη η οποία διαχέεται στο συντηρητικό περιβάλλον της πόλης (Goldberg, 2001: 60). Έτσι, τα τελετουργικά της ντανταϊστικής ομάδας ξυπνάνε πάθη και κάνουν του θεατές να ενεργούν.

Κάτι τέτοιο θα βρούμε και στις άλλες πόλεις που δραστηριοποιήθηκε το κίνημα, συναντώντας έτσι μια μανία που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Με αυτό τον τρόπο η δραστηριότητα διαχέεται στους θεατές και στην πόλη.

Οι εφημερίδες της Ζυρίχης, αναφέρονταν στα θεάματα που παρουσιάζονταν στο Cabaret Voltaire. Χαρακτήριζαν το ντανταϊστικό καμπαρέ ως ακόλαστο, θηριώδες μέρος όπου σύχναζαν παλιάνθρωποι (Berghaus, 2005: 145). Έτσι ξεκινά μια εγγραφή του Dada στην τοπική κοινωνία.

Ο τύπος της πόλης δεν έγραφε συχνά για το τι συνέβαινε στις ντανταϊστικές παραστάσεις. Πολλές πληροφορίες προέρχονταν από γραπτά των ίδιων των καλλιτεχνών. Ο Tzara αναφέρεται σε ένα συμπαγές κοινό και παρουσιάζει τον ίδιο, τον Ball και τον Huelsenbeck να διαδηλώνουν μπροστά του, να παρουσιάζουν φωναχτά ποίηση. Οι θεατές φαίνεται να επιδοκιμάζουν, σε αυτή τη διήγηση, να δηλώνουν αναρμόδιοι, να φωνάζουν, σύμφωνα με το δίκαιο του ισχυρού. Στη συνέχεια ο Huelsenbeck κρούει το τύμπανο και το κοινό '...διαδηλώνει, φωνάζει, σπάει τα τζάμια παραθύρων, αλληλοσκοτώνεται, καταστρέφει, παλεύει'. Όλα σταματούν με την παρέμβαση της αστυνομίας (Gordon, 1987: 15).

Οι ντανταϊστές ξεκίνησαν με προκλήσεις και όταν οι θεατές αποκτούσαν αντισώματα στο μικρόβιο Dada, αυτοί έβρισκαν νέους τρόπους. Σε μία τέτοια περίπτωση χρησιμοποίησαν τις εφημερίδες, κάνοντας κοινό της παραφροσύνης τους ολόκληρη την πόλη της Ζυρίχης. Δημοσιεύτηκε στον τύπο της πόλης ότι δύο από τους πρωτεργάτες του κινήματος οι Tzara και Agr, θα είχαν μια μονομαχία. Μάρτυρας θα ήταν ένας διαπρεπής εκπρόσωπος της ποίησης. Την επόμενη μέρα ο φερόμενος ως μάρτυρας, διέψευσε την παρουσία του σε παράνομες δραστηριότητες και ενημέρωσε ότι βρισκόταν εκτός της πόλης. Την μεθεπόμενη ημέρα κυκλοφόρησε μια διάψευση της διάψευσης, όπου ενημέρωνε τους πολίτες της Ζυρίχης ότι η μονομαχία έλαβε χώρα, οι καλλιτέχνες πυροβόλησαν προς την αντίθετη κατεύθυνση και έτσι δεν υπήρχαν θύματα και ότι ο αξιότιμος μάρτυρας που κυκλοφόρησε τη διάψευση, έδωσε το παρόν (Richter, 1983: 94-99).

Μια πρώτη πρόκληση προς το κοινό ήταν η παράσταση στα τέλη Μαρτίου 1916. Η παρουσίαση των 'νέγρικων ποιημάτων' από τον Huelsenbeck, έγινε δεκτή με φωνές, σφυρίγματα και γέλια από τους θεατές (Berghaus, 2005: 145).

Η νέγρική ποίηση που συνέθεσαν οι Tzara και Huelsenbeck, και την οποία απήγγειλε ο δεύτερος, ήταν μια δυσνόητη δοκιμασία. Το ίδιο δυσνόητη ήταν και η απαγγελία του ποιήματος *L' amiral cherche une maison à louer* του Tristan Tzara σε τρεις διαφορετικές γλώσσες, αφαιρώντας κάθε προσπάθεια κατανόησης των λέξεων και προκαλώντας ένα θορυβώδες συμβάν για τους παρευρισκόμενους. Επρόκειτο για ένα γεγονός του οποίου η πολυσημία, ο θόρυβος, οι παράλληλες απαγγελίες σε διαφορετικές γλώσσες άφησαν σε σύγχυση τους θεατές, οι οποίοι δεν έπιασαν τίποτα παραπάνω από σκόρπιες λέξεις, από τις τρεις γλώσσες που ακούστηκαν.

Στην απαγγελία του Hugo Ball του *Gadji beri bimba* και άλλων ποιημάτων που έγινε τον Ιούνιο 1916, η συμμετοχή του κοινού ήταν κυμαινόμενη. Στην αρχή παρακολούθησε αμήχανο, την απαγγελία και την κίνηση του Ball, μέσα στην ιδιαίτερη στολή "ιερέα" που είχε ετοιμάσει ο ίδιος. Στη συνέχεια είχαμε την έκρηξη

αντιδράσεων από την πλευρά των θεατών. Αυτές οι χιουμοριστικές αντιδράσεις, έκαναν τον Ball να προσπαθήσει να κρατήσει ένα σοβαρό τόνο στην απαγγελία του, ενώ φοβήθηκε μην ντροπιαστεί όταν είδε ότι στο κοινό βρίσκονταν γνωστοί καλλιτέχνες. Στο τέλος αυτή η προσπάθεια να τηρηθεί η σοβαρότητα, οδήγησε τον Ball στο να δώσει έναν τελετουργικό, σχεδόν εκκλησιαστικό τόνο στη φωνή του (Ball, 1996: 70-1).

Όταν σταμάτησε να εκπλήσσει τους θεατές και έγινε αντικείμενο κατανάλωσης, το Cabaret Voltaire αντιμετώπισε μια σημαντική κρίση και τελικά τη διάλυση. Από το καλοκαίρι του 1916, η ντανταϊστική ομάδα άρχισε να τακτοποιεί την τέχνη της σε αντικείμενα και κείμενα προς έκθεση ή προς έκδοση και έτσι πέρασε σε μια οικονομία της τέχνης και της συναλλαγής (Partsch, 2006: 38).

Αποκορύφωμα αυτής της λογικής, ήταν η Galerie Dada στη Ζυρίχη, όπου η μικρή ομάδα μετατράπηκε σε κίνημα, αφού ο έλεγχος είχε περάσει ήδη από τα χέρια του Ball σε αυτά του οργανωτικού, επικοινωνιακού και φιλόδοξου Tzara.

Η μετακίνηση του επίκεντρου των δράσεων στη Galerie Dada, σήμανε και τη διαφοροποίηση του κοινού, από εμικρέδες, φοιτητές, αλλά και μέλη της καλής κοινωνίας σε εκπροσώπους κυρίως της τρίτης "ομάδας". Επιπλέον η αντίληψη των καλλιτεχνών άλλαξε, καθώς είχαν γίνει πια γνωστοί στην πόλη και τα θεάματα είχαν περισσότερο καλλιτεχνικό χαρακτήρα, αλλά οι προκλήσεις δεν σταμάτησαν. Η καλή κοινωνία της Ζυρίχης ήταν πλέον σημαντικός υποστηρικτής της Galerie. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Huelsenbeck,

....στη Γκαλερί Νταντά κυριαρχούσε μια ατμόσφαιρα του τύπου "η τέχνη για την τέχνη". Είχε καταντήσει μια αίθουσα μανικιούρ των καλών τεχνών, στην οποία οι γηραιές κυρίες έδιναν τον τόνο, πίσω από το φλιτζάνι του τσαγιού τους, προσπαθώντας να τονώσουν ξανά με μια "τρέλα" την φθίνουσα σεξουαλικότητά τους

(Huelsenbeck, 1998: 29)

Βέβαια εκτός από την υψηλή κοινωνία, πολλοί θεατές προέρχονταν από τη μεσαία τάξη και ήταν περίεργοι να δουν πως λειτουργεί στην πόλη τους η μοντέρνα τέχνη (Berghaus, 2005: 146).

Η τελευταία παράσταση στη Ζυρίχη έγινε στο Saal zur Kaufleuten, στις 9 Απριλίου 1919. Έργα των Tzara και Richter προκάλεσαν το κοινό. Όμως η βραδιά ξεκίνησε σκόπιμα με μια σοβαρή ομιλία από τον Eggeling για τα στοιχειώδη σχήματα και την αφαιρετική τέχνη (Berghaus, 1985: 302). Η απαγγελία του Tzara με το *Dada Μανιφέστο 1918*, είχε ως αποτέλεσμα έντονες αντιδράσεις και μια βροχή από αντικείμενα, κέρματα και πορτοκάλια. Το μανιφέστο δεν έφτασε στα αυτιά των θεατών. Η μεγαλύτερη πρόκληση ήταν η απαγγελία ποίησης από τον Serner, με την πλάτη γυρισμένη στους θεατές. Κατά τον Richter όλη η βραδιά είχε κάτι το απάνθρωπο και αυτό έγινε κατανοητό ακόμη περισσότερο, από τη στάση του Serner. Το κοινό είχε θεωλώδη αντίδραση κάτι που ανάγκασε τον Serner, να προστατευτεί στα παρασκήνια μετά την απαγγελία του μανιφέστου. Στη συνέχεια προκάλεσε εκ νέου και απήγγειλε την ποίησή του (Berghaus, 2005: 174).

Μετά την τελική του πρόκληση, μέρος των θεατών αντέδρασε με βία. Όταν ο Serper απαντήσε με την έκφραση 'Ο Ναπολέων στο κάτω-κάτω ήταν ένας μεγάλος χοντροφτιαγμένος μπουνταλάς', κάποια νέα σε ηλικία άτομα έκαναν ένα σάλτο στη σκηνή τσάκισαν την κούκλα, το μπουκέτο και την καρέκλα, κυνηγώντας τον ακόμη και έξω από το κτίριο κρατώντας σπασμένα κομμάτια των κιγκλιδωμάτων (Richter, 1983: 116).

Ήταν μια παράσταση που παρακολούθησε ένα μεγάλο κοινό, περίπου 1.000 θεατών, ενώ η βραδιά είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, πράγμα που έδειχνε την τάση του κινήματος να αγγίζει το ευρύτερο κοινό και τις επικρατούσες τάσεις (Berghaus, 2005: 146), έστω και προκαλώντας τις για μια ακόμη φορά.

Η εκδήλωση είχε διαφορετική ανταπόκριση σε μερίδα του κοινού. Κάποιοι από τους θεατές ήταν συνηθισμένοι στις προκλήσεις και αυτό ενοχλούσε μέχρι ένα σημείο τους ντανταϊστές, γιατί δεν ήθελαν την αποδοχή του κοινού. Οι επινοήσεις του Tzara ήταν σκόπιμες για τη διαμόρφωση της παράστασης ενάντια στις προσδοκίες του κοινού της Ζυρίχης. Ξεκίνησε συμβατικά, προκαλώντας απορία στο κοινό (το οποίο θεωρούσε ότι θα προκληθεί). Στη συνέχεια όμως οι χειρονομίες προς τους θεατές ήταν όλο και περισσότερο ερεθιστικές.

Σε σχέση με το θέαμα, ότι ξεκίνησε στη Ζυρίχη και συνεχίστηκε στη Γερμανία και τη Γαλλία, κατευθυνόταν ενάντια σε ένα κοινό.

Στη Γερμανία, το Dada του Βερολίνου, συνέχισε το έργο της πρόκλησης προς τους θεατές, αλλά και προς όλες τις κατευθύνσεις. Πολλές φορές οι ντανταϊστές έδειχναν ιδιαίτερη ικανότητα στο χειρισμό του κοινού και των εκρήξεών του, με αποτέλεσμα να ενσωματώνουν στο σύνολο της δράσης την εξέγερση που συνέβαινε εκτός σκηνής. Βέβαια δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις, που θεατές σνόμπαραν τους ντανταϊστές ή ακόμη και επιτέθηκαν με άγριες διαθέσεις εναντίον τους.

Στο Βερολίνο θα βρούμε τη σύνδεση του κινήματος με την πολιτική. Εκεί υπάρχει και το άνοιγμα σε μεγάλο κοινό, τόσο σε μανιφέστα, όσο και στην πρακτική. Στο μανιφέστο *Τι είναι ο Ντανταϊσμός και τι ζητάει από τη Γερμανία (Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland)*, θα βρούμε το αίτημα για τη δημιουργία μεγάλων περιοδειών προπαγάνδας με 150 τσίρκα, έτσι ώστε να διαπαιδαγωγείται το προλεταριάτο (Huelsenbeck, 1998: 48).

Επιπλέον, ένας παράγοντας που δυναμίτιζε την ατμόσφαιρά σε διάφορες δραστηριότητες ήταν ο τύπος. Κατά τον Huelsenbeck το Dada διεγείρει και τρελαίνει τον τύπο και τους δημοσιογράφους,

Ήταν ανέκαθεν γι' αυτούς μια καλή ευκαιρία να γεμίσουν τις στήλες των φυλλάδων τους. Βρίζοντάς το, πέσανε για τα καλά στην παγίδα που τους είχε στήσει το Νταντά

(Huelsenbeck, 1998: 63)

Πράγματι δεν είναι λίγες οι φορές που το κίνημα σκηνοθετεί καταστάσεις ή χρησιμοποιεί τις εφημερίδες για να εμπλέξει το κοινό σε παιχνίδια.

Στο ταραχώδες τοπίο της πόλης, με μεγάλες πολιτικές αντιθέσεις και οικονομική και κοινωνική εξαθλίωση, το Dada παίρνει μέρος στις αντιπαραθέσεις

πολιτικοποιείται και έτσι ξεκινάει η ίδρυση του Club Dada, η διανομή κειμένων σε εργοστάσια, ενώ πολλές εκδόσεις λογοκρίνονται και οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν δίκη εναντίον τους.

Η δομή των παραστάσεων έμοιαζε με αυτή της Ζυρίχης. Οι εφημερίδες είχαν ανταπόκριση από τις δραστηριότητες του κινήματος, ενώ ο τύπος αναπαρήγαγε με κιτρινισμό, εξωφρενικά μανιφέστα και περιοδείες. Έτσι το κίνημα κίνησε την περιέργεια και σε άτομα που βρίσκονταν εκτός των καλλιτεχνικών κύκλων. Αυτό προσέλυσε το ευρύτερο κοινό, το οποίο πολλές φορές ήταν εξοπλισμένο με θορυβώδη όργανα, έτσι ώστε να απαντά στις προκλήσεις των καλλιτεχνών (Berghaus, 2005: 149).

Σύμφωνα με αναφορά της Hannah Höch, είχαν εκτυλιχθεί σκηνές όπου οι θεατές συμμετείχαν στη δράση ή ακόμη εκδήλωναν την οργή τους. Αυτό πολλές φορές είχε ως αποτέλεσμα, οι καλλιτέχνες να μένουν ακίνητοι και να παρακολουθούν το κοινό να αντιδρά στην αίθουσα (Berghaus, 2005: 176).

Οι παρευρισκόμενοι, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην πρώτη ντανταϊστική βραδιά στη Γερμανία, στις 18 Φεβρουαρίου 1918 στην Gallery J.B. Neumann. Η απαγγελία των 'φανταστικών προσευχών' από τον Huelsenbeck, έφερε τον ιδιοκτήτη δίπλα στο τηλέφωνο να απειλεί ότι θα καλέσει την αστυνομία. Αυτή η κίνηση και οι αντιδράσεις του κοινού έκαναν τον Huelsenbeck να αναφωνήσει ότι το Dada είναι υπέρ του πολέμου και ότι μέχρι και ο τελευταίος [νεκρός;] δεν θα ήταν αρκετός. Το κοινό επευφήμησε την αποχώρηση ενός ανάπηρου πολέμου, από την αίθουσα, ενώ ζήτησε την συνέχεια της παράστασης από τους άλλους ποιητές, θέλοντας να δει τι είναι το Dada (Gordon, 1974: 115).

Μετά ακολούθησαν οι Herrmann-Neisse & Däubler και στη συνέχεια ο Grosz. Οι προκλήσεις του τελευταίου ήταν το αποκορύφωμα, με υβριστικές εκφράσεις προς το κοινό, με βίαιες κινήσεις και με τον ίδιο ανακουφίζεται πάνω σε έναν εξπρεσιονιστικό πίνακα. Η πράξη αυτή άναψε το φιτίλι στο κοινό, εξωθώντας το σε νέες αντιδράσεις, αυτή τη φορά αηδίας.

Οι προκλήσεις συνεχίστηκαν και από τον Huelsenbeck στο κλείσιμο της βραδιάς. Εκδηλώθηκε αναταραχή από τους θεατές με τη νέα ανάγνωση των ποιημάτων του, ο ίδιος ζήτησε ησυχία και άρχισε να προκαλεί με πολιτικά μηνύματα και αναγγελίες από την Κεντρική Επιτροπή του κινήματος. Έτσι, ο ίδιος θυμάται το κλείσιμο σαν μια μεγάλη επιτυχία, που πυροδότησε άρθρα στον τύπο της επόμενης ημέρας, κάτι που δεν συνηθιζόταν για τέτοιου είδους θεάματα. Η λέξη Dada αναφερόταν με πολλά νοήματα, αν και κάποιοι κριτικοί τέχνης έγραφαν αρνητικά σχόλια, προκαλώντας τη δημόσια δήλωση ενάντια στο κίνημα, από τους Herrmann-Neisse & Däubler. Βέβαια κατά την εκδοχή του ίδιου του Neumann, το κοινό κατέστρεψε τα πάντα στο χώρο της γκαλερί, μετά και τις νέες προκλήσεις του Huelsenbeck (Gordon, 1974: 116).

Η 'βραδιά' αυτή και η στάση των ντανταϊστών, προκάλεσε σκάνδαλο και εξασφάλισε μεγάλη δημοσιότητα στο κίνημα. Αυτό είχε ως επακόλουθο την ίδρυση της λέσχης Dada μετά από δύο μήνες (Gale, 1999: 121).

Σε άλλη 'βραδιά' που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 1918 ο Huelsenbeck είχε επιθετικό τόνο και καταφέρθηκε ενάντια στον Εξπρεσιονισμό. Παρ' όλες τις προκλήσεις στο ύφος του, αλλά και στο περιεχόμενο του μανιφέστου, το κοινό

δεν αντέδρασε ιδιαίτερα. Μεγαλύτερη ανταπόκριση είχε η απαγγελία του Grosz, ενώ ακόμη πιο μεγάλη ένταση προκλήθηκε κατά την απαγγελία φουτουριστικών ποιημάτων. Ίσως και λόγω του ακούσματος φιλοπολεμικών ποιημάτων, ένας στρατιώτης έπεσε στο πάτωμα με κρίση επιληψίας, προκαλώντας πανικό. Κατά τον Hausmann η ομιλία του προκάλεσε μεγάλη αναταραχή που ανάγκασε τον ιδιοκτήτη να κλείσει τα φώτα, φοβούμενος καταστροφές στο χώρο. Όλοι οι ντανταϊστές θεώρησαν τη 'βραδιά' και τα αρνητικά σχόλια του τύπου ως μεγάλη επιτυχία, με την εξαίρεση του Huelsenbeck που πήγε να κρυφτεί στη γενέτηρά του ^{cxvii}.

Ενώ οι ντανταϊστές προετοίμαζαν μια μεγάλη παράσταση στα πρότυπα της προηγούμενης, καλλιτέχνες από την Κεντρική Ευρώπη συνέρρεαν στο Βερολίνο για να ζήσουν από κοντά την εξέγερση του Dada. Φαίνεται πως η 'διασπορά' των δράσεων, μέσω του κοινού, των εντύπων, αλλά και των δημοσιευμάτων, είχε ξεπεράσει τα όρια της πόλης.

Αλλά και στον τύπο της γερμανικής μεγαλούπολης το κίνημα είχε απήχηση, από τη στιγμή που σε κάθε μέσο εμφανίζονταν θετικά σχόλια ή αρνητικές κριτικές, ενώ πολλοί κριτικοί ασχολούνταν με τη δράση του κινήματος.

Η παράσταση που πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1919 στη Meistersaal, ήταν τόσο επεισοδιακή, που οι διαμάχες εξαπλώθηκαν μεταξύ των θεατών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να θυμούνται με διαφορετικό τρόπο την ροή της δράσης. Επιπλέον το κοινό επειδή ήταν απασχολημένο, δεν αντιλήφθηκε ότι οι ντανταϊστές είχαν αποχωρήσει και η παράσταση είχε τελειώσει (Berghaus, 2005: 151).

Οι παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στα μέσα του 1919 στην Meistersaal είχαν το στοιχείο της πρόκλησης. Οι ντανταϊστές είχαν αναπτύξει την τέχνη της προσβολής και την είχαν ενσωματώσει στο ρεπερτόριό τους. Συνήθως αναφέρονταν σε κάποιο συγκεκριμένο θεατή τον οποίο και έλουζαν με βρισιές. Ο Grosz χρησιμοποιούσε εκφράσεις όπως 'Βγάλτε τον σκασμό. Κρατήσατε το στόμα σας κλειστό για τέσσερα χρόνια, τώρα κρατήστε το κλειστό για λίγο ακόμη', ενώ θυμάται ότι πολλές φορές η αστυνομία τους προστάτευε, ενώ άλλες φορές πιανόντουσαν στα χέρια με τους θεατές ^{cxviii}.

Η επιρροή του κινήματος άρχισε να εξαπλώνεται και στον καλλιτεχνικό χώρο. Ο Mehring ξεκίνησε σταδιακά συνεργασία με το καμπαρέ που λειτουργούσε στο υπόγειο της σχολής θεάτρου του Max Reinhardt. Εκεί καθιερώθηκε και ένα τραγούδι που αναφερόταν στην Υπουργό Άμυνας Gustav Noske ο οποίος προσεταιρίστηκε του εθνικιστές Freikorps ενάντια στους Σπαρτακιστές. Οι πρώτοι δυναμίτισαν την ατμόσφαιρα στην πόλη, πραγματοποιώντας δολοφονίες αριστερών.

Ο δεύτερος θεατρικός χώρος που φιλοξένησε ντανταϊστικές εμπνεύσεις ήταν αυτός της Tribüne (Gordon, 1974: 120). Οι δύο παραστάσεις στην Tribüne είχαν το στοιχείο της έντασης με τους θεατές (ιδιαίτερα η δεύτερη [7/12/19]). Εκεί ο Mehring απήγγειλε *Wanderers Sturmlied* ('Wanderer's Storm Song') του Goethe και το κοινό που δεν κατάλαβε περί τίνος πρόκειται και το μπέρδεψε με κάποια ντανταϊστική απαγγελία, εξεγέρθηκε. Τότε παρενέβησαν οι υπόλοιποι

ντανταϊστές, λέγοντας να σταματήσει να δίνει διαμάντια σε όσους δεν το αξίζουν, διαολόστειλαν το κοινό και πιάστηκαν στα χέρια μαζί του (Gordon, 1974: 121).

Στις παραστάσεις στο χώρο Tribüne οι φασαρία ήταν τόσο μεγάλη, ώστε δύσκολα θα μπορούσε κανείς να καταλάβει από ποιον προέρχονται οι βρισιές από το κοινό ή από τους ντανταϊστές. Οι προκλήσεις που προέρχονταν από τους τελευταίους, ήταν πάρα πολλές και ήταν δύσκολο να αντισταθεί κανείς: βρισιές, προσβολές, παρεμβάσεις από τους ντανταϊστές που δήθεν βρίσκονταν στο χώρο του κοινού και σηκώνονταν για να διακόψουν, μέχρι και τα φουτουριστικά τρικ της πώλησης μιας θέσης σε πολλούς θεατές, ή της προσβολής προς το κοινό για την πληρωμή ακριβών εισητηρίων (Berghaus, 2005: 151-2).

Οι προκλητικές κινήσεις από την πλευρά του κινήματος συνεχίστηκαν και στην παράσταση στις 8 Δεκεμβρίου 1919. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω το πρόγραμμα ήταν πλούσιο και αναμείγνυε στοιχεία σάτιρας, καμπαρέ και πολιτικής διαμαρτυρίας. Το έργο του Mehring, *Einfach klassisch* έφερε σχόλια από τα έντυπα μέσα: 'Αισχύλος από πάνω, Αριστοφάνης από κάτω' θα γράψει ένας κριτικός της *Vossische Zeitung*, άλλοι θα γράψουν για τη χαμηλή ακουστική του χώρου και τον άσχημο εξαερισμό. Οι ντανταϊστές είχαν επιτεθεί στους θεατές και ιδιαίτερα στον Reinhardt ο οποίος παρακολούθησε τη 'βραδιά' ^{cxviii}.

Οι θεατές, ο τύπος και οι ντανταϊστικές προκλήσεις συνέθεσαν ένα εκρηκτικό σκηνικό στην περιοδεία των Huelsenbeck, Hausmann, Baader στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη. Εκτός από ποίηση, το "πρόγραμμα" ήταν δομημένο έτσι ώστε να πυροδοτήσει εντάσεις και βίαιες αντιδράσεις από την πλευρά του κοινού. Στόχος ήταν η απουσία κάθε ορθόδοξης διασκέδασης και η ματαίωση των προσδοκιών των θεατών (Gale, 1999: 136).

Η περιοδεία είχε εκρηκτικές διακυμάνσεις και το σκηνικό της μεγάλης προσέλευσης του κοινού το είχαν συνθέσει νωρίτερα υποστηρικτές της περιοδείας, υποστηρικτές του κινήματος και δημοσιογράφοι τοπικών εφημερίδων. Οι θεατές ήταν πολλοί σε αριθμό και αδέξιοι στις αντιδράσεις τους.

Κατά τον Huelsenbeck οι διάλογοι ξεκινούσαν από την πλευρά των καλλιτεχνών, με φράσεις του τύπου 'Κυρίες και κύριοι.. εάν νομίζετε ότι ήρθαμε για να τραγουδήσουμε ή να απαγγείλουμε κάτι, τότε έχετε πέσει θύματα ενός ατυχούς λάθους..' και σε όσους έλεγαν ότι ήθελαν να δουν το Dada, οι απαντήσεις κυμαίνονταν ανάμεσα στο 'Dada δεν είναι τίποτα' και 'Ούτε εμείς οι ίδιοι δεν γνωρίζουμε τι είναι το Dada..' ^{cxix}. Η απόρριψη της διασκέδασης και των δημοφιλών θεαμάτων όπως το θέατρο και το σινεμά, γινόταν με ρητό τρόπο από τους τρεις (και στη συνέχεια δύο) ντανταϊστές.

Στη Δρέσδη, το κοινό προσήλθε στην παράσταση προετοιμασμένο για παράσταση τσίρκου. Ο θίασος του Dada αντιμετώπισε φασαρία που προερχόταν από σφυρίχτρες, σειρήνες, κόρνες, κουδούνια. Όταν ο Huelsenbeck ξεκίνησε να "εξηγεί" σχετικά με το Dada, το κοινό έδειξε τις διαθέσεις του με φωνές και θόρυβο. Τίποτα απ' όσα παρουσιάζονταν δεν μπορούσαν να γίνουν κατανοητά ενώ μια παρέα νέων εισέβαλαν στη σκηνή. Ο Hausmann απευθύνθηκε στο κοινό, λέγοντας ότι θα κάνουν μια συζήτηση και θα δοθεί στον καθένα 3 λεπτά για να μιλήσει. Οι θεατές δεν περίμεναν κάτι τέτοιο. Ο πρώτος που μίλησε, έβρισε το Dada και ζήτησε την επιστροφή του Kaiser, ενώ ο ποιητής Baron von

Lücken είπε ότι το Dada είναι υπέροχο, ότι πέρασε πολύ καλά και ότι κάνει δωρεά όσα χρήματα έχει πάνω του στο κίνημα ^{οxxx}.

Στη Λειψία, παρουσιάστηκε ένα πολυπληθές κοινό περίπου 1000 ατόμων. Είχαμε την παρέμβαση ενός αστυνομικού για να ηρεμήσει το πλήθος. Όμως οι θεατές τον πέρασαν για μέλος του κινήματος και τον έλουσαν με αυγά και πατάτες. Εκεί, ο Hausman πραγματοποίησε τη δράση του Dada-trot, με τη συνοδεία ήχου από γραμμόφωνο, αλλά και την ενορχήστρωση από τα κλειδιά του κοινού που παρήγαγαν ένα πλούσιο θόρυβο. Οι αντιδράσεις των θεατών χαρακτηρίζονταν από αγανάκτηση, γέλιο και επιθετικότητα (Berghaus, 2005: 153).

Κοινό και εφημερίδες, συνέβαλαν στην ενορχήστρωση μιας βίαιης βραδιάς στην Πράγα. Όπως προαναφέρθηκε 2.500 θεατές περίμεναν την περιοδεία του Dada στο 'Χρηματιστήριο' της πόλης.

Κατά τον Huelsenbeck, οι Τσέχοι μισούσαν τους ντανταϊστές γιατί ήταν Γερμανοί. Μέσα σε όλα αυτά ο τύπος έγραφε επί τρεις ημέρες για τον Ντανταϊσμό, ενώ το πλήθος φώναζε το όνομά του στους δρόμους.

Στα γραφεία των εφημερίδων μας έδειχναν ευγενικά τα περίστροφα με τα οποία θα μας πυροβολούσαν ενδεχομένως, το βράδυ της 1ης Μαρτίου
(Huelsenbeck, 1998: 59)

Αυτή η ένταση και η απειλούμενη βία, φόβισε τον Baader και δημιούργησε το αδιαχώρητο μέσα και έξω από το χώρο της παράστασης, με τους εναπομείναντες ντανταϊστές να δίνουν πραγματική μάχη.

Η περιοδεία συνεχίστηκε σε πιο περιορισμένο κοινό σε άλλο χώρο της πόλης, στο Mozarteum. Ενώ το κίνημα δοξάστηκε, για μια ακόμη φορά κατά τον Huelsenbeck, στο Karlsbad (Huelsenbeck, 1998: 60), αν και άλλοι ιστορικοί των πρωτοποριών δεν αναφέρουν κάτι σχετικό (Berghaus, 2005: 153).

Στην Κολωνία οι Ernst και Baargeld οργάνωσαν μια έκθεση που προκάλεσε. Η έκθεση είχε τον τίτλο 'Η πρώιμη άνοιξη του Dada' (*Dada Vorfrühling*), σε ένα δωμάτιο στο ζυθοποιείο Βίντερ και περιελάμβανε παράδοξες καταστάσεις για το κοινό, το οποίο για να επισκεφτεί το χώρο έπρεπε να περάσει από ουρητήρια, όπου μια γυναίκα απήγγειλε άσεμνα τραγούδια με ρούχα πρώτης μετάληψης. Είχαν διαδοθεί φήμες ότι υπήρχε πορνογραφικά έργα στο χώρο, κάτι που προκάλεσε τις απειλές της αστυνομίας. Όμως το άσεμνο έργο ήταν ένα αντίγραφο του χαρακτηριστικού του Dürer *Αδάμ και Εύα* του 1504 (Gale, 1999: 147).

Η ψυχή του Merz, μιας κίνησης που είχε αντίστοιχα χαρακτηριστικά με το Dada, ο Kurt Schwitters έκανε τους δικούς του πειραματισμούς, με λιγότερο επιθετικό τρόπο και με καμιά έγνοια για τον Κομμουνισμό. Σε απαγγελία που είδαμε παραπάνω της σονάτας του *Ursonate*, προκάλεσε ποικίλες και κλιμακούμενες αντιδράσεις στο κοινό, το οποίο δεν είχε σχέση με μοντερνιστικές προσπάθειες ή με τη, ντανταϊστικής ή φουτουριστικής έμπνευσης, 'ηχητική ποίηση'. Έτσι στην αρχή, αμηχανία κυριεύει τους θεατές που προέρχονταν από τα αστικά στρώματα. Στη συνέχεια, η αμηχανία οδήγησε σε γέλιο και χαχανητά, τα οποία υπερκάλυψε ο Schwitters με την ένταση της απαγγελίας του. Σχεδόν ενσωμάτωσε στην

εκτέλεσή του τις αντιδράσεις, σαν ένα χορό. Το κοινό αποδέχτηκε τον καλλιτέχνη στο κλείσιμο της απαγγελίας (Richter, 1983: 219).

Η περιοδεία των Van Doesburg και Schwitters στην Ολλανδία είχε ενδιαφέρουσες αντιδράσεις από την πλευρά του κοινού. Η πρόκληση έπαιρνε άλλο περιεχόμενο. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Schwitters διέκοψε την ομιλία του Theo Van Doesburg προσποιούμενος ότι είναι θεατής και το κοινό ετοιμάστηκε να τον πετάξει έξω, πριν τον παρουσιάσει ο Van Doesburg. Έτσι οι υπόλοιποι θεατές έπαιζαν έναν περίεργο ρόλο υπεράσπισης του καλλιτέχνη που παρουσίαζε κάτι και στη συνέχεια καταλάβαιναν ότι ήταν αχρείαστη η συμβολή τους.

Η μάχη με το κοινό συνεχίζεται στο Παρίσι με αμείωτο ενδιαφέρον. Ήδη από τις πρώτες εκδηλώσεις ο αστός θεατής αποτελεί στόχο.

Στο μανιφέστο *Au public* που δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1920 στο περιοδικό *Littérature*, ο Ribemont-Dessaignes, παρουσιάζει το σώμα του κοινού σε αποσύνθεση, σε κάθε του κομμάτι. Παράλληλα παρουσιάζει τη φονική ντανταϊστική απειλή απέναντι στο κορμί του κάθε θεατή. Όλη αυτή η κίνηση του γραπτού λόγου και η απειλή της βίας, γίνεται για να σταλεί προς κάθε κατεύθυνση μια προειδοποίηση: 'Είμαστε οι δολοφόνοι' (*c' est nous les assanins*) (Ribemont-Dessaignes, 1920 : 18).

Πριν τη συγγραφή και αναγγελία αυτού του μανιφέστου οι εκδηλώσεις της ομάδας του περιοδικού *Littérature* δεν προκαλούσαν και δεν ξεσήκωναν το κοινό. Μετά την άφιξη του Tzara και την εκδήλωση στο Palais des Fêtes αυτά άλλαξαν.

Η εκδήλωση ξεκίνησε ειρηνικά και κατέληξε με την έκρηξη του κοινού απέναντι στις αναγνώσεις και την παρουσία του Tzara^{cxvii}. Η πρώτη έκπληξη ήταν όταν παρουσιάστηκε το *Double World* του Picabia και οι θεατές κατάλαβαν τι σημαίνει το 'L.H.O.O.Q.' (δηλαδή *él ache o o qu* ή αλλιώς "Elle a chaud au cul" στα γαλλικά, που σημαίνει, 'έχει καυτά οπίσθια' και χρησιμοποιήθηκε από τον Duchamp για το έργο του, που "σχολιάζει" με ένα μουστάκι τη Μόνα Λίζα). Μετά τις χλιαρές αντιδράσεις και την πρώτη έκπληξη ήρθε το ξέσπασμα. Όταν ο Tzara διάβασε την ομιλία του Léon Daudet που είχε φιλοβασιλικό περιεχόμενο, δημιουργήθηκε στους θεατές μια έκρηξη αντιδράσεων και ακολούθησε μαζική έξοδος (Berghaus, 2005: 157).

Προκλήσεις προς τους θεατές είχε και η εκδήλωση στο *Indépendantes* το 1920. Αρχικά υπήρχε η αναφορά στο πρόγραμμα για εμφάνιση του Charlie Chaplin. Το κοινό που μαζεύτηκε για την παράσταση, προσδοκούσε στην παρουσία του γνωστού κωμικού και όσο περνούσε η ώρα γινόταν και πιο ανήσυχο. Παράλληλα οι ντανταϊστές συνέχιζαν τις χυδαιότητες εναντίον των θεατών. Αποκορύφωμα ήταν η παρουσίαση του μανιφέστου του Ribemont-Dessaignes, *Au public*. Ο Tzara απάντησε στις ρίψεις αντικειμένων με εκφράσεις όπως: "Έγραψα ένα μανιφέστο γιατί δεν έχω τίποτα να πω' ή και .. 'η λογοτεχνία υπάρχει, μόνο στις καρδιές των ηλιθίων', 'τα μουσεία είναι σαν το νεκροταφείο Père Lachaise', 'οι δημιουργίες του Dada δεν θα πρέπει να ζουν για περισσότερες από έξι ώρες'^{cxviii}. Ο θόρυβος από την πλευρά του κοινού ήταν τόσο μεγάλος, που έπρεπε να κλείσουν τα φώτα για να γίνει το διάλειμμα (Richter, 1983: 272).

Μια ακόμη δραστηριότητα στο Club du Faubourg, έμοιαζε ως προς το πρόγραμμα με αυτήν του *Indépendantes*, καταλήγοντας σε εντάσεις. Οι θεατές αποτελούσαν από αριστερούς διανοούμενους, συνδικαλιστές, πολιτικούς και είχαν την περιέργεια να δουν τι αντιπροσώπευε αυτή η ομάδα που είχε γίνει τόσο γρήγορα διάσημη στην πόλη. Από την αρχή το κοινό ξεκίνησε να ειρωνεύεται το κίνημα με επιφωνήματα όπως 'Dada, agaga..' και με προσβολές, τις οποίες ανταπέδωσε ο Aragon πυροδοτώντας εκ νέου την κατάσταση με την υποστήριξη των αναρχικών. Όμως με την απαγγελία του *Dada Μανιφέστο 1918* από τον Tzara, οι αναταραχές εξαπλώθηκαν σε ένα κοινό, το οποίο ξεπερνούσε τα 1000 άτομα (Berghaus, 2005: 158). Κατά τον Ribemont-Dessaignes, ανάμεσα τους βρίσκονταν επιφανείς θεατές, οι οποίοι διαφώνησαν μεταξύ τους σχετικά με τη σπουδαιότητα του κινήματος. Άλλοι υποστήριξαν το Dada ενώ δεν ήταν λίγοι αυτοί που αποδοκίμασαν.

Η εκδήλωση στο People University στο Faubourg Saint-Antoine, πέτυχε να συγκεντρώσει περισσότερο κοινό από αυτή στη Ζυρίχη που απευθυνόταν στην εργατική τάξη. Η συγκεκριμένη οργάνωση είχε συγκεντρώσει κόσμο, που ήθελε να μάθει για το καινούριο κίνημα. Κατά τον Ribemont-Dessaignes, πολλοί θεατές έδειξαν θετική ανταπόκριση απέναντι σε πρόγραμμα των δράσεων και το κίνημα του Dada. Για μια ακόμη φορά δεν έλειψαν και οι αρνητικές αντιδράσεις από την πλευρά του κοινού, στις προκλήσεις και την παρουσία του Tzara. Οι παρευρισκόμενοι ένιωσαν έκπληξη από τις αναγνώσεις, αλλά δεν ακολούθησε έκρηξη. Οι θεατές ζήτησαν μόνο να τεκμηριώσει την επίθεσή του σε διανοούμενους και πολιτικούς της αριστεράς. Ο Tzara ανταπάντησε ότι το Dada είναι αντίθετο σε κάθε ιδεολογικό σύστημα, σε κάθε κουλτούρα και σε όλες τις αξίες. Όμως δεν φαίνεται να τους έπεισε.

Στη συνέχεια οι δράσεις μετατοπίστηκαν ως προς το χώρο. Δεν απευθύνονταν πλέον σε οργανώσεις που αφορούσαν την πολιτική. Η παράσταση στη Salle Berlioz στα τέλη Μαρτίου του 1920, είχε λιγότερο πολιτικό χρώμα. Ήταν ένας χώρος που κάλυπτε τις φιλοδοξίες του Tzara για ανατροπή σε πολιτιστικό επίπεδο. Εκεί είχαν παρουσιαστεί πρωτοπόρα θεάματα που είχαν προκαλέσει βίαιες αντιδράσεις από το παρισινό κοινό: *Ubu Roi* του Alfred Jarry, *Roi Bombance* του Marinetti, *Le Sacré du Printemps (The Rites of Spring)* του Stravinsky, *Parade* του Picasso, *Les Mamelles de Tirésias* του Apollinaire, *Le Bœuf sur le toit* του Cocteau. Ο Tzara φιλοδοξούσε αντίστοιχες ανατροπές για τη ντανταϊστική παράσταση και ιδιαίτερα το έργο του *La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine* (Berghaus, 2005: 159).

Ο ίδιος ο Ribemont-Dessaignes στην καταγραφή που κάνει για το Dada στο Παρίσι, χαρακτηρίζει την παράσταση ως πολύ πετυχημένη. Οι όροι της επιτυχίας εδώ μοιάζουν με αυτούς των φουτουριστών της πρώτης δεκαετίας: οι καλλιτέχνες ετοιμάζουν την παράσταση και συμμετέχουν σε αυτή με ενθουσιασμό, ενώ το κοινό δημιουργεί μεγάλη αναστάτωση και αντιδρά με βία ενάντια σε όσα παρουσιάζονται. Το Dada προκαλώντας όλη την ηθική τάξη, την τέχνη, τη φιλοσοφία, τα δόγματα, ήταν σαν να κοροϊδεύει το ίδιο το κοινό. Το τελευταίο δεν ήθελε και πολύ για να δημιουργήσει εντάσεις.

Το κοινό φαίνεται να είχε βρει ένα τρόπο να αφεθεί στην ευχαρίστηση της έκρηξης και σε οτιδήποτε συνέβαινε στη σκηνή, οι θεατές ήταν πολυτάραχοι (Ribemont-Dessaigues, 1931: 110)

Η παρουσίαση του έργου *La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine* (*The first celestial adventure of Mr. Antipyrine, fire extinguisher*), του Tzara συνοδεύεται από μια ηχητική μηχανή, που δεν βοηθάει στην κατανόηση των λέξεων. Όμως σε αυτήν την περίπτωση ο συγγραφέας ήθελε να εντυπωθούν συγκεκριμένες εκφράσεις που συνόψιζαν τους στόχους του κινήματος. Οι πιο επιτυχημένες φράσεις ήταν 'Το Dada είναι ενάντια στο υψηλό κόστος ζωής' και 'το Dada είναι ένα παρθένο μικρόβιο'. Επιπλέον με το θόρυβο, την ηχώ, τις εκφράσεις, τις πινακίδες με συνθήματα που προκαλούσαν μπροστά από τους ηθοποιούς, κατάφερε να διεγείρει το κοινό σε σημείο που καμία λέξη του έργου δεν μπορούσε να ακουστεί (Berghaus, 1985: 306). Ο Georges Charensol αναφέρει στο έντυπο *Comœdia* την αίσθηση που του δημιούργησε η παράσταση. Πιο συγκεκριμένα κάνει λόγο για αποδοκimasίες και γιουχαΐσματα από την πλευρά των θεατών, που έγιναν δεκτά με γκριμάτσες ικανοποίησης από τους ντανταϊστές. Ο Charensol είχε την εντύπωση ότι βρισκόταν σε τρελοκομείο και ότι το εξοργισμένο κοινό βρισκόταν υπό την επήρεια των καλλιτεχνών (Berghaus, 2005: 173).

Σε αυτήν την παράσταση θα ακουστεί και το μανιφέστο του Picabia, *Manifeste cannibale Dada*. Σύμφωνα με τον Huelsenbeck, που εισπράττει τα γεγονότα από κάποια απόσταση, οι εφημερίδες έγραψαν με οργή ενάντια σε αυτή την παράσταση και το συγκεκριμένο κείμενο. Η *Temps* αναφέρει στις 30 Μαρτίου, ότι είναι λυπηρό στη Γαλλία να δηλητηριάζονται οι νέοι με μηνύματα παρακμής, διαφθοράς και αποβλάκωσης, τα οποία οι λιγότερο νέοι τα ενισχύουν (Huelsenbeck, 1998: 39).

Αυτή η συλλογικότητα στη δράση των καλλιτεχνών οδήγησε τα πράγματα σε ένα σταυροδρόμι. Ή έπρεπε να προσδεθούν στην επιτυχία τους και να επαναλάβουν, ή να οδηγηθούν στην αυτοκαταστροφή.

Στη δράση που ακολούθησε στη Salle Gaveau υπήρχε αρκετά πλούσιο πρόγραμμα. Επίσης ήταν αρκετά θορυβώδης, ως προς τις αντιδράσεις του κοινού. Πολλοί ήταν αυτοί που σοκαρίστηκαν. Μετά από τις εντάσεις, το κοινό φαίνεται να εκφράζει φόβο. Ανάμεσα στους θεατές που βίωσαν τη φρίκη ήταν και η ίδια η οικογένεια Gaveau.

Κατά τον Tzara η δράση εκτυλίχθηκε στο χώρο του κοινού και όσοι ήταν στη σκηνή παρακολουθούσαν τους θεατές, ενώ δεν ήταν λίγοι αυτοί που είχαν έρθει προετοιμασμένοι για φασαρία και για ρίψη αντικειμένων, τα οποία γρήγορα τελείωσαν (Berghaus, 2005: 160, 173). Κάποια άτομα από το κοινό πέταξαν ντομάτες στη σκηνή και σε άλλα σημεία του χώρου. Θεατές αγόρασαν από ένα κρεοπωλείο κομμάτια μοσχάρι στο διάλειμμα και τα εκτόξευσαν στη σκηνή. Σε άλλα σημεία, το κοινό έκανε φασαρία με κόνες και συναγωνιζόταν τον θόρυβο που παραγόταν επί σκηνής. Έτσι, δημιουργήθηκε η διχογνωμία, σχετικά με το ντανταϊστικό θέαμα: ήταν ένα έργο τέχνης ή η βεβήλωση μιας σειράς πραγμάτων που ήταν πραγματικά ιερά; (Ribemont-Dessaigues, 1931: 113).

Ακόμη και ο τύπος δεν κατάφερε να ξεδιαλύνει τι πραγματικά παρουσίασε το Dada. Σίγουρα πρέσβευε μια ιερόσυλη κατάσταση και μια τέχνη που απευθυνόταν σε όλους και ήταν προσβάσιμη από όλους.

Οι ίδιοι οι ντανταϊστές ήταν δύσκολο να συνέλθουν, από το φεστιβάλ στη Salle Gaveau. Κάποιο ρόλο έπαιξε η έντονη αντίδραση του κοινού. Όμως κατά τον Ribemont-Dessaignes κύριος λόγος της αδράνειας του κινήματος, ήταν ότι διαισθανόταν την πορεία προς το τέλος.

Η απουσία θεατών ήταν η μεγαλύτερη αιτία της αποτυχία της ντανταϊστικής εκδρομής, στην εκκλησία Saint-Julien-le-Pauvre τον Απρίλιο του 1921. Η βροχή έφερε τη μικρή προσέλευση, η αποτυχία και ο εκνευρισμός ήταν πλέον διάχυτα στοιχεία στους κόλπους του κινήματος.

Διχασμό στους θεατές προκάλεσε το 'Κατηγορητήριο και Δίκη του Maurice Barrès' (*Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès*). Το κοινό ήταν πολυάριθμο και θορυβώδες. Θα έλεγε κανείς ότι αυτή η αντίδραση ταίριαζε στις ντανταϊστικές εκδηλώσεις. Όμως εδώ εμφανίστηκαν και υποστηρικτές του κινήματος. Ευυπόληπτα άτομα υποστήριξαν τους νεαρούς ντανταϊστές και το καλλιτεχνικό θέαμα που παρουσίασαν. Η κυρία Rachilde μίλησε υποστηρικτικά τόσο για το Dada όσο και για τον Maurice Barrès (Ribemont-Dessaignes, 1931: 116).

Η παράσταση που δόθηκε τον Ιούνιο του 1922 στη Galerie Montaigne, είχε ιδιαίτερη επιτυχία. Η δράση του Philippe Soupault, κέρδισε την υποστήριξη και το χειροκρότημα του κοινού. Το θεατρικό έργο του Tristan Tzara, *Le cœur à gaz* (*The gas heart*) γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία (Ribemont-Dessaignes, 1931: 117).

Μετά την επιτυχημένη παράσταση στην Galerie Montaigne στο πλαίσιο του Dada Salon, οι ντανταϊστές παρακολούθησαν μια φουτουριστική θορυβιστική εκδήλωση. Έτσι ευρισκόμενοι οι ίδιοι στο χώρο και το ρόλο του κοινού συμπεριφέρθηκαν με αρνητισμό.

Οι *θορυβομελοποιοί* του Russolo δημιουργούσαν την απαραίτητη φασαρία, όμως τα νέα έργα που είχαν γραφτεί για την παράσταση ήταν "ξεθωριασμένα", κακόγουστα και μελωδικά και αυτό προκάλεσε τον έντονο σχολιασμό των ντανταϊστών. Ο Marinetti επικαλέστηκε τον τραυματισμό του Russolo στο κεφάλι από τον πόλεμο και ζήτησε επιείκεια, όμως οι ντανταϊστές δεν δέχτηκαν τη δικαιολογία του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, ιδιαίτερα από τη στιγμή που η αφετηρία του κινήματος βρισκόταν στον αντίποδα αυτής της πολεμικής σύρραξης.

Η μεγαλύτερη ένταση προκλήθηκε τον Ιούλιο του 1923 στην παράσταση στο Théâtre Michel. Οι αντιδράσεις των αντιφρονούντων του Dada, Breton, Desnos, Péret, Éluard και Aragon "ενσωματώθηκαν" στην παράσταση με βίαιο τρόπο. Το κοινό λειτούργησε μάλλον πυροσβεστικά, προσπαθώντας να μειώσει τις συγκρούσεις ανάμεσα στους καλλιτέχνες του κινήματος. Τελικά η γενική αναταραχή και η επέμβαση της αστυνομίας ήταν αναπόφευκτη στο κλείσιμο της παράστασης, με τις διακοπές και το ξύλο να είναι συχνές καταστάσεις, κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης.

Σημαντικές αντιδράσεις από το κοινό και τον τύπο είχαμε και στη Νέα Υόρκη, απέναντι στη δραστηριότητα του Dada.

Στην ομιλία του Cravan στο Grand Central Gallery στην Νέα Υόρκη τον Μάιο του 1917, οι θεατές ένωσαν έκπληξη. Ο ομιλητής έφτασε στο χώρο καθυστερημένος, πιωμένος και άρχισε να βγάζει τα ρούχα του καθώς μιλούσε, προκαλώντας την παρέμβαση των αρχών.

Μία άλλη προκλητική παρουσία στη μεγαλούπολη των Η.Π.Α. ήταν αυτή της Elsa von Freytag-Loringhoven, η οποία με την παράλογη και σεξουαλική συμπεριφορά της προκάλεσε καλλιτέχνες και πολίτες στη Νέα Υόρκη. Ανέλαβε δράσεις στο δρόμο, είχε περίεργο ντύσιμο, δεν έγινε αποδεκτή από άλλους καλλιτέχνες και τα ποιήματά της εκδόθηκαν σε πλήρη μορφή μόλις πριν από λίγα χρόνια, δηλαδή σχεδόν έναν αιώνα μετά την αφετηρία της δραστηριότητάς της στην Αμερικανική ήπειρο.

Πάντως θα μπορούσε κανείς νόμιμα να υποστηρίξει ότι πολλά στοιχεία των ντανταϊστικών παραστάσεων είχαν ήδη αναπτυχθεί στους κόλπους του ιταλικού Φουτουρισμού. Ακόμη και η ιδιαίτερη και μαχητική σχέση με το κοινό, είχε αναπτυχθεί από τους φουτουριστές, με μια ιδιαίτερη δυναμική και με μανιφέστα. Η πρώτη δεκαετία και ιδιαίτερα τα ταραγμένα χρόνια 1910-1914, έχουν να επιδείξουν πολλούς τέτοιους πειραματισμούς και προκλήσεις απέναντι στους θεατές των 'φουτουριστικών βραδιών' (*serate*) (Berghaus, 2005: 175), ερεθίζοντάς τους, βγάζοντάς τους έξω από τα ρούχα τους και πολλές φορές ενσωματώνοντάς τους στην παράσταση.

Η ενσωμάτωση αυτή φαίνεται καθαρά όταν διαβάζει κανείς το ημερολόγιο του Ball ο οποίος περιγράφει τη δράση του Huelsenbeck. Ο τελευταίος διαβάζει τα ποιήματά του "συνοδευόμενος" από το μεγάλο τύμπανο (που προφανώς χτυπάει ο ίδιος), αλλά και από φωνές, σφυρίγματα, γέλια (Ball, 1996: 56).

Επιπλέον, δεν ήταν λίγες οι φορές που η παράσταση έλαβε χώρα τόσο στο χώρο της σκηνής όσο και στο χώρο των θεατών, όπως είχε συμβεί και στα φουτουριστικά θεάματα. Ένα ακόμη στοιχείο που άνοιξε ο Φουτουρισμός και ακολούθησε το Dada ήταν η δράση στο δρόμο και το άνοιγμα στο δημόσιο χώρο, τόσο στο Παρίσι, όσο και στο Βερολίνο, αλλά και στη Νέα Υόρκη.

Όμως, παρά τα πολλά κοινά τους και παρά το γεγονός ότι πολλές "καινοτομίες" φαίνεται να ξεκινούν πρώτα από το Φουτουρισμό και μετά να περνάνε στο Dada, υπήρξαν και πολύ σημαντικές διαφορές. Η χρήση του μανιφέστου, της οπτικής ποίησης, της τυπογραφίας, του συγχρονισμού, του θορυβισμού, του δυναμισμού, ως στοιχείων, μέσων, ή λογοτεχνικών ειδών για την επίτευξη στόχων, ή ενός προγράμματος, πραγματοποιείται από τον ιταλικό Φουτουρισμό. Στο Dada όλα αυτά δεν είναι ένα πρόγραμμα, αλλά μια ριζική αμφισβήτηση, προγράμματος, στόχων, αλλά και της τέχνης της ίδιας, όχι για χάρη της οικοδόμησης ενός νέου πολιτισμού, αλλά για χάρη μια κριτικής, μιας επιστροφής στην καθημερινή χρήση της τέχνης, σε ένα πρωτόγονο συναίσθημα για αυτήν. Αυτό το συν-αίσθημα φαίνεται να περιλαμβάνει, παρ' όλες τις διακυμάνσεις και το κοινό, μέσα από μια βίαιη σχέση.

Η προσπάθειες του Dada στη δημιουργία περιοδικών και έντυπων μέσων, ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακή. Δεν θα ασχοληθούμε εδώ σε πλήρη έκταση, με τα περιοδικά του κινήματος. Θα γίνει μόνο μια αναφορά σε κάποιες σημαντικές εκδόσεις, που συνέβαλαν στην επέκταση του κινήματος και στη μετάδοση του μηνύματός του στον καλλιτεχνικό και τον κοινωνικοπολιτικό χώρο.

Σημαντικές εκδοτικές προσπάθειες ξεκίνησαν από τη Ζυρίχη. Τα καλοκαίρια του 1916 και του 1917, υπήρχε μια παύση των παραστάσεων και των δράσεων και μια αντίστοιχη στροφή προς τη δημιουργία περιοδικών. Τον Ιούνιο του 1916 εκδόθηκε το *Cabaret Voltaire*. Το *Dada I* εκδόθηκε τον Ιούλιο 1917 και αντίστοιχα η δεύτερη εκδοχή του περιοδικού τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους.

Τα έντυπα μεγάλωσαν τη φήμη του Dada και ήταν η επιβράβευση των προσπαθειών του Tristan Tzara. Ο τελευταίος είχε μια αγωνία για την εξάπλωση του κινήματος σε πανευρωπαϊκή και παγκόσμια κλίμακα, με την ταυτόχρονη αναγνώριση του ηγετικού του ρόλου στην καλλιτεχνική σκηνή. Ύστερα από την αποχώρηση του Ball από το κίνημα ο Tzara ανέλαβε πρόθυμα τα ηνία, ανέπτυξε δεσμούς με τη Γαλλία και την Ιταλία, ενώ προβληματικές ήταν οι σχέσεις με το Dada της Γερμανίας. Έτσι συνεχίζονταν οι προστριβές μέσα στο κίνημα αυτή τη φορά ανάμεσα στο Dada της Ζυρίχης και αυτό του Βερολίνου, αργότερα ανάμεσα στην ομάδα του Παρισιού και αυτή του Βερολίνου και κυριότερα ανάμεσα στον Tzara και τον Huelsenbeck και όχι μόνο. Οι κόντρες αυτές εκφράζονταν και ενισχύονταν μέσα από τα έντυπα.

Στα δύο πρώτα τεύχη του περιοδικού *Dada* συνεργάστηκαν και οι Ιταλοί καλλιτέχνες, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà. Επιπλέον οι ντανταϊστές της Ζυρίχης είχαν συνεργασία με δύο ιταλικά περιοδικά το *La Brigata* και το *Noi*. Σε αυτά εκδόθηκαν έργα ντανταϊστών επεκτείνοντας τη σφαίρα επιρροής νότια.

Η αμοιβαίες ανταλλαγές είχαν ξεκινήσει από νωρίς, με τον Spaini, έναν νεαρό Ιταλό ποιητή και θαυμαστή του Marinetti, να συναντάει το 1912 τους Richter, Hennings, Ball στο Βερολίνο και το 1916 να παρουσιάζει στο Cabaret Voltaire το έργο του Marinetti *le Bombardement d' Andrinoples*. Παράλληλα ο Tzara εξέδιδε ποιήματά του σε ιταλικά περιοδικά (Lista, 1975: 173-4).

Σε αυτά αξίζει να γίνει αναφορά στην συνεργασία μεταξύ των τριών τευχών του *Dada* με το *Noi* του φουτουριστή ζωγράφου Enrico Prampolini. Έργα του τελευταίου εκδόθηκαν στο περιοδικό των ντανταϊστών, ενώ έργα των Janco και Agr εκδόθηκαν στο *Noi I*. Η τελευταία έκδοση ξεσήκωσε τη λογοκρισία στην Ιταλία, υπό το πρόσχημα της ουδετερότητας του Agr και της εθνικής (;) ταυτότητας του Αλσατού καλλιτέχνη. Οι συγκεκριμένες σχέσεις δεν κράτησαν πολύ, ύστερα από την έντονη πατριωτική διάθεση που επικράτησε στην Ιταλία (Gale, 1999: 67-8). Το 1921 εκδίδεται στην Ιταλία το ντανταϊστικό περιοδικό *Bleu*.

Στο *Dada 3* εκδόθηκαν και έργα του Francis Picabia, εγκαινιάζοντας έτσι τη συνεργασία του κινήματος με τον ιδιόρρυθμο καλλιτέχνη. Η σχέση του κινήματος με τον Picabia είχε ακόμη πολλά επεισόδια μπροστά της. Οι Picabia και Tzara θα τυπώσουν ένα κείμενο αυτόματης γραφής που είχαν συνθέσει μαζί, στο περιοδικό του πρώτου 391. Η συνεργασία του Picabia με το κίνημα θα συνεχιστεί

και στα τεύχη 4 και 5 του *Dada*, εκεί θα συνυπάρξουν και οι ντανταϊστικές ομάδες από Ζυρίχη, Νέα Υόρκη, Βαρκελώνη, Βερολίνο (Gale, 1999: 76). Σε αυτά τα τεύχη συνεργάστηκαν και οι Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes.

Στη Γαλλία ιδιαίτερο ρόλο είχε το περιοδικό *Littérature*. Εκεί θα ξεκινήσει η συνεργασία με ντανταϊστές καλλιτέχνες, ενώ στα λογοτεχνικά του απογεύματα θα πρωτοπαρουσιαστεί η ζωτικότητα της ντανταϊστικής δράσης, με την παρουσία του Tzara στο Παρίσι. Ο Tzara ξεκινάει τη συνεργασία του με το περιοδικό από το δεύτερο τεύχος του.

Στο *Littérature* το 1919, θα δημοσιευτούν τα 3 πρώτα κεφάλαια μιας απόπειρας αυτόματης γραφής με τον τίτλο *Champs magnétiques*, το οποίο αργότερα θα παρουσιαστεί ως σουρεαλιστικό έργο. Όμως πρόκειται για μία πρακτική που είχε εφαρμοστεί ήδη στο Dada της Ζυρίχης, ενώ και η χρονολογία δημοσίευσής του βρίσκεται σε μια απόσταση από την ίδρυση του Σουρεαλισμού.

Στο ίδιο περιοδικό θα εκδοθεί ειδικό τεύχος για το Dada, όπου περιλαμβάνονται 23 μανιφέστα, τον Μάιο του 1920.

Περιοδικά με τα οποία συνεργαζόταν ο Tzara κατά τη διαμονή του στη Ζυρίχη ήταν το *SIC* (του Pierre-Albert Birot) και το *Nord-Sud* (του Pierre Reverdy). Το Νοέμβριο του 1918 το περιοδικό *Dada* 3 βρέθηκε σε βιβλιοπωλείο του Παρισιού και έκανε εντύπωση στην αφρόκρεμα των διανοουμένων και των καλλιτεχνών της πόλης, ανάμεσά τους οι Apollinaire, Breton, Braque, Soupault, Aragon (Berghaus, 2005: 155).

Το περιοδικό 391 συνέχισε την έκδοσή του στο Παρίσι, με τη συμβολή του Tzara, προετοιμάζοντας την άφιξή του στη γαλλική πρωτεύουσα, ως Μεσσία της μοντέρνας τέχνης και του Dada.

Τον Φεβρουάριο 1920 εκδίδεται το 6ο τεύχος του περιοδικού *Dada* (*Bulletin Dada*) στο Παρίσι. Σε αυτήν την έκδοση, εμφανίζεται μια πανδαισία τυπωμάτων, ένα τυπογραφικός πειραματισμός. Το Μάρτιο του ίδιου έτους εκδίδεται το 7ο τεύχος (*Dadaphone*).

Επίσης εκδίδονται και άλλα περιοδικά: το Z του Paul Dermé του 'καρτεσιανού ντανταϊστή', το *Proverbe* του Paul Éluard που είχε ως αντικείμενο τη γλώσσα, τα μυστικά των λέξεων, το μυστήριο της γραμματικής (Richter, 1983: 274).

Τον Απρίλιο του 1920 εκδίδεται το περιοδικό *Cannibale* από τον Picabia. Μέσα από αυτό το έντυπο ο καλλιτέχνης επιτίθεται σε καλλιτέχνες του Dada και έτσι εντείνεται η αυτοκαταστροφική περίοδος του κινήματος. Ακολούθησε μία ακόμη έκδοση του περιοδικού του Picabia.

Τα πιο σημαντικά περιοδικά στο Βερολίνο ήταν τα *Der Dada*, *Pleitte*, *Jedermann sein eigener Fussball*, *Die rosa Brille*, *Das Bordell* και είχαν να κάνουν με το Μαρξισμό και το Dada. Σε αυτές τις εκδόσεις συνεργάζονταν, καλλιτέχνες, διανοούμενοι, τυχодиώκτες, γιατροί (Richter, 1983: 205).

Στη Γερμανία η ντανταϊστική ομάδα θα εκδώσει το *Club Dada* ως τεύχος του *Die Freie Strasse*, το 1918. Σε αυτή την έκδοση καθώς και στο *Der Blutige Ernst* που είχε εκδώσει ο Carl Einstein το 1919, γίνεται ένα παιχνίδι με το τύπωμα γραμμάτων σε διαφορετικά μεγέθη, μπερδεύοντας τον αναγνώστη. Προβάλλεται έτσι, μια σύγχυση πληροφοριών και εικόνων.

Την ίδια περίοδο εκδίδεται και το *Der Dada* (Ιούνιος 1919). Αρχικά εκδίδεται από τον Raoul Hausmann και στη συνέχεια συμμετέχουν και οι Heartfield και Grosz στο τρίτο τεύχος του περιοδικού.

Η γερμανική εκδοχή του Dada ασχολήθηκε και με την έκδοση του εντύπου *Jedermann sein eigener Fussball (Everyone His Own Football)*. Τυπώθηκε τον Φεβρουάριο 1919 και κατασχέθηκε από την αστυνομία. Περιείχε έργα των Heartfield και Grosz καθώς και κείμενα των Herzfelde, Mehring, Huelsenbeck, Piscator. Το εξώφυλλο σατίριζε τον συντηρητισμό των έντυπων μέσων, στη Γερμανία εκείνης της εποχής. Κάποιες φορές τα έντυπα στο Βερολίνο απαγορεύονταν με την έκδοσή τους και οι ντανταϊστές τα επανέκδιδαν με διαφορετικό όνομα, για να αποφύγουν για λίγο τη λογοκρισία (Richter, 1983: 172).

Επίσης εκδόθηκε και το *Dada Almanach* από τον Richard Huelsenbeck. Πρόκειται για μια έκδοση που συγκέντρωνε τις περισσότερες τάσεις και ομάδες του κινήματος, ακόμη και αυτή του Παρισιού και του Tzara. Το *Dada Almanach* επιβεβαίωνε ταυτόχρονα την ευρύτητα του κινήματος και την κατάταμσή του σε διαφορετικές ομάδες και μεμονωμένους καλλιτέχνες (Gale, 1999: 138).

Το 1922 ο Theo van Doesburg εκδίδει το περιοδικό *Mecano*, στην Ολλανδία με το ψευδώνυμο I.K. Bonset ^{cxixiii}.

Σε έκδοση του *Merz* τον Ιανουάριο 1923, ο Schwitters αναφέρεται στην πρώτη παράσταση της περιοδείας που έκανε με το ζεύγος Van Doesburg στην Ολλανδία.

'Η εμφάνισή μας... ήταν σαν ένα δυναμικό τρένο- νίκης. Το κοινό.. πιστεύει ότι πρέπει να ουρλιάζει dada, να φωνάζει dada, να ψιθυρίζει dada, να τραγουδήσει dada, να γιουχάρει dada, να γογγύζει dada. Είμαστε η ντανταϊστική ιδιωτική ορχήστρα και θα σας ανατινάξουμε' ^{cxixiv}.

Ένα άλλο περιοδικό στη Νέα Υόρκη αυτή τη φορά, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δραστηριότητα καλλιτεχνών. Οι Duchamp, Henry-Pierre Roché, Beatrice Wood, ήταν οι εκδότες του *Blind Man*. Εκεί έγραψε ο Marcel Duchamp σε σχέση με την κίνησή του να συμμετέχει στην έκθεση της Εταιρίας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών με το έργο του *Fountain* ('Κρήνη'), υπογράφοντας σαν 'R. Mutt' ('βλάκας') και στέλνοντας στην ουσία ένα ουροδοχείο.

Γράφει λοιπόν ο Duchamp στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού απαντώντας στις επικρίσεις:

Το αν ο κύριος Mutt έφτιαξε την Πηγή με τα ίδια του τα χέρια ή όχι, δεν έχει καμιά σημασία. Την ΕΠΕΛΕΞΕ. Πήρε ένα συνηθισμένο αντικείμενο και το τοποθέτησε με τρόπο ώστε η συνήθης χρησιμότητα και σημασία του εξαφανίστηκε κάτω από το νέο τίτλο και τη νέα οπτική γωνία- κι έτσι δημιούργησε μια νέα σκέψη για το αντικείμενο αυτό ^{cxixv}

Η προκλητική παρουσία των Duchamp, Picabia και Cravan στη Νέα Υόρκη και την έκθεση, με επιθέσεις κατά του γούστου των αστών, γιορτάστηκε με πάρτι του περιοδικού *Blind Man*, την άνοιξη του 1917 (Gale, 1999: 103). Ο Artur Cravan

ήταν ένας καλλιτέχνης και άνθρωπος της δράσης, με έντονη ενεργητικότητα και θορυβώδη παρουσία στο Παρίσι, ιδιαίτερα μέσα από το περιοδικό του *Maintenant*. Επίσης στη Νέα Υόρκη εκδόθηκε και το περιοδικό *TNT*, συσπειρώνοντας πρωτοπόρους καλλιτέχνες και δράσεις μετά τον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο (Gale, 1999: 106).

Ένα άλλο έντυπο με διεθνή παρουσία και εκδόσεις σε διάφορες πόλεις ήταν το *391* του Francis Picabia. Ο τίτλος ήταν εμπνευσμένος από ένα άλλο περιοδικό μοντέρνας τέχνης, το *291* που εκδιδόταν στη Νέα Υόρκη το 1915-6. Το περιοδικό πρωτοεμφανίστηκε στη Βαρκελώνη τον Ιανουάριο του 1917 και συνέχισε στη Νέα Υόρκη, τη Ζυρίχη και το Παρίσι. Το ύφος του περιοδικού ήταν επηρεασμένο από τον Jarry και τον Apollinaire (Richter, 1983: 109-110, 106).

Το περιοδικό *391* ξεκίνησε από τη Βαρκελώνη με τα πρώτα 4 τεύχη. Εκεί ο Picabia με μαχητικό πνεύμα, καταφέρεται ενάντια στο καλλιτεχνικό κατεστημένο, ακόμη και ενάντια σε καλλιτέχνες της πρωτοπορίας. Το ύφος του περιοδικού και των δημοσιεύσεων του Picabia ήταν αιχμηρό με καυστικά σχόλια (Gale, 1999: 112). Περιείχε ποιήματα, σχέδια και τη συνεργασία των Man Ray και Marcel Duchamp.

Στη Ζυρίχη εκδόθηκε το 8ο τεύχος του περιοδικού. Η άνοιξη του 1919 βρήκε τον Picabia στο Παρίσι να σχεδιάζει εκεί μία έκδοση του *391*, σε συνεργασία με τον George Ribemont-Dessaignes (Berghaus, 2005: 155).

Το 12ο τεύχος του περιοδικού εκδίδεται το Μάρτιο του 1920 και έχει ως εξώφυλλο το *L.H.O.O.Q.* του Duchamp, δηλαδή τη Mona Lisa με μουστάκι. Ακολούθησε το 13ο τεύχος.

Τον Απρίλιο του 1921 εμφανίστηκε και το περιοδικό *New York Dada*, από τους Man Ray και Duchamp. Η έκδοση του περιοδικού αυτό το διάστημα, φαίνεται να συμβαδίζει με το συμπόσιο για το Dada στις αρχές του ίδιου μήνα από τη Société Anonyme, καθώς και από τη διαφαινόμενη διοργάνωση εκδήλωσης με έργα από τη Διεθνή έκθεση Dada στη Νέα Υόρκη, η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε

cxvvi

Πάντως το ευρωπαϊκό Dada και ιδιαίτερα το κίνημα στη Γερμανία, ασκούσε όλο και αυξανόμενη επιρροή στους καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη. Η απήχηση ήταν έντονη και στους εκδότες του περιοδικού *New York Dada*, οι οποίοι είχαν κοινή επιθυμία να ασκήσουν κριτική στην κοινωνία και την κουλτούρα της εμπορευματοποίησης, μέσα από τις σελίδες της μοναδικής έκδοσης του περιοδικού.

Έτσι το Dada στη Νέα Υόρκη χρησιμοποίησε και μέσα από το προαναφερόμενο τεύχος τις τεχνικές, την τεχνολογία και τη διαφήμιση για να πετύχει ακριβώς τους αντίθετους στόχους, από την προώθηση προϊόντων. Η Rose Sélavy το alter ego που έπλασε ο Duchamp και αποθανάτισε ο Man Ray σε μια σειρά φωτογραφιών, είχε ύφος λάγνο και αποτελούσε μια παρωδία της αχαλίνωτης εμπορευματοποίησης που άρχιζε να αναδύεται στις Η.Π.Α. και βομβάρδιζε τους καταναλωτές με εξειδικευμένα μηνύματα. Το είδωλο της Sélavy ήταν προσεκτικά κατασκευασμένο, προβάλλοντας μια αμφισημία ως προς το φύλο, αλλά και την εικόνα μιας καλής κυρίας που θα μπορούσε να κοσμεί

προϊόντα πολυτελείας και αναψυχής στις μοντέρνες καταναλωτικές κοινωνίες
cxxxvii

Εκτός από τα περιοδικά του κινήματος ή άλλων καλλιτεχνικών τάσεων, το Dada και τα άτομα που συμμετείχαν σε αυτό άφησαν τα σημάδια τους και στον καθημερινό τύπο. Μια τέτοια περίπτωση ήταν αυτή της Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, οι οποίοι με το ντύσιμό της και τις συμπεριφορές της καλλιτεχνικές και καθημερινές, τροφοδοτούσε δημοσιεύματα. Οι *New York Times* περιγράφουν την εξωτερική της εμφάνιση και την περίεργη συμπεριφορά της, ενώ αναφέρουν ότι η ίδια εμπνέεται και φτιάχνει, όλα όσα φοράει. Είναι ένα σύμβολο ζωής μποέμ και κατακρίνει τις συμβάσεις, ενώ δεν συνεργάζεται ομαλά με τις κοινωνικές δομές της εποχής (Amelia Jones, 2004: 7).

Πολιτική, κοινωνία, πολιτισμός

If I wanted to flee again now, where could I go? Switzerland is a birdcage, surrounded by roaring lions.

[‘Αν ήθελα να το σκάσω και πάλι τώρα, που μπορούσα να πάω; Η Ελβετία είναι ένα κλουβί, περιτριγυρισμένο από λιοντάρια που βρυχώνται’]
(Hugo Ball, [15-10-1915] 1996: 34)

Όψεις του πολιτικού

Για το Dada ο καλλιτέχνης δεν βρίσκεται εκτός της κοινωνίας. Έτσι η επίθεση προς την αστική κοινωνία, περιελάμβανε και την αντίδραση προς την τέχνη, το περιβάλλον που την υποστηρίζει και την αγορά που τη χρηματοδοτεί. Το μόνο που μένει όρθιο από τη ντανταϊστική επίθεση είναι η καλλιτεχνική δημιουργικότητα. Έτσι ο ακαδημαϊσμός, η λογική και οι αρχές της αστικής κοινωνίας, βρίσκονται στο στόχαστρο, μαζί με ότι θεωρείται ευφυΐα. Η ζωή βρίσκεται πέρα από την καλή εκπαίδευση και τον πραγματισμό και οι απολαύσεις της είναι αναρίθμητες cxxxviii.

Το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα είχε σημαντικές κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές προεκτάσεις. Κατά κύριο λόγο εναντιώθηκε στην αστική κοινωνία, κατάφερε να την εξοργίσει και να την οδηγήσει σε κάποιο στάδιο αυτογνωσίας. Όμως εφιαλτήριο για τη ντανταϊστική πρακτική και τη συσπείρωση της πρώτης ομάδας στη Ζυρίχη ήταν ο πόλεμος.

Το Dada ξεκινάει επίσημα ως απάντηση στο Α Παγκόσμιο Πόλεμο. Τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα πραγματοποιείται μία από τις πιο αιματηρές πολεμικές συρράξεις. Τα "πολιτισμένα" ευρωπαϊκά έθνη εμπλέκονται σε έναν αλληλοσπαραγμό, με πολλούς νεκρούς και στα δύο στρατόπεδα. Οι περισσότεροι Ευρωπαίοι ακολουθούν εθνικιστικά συνθήματα και θέτουν τον

εαυτό τους στην υπηρεσία της πατρίδας. Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκονται και οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι των ευρωπαϊκών κρατών. Όπως είδαμε η ουδέτερη Ελβετία γίνεται -μεταξύ των άλλων- ένα μέρος όπου συγκεντρώνονται άνθρωποι που είναι αντίθετοι σε αυτό τον παραλογισμό. Εκεί θα ξεπηδήσει και το Dada, το οποίο εμπλέκεται από την αρχή σε ένα πολιτικό παιχνίδι με την αστική κοινωνία, της προόδου και του πολέμου. Το κίνημα απαντά στη πολιτική κατάσταση με μια μανιώδη δραστηριότητα. Δεν συμμετέχει στην τέχνη που κρίνεται το μέλλον, την πολιτική, αλλά επισημαίνει το στρεβλό ρόλο που αυτή ασκεί στον ευρωπαϊκό χώρο, με αφορμή τον Μεγάλο Πόλεμο.

Έτσι ξεκινάει μια εξέγερση και όχι μια επανάσταση. Όπως αναφέρει ο Stirner στο δεύτερο μέρος του έργου του *Ο Μοναδικός και η Ιδιοκτησία του (Der Einzige und sein Eigentum - The Ego and Its Own)*, η πρώτη είναι μια ανατροπή του καθεστώτος, του κράτους ή της κοινωνίας και είναι μια πολιτική ή κοινωνική δράση. Η επανάσταση αναδιατάσσει σε ένα νέο καθεστώς. Η εξέγερση δεν οδηγεί τα άτομα σε μία νέα διευθέτηση, ούτε υπαγορεύει νέες λαμπερές ελπίδες σε θεσμούς. Η τέχνη του εφήμερου ταιριάζει περισσότερο σε ένα μη καθεστώς και λιγότερο σε μία νέα τάξη πραγμάτων.

Το Dada φαίνεται να είναι αντίθετο στα συστήματα και τις πρακτικές των κρατών. Η δική του πρακτική εναντιώνεται και μεταμορφώνει καταπιεστικές αρχές σε φράσεις ή κινήσεις πινέλου. Κατά τον Ball με αυτόν τον τρόπο οι ντανταϊστές γίνονται καινοτόμοι και ξαναγράφουν τη ζωή κάθε μέρα, γιορτάζοντας μέσα από χοντροκομμένα αστεία και νεκρώσιμες ακολουθίες (Ball, 1996: 56).

Μια πρακτική ενάντια στα κράτη που εμπλέκονταν στον πόλεμο, θα μπορούσε να θεωρηθεί η δράση του Ball και του μεταφραστή του Marinetti σε ένα μπαλκόνι στο Βερολίνο, την πρωτοχρονιά του 1915. Άρχισαν να φωνάζουν 'κάτω ο πόλεμος' μέσα σε μια ήσυχη βραδιά. Κάποιοι περαστικοί σταμάτησαν, κάποιοι άνοιξαν τα παράθυρα και ακούστηκαν οι ευχές για τον καινούριο χρόνο (Ball, 1996: 15).

Άλλες δραστηριότητες με προ-ντανταϊστικό χαρακτήρα, έγιναν στο Βερολίνο κατά τη διάρκεια του πολέμου, το 1915 πριν οι Ball και Hennings αναχωρήσουν για την Ελβετία. Οι εκδηλώσεις αυτές είχαν πολιτικό χαρακτήρα και είχαν φουτουριστικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία. Ήταν κατά βάση διεθνιστικές και ενάντια στον πόλεμο.

Σύμφωνα με τον Ball το καμπαρέ είναι μια χειρονομία, απέναντι σε μια εποχή που δεν κατάφερε να κερδίσει το σεβασμό. Έτσι, το Dada απαντάει στα κανόνια των ευρωπαϊκών κρατών, με τον ήχο του μεγάλου τύμπανου, στον ιδεαλισμό με τον περίγελο, στις σφαγές και τις κανιβαλικές εκρήξεις με τυχαία ηλιθιότητα και ενθουσιασμό για την ψευδαίσθηση (Ball, 1996: 61).

Στο καμπαρέ θα συνασπιστούν καλλιτέχνες με διαφορετικές εθνικότητες και θεατές από διάφορες τάξεις και διαφορετικές προελεύσεις. Κοινός τόπος τους είναι η καταδίκη του πολέμου και του εθνικιστικού παραληρήματος, που έχει κατακλύσει τα ευρωπαϊκά κράτη

Από νωρίς το Dada θα δείξει το διεθνιστικό του χαρακτήρα. Οι επιλογές έργου καλλιτεχνών από διαφορετικές χώρες, δεν ήταν τυχαία και έδειχνε αυτή ακριβώς

την αντιπαράθεση στον Εθνικισμό. Στο περιοδικό *Cabaret Voltaire* δηλώνονται ως συνεργάτες ένας Γερμανός, ένας Γάλλος και ένας Ιταλός δηλαδή οι Kandinsky, Apollinaire, Marinetti (Gale, 1999: 46). Η ίδια η λέξη Dada προέρχεται από λεξικό και έχει πολλές σημασίες σε διάφορες γλώσσες, δίνοντας διεθνιστικό τόνο στην όλη προσπάθεια.

Η σκέψη και η πρακτική του κινήματος σε σχέση με την πολιτική είναι πλάγια, ειρωνική, αβέβαιη. Θέτει πολιτικά ερωτήματα σε σχέση με το κράτος και τους θεσμούς, την πολιτική στάση του ατόμου στην καθημερινότητα, καθώς και τη σχέση τέχνης και πολιτικής (Sheppard, 1979: 39-40).

Είναι δύσκολο να γίνει αναφορά στα πιστεύω, στις θέσεις και στο πως αισθάνονταν οι καλλιτέχνες που συγκρότησαν τον πρώτο πυρήνα της ντανταϊστικής ομάδας, μετακινούμενοι στη Ζυρίχη. Όταν μετανάστευσαν στην Ελβετία, για να αποφύγουν τα δεινά του πολέμου, οι Ball και Hennings αισθανόντουσαν σαν να βρισκόντουσαν σε ένα κλουβί. Στη Ζυρίχη έλαβαν μέρος, σε συναντήσεις και δραστηριότητες επαναστατικών ομάδων.

Ο Ball έβλεπε το θέατρο και την τέχνη ως φορείς κοινωνικής ανανέωσης. Αυτή τη θεώρηση του, φαίνεται να κληρονόμησε από τον Kandinsky (Ball, 1996: 8). Το ενδιαφέρον του για τα πολιτικά τεκταινόμενα συνεχίστηκε και μετά την αποχώρησή του από το Dada. Έτσι θα εκδώσει περισσότερα από 30 άρθρα μέχρι το 1918 στην ριζοσπαστική εφημερίδα *Die Freie Zeitung*, με θέματα τη Δημοκρατία στη Σοβιετική Ρωσία και τη Γερμανία, την προπαγάνδα, τον Μαρξισμό, τη σοσιαλιστική θεωρία, τον Bismarck, τον Hindenburg ^{cxvix}.

Είχε έντονο ενδιαφέρον για την πολιτική μελετώντας Kropotkin και Bakunin ήδη από τα χρόνια που βρισκόταν στο Βερολίνο, από το φθινόπωρο του 1914 (Berghaus, 2005: 140-1). Η μορφή του δεύτερου θα τον απασχολήσει και κατά τη διάρκεια της ντανταϊστικής του περιόδου. Στο ημερολόγιό του δεν ασχολείται πολλές φορές με τον Bakunin (14) και ακόμη λιγότερες είναι οι αναφορές με θετικό πρόσημο (4). Φαίνεται ότι στο πρόσωπο του ενσαρκώνεται ο ιρασιοναλισμός του Dada, το οποίο παρουσιάζεται με την εικόνα του Δον Κιχώτη (Sheppard, 1979: 45). Bakunin και Kropotkin εμφανίζονται στο ημερολόγιο παράλληλα με μεταφυσικές αναζητήσεις, ενώ αναφορά γίνεται στην οπτική του τελευταίου για τη σωτηρία και το ρόλο του προλεταριάτου- το προλεταριάτο ως σωτήρας ή ακόμη και ως "εφεύρεση" (Ball, 1996: 10-1).

Ήδη πριν από το Dada ο Ball, θα δείξει σκεπτικισμό απέναντι στον Αναρχισμό και στη θεώρηση του ατόμου και του κράτους, από αυτή τη θεωρία. Σε χαρακτηριστικό απόσπασμα στο ημερολόγιο του τον Ιούνιο του 1915, αναφέρει ότι εξέτασε τη συγκεκριμένη θεωρία και δεν πρόκειται να υποστηρίξει και να καλωσορίσει το χάος, δεν σκοπεύει να γίνει αναρχικός, ιδιαίτερα όσο είναι μακριά από τη Γερμανία (Ball, 1996: 19).

Ο ίδιος ο Ball, λίγο πριν και λίγο μετά από τη ντανταϊστική περίοδο της ζωής του, κινήθηκε σε 4 βασικές αναζητήσεις. Αρχικά βλέποντας ευνοϊκά το **προλεταριάτο**, στη συνέχεια ενδιαφερόμενος για τον **Αναρχισμό**, αλλά και ασχολούμενος με την πολιτική δημοσιογραφία ψάχνοντας για τις ρίζες της χρεοκοπημένης πολιτικής του πολέμου. Αυτές οι παράλληλες έρευνες οδήγησαν τον Ball σε έναν πεσιμισμό για τον άνθρωπο και στη συνέχεια διαδοχικά: στην

υποστήριξη μιας **χριστιανικής δημοκρατίας** και στη **θρησκευτική πίστη** (Sheppard, 1979: 39-40).

Άλλωστε η ενασχόλησή του με τον Αναρχισμό ή ακόμη και με τον Nietzsche είχε πάντα ευρύτερες προεκτάσεις. Το ενδιαφέρει η κοινωνική δομή και η πολιτική αλλαγή, η οποία θα επιτυγχανόταν μέσα από μια πνευματική ανανέωση.

Όσο συνέχισε να ασχολείται με το Dada, τον ενδιέφερε η νατουραλιστική εικόνα το ατόμου και της πολιτείας που είχε ο Bakunin. Στην ιδανική πολιτεία, επιτρέπεται η ανάπτυξη όλων των ικανοτήτων του ανθρώπου και η λειτουργία τους σε αυθόρμητη αρμονία με τη ροή της Φύσης με την οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένος. Στη συνέχεια ο Ball αποσύρεται από το κίνημα και ταυτόχρονα από τη μελέτη του Bakunin (Sheppard, 1979: 46). Πάντως το Σεπτέμβριο του 1917, είχε έτοιμο για έκδοση ένα βιβλίο για τον Ρώσο επαναστάτη ^{cxl}.

Μετά την αποχώρησή του από το κίνημα του Dada και με την εγκατάστασή του στη Βέρνη, ο Ball θα ολοκληρώσει μια παλιά του ιδέα για την κριτική στη γερμανική κουλτούρα, με τίτλο *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Η κριτική αυτή θα γνωρίσει την αποδοκιμασία στη Γερμανία, αλλά θα του ζητηθεί γαλλική μετάφραση την οποία και θα απορρίψει.

Στην *κριτική* διακρίνει ανάμεσα σε δύο χώρες, τη Γερμανία της απολυταρχίας και του μιλιταρισμού και σε αυτή των ποιητών και των φιλοσόφων. Οι δύο αυτές "περιοχές" βρίσκονται σε συνάρτηση, με τη δεύτερη να συνεισφέρει με το παραπάνω στην πρώτη. Ο μιλιταρισμός λειτουργεί σαν ένας άλλος παπισμός, ο οποίος κατέστειλε τους ειδωλολάτρες και μέσα από τον Καρλομάγνο η Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, υποδούλωσε τον γερμανικό λαό. Η μεταρρύθμιση του Λούθηρου απάλλαξε τη Γερμανία από τον Πάπα, αλλά την έστειλε στα χέρια των φεουδαρχών. Η πρωσική επικράτεια σχηματίστηκε από το πνεύμα του Bismarck και του Kant.

Όμως οι ήρωες του Ball είναι ο Thomas Münzer, που ήταν επικεφαλής μιας αγροτικής εξέγερσης τον 16ο αιώνα και ο χριστιανός φιλόσοφος Franz von Baader. Ο Münzer θα απορρίψει τη Θεολογία μένοντας κοντά στο Θεό και θα συγκρουστεί με δόγματα του Λούθηρου (Ball, 1993: 36-45). Η εξέγερση των χωρικών στη Γερμανία του 16ου αιώνα καθώς και η ίδια η ιδέα της εξέγερσης, ασκεί επίδραση στον Ball. Για αυτόν ο Αναρχισμός δεν μπορεί να είναι μια τελική λύση, αλλά μια πρώτη εκτροπή. Μετά το 1919 περνά από την πολιτική, στη μελέτη των πρώτων χριστιανικών χρόνων και έτσι αρχίζει ο δρόμος προς τον Καθολικισμό και το πνευματικό στοιχείο στις έρευνές του ^{cxli}.

Αλλά ακόμη και σε αυτή τη φάση της σκέψης του, ο Ball συνεχίζει να αναφέρεται στη γερμανική διάνοηση. Σε ένα γράμμα που έγραψε σε ένα βενεδικτίνιο καλόγερο, αναφέρει ότι είναι εμποτισμένος με γερμανικές ιδέες και ότι το έθνος του είναι σκεπτικιστικό, αθεϊστικό, εξεγερμένο ενάντια στην Εκκλησία, καταστρεπτικό στη φιλοσοφία του. Παρ' όλο που βρίσκεται μέσα σε αυτή τη σκέψη, θα ήθελε αν ήταν φιλόσοφος να αντιστρέψει αυτή την παράδοση που κληροδότησε η χώρα του (Hennings, 1946: lix-lx).

Οι καλλιτέχνες που συχνάζαν στο Cabaret Voltaire και αποτέλεσαν την πρώτη ντανταϊστική ομάδα, ήταν ιδιαίτερα θορυβώδεις και απασχόλησαν περισσότερο τη γειτονιά τους, την ευρύτερη περιοχή και την πόλη της Ζυριχής από ότι οι

Ρώσοι εξόριστοι Lenin, Radek και Zinovien που έμεναν ακριβώς απέναντι, στο ίδιο στενό (οι Ρώσοι επαναστάτες έμεναν στη Spiegelgasse 14, ενώ το Cabaret Voltaire βρισκόταν στη Spiegelgasse 1). Οι ελβετικές αρχές ήταν πιο ανήσυχες και περισσότερο καχύποπτες με αυτά που συνέβαιναν στο καμπαρέ^{cxlii}, σε σχέση με το σπίτι απέναντι όπου έμεναν οι ήσυχτοι και μελετηροί εξόριστοι.

Έχει αναφερθεί ότι οι καλλιτέχνες του καμπαρέ, αγνοούσαν την ομάδα των Ρώσων εξόριστων (Ρηγοπούλου, 2003: 288). Όμως εγγραφές στο ημερολόγιο του Ball δεν επιβεβαιώνουν κάτι τέτοιο. Γράφει το καλοκαίρι του 1917, ότι τον εντυπωσιάζει το γεγονός πως απέναντι από το Cabaret Voltaire ζούσαν οι Ρώσοι που ξεκίνησαν την επανάσταση στην Αγ. Πετρούπολη, λίγο αργότερα. Στη συνέχεια παραθέτει σκέψεις για το αν ο Μπολσεβικισμός είναι αντίθετος με το Dada και εκδηλώνει ενδιαφέρον για μια παράλληλη παρατήρηση αυτών που συμβαίνουν στην Ελβετία και στη Ρωσία (Ball, 1996: 117). Έτσι, ακόμη κι αν δεν ήταν ενήμερος για την παρουσία των Ρώσων την άνοιξη του 1916, σίγουρα δεν δείχνει αδιάφορος, για την Οκτωβριανή Επανάσταση.

Πολλά μέλη της πρώτης ντανταϊστικής ομάδας στη Ζυρίχη ήταν α-πολιτικά, με την έννοια ότι δεν ενδιαφέρονταν απευθείας για το πολιτικό σύστημα και τα κόμματα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι δράσεις είχαν πολιτική σημασία, με την ευρύτερη έννοια του όρου. Πάντως αλληλοκατηγορίες υπήρχαν, με τον Ball να παραπονιέται ότι ο Arp δεν καταλάβαινε πολιτικές πλευρές του έργου του (Sheppard, 1979: 49) και τον Huelsenbeck από το Βερολίνο, να κατηγορεί τους καλλιτέχνες που παρέμειναν στη Ζυρίχη ή οργάνωσαν το Dada στο Παρίσι, για ελαφρότητα στη σύλληψη της τέχνης και αδιαφορία για κοινωνικοπολιτικά ζητήματα.

Οι Tzara και Serger, χαρακτηρίζονταν από πολιτικό κυνισμό και σίγουρα όχι από ένα αυθεντικό ενδιαφέρον, για την πολιτική κατάσταση στην Ευρώπη. Παρ' όλα αυτά το πραγματικό όνομα του Tzara ήταν Sami Rosenstock, ενώ το Tristan Tzara σήμαινε 'θλιμμένος στη χώρα του', κάτι που αποτέλεσε τη δική του έκφραση διαμαρτυρίας, για τις διακρίσεις κατά των Εβραίων που γινόντουσαν στη χώρα του τη Ρουμανία (Gale, 1999: 46).

Μια εξαίρεση ίσως αποτελούσε ο Hans Richter, ο οποίος αργότερα έγραψε μία αρκετά πλήρη ιστορία του κινήματος. Ανάμεσα στα 1916 και 1917, ζωγράφιζε διαδοχικά το κεφάλι του Bakunin ενώ συνεισέφερε και μια σειρά από αντιπολεμικές εικόνες στο περιοδικό *Das Zeit-Echo*. Ο Richter ήθελε μία πολιτική τάξη, η οποία θα δέχεται τις αντιφάσεις μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο και θα του επιτρέπει να ισορροπεί ανάμεσα στις αντιθέσεις, από τις οποίες αποτελείται (Sheppard, 1979: 49-50). Στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο υπήρχαν τάσεις Αναρχισμού σε κάποια μέλη, όμως σαφείς συνδέσεις με το χώρο της πολιτικής και των κομμάτων, υπήρξε μόνο αργότερα στη Γερμανία.

Στο Βερολίνο, η κίνηση να ξεκινήσει το Dada ως Club και όχι ως καμπαρέ, είχε ιδιαίτερη σημασία για την τροπή που θα έπαιρναν τα πράγματα. Ο όρος 'Club' στη Γερμανία είχε πολιτική σημασία, ακολουθώντας τους Γάλλους Ιακωβίνους και τα αντίστοιχα clubs που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στις επαναστάσεις του 1830 και του 1848. Το Club Dada ήταν ένας τυπικά οργανωμένος φορέας, με κανονική διοίκηση, αρχές, εκδόσεις (Berghaus, 2005: 147). Στο Club Dada μπορεί όποιος

θέλει να γίνει μέλος. Εκεί είναι ο καθένας πρόεδρος και ταυτόχρονα ο καθένας έχει τη δική του άποψη για την τέχνη.

Κατά τον Huelsenbeck το μέτωπο συγκροτείται απέναντι στην αστική τάξη, με τον αστό να περιγράφεται ως ο 'παραταϊσμένος Φιλισταίος', ένα 'γουρούνι της ψευτοδιανόησης', ο 'ποιμένας κάθε αθλιότητας'. Ο *Νέος Άνθρωπος* (*Neue Jugend*) είναι απελευθερωμένος από ταξικές διακρίσεις, εξουσία και Εθνικισμό

cxliii

Η καλλιτεχνική δράση μπολιάζεται με πολιτική και θεσμική παρέμβαση. Με μανιφέστο ζητείται η δημόσια καθημερινή σίτιση δημιουργών και διανοούμενων, ενώ υποχρεώνονται οι κληρικοί και οι παιδαγωγοί να ορκίζονται στο ντανταϊστικό "Πιστεύω". Εκφράζεται η εναντίωση απέναντι σε καλλιτέχνες και διανοούμενους που εκφράζουν το αστικό πνεύμα. Προτείνεται: η κατασκευή εθνικού κέντρου τέχνης και η κατάργηση της ιδιοκτησίας, η καθιέρωση του 'συγχρονικού ποιήματος' ως κομμουνιστικής κρατικής προσευχής, η χρήση των εκκλησιών για την παρουσίαση ντανταϊστικών θεαμάτων, η δημιουργία ντανταϊστικού συμβουλίου για την αναδιοργάνωση της ζωής σε κάθε πόλη, η διαπαιδαγώγηση του προλεταριάτου με ντανταϊστική προπαγάνδα, αποτελούμενη από 150 παραστάσεις τσίρκων, ο έλεγχος των νόμων από τη 'ντανταϊστική κεντρική επιτροπή παγκόσμιας επανάστασης', η διεύθυνση των σεξουαλικών σχέσεων κατά το διεθνές ντανταϊστικό πνεύμα.

Πάντως οι ντανταϊστές του Βερολίνου λίγα καταλάβαιναν από πραγματική πολιτική πρακτική κομμάτων. Παρά το γεγονός ότι ήταν γραμμένοι στο Κομμουνιστικό Κόμμα, μόνο οι Herzfelde και Heartfield φαίνεται να είχαν συναίσθηση της πολιτικής προς αυτήν την κατεύθυνση. Οι υπόλοιποι, κατά τον Richter, είχαν ανά πάσα στιγμή έτοιμη μια απόδραση από την κομματική ιεραρχία, προς την προσωπική ελευθερία και την ανεξαρτησία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ ήταν η επιστολή υποστήριξης προς τον D' Annunzio ο οποίος ήταν Ιταλός εθνικιστής, με αφορμή την κατάληψη της πόλης Fiume από την Ιταλία. Το σχετικό τηλεγράφημα υπογράφουν οι Huelsenbeck, Baader, Grosz (Richter, 1983: 168).

Φαίνεται ότι το άνοιγμα στον Κομμουνισμό, δεν δήλωνε ότι οι ντανταϊστές του Βερολίνου είχαν μελετήσει και ασπαστεί τις ιδέες του Marx (με την εξαίρεση των Herzfelde και Grosz). Η προσχώρηση στο κόμμα προερχόταν από μια στάση, ενάντια σε όλα, 'ANTI-TA-PANTA' (Richter, 1983: 176). Ο Grosz στη συνέχεια άλλαξε απόψεις για τον Κομμουνισμό, μετά από επίσκεψη που είχε κάνει στη Σοβιετική Ένωση, μάλιστα σε μια περίπτωση εκδήλωσε την αντίθεσή του στον Σοβιετικό Κομμουνισμό με βίαιο τρόπο (Richter, 1983: 178). Το Dada φαινόταν πιο κοντά στην αναρχία, παρά στις πολιτικές και κομματικές σκοπιμότητες (Gale, 1999: 120).

Αυτό δεν εμπόδισε το Dada στο Βερολίνο να συνδεθεί με κοινωνικά κινήματα. Ο Piscator αναφέρει τη γνωριμία του με τον κύκλο των ντανταϊστών και τις συζητήσεις του με τον Herzfelde. Οι δυο τους έβλεπαν την τέχνη ως ένα όπλο για την ταξική πάλη, διαφορετικά δεν θα είχε κάποιο νόημα. Η Σοβιετική Ρωσία αποτελούσε το πρότυπο, ενώ το σύνθημα που ένωνε τους καλλιτέχνες ήταν ότι 'Η τέχνη είναι σκατά' cxliv.

Το κίνημα ήταν αντίθετο με το αστικό Σοσιαλδημοκρατικό καθεστώς διακυβέρνησης από τους Philipp Scheidemann και Friedrich Ebert, το οποίο κατέστειλε την εξέγερση των Σπαρτακιστών και με τη συμβολή των *Freikorps* δολοφόνησε τους ηγέτες τους Rosa Luxemburg και Karl Liebknecht.

Οι Grosz, Heartfield, Herzfeld ήταν υπέρ της ενεργής συμμετοχής στο πλευρό των Σπαρτακιστών, ενώ ο Huelsenbeck φαινόταν να έχει αμφιθυμία σε σχέση με την υποστήριξη η όχι της συγκεκριμένης πολιτικής κίνησης. Αυτή η αντίθεση στο πυρήνα του Dada είχε αρχίσει να εκδηλώνεται από το φθινόπωρο του 1918 και εκφράστηκε σε απογευματινή παράσταση το Φεβρουάριο του 1919. Παράλληλα εξελίσσονταν συγκρούσεις μεταξύ των Σπαρτακιστών και των παραστρατιωτικών οργανώσεων των *Freikorps*. Η ζωή πολλών ντανταϊστών απειλήθηκε εκείνο το διάστημα και μόνο με την παρέμβαση σημαντικών διανοουμένων όπως ο Harry Kessler κατάφεραν να διασωθούν.

Για πολλούς ντανταϊστές το πέρασμα από το κίνημα σήμαινε επαναπροσδιορισμό του πολιτικού τους ρόλου και συσχέτιση της τέχνης με την πολιτική. Στο Βερολίνο, Dada και Κομμουνιστικό Κόμμα συμβαδίζουν στις προτιμήσεις των Piscator Grosz, Heartfield, Herzfelde, Franz Jung όπως επίσης και στη Γαλλία στους Éluard και Aragon. Ο μηδενιστής Tzara γίνεται αργότερα σοσιαλιστής, μέχρι και ο Ball που αργότερα ασπάστηκε τον Καθολικισμό, από το 1919 και μετά αρχίζει να πιστεύει σε μια χριστιανική επανάσταση και μια απόκρυφη ένωση του ελεύθερου κόσμου (Ball, 1996: 166).

Αξίες, πολιτισμός

Μέσα από το Dada αναδεικνύεται ένας κόσμος σε συνεχή κίνηση σαν μια μηχανή. Μέσα σε αυτόν τον κόσμο του πολέμου το άτομο χάνει την πρωτοβουλία του, η δράση του υποβαθμίζεται και υποκινείται σαν μια μαριονέτα η οποία σέρνεται από το αυταρχικό χέρι ενός απολυταρχικού κράτους (Scanlan, 2003: 7).

Σε αυτές τις συνθήκες το καμπαρέ μετατρέπεται σε μία σκηνή που αναφέρεται στον κόσμο. Παραφράζοντας μάλιστα το *theatrum mundi* στην περίπτωση του Dada έχουμε την εμφάνιση ενός *circus mundi* (Berghaus, 2005: 170). Μία χαοτική σκηνή που συμπυκνώνει τα δρώμενα του κόσμου, το παράλογο, το γελοίο, την αντίφαση, τη βία με την οποία δρουν οι κυβερνήσεις των "πολιτισμένων" κρατών σαν θίασοι. Σαν θλιβεροί θίασοι με εκατομμύρια νεκρούς στα πόδια τους.

Η δράση του κινήματος είχε ένα χαρακτήρα εξέγερσης του ατομικού απέναντι στην τέχνη, την ηθική, την κοινωνία. Έτσι η δράση ξεπερνά τις καλλιτεχνικές βλέψεις, επιδιώκοντας την απελευθέρωση του ατόμου από δόγματα, έτοιμες συνταγές, νόμους, Υιοθετούνται στοιχεία από τον Κυβισμό και τον Φουτουρισμό. Αυτά ήταν και τα πρώτα που κατέστρεψαν στο βωμό της δραστηριότητας του κινήματος. Μια καταστροφή που γίνεται κύριος μοχλός του κινήματος και συνοδεύεται από δημιουργία, κατασκευή, οικοδόμηση μιας 'ανώτερης πραγματικότητας', η οποία δεν είναι ανώτερη και υψηλή, αλλά έχει αρκετά αφαιρετική μορφή, προερχόμενη από τα κομμάτια που προέκυψαν από την

καταστροφή. Οι κατώτερες αξίες είναι ισάξιες με τις υψηλότερες (Ribemont-Dessaigues, 1931: 102-3).

Ο Janco αναφερόμενος στις παραστάσεις στο Cabaret Voltaire, είχε πει ότι προσπάθησαν να σοκάρουν τον αστό καταστρέφοντας την ιδέα που είχε για την τέχνη, με επιθέσεις στην κοινή λογική, την κοινή γνώμη, την εκπαίδευση, τους θεσμούς, τα μουσεία, το καλό γούστο και σε όλη την επικρατούσα τάξη ^{cxlv}. Σε σχέση με όλους τους προηγούμενους "ισμούς", το Νταντά θα πρέπει να έμοιαζε απελλπιστικά αναρχικό (Richter, 1983: 84).

Επιπλέον οι καλλιτέχνες του Dada εναντιώνονται σε κάθε Τιμητική διάκριση, στην Πατρίδα, στην Ηθική, στην Οικογένεια, στην Τέχνη, στη Θρησκεία, στην Ελευθερία, στην Αδελφοσύνη. Από αυτές τις έννοιες θεωρούν ότι το μόνο που απομένει είναι η εξυπηρέτηση συμβάσεων και επομένως ξεκινούν από την αρχή με τη φράση του Descartes 'Δεν θέλω καν να γνωρίζω, ότι υπήρχαν άνθρωποι πριν από εμένα' (Tzara, n.d.: 403) ^{cxlvi}.

Το Dada προτάσσει την κατάργηση κάθε ιεραρχίας, την κατάργηση της λογικής, της μνήμης, της αρχαιολογίας, των προφητών, του μέλλοντος (Tzara, 1998: 35-6). Ιδιαίτερη ένταση συγκεντρώθηκε ενάντια στον πόλεμο, καθώς και σε επιστήμη, τεχνολογία, ορθολογισμό, τα οποία συντέλεσαν στην εμφάνισή του πρώτου στις ευρωπαϊκές κοινωνίες. Ο κόσμος και οι αξίες του διαλύονταν στα μάτια πολλών Ευρωπαίων και αυτό εκφράστηκε στο έργο και την έντονη παρουσία των ντανταϊστών. Ο μηχανοποιημένος κόσμος δεν μπορεί να συλληφθεί με παλιούς αισθητικούς κανόνες και για αυτό θα πρέπει να βρεθούν νέες αξίες και νέα καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Η κατάργηση περιλαμβάνει τους ηθικούς κανόνες στους οποίους στηρίζεται η αστική τάξη. Ακόμη και τους ηθικούς κανόνες της θρησκείας. Η αρχή 'αγάπη τον πλησίον σου' αντιμετωπίζεται ως υποκριτική, το 'γνώθι σαυτόν' ως ουτοπικό (Tzara, 1998: 24). Έτσι κατακρίνεται η Βίβλος, ο Ιησούς και στο βάθος η ηθική τάξη που έχει δημιουργήσει ο άνθρωπος.

Η πρώτη ομάδα της Ζυρίχης, αρνείται κάθε ιερή και απαραβίαστη αξία, εκφράζοντας έναν ολοκληρωτικό παραλογισμό, ενάντια στη λογική του πολέμου που προτάσσουν τα "πολιτισμένα" ευρωπαϊκά έθνη. Ο Ball με αφορμή τον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο αναφέρει ότι όλα έχουν κλονιστεί από τα θεμέλιά τους (Ball, 1996: 11).

Το παράλογο της καταστροφής του πολέμου θα γίνει αντιληπτό από τον Ernst και τον Eluard όταν θα καταλάβουν ότι πολεμούσαν σε αντίπαλα στρατόπεδα, στην ίδια ζώνη επιχειρήσεων. Αυτό το γεγονός θα τους φέρει πιο κοντά και θα δυναμώσει τη φιλία τους. Ο Eluard έδωσε το διαβατήριό του στον Ernst για να περάσει στη Γαλλία. Αφού πέτυχε το εγχείρημα, δήλωσε την απώλειά του (Gale, 1999: 149).

Η καταστροφή γίνεται μέσα σε έναν χαοτικό κόσμο, αλλά στρέφεται και προς το ίδιο τους ντανταϊστές. Πρόκειται για καταστροφή αξιών και ανοιχτή αμφισβήτηση θεσμών, στροφή κατά του Εξπρεσιονισμού η οποία θα πάρει ακραία μορφή στο Dada του Βερολίνου, συμμετοχή στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα με ιδιαίτερη ένταση, βίαιη διάλυση του κινήματος στο Παρίσι.

Πάντως, εκτός από τις διαμάχες ανάμεσα στις ντανταϊστικές ομάδες, ιδιαίτερα σε αυτήν του Βερολίνου και του Παρισιού, του Βερολίνου και της Ζυρίχης, υπήρχαν και εσωτερικές διαμάχες, όπως αυτές που ξεκίνησαν στη Ζυρίχη για την πατρότητα του όρου 'Dada' ανάμεσα στους Tzara και Ball, Huelsenbeck. Επίσης οι διαμάχες για την ηγεσία των τοπικών κινήματων συνεχίστηκε σε Γαλλία και Γερμανία. Στο Παρίσι ήταν γνωστή και εντέλει βίαιη η διαμάχη ανάμεσα στον Tzara και τον Breton, ενώ στο Βερολίνο η διαμάχη ανάμεσα στους Huelsenbeck και Hausmann για την ηγεσία του Dada του Βερολίνου κράτησε δεκαετίες μετά τη διάλυση του κινήματος ^{cxlvii}.

Κατά τον Serner, ο τελικός σκοπός του Dada ήταν η διάλυση. Δεν έπρεπε ούτε μια βίδα να μείνει στη θέση της και οι τρύπες της βίδας να παραμορφωθούν. Να επιτευχθεί μια ολοκληρωτική άρνηση: εξέγερση, καταστροφή, προκλητικότητα, σύγχυση. Μόνο τότε η βίδα και ο άνθρωπος θα περάσουν σε μια 'νέα λειτουργικότητα' (Richter, 2003: 70-1). Μια νέα λειτουργικότητα που θα συνοδευόταν από μια νέα έμπνευση και δημιουργία.

Τα όπλα που φέρουν χτυπήματα στην κουλτούρα είναι η σάτιρα, η μπλόφα, η ειρωνεία, η βία. Σε αυτή την εκστρατεία κλονίζεται η ιδέα του έργου τέχνης ως αντικείμενου αγοραπωλησίας, ενώ η βία χτυπάει τον αστό και τη νοοτροπία του. Όπλο σε αυτή τη μάχη, γίνεται το θέαμα, μέσα από το οποίο αποσυντίθεται ότι αφορά το πνεύμα, την κουλτούρα, την εσωτερικότητα (Huelsenbeck, 1998: 54).

Ακολουθώντας τη θεώρηση της επιτέλεσης από την πλευρά της ανθρωπολογίας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ντανταϊστικές παραστάσεις, αιωρούνται σε ριζικά αντίθετες δυνάμεις της κοινωνίας, αναμετρούνται με αυτήν, ξεκινώντας από το περιθώριο και αμφισβητώντας κυρίαρχες δομές. Από το περιθώριο θα ξεκινήσει η δραστηριότητα των ντανταϊστών, ως εκπατρισμένων καλλιτεχνών, ως ξένων.

Μια κίνηση από την πλευρά του Dada ήταν η αρνητική φόρτιση της αστικής τέχνης, ως μιας πρακτικής που έχει χάσει την τελετουργικότητά της.

Ο Stephen Foster αναφέρεται σε μια έμφαση που θα πρέπει να δοθεί στην εξέταση του Dada. Κατά αυτή την οπτική, θα είναι χρήσιμη η ματιά στη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής έναντι του τελικού προϊόντος. Επίσης, τα στοιχεία που άφησαν πίσω τους οι ντανταϊστές θα πρέπει να ειπωθούν ως καταγραφές μιας πολιτιστικής ανταλλαγής, παρά ως αισθητικά αντικείμενα, περισσότερο ως διαπραγμάτευση γύρω από την πραγματικότητα και τα απρόοπτά της, παρά ως '..συστηματικές προσπάθειες δόμησής του πραγματικού' (Partsch, 2006: 39).

Το κίνημα βρίσκεται στον αντίποδα μιας εκφυλισμένης υποκειμενικότητας. Μια τέτοια υποκειμενική και μόνο εμπειρία, ευνοεί της δομές που ηγεμονεύουν. Μέσα από την πρακτική τους και το πέρασμα σε συλλογική δράση, έχουμε ένα πέρασμα σε έναν λυτρωτικό πεσιμισμό, μία εποικοδομητική διάλυση καθώς και '.. μια τέχνη ως εμπειρία που συγκροτεί το κοινωνικό πεδίο' (Partsch, 2006: 57).

Αυτές οι δράσεις θα δημιουργήσουν ένα ρήγμα σε διχοτομίες όπως το ιερό και το εγκόσμιο, το προφορικό και το γραπτό, το πρωτόγονο και το μοντέρνο, το υψηλό και το χαμηλό, υπονομεύοντας το πεδίο των κοινωνικών σχέσεων

(Partsch, 2006: 57). Πρόκειται για ένα ρήγμα, στο οποίο καθοριστική συμβολή έχουν οι παραστάσεις των ντανταϊστών.

Το μέτωπο στο οποίο αντιτίθενται οι καλλιτέχνες παραμένει ο δυτικός πολιτισμός, ακόμη και όταν αναφέρονται σε δίπολα ζεύγη εννοιών. Το Dada βρίσκεται ανάμεσα στο (ίσως και πέρα από το) περιεχόμενο και την μορφή, το αρσενικό και το θηλυκό, την ύλη και τη διάνοια, με τα λόγια του Huelsenbeck '.. είναι ή κορύφωση ενός μαγικού τριγώνου, υπεράνω της γραμμικής πόλωσης των ανθρώπινων αντικειμένων και εννοιών' (Partsch, 2006: 37).

Το καινούριο αυτό ήθος έπαιρνε άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική μορφή, άλλοτε παρουσιαζόταν σαν τέχνη και άλλοτε πάλι σαν άρνηση της τέχνης, άλλοτε εμφανιζόταν σαν κατάφαση των ηθικών κατηγοριών και άλλοτε σαν η απόλυτη άρνησή τους

(Richter, 1983: 9)

Οι ντανταϊστές που δρούσαν στην οδό Spiegelgasse, χρησιμοποιούσαν γελοίες καταστάσεις για να πουν σοβαρά πράγματα. Ήταν ένα σοβαρό γέλιο, μέσω του οποίου εκδήλωναν την αντίθεσή τους στην πραγματικότητα, αλλά ταυτόχρονα ασκούσαν και την (αντί) τέχνη τους (Dafydd Jones, 2006: 15). Με αυτόν τον τρόπο χρησιμοποιούσαν μία ακόμη αντίθεση (σοβαρό/ αστείο) για να δημιουργήσουν και να αντιταχθούν σε μία κατάσταση, που καταπίεζε τις ευρωπαϊκές κοινωνίες. Η αντίθεση των ντανταϊστών λοιπόν, εκφράζεται μέσα από τη χρήση και των δύο άκρων των δίπολων, οπότε και το έργο τους ενσωματώνει γόνιμα αντικρουόμενα στοιχεία.

Εντάσεις και αντιθέσεις θα βρούμε στη σχέση του καλλιτέχνη με την πόλη -στη Ζυρίχη, τη Νέα Υόρκη και το Βερολίνο. Οι καλλιτέχνες είναι αυτοί που βρίσκονται εκπατρισμένοι από την αρχή της περιπέτειας του Dada στη Ζυρίχη. Εκεί σε μια κακόφημη γειτονιά, θα ξεκινήσουν να αντιπαραβάλουν το σώμα τους με τη λογική της αστικής κοινωνίας και του πολέμου, δημιουργώντας μια νέα αμφιλεγόμενη συλλογικότητα, φέρνοντας καινούρια στοιχεία που έλλειπαν από τον αστικό χώρο.

Η πόλη συμπυκνώνει την αστική κουλτούρα και πολλές φορές γίνεται καταπιεστική. Οι συνθήκες ζωής για τους εμικρέδες Ball και Hennings είναι απελπιστικές το 1915 και οδηγούν τον πρώτο σε απόπειρα αυτοκτονίας στην οποία αναφέρεται μεταφορικά στο ημερολόγιό του (Ball, 1996: 29).

Στη Ζυρίχη ζουν τουλάχιστον τέσσερις ομάδες διανοουμένων που χαρακτηρίζονταν από μια στάση ενάντια στην παράδοση. Οι πρώτοι ήταν οι εξόριστοι Ρώσοι σοσιαλιστές, στη συνέχεια αναγνωρισμένοι συγγραφείς όπως ο Wedekind, φιλειρηνιστές εξπρεσιονιστές και οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι που συγκρότησαν σταδιακά την πρώτη ντανταϊστική ομάδα στην πόλη ^{cxlviii}.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον έχει η διαδρομή του καλλιτέχνη στην πόλη. Σε αυτή την περίπτωση το σώμα του καλλιτέχνη χαρτογραφεί το αστικό τοπίο, μέσα από την περιπλάνησή του/της σε αυτό και έτσι αντιπροσωπεύει το ένα το άλλο. Το σώμα και η πόλη βρίσκονται σε στενή συσχέτιση. Ίσως στην κατανόηση ενός κινήματος

θα μπορούσε να συμβάλει μια ανίχνευση των τροχιών, που διαγράφουν τα σώματα μέσα τους τόπους της αστικής κουλτούρας (Amelia Jones, 2004: 168-9).

Στη Γερμανία το Dada αποκτά ένα έντονο κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, ιδιαίτερα στο Βερολίνο. Τα πράγματα βρίσκονται σε άσχημη τροχιά:

Ενώ στη Ζυρίχη ζούσαμε σαν να βρισκόμαστε σε κοσμική λουτρόπολη, τρέχοντας πίσω από τις γυναίκες, ρουφώντας τον καθαρό αέρα και ανυπομονώντας ολόκληρη τη μέρα για τον ερχομό της νύχτας, με τις βάρκες της, τα βενετσιάνικα φαναράκια της και την μουσική του Βέρντι, στο Βερολίνο δεν μπορούσε κανείς να ξέρει εάν θα έτρωγε ένα πιάτο ζεστό φαγητό την επόμενη μέρα.

(Huelsenbeck. 1998: 40-1)

Οι απεικονίσεις του Dada σχετικά με τη ζωή στην πόλη διαφέρει από αυτήν του Εξπρεσιονισμού. Οι εξπρεσιονιστές έχουν αρνητική εικόνα για την πόλη και την καταπιεστική καθημερινότητα που αυτή επιβάλλει. Οι ντανταϊστές θα καταδείξουν τον οπτικό αντίκτυπο, το ρυθμό και το πνεύμα της πόλης, ιδιαίτερα μέσα από τη χρήση του κολάζ (Gale, 1999: 126).

Τα όρια και οι αντιθέσεις είναι θέμα για το Dada στη Νέα Υόρκη. Μια καλλιτέχνις η οποία προηγήθηκε του Dada στη Νέα Υόρκη και παρέμεινε στους κύκλους του μέχρι το 1923, οπότε και αναχώρησε για την Ευρώπη, ήταν η Γερμανίδα Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven.

Η ίδια,

'..ενσάρκωσε την κακόχη σύγκρουση των φυλών, των φύλων, των σεξουαλικών προτιμήσεων και των τάξεων των ανθρώπων που αποτελούσαν τον πληθυσμό της Νέας Υόρκης την εποχή του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, συνοδεύοντας τις μεγάλες αλλαγές στις οποίες το Dada αποκρίθηκε και προωθώντας τη δράση αυτή.'

(Amelia Jones, 2004: 9)

Η Freytag-Loringhoven γίνεται ένα σημάδι διάσπασης του κοινωνικού ιστού και ιδιαίτερα μιας βιομηχανικής αστικοποίησης, η οποία είχε χαρακτηριστικά ανεξέλεγκτα, βίαια, θηλυπρεπή και απαξιωτικά. Έτσι στα χρόνια που προηγούνται και ακολουθούν τον Μεγάλο Πόλεμο, αναπτύσσεται στην αμερικάνικη μεγαλούπολη και μια καλλιτεχνική πρωτοπορία και η παρουσία της Freytag-Loringhoven συνδιαλέγεται και έρχεται σε ρήξη με κοινωνικά και με πολιτιστικά στοιχεία.

Συντονίζει το σώμα της με την πόλη, αναπτύσσει μια σωματική γλώσσα μέσα από την περιήγηση στο αστικό τοπίο. Στο ποίημα 'Subjoyride' δηλώνει την ετοιμότητα για να φορέσει την ποίηση της αμερικάνικης ψυχής και δίνει τον τόνο για την εκτέλεση της σωματικής ποίησης στη Νέα Υόρκη.

*Ξύπνησε τους επιβάτες σου-
μεγάλους και μικρούς- για να κάνουν βόλτα
Σε πινέζες – βρώμικες σβήστρες και
Μαχαίρια*

*Αυτές οι τρεις Χάριτες λειτουργούν υποδοχές
Για 5 cents.*

(Freitag-Loringhoven, 'Subjoyride': 102)

Κάπου εδώ συναντώνται η ενέργεια του σώματος με αυτή της πόλης, αλλά και με την κίνηση του καταναλωτισμού στην αστική κοινωνία και ιδιαίτερα στην αμερικάνικη κουλτούρα. Επιπλέον συνδέεται η ποίηση με το καθημερινό βίωμα, με τη ζωή όπως είναι τετριμμένη, αβέβαιη, ειρωνική, μελαγχολική, ελλειπτική.

Η πόλη αναταράσσεται σε τύμπανο αυτιού-

Σε νύχτα μοναχική

αχνοφαίνεται -:

σελήνη – περιπλανώμενη!

Χλωμή – με την ομορφιά κατάπληκτοι-

πολύ υψηλή για να μοιραστεί!

Σε μπλε έκταση – περιπλανιέται αυτή μακριά από το στήθος μου -

φωτίζεται περίεργα -

τρομακτική αδερφή!

(Freitag-Loringhoven, 'Appalling Heart': 104)

Οι λέξεις θολώνουν το νόημα και δεν γίνονται εύκολα πια οι διακρίσεις ανάμεσα σε διαφορετικά πράγματα όπως, η μηχανή και το σώμα, η φύση και ο άνθρωπος, ο ουράνιος και ο γήινος κόσμος, η ειρωνεία και η μελαγχολία. Ακόμη και οι τίτλοι δηλώνουν την ανάμιξη διαφορετικών πραγμάτων: 'Moving-Picture and Prayer', 'Orgasmic Toast', 'Manquake', 'Harvestmoon' (Gammel & Zelazo, 2011: 11).

Εκτός από τις παρεμβάσεις σε επίπεδο αστικής κουλτούρας, αξιών και αστικού τοπίου, το Dada προκαλεί έναν έντονο διάλογο σε επίπεδο θεώρησης των πρωτοποριών στην τέχνη.

Πολλές φορές, προσπάθειες κατηγοριοποίησης της ιστορικής πρωτοπορίας, συντέλεσαν στο να ομογενοποιηθούν κάποια χαρακτηριστικά της, με βάση ορθολογικές θεωρίες στο πρότυπο του Bürger και να χαθεί έτσι ο πλουραλισμός της δραστηριότητας κινήματων όπως το Dada.

Οι πρακτικές που ονοματίζονται *πρωτοποριακές [avant-garde]* δείχνουν τις αντιφάσεις που υπάρχουν στις αστικές, καπιταλιστικές, μοντέρνες και μεταμοντέρνες δομές, αντιφάσεις που διαπραγματεύονται τη διάκριση ορθολογικός/ ανορθολογικός (Amelia Jones, 2004: 16).

Πολλές φορές η Ιστορία της Τέχνης καταλήγει σε άκαμπτα σχήματα ανάλυσης, τα οποία είτε εκθειάζουν κάποια ιδιοφυΐα – απλουστεύοντας, είτε συναντούν αφηρημένες αξίες και νοήματα αποκόπτοντας το έργο τέχνης από την εποχή, την παραγωγή, τη διανομή και την ερμηνεία (Amelia Jones, 2004: 19).

Τέτοια σχήματα και αντιφάσεις μπορεί να βρεθούν και σε επίπεδο αισθητικής. Στο σημαντικό έργο του Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας (Theorie der Avantgarde)* γίνεται αναφορά στη σχέση θεωρίας και ιστορίας. Υπό το βάρος της διατύπωσης του Adorno 'Η ιστορία ενυπάρχει στην αισθητική θεωρία. Οι κατηγορίες της τελευταίας είναι ριζικά ιστορικές.', αναφέρεται ότι οι αισθητικές θεωρίες είναι αποτύπωμα της εποχής τους και μάλιστα ότι οφείλουν σε *αυτήν τη*

γένεσή τους (Bürger, 2010: 47). Ο ορισμός του Bürger για την ιστορική πρωτοπορία έχει διευρυνθεί και κυριαρχήσει στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία (και όχι μόνο), από το 1974 μέχρι και σήμερα (Amelia Jones, 2004: 20).

Κατά την Amelia Jones ο ίδιος ο Bürger ξεκινάει μία κριτική της αισθητικής του μοντερνισμού, που εμπεριέχει αντιφάσεις. Προβάλλει τα *readymades* του Duchamp, ως πρότυπο κριτικής στην ιδέα ότι μια καλλιτεχνική ιδιοφυΐα παράγει έργα τέχνης μέσα σε ένα ιστορικό και πολιτικό κενό. Αυτή η πρακτική του Γάλλου καλλιτέχνη, χαρακτηρίζεται ως ριζοσπαστική. Όμως μέσα από την επέκταση της σύλληψης αυτής του Bürger στη σύγχρονη θεώρηση για την τέχνη, αντιμετωπίζονται οι καλλιτέχνες ως "ήρωες" που ασκούν ριζοσπαστική κριτική στους θεσμούς της τέχνης. Συνακόλουθα τα μουσεία και η αγορά της τέχνης εξυμνούν τους καλλιτέχνες ως ιδιοφυΐες που ασκούν κριτική στους θεσμούς της τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι αυτό του Duchamp και πιο σύγχρονο αυτό του Warhol. Τέτοιες θεωρητικές κινήσεις που συναντώνται και μετά τον Bürger, καταλήγουν σε μια ορθολογική δυναμική και απλοποιούν πολυσύνθετες πολιτιστικές διαδικασίες, σε μονοσήμαντα και εξηγήσιμα φαινόμενα, τα οποία έχουν πραγματοποιηθεί από έναν και μόνο καλλιτέχνη (A. Jones, 2004: 20-1).

Σε κάθε περίπτωση η δράση της Freytag-Loringhoven έχει ιδιαίτερη αξία. Αν από τα *readymades* οδηγούμαστε στον μινιμαλισμό, την εννοιολογική τέχνη και τη μεταμοντέρνα εμπειρία της τέχνης, με τη δραστηριότητα την Freytag-Loringhoven, τη δυσλειτουργική περιπλάνησή της στο αστικό τοπίο, την πειραματική ποίηση, τα αυτοσχέδια κοστούμια, την κλεπτομανή συμπεριφορά απέναντι στα προϊόντα του καπιταλισμού, οδηγούμαστε σε φεμινιστικές προσεγγίσεις, στη *body art* και σε άλλες μορφές σύγχρονης τέχνης (A. Jones, 2004: 26).

Κοινωνία, πολιτική, παρεμβάσεις

Η στράτευση και η ενεργή στάση του καλλιτέχνη ή ακόμη καλύτερα η θέση μέσα στην 'πραγματικότητα της εποχής του' είναι κοντινή αντίληψη για τους περισσότερους ντανταϊστές. Όμως η άρνηση δεν φτάνει από μόνη της, αλλά χρειάζεται και καλλιτεχνική δημιουργία (Verkauf, 1987: 14), όπως φαίνεται σε όλες τις πόλεις που δραστηριοποιήθηκε το κίνημα. Επιπλέον επιδιώκεται η επανασύνδεση της τέχνης με την καθημερινή ζωή και το εφήμερο. Ένας ατέλειωτος πειραματισμός από καλλιτέχνες σε σχέση με τα υλικά και τις μορφές, δείχνει την κατεύθυνση της τέχνης μέσα στην κοινωνία και την καθημερινότητα.

Η επίθεση της πρωτοπορίας (και επομένως και του Dada) δεν γίνεται προς κάποιο είδος τέχνης, αλλά η τέχνη ως θεσμός. Όπως έγραφε ο Marcel Janco σε κατάλογο έκθεσης, *η τέχνη πρέπει να επιστρέψει εκ νέου στη ζωή*. Ο ίδιος θεωρεί ότι από την Αναγέννηση και μετά η απομόνωση της τέχνης από την καθημερινότητα, την έκανε να αποτραβηχτεί από τη ζωή και έτσι οι καλλιτέχνες άρχισαν να θεωρούν τον εαυτό τους ανώτερο. Χαρακτηρίζει αυτή την εξέλιξη μία *μη παραγωγική ομφαλοσκοπία* και εκφράζει τη φυγή από την υπερηφάνεια των

καλλιτεχνών και την τάση να γίνει η τέχνη μια αποτελεσματική δύναμη μέσα στη ζωή^{cxlix}.

Η στροφή αυτή στη ζωή περιλαμβάνει τις λέξεις... 'Τη λέξη, τη λέξη, τη λέξη έξω από την κυριότητα σου, τη στενοκεφαλιά σου, αυτή τη γελοία ανικανότητά, την ηλίθια κομψότητα σου, έξω από τον αυτονόητο περιορισμό που παταγαλίζεις.' (Ball, 1996: 221). Η λέξη κατά τον Ball είναι ιδιαίτερα σημαντικό ζήτημα, με ευρύτερο δημόσιο ενδιαφέρον.

Η χρήση στοιχείων της καθημερινής ζωής είναι φανερή στη δημιουργία ποιημάτων, όπως είδαμε παραπάνω. Τα *Arpaden* του Hans Arp δημιουργήθηκαν μέσα από τυχαία επιλογή λέξεων από εφημερίδα. Αντίστοιχα τυχαία ήταν η συνταγή του Tzara για την ποίηση, με λέξεις που ήταν κομμένες από εφημερίδα και ανακατεύονταν σε ένα σακούλι.

Χρήση υλικών από την καθημερινή ζωή με τυχαίο τρόπο θα κάνει και ο Janco ο οποίος ενσωμάτωνε στα έργα του σύρμα, κλωστή, φτερά, όστρακα. Παρομοίως ενεργούσε αυτόνομα και ο Schwitters (Richter, 1983: 80).

Ακόμη και η χρήση του 'συγχρονισμού' συνδέεται με την κοινωνική ζωή και τα καθημερινά δρώμενα, κατά τους Ball και Huelsenbeck. Ο Ball αρχικά αντιπαραβάλλει με τον κόσμο που την απειλεί, την παγιδεύει και την καταστρέφει (Ball, 1996: 57). Στον Huelsenbeck ο 'συγχρονισμός' είναι το γρήγορο νόημα της ζωής, αυτό το νόημα της πόλης που ωθεί σε δράση. Γι' αυτόν, το συγχρονιστικό ποίημα σημαίνει 'Ζήτω η ζωή' (Huelsenbeck, 1998: 34-5).

Μια επιστροφή στο καθημερινό, που θα γίνει μέσα από μια νέα επαναφορά στην έκσταση και τον μυστικισμό. Έτσι θα γίνει μια καθημερινή επανεγγραφή στη ζωή μέσα από την 'επιτέλεση' και τις πρακτικές του Dada. Η επιτυχία αυτής της ολοκλήρωσης της τέχνης μέσα από την κοινωνική πρακτική και την παρέμβαση στην πραγματικότητα έχει γίνει αντικείμενο συζήτησης στη θεωρία του πολιτισμού (Partsch, 2006: 55). Η 'ιδεολογία της εμπειρίας' (*ideology of experience*) του Dada θα ασκήσει την επιρροή της στον Benjamin. Επιπλέον, θα επηρεάσει τη θεώρηση του Bürger ο οποίος θα δει την πρωτοπορία ως 'υπέρβαση αγνή και απλή' (Hal Foster, 1994: 17).

Η ζωή για το Dada είναι ένα μείγμα θορύβων, χρωμάτων, ρυθμών και αυτά είναι που εκφράζει η τέχνη του: μια πρωτόγονη σχέση με την πραγματικότητα. Πρόκειται για μια τέχνη που δεν έχει αισθητική οπτική προς τη ζωή και διαλύει τα συνθήματα που υποστηρίζουν ηθικές αξίες, κουλτούρα και εσωτερικότητα.

Η ανανέωση της τέχνης συνδέεται με μια καλλιτεχνική και ποιητική έρευνα, η οποία θα συνδέεται με την κοινωνική τάξη και την καθημερινή ζωή. Η τελευταία δεν διακρίνεται από την ποίηση, γίνεται τρόπος ζωής και ρήξης με το παρελθόν, τη λογοτεχνία και την τέχνη οι οποίες σταμάτησαν να υπηρετούν τον άνθρωπο και έγιναν απαρχαιωμένοι θεσμοί μιας απονεκρωμένης κοινωνίας. Από αυτήν την οπτική η Οκτωβριανή Επανάσταση, χαιρετίζεται από κάποιους ντανταϊστές ως μια προοπτική για το μέλλον και μια ρήξη με έναν κόσμο που έχει πια παλιώσει (Tzara, n.d.: 403).

Ότι έχει παλιώσει, είναι αυτό που περιβάλλει τους ντανταϊστές ένας κόσμος του πολέμου, των συμβιβασμένων κοινωνιών, της αποσύνθεσης, της κουλτούρας- που βρίσκεται μακριά από τον άνθρωπο, της πολιτικής- που κατακρεουργεί τους

πολίτες. Απέναντι σε αυτό τον κόσμο το Dada ήθελε να υψωθεί πάνω από όλα αυτά και να γίνει το φάρμακο, μέσα από τη δράση και το καλλιτεχνικό παιχνίδι.

Η κοινωνία και η τέχνη πηγαίνουν μαζί. Έτσι δεν μπορεί κανείς να δεχτεί τη μία μόνη της. Η τέχνη της αστικής κοινωνίας είναι καταδικασμένη το ίδιο και η ίδια η κοινωνία η οποία δημιουργεί τις αξίες τις οποίες αποδοκιμάζει το κίνημα του Dada. Επομένως μια νέα τέχνη, δεν πρέπει μόνο να απορρίπτει παλαιότερες μορφές τέχνης, αλλά και τις δομές που τις εκκόλαψαν.

Επιπλέον το Dada εξέφραζε την αντίθεσή του στα κινήματα τέχνης που προηγήθηκαν. Ήταν απέναντι στον Κυβισμό, τον Φουτουρισμό, τον Εξπρεσιονισμό. Η άρνηση εδώ έχει να κάνει με το ότι έβλεπε τους άλλους -ισμούς στην τέχνη, ως δείγματα 'εκφυλισμού του αντινατουραλισμού'. Όμως χρησιμοποιούσε μέσα και τρόπους που είχαν ξεκινήσει από αυτά τα κινήματα, τους παραχωρούσε χώρο σε ντανταϊστικά περιοδικά, έδινε χώρο σε ντανταϊστικές εκθέσεις σε έργα καλλιτεχνών που προέρχονταν από αυτά τα κινήματα (Verkauf, 1987: 11-2).

Εκτός από την άρνηση άλλων κινήματων το Dada θα αρνηθεί και θα καταστρέψει τον ίδιο του τον εαυτό. Είναι γνωστές εσωτερικές διαμάχες μεταξύ των ντανταϊστών. Μάλιστα μια τέτοια ξεκίνησε ήδη από την πρώτη ομάδα στη Ζυρίχη. Υπήρχε διάσταση απόψεων για την πορεία της, ανάμεσα στον Ball και τον Tzara. Ο δεύτερος έσπρωχνε τα πράγματα προς ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα πρωτοπορίας, κάτι που έβρισκε αντίθετο τον Ball και τελικά συνέβαλε στην πρώτη αποχώρησή του από το κίνημα και στην οριστική ρήξη λίγο αργότερα, όταν το Dada γινόταν διεθνώς γνωστό. Κάτι τέτοιο δείχνει την κίνησή του ενάντια στη θεσμοποίηση μιας πρωτοποριακής τέχνης (Wenzel White, 1996: 3).

Οι βάσεις για τη δημιουργία κινήματος μπαίνουν νωρίς. Μέσα από την πολεμική κατάσταση και τις εντάσεις που επικρατούσαν στο Cabaret Voltaire, οι ντανταϊστές έχουν ως στόχο τους αστούς, ακόμη και τους φοιτητές που ψάχνουν για φτηνές διασκεδάσεις. Ο Huelsenbeck αναφέρει ότι το καμπαρέ δεν έχει να κάνει με frou-frous, γυμνά κορίτσια και φτηνά τραγουδάκια. Χαρακτηρίζει μάλιστα το Cabaret Voltaire ως πολιτιστικό θεσμό^{cl}.

Οι εμικρέδες καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην πρώτη προσπάθεια του Dada στη Ζυρίχη, κινούνται στα όρια. Η προσφυγική τους ιδιότητα τους δίνει τη δυνατότητα να κινούνται μέσα στην αστική κουλτούρα αλλά και στο περιθώριό της. Είναι μια ιδιότητα που δίνει ιδιαίτερη ευελιξία σε σχέση με το τι είναι πραγματοποιήσιμο και τι όχι. Το μετέπειτα κίνημα θα ελιχθεί και στη συνέχεια ανάμεσα σε ακραίες καταστάσεις, καθώς και μέσα στο δυτικό πολιτισμό, στη βιομηχανική κοινωνία, αλλά και στον αντίποδα της ιδέας της προόδου που προκύπτει από τους παραπάνω όρους.

Σε αντίθεση με τον Φουτουρισμό, το Dada δεν είχε εκκολαφτεί σε κάποια χώρα, όπως η Ιταλία, που είχε μείνει πίσω στη βιομηχανική ανάπτυξη. Οι ντανταϊστές προέρχονταν από καπιταλιστικές χώρες [με την εξαίρεση της Ρουμανίας] και είχαν μια βαθιά δυσπιστία στις ιδέες της προόδου, της επιστήμης, της εκβιομηχάνισης αλλά και μια καχυποψία απέναντι στον Ευρωπαϊκό πολιτισμό. Οι

Ball και Huelsenbeck αντέτασαν έναν πνευματισμό, απέναντι στη μηχανοποίηση της κοινωνίας (Berghaus, 2005: 137-8).

Στο Βερολίνο οι ντανταϊστές συνειδητά θα αποφασίσουν να συμμετέχουν στις αναταραχές. Το κίνημα ένιωθε ότι έπρεπε να υπηρετήσει την έλευση μιας νέας εποχής (Richter, 1983: 154), μέσα στις γενικότερες συγκρούσεις ανάμεσα σε κομμουνιστές και συντηρητικούς. Έτσι θα συνδυάσει τις δράσεις σε κλειστούς χώρους, με δραστηριότητες στο δρόμο και σε άλλους δημόσιους χώρους και με παρεμβάσεις πολιτικού περιεχομένου.

Όπως είδαμε και παραπάνω, για το Dada του Βερολίνου, η μεγάλη τέχνη παρουσιάζει τα πολλαπλά προβλήματα της εποχής της και μεταδίδει το συγκλονισμό από τις εκρήξεις της προηγούμενης εβδομάδας. Σε αυτό το πλαίσιο οι τρόποι και τα μέσα που χρησιμοποιεί η τέχνη, συναρτώνται με μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ενώ οι καλλιτέχνες είναι παιδιά της εποχής τους.

Οι καλύτεροι καλλιτέχνες, οι πλέον δυνατοί και παράδοξοι είναι εκείνοι που ανά πάσα στιγμή αποσπούν και ανασυνθέτουν από το χάος των καταρρακτών της ζωής τις ξεσκισμένες σάρκες των κορμιών τους, αυτοί που αιμορραγώντας από τα χέρια και την καρδιά, συλλαμβάνουν με μανία το πνεύμα της εποχής τους.

(Huelsenbeck, 1998: 43)

Ο Εξπρεσιονισμός γίνεται στόχος για τον Huelsenbeck. Κατηγορεί τους εξπρεσιονιστές για εσωτερικότητα, για συμβιβασμό με την αστική τάξη για έλλειψη δράσης, για αδιαφορία προς τις κοινωνικές εξελίξεις και την καθημερινότητα, για προσδοκία μιας καλής σύνταξης.

Ο Κομμουνισμός δεν είναι αυτός που έρχεται να βελτιώσει τις κοινωνικές αξίες. Στα μάτια των ντανταϊστών στο Βερολίνο, πρέπει να ..*καταστρέψει οτιδήποτε έχει αστικοποιηθεί* (Huelsenbeck, 1998: 50). Δύο λέξεις βρίσκονται αντίθετα στη σύλληψη του κόσμου από τον ντανταϊστή, η βελτίωση και το πνεύμα. Ο πολιτικός δεν πρέπει να βελτιώσει τις συνθήκες αλλά να θέσει σε κίνηση τον κόσμο. Ενώ το πνεύμα και η μεταφυσική δεν ανταποκρίνονται στο εδώ και τώρα.

Ο ντανταϊστής πρεσβεύει μια σωματική κουλτούρα και από ένστικτο επιλέγει να καταστρέψει την πολιτιστική κουλτούρα των Γερμανών. Από τη στιγμή που η κουλτούρα αυτή είναι σκατά, οφείλει να δώσει *μία γερή κλωτσιά στον κώλο* του αστού και να τον εμποδίσει να αγοράσει τέχνη για την αυτοεπιβεβαίωσή του (Huelsenbeck, 1998: 54).

Σε μία από τις πρώτες εκδηλώσεις του Dada στο Βερολίνο, το ρεπερτόριο των καλλιτεχνών περιελάμβανε και μια απαγγελία ποιήματος του Marinetti από τον Else Hadwinger (Gordon, 1987: 17). Κάτι τέτοιο φαντάζει αντιφατικό, από τη στιγμή που το Dada ήταν ενάντια στον πόλεμο και τον Εθνικισμό. Όμως η υποστήριξη των νέων τάσεων και οι αντιφάσεις, ήταν συστατικά στοιχεία του κινήματος και των ατόμων που το αποτελούσαν. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί σε εκδηλώσεις που είχαν οργανώσει οι Ball & Huelsenbeck πριν μετακινηθούν στην Ελβετία, με την υποστήριξη φουτουριστικών έργων.

Μια αντιφατική κίνηση, από ένα πρόσωπο που κινήθηκε στους κόλπους του κινήματος στο Βερολίνο, έγινε το Σεπτέμβριο 1918. Ο Baader συνάντησε στο τραμ τον Scheidemann, ο οποίος ήταν μέλος του Σοσιαλδημοκρατικού κόμματος και συμμετείχε στις διεργασίες για τη δημιουργία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, και τον ανακήρυξε επίτιμο μέλος του γερμανικού Dada.

Πολιτικό περιεχόμενο είχε η αλλαγή του ονόματος του Johannes Herzfelde σε John Heartfield. Η πράξη αυτή ήταν μια διαμαρτυρία ενάντια στον Εθνικισμό (Gale, 1999: 121) και μια άρνηση της γερμανική ταυτότητας.^{cli}

Ο Baader είχε την πρωτοκαθεδρία σε δραστηριότητες που αφορούσαν το δημόσιο χώρο ή/και είχαν πολιτικό περιεχόμενο. Ο ίδιος ήταν μια προσωπικότητα με εκρήξεις, ήταν μανιοκαταθλιπτικός, και είχε νοσηλευτεί αρκετές φορές. Οι διακηρύξεις του είχαν καυστικό χιούμορ και μεγαλομανία .

Στις 17 Νοεμβρίου 1918, μια εβδομάδα μετά την παραίτηση του Kaiser, ο Baader αναλαμβάνει δράση σε καθεδρικό ναό. Ο πάστορας Dr. Dryander ξεκίνησε το κήρυγμα και ο Baader τον διέκοψε, κραυγάζοντας στους πιστούς ότι δεν δίνουν δεκάρα για τον Χριστό. Σάλος ξέσπασε στην εκκλησία. Ο βλάστημος ντανταϊστής συνέχισε λέγοντας ότι ο Χριστιανισμός δεν σέβεται το λόγο του Χριστού (Hausmann, 1958: 76-7). Οι πιστοί τον πέταξαν έξω από την εκκλησία και στη συνέχεια τον οδήγησαν στο αστυνομικό τμήμα με την κατηγορία της βλασφημίας. Ο Baader ανταπαντά στον τύπο, ότι όλος ο επονομαζόμενος Χριστιανισμός δεν δίνει δεκάρα, για αυτό συνέβη ο πόλεμος. Αυτή την κατάσταση οι πιστοί και οι πνευματικοί ηγέτες, θα την έχουν βάρος στη συνείδησή τους^{clii}.

Στη συνέχεια πραγματοποίησε δράσεις με πολιτικό περιεχόμενο. Το Φεβρουάριο του 1919 κατά την πρώτη συνεδρίαση της εκλεγμένης ομοσπονδιακής βουλής, ο Baader μοίρασε το φυλλάδιο *Dadaisten gegen Weimar* (*Οι Ντανταϊστές ενάντια στη Βαϊμάρη*) στο μπαρ Rheingold και ανακήρυξε τον εαυτό του Πρόεδρο του κόσμου. Η εθνοσυνέλευση είχε διαλυθεί και το Club Dada είχε αναλάβει τη διακυβέρνηση:

Οι ντανταϊστές εναντίον της Βαϊμάρης

*την Πέμπτη 6 Φεβρουαρίου 1919 στις 7.30 μ.μ.
Στην Kaisersaal des Rheingold (Bellevue-Strasse) ο*

ΟΜΠΕΡΝΤΑΝΤΑ

θα ανακηρυχθεί

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΥΔΡΟΓΕΙΟΥ

σύμφωνα με τα λόγια της Εφημερίδας:

*"Θα έχουμε πιθανότατα πολλές ακόμη εκλογές μέσα στο χρόνο, για το
Πρξσλντεντρχ και το Φλκσχαους. Ας μην πάρουμε τις αποφάσεις μας με την
ενσικτώδη μηχανική βεβαιότητα του ασυνείδητου πλήθους·*

[.....]

*Θα ανατινάξουμε τη Βαϊμάρη μέχρι τα ουράνια. Το Βερολίνο είναι το μέρος..
ντα.. ντα.. Δεν θα λυπηθούμε κανέναν και τίποτε.*

Παρουσιαστείτε όλοι, μαζικά!

Το Ντανταϊστικό Στρατηγείο της Παγκόσμιας επανάστασης.

Γ. ΜΠΑΑΝΤΕΡ, Ρ. ΧΑΟΥΣΜΑΝ, ΤΡΙΣΤΑΝ ΤΖΑΡΑ, ΓΚΕΟΡΓΚ ΓΚΡΟΣ,
ΜΑΡΣΕΛ ΓΙΑΝΚΟ, ΧΑΝΣ ΑΡΠ, ΡΙΧΑΡΝΤ ΧΥΛΣΕΝΜΠΕΚ, ΦΡΑΝΤΣ ΓΙΟΥΝΓΚ,
ΩΥΓΚΕΝ ΕΡΝΣΤ, Α.Ρ. ΜΑΓΙΕΡ

(Richter, 1983: 199)

Στις 15 του ίδιου μήνα διανέμεται με θεαματικό τρόπο το περιοδικό *Jedermann sein eigener Fussball*. Το έντυπο μοιράζεται στις γειτονιές του Βερολίνου, με όχημα που είχαν νοικιάσει οι ντανταϊστές. Η ιδέα για αυτού του τύπου τη δράση, ήταν του Walter Mehring. Εκτός από το λεωφορείο είχε χρησιμοποιηθεί και μία μπάντα με φράκα και ψηλά καπέλα ..απ' αυτές που συνήθως παίζουν σε κηδείες πρώην στρατιωτικών (Richter, 1983: 172).

Οι ντανταϊστές περπατούσαν κρατώντας δέματα του περιοδικού. Οι πωλήσεις πήγαν καλύτερα στις μικροαστικές και εργατικές περιοχές, απ' ότι στη δυτική πλευρά της πόλης που ήταν "καλές γειτονιές". Τα εμβλήματα αλλά και τα σύμβολα του Dada έγιναν αντικείμενο θριαμβευτικής υποδοχής, στις γειτονιές που είχαν δοθεί μάχες ανάμεσα στους Σπαρτακιστές και τους Freikorps. Η φράση *Jedermann sein eigener Fussball*, έμεινε στην καθημερινή διάλεκτο παίρνοντας ένα νόημα περιφρόνησης προς τις αρχές, ενώ το περιοδικό θα ξεπουλούσε αν δεν είχε να αντιμετωπίσει τη λογοκρισία. Ένα ακραίο τραγούδι που είχε συνθέσει ο Mehring, γίνεται η αφορμή για να γίνουν αγωγές. Το περιοδικό κατάσχεται άμεσα και δύο ντανταϊστές έρχονται αντιμέτωποι με τον Νόμο (Richter, 1983: 172-3). Κατά τον Herzfelde περίπου 7.600 φύλλα πουλήθηκαν κατά την περιοδεία, εκείνη την ημέρα, πριν τις συλλήψεις^{cliii}. Επίσης και οι 'βραδιές' συνεχίστηκαν το 1919.

Μέχρι τον Απρίλιο του 1919, το κίνημα είχε γίνει γνωστό σε όλη τη χώρα και καλλιτέχνες όλων των ειδών, συνέρρεαν για να δουν και να συμμετέχουν στο φαινόμενο Dada. Οι κριτικοί τέχνης εξυμνούσαν ή αποδοκίμαζαν, ενώ κάθε εφημερίδα που σεβόταν τον εαυτό της, παρουσίαζε μια θεώρηση και μια εξήγηση για τη δραστηριότητα του κινήματος (Gordon, 1974: 119).

Τον Ιούλιο του 1919 δύο ντανταϊστές αυτοσχεδίασαν. Ο Baader ανέφερε στον Hausmann ότι συμπληρωνόταν ένας αιώνας από τη γέννηση του συγγραφέα Gottfried Keller. Βρίσκονταν στη μέση της Rheinstrasse. Ο Hausmann ρώτησε αν είχε μαζί του κάποιο κομμάτι από τον Keller και ο Baader απάντησε ότι είχε το μυθιστόρημα *Der grüne Heinrich*, και έτσι στάθηκαν στο δρόμο, κάτω από ένα φανάρι, δίπλα δίπλα με το βιβλίο μπροστά τους και άρχισαν να διαβάζουν. Απήγγειλαν παίρνοντας εκφράσεις από εδώ και από εκεί, με εναλλαγές ρυθμού, νοήματος, ξεφυλλίζοντας τυχαία, χωρίς να ενδιαφέρονται για τους περαστικούς καθώς ένιωθαν μόνοι στον κόσμο, περιτριγυρισμένοι από αυτόν. Ο κόσμος είχε εξαφανιστεί στην άβυσσο της ποιητικής τους έμπνευσης. Απήγγειλαν μακριά από συμβάσεις και ένιωσαν την ευχαρίστηση δύο φωνών ενωμένων (Hausmann, 1958: 77-8). Το κείμενο αποτέλεσε τη βάση για να στηθεί μια απαγγελία στη μέση του δρόμου, μέσα στη δυναμική του τυχαίου.

Στις αρχές του 1920, πραγματοποιήθηκε περιοδεία σε πόλεις της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης. Σε μια από αυτές τις παραστάσεις στην Πράγα, τα πράγματα ξέφυγαν από τον έλεγχο. Οι απειλητικές διαθέσεις είχαν ξεκινήσει από

την προηγούμενη ημέρα στην πόλη και εντάθηκαν πριν και κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ένα στοιχείο που είχε συμβάλει σε αυτό το κλίμα ήταν κατά τον Hausmann το γεγονός ότι ήταν Γερμανοί: οι Τσέχοι δεν τους ήθελαν για εθνικούς λόγους, οι Γερμανοί τους απειλούσαν γιατί τους θεωρούσαν μπολσεβίκους και οι σοσιαλιστές τους απειλούσαν τη ζωή γιατί νόμιζαν πως ήταν άσωτοι^{cliv}.

Το 1920 πραγματοποιήθηκε και το Πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ Dada στο Βερολίνο. Σε αυτό συμμετείχαν όλοι οι ντανταϊστές ανεξάρτητα από το πόσο ακραία πολιτική τοποθέτηση είχαν. Το φεστιβάλ είχε έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Στο χώρο της γκαλερί, είχε κρεμαστεί ένα ανδρικό με στολή αξιωματικού και κεφάλι γουρουνιού, συνοδευόμενο από μια ένδειξη 'τον κρέμασε η επανάσταση'. Ήταν μια χειρονομία ενάντια στην άρχουσα τάξη, την εξουσία και την πολιτική που έφερε σε αυτό το σημείο τα πράγματα, παρά μια άρνηση της τέχνης (Richter, 1983: 210).

Ο Franz Jung, που κινήθηκε για κάποιο διάστημα στους κόλπους του κινήματος και ιδιαίτερα στην πολιτική πλευρά του, δημιούργησε ένα πολιτικό παράδοξο το 1923. Ενώ βρισκόταν σε γερμανικό φορτηγό πλοίο στη Βαλτική, ανάγκασε τον πλοίαρχο να κατευθυνθεί στην Πετρούπολη όπου και παρέδωσε το πλοίο στις έκπληκτες Σοβιετικές Αρχές (Richter, 1983: 211). Παρά το γεγονός ότι οι Σοβιετικοί δεν δέχτηκαν την προσφορά, το συμβάν καταγράφεται στην παρεμβατική δραστηριότητα των ατόμων που συμμετείχαν στο κίνημα και συνέχισαν την παράλογη δράση τους, ακόμη και προς το τέλος του Dada στο Βερολίνο, ακόμη και μετά από την ανακήρυξη του θανάτου του κινήματος από ομάδα ντανταϊστών στη Βαϊμάρη τον Μάιο του 1922.

Ο Baader είχε κάνει αρχιτεκτονικά σχέδια για τον Carl Heggenbeck, για ένα κομμάτι του ζωολογικού του κήπου στο Αμβούργο. Σε αυτά τα σχέδια, τα ζώα μπορούσαν να κυκλοφορούν ελεύθερα και διαχωρίζονταν χωρικά μόνο με χαντάκια. Ο Baader θα ήθελε κάτι τέτοιο και για τους ανθρώπους, όμως αυτοί είναι πολύ άγριοι (Richter, 1983: 213 & National Gallery of Art, Washington DC, 2006).

Αντίθετα στο Dada της Κολωνίας η πολιτική έκφραση είχε ειρωνική διάθεση και όχι τόσο καλλιτεχνική στράτευση. Η πολιτικοποίηση της τέχνης ενοχλούσε τους Ernst και Baargeld, οι οποίοι έβλεπαν την τέχνη και την πολιτική σε παράλληλη πορεία. Βέβαια αυτοί δεν βίωναν τη βιαιότητα των γεγονότων του Βερολίνου. Το περιοδικό του Baargeld *Der Ventilator* ('Ο Ανεμιστήρας') συνδύαζε αυτή την κριτική και ειρωνική διάθεση και έγινε ανάρπαστο πουλώντας 20.000 αντίτυπα πριν απαγορευτεί από τις βρετανικές δυνάμεις κατοχής (Richter, 1983: 254). Το περιοδικό ήταν μια επίθεση στο κατεστημένο μέσα από τον Αναρχισμό και το παράλογο (Gale, 1999: 141).

Ο Ernst προχώρησε πέρα από την πολιτική κριτική και την κομμουνιστική επανάσταση που επεδίωκε το Dada του Βερολίνου, πείθοντας και τον Baargeld ότι το Dada είναι πιο επαναστατικό από τον Κομμουνισμό. Έτσι έκανε όχημα του ένα άλλο περιοδικό το *Die Schammade*, με τη συνεισφορά του Agr και την οικονομική ενίσχυση του πατέρα του Baargeld που έβλεπε με χαρά τον γιο του να απομακρύνεται από το Κόμμα. Όπως παραθέτει ο Richter ο τίτλος του περιοδικού φαίνεται να προέρχεται από τις λέξεις: 'Schalmei', που σημαίνει

καλάμι και γλυκές και ειλικρινείς μελωδίες, 'Scharade', που σημαίνει γρίφος και παρωδία και συνδέεται με το θεατρικό παιχνίδι, 'Schamane' δηλαδή σαμάνος (Richter, 1983: 254-5).

Στο Ανόβερο ο Schwitters θα ξεκινήσει τη δική του προσπάθεια, με ξεχωριστή ντανταϊστική διάθεση. Ο Kurt Schwitters δεν είχε γίνει δεκτός στο Dada του Βερολίνου, αν και έκανε θετική εντύπωση στον Hausmann, γιατί ο Huelsenbeck τον αντιπαθούσε και τον θεωρούσε αστό (Richter, 1983: 216) και μάλλον πολύ λίγο πολιτικοποιημένο. Ο Schwitters συνέχισε τη δραστηριότητά του με το κίνημα MERZ, κάνοντας παράλληλα παρεμβάσεις στον αστικό χώρο.

Επίσης θα κάνει τη δική του παρέμβαση σε επίπεδο καθημερινότητας. Όχι μόνο χρησιμοποιεί ευτελή υλικά, όπως χαρτόνια, κομμάτια εφημερίδας, εισιτήρια του τραμ, για την κατασκευή των κολάζ του, αλλά μετατρέπει χώρους στο σπίτι του σε ένα γλυπτό της καθημερινότητας, μια εγκατάσταση, ή καλύτερα μια "στήλη". Η στήλη του Schwitters (Schwitters-Säule) ήταν ένα δυναμικό έργο τέχνης φτιαγμένο σε χώρο του σπιτιού και μεταλλασσόμενο κάθε φορά με νέες επιφάνειες. Δεν μπορούσε να μεταφερθεί ούτε να πουληθεί. . . . *ήταν κάτι περισσότερο από γλυπτό· ήταν ένα ζωντανό, καθημερινά μεταβαλλόμενο ντοκουμέντο πάνω στον Σβίτερς και τους φίλους του.* Βρισκόταν σε ένα δωμάτιο στον δεύτερο όροφο του σπιτιού του, περιείχε κοίλα και κυρτά, μια τρύπα σαν μικρή κουφάλα για κάποιους καλλιτέχνες (Arp, Richter, van Doesburg, Gabo, Lissitzky, Malevich) και μία για τη γυναίκα του και το γιο του (Richter, 1983: 238-9).

Μέσα σε αυτές τις τρύπες βρισκόντουσαν προσωπικά στοιχεία από κάθε καλλιτέχνη όπως μια τούφα μαλλιών, κορδόνια, πένα, βουρτσάκι νυχιών, μισοκαπνισμένο τσιγάρο, ακόμη και γέφυρα για οδοντοστοιχία, καθώς και ένα μπουκαλάκι με ούρα. Κάποιοι καλλιτέχνες είχαν παραπάνω από μία τρύπα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, η στήλη είχε μεγεθυνθεί σε τέτοιο βαθμό, που ήταν αδύνατο να δει κανείς τις παλιές τρύπες. Τώρα ήταν στην επιφάνεια νέα πρόσωπα, νέα κενά, σχήματα και χρώματα. Η γιγάντωση της στήλης γέμισε το δωμάτιο και ο Schwitters έκανε τρύπα στην οροφή και συνέχισε στον επάνω όροφο, αφού πρώτα είχε διώξει τους ένοικους του (Richter, 1983: 239).

Ο Schwitters συνέχισε να αναπαράγει στήλες στη Νορβηγία και μετά στην Αγγλία, όπου και μετακινήθηκε γλιτώνοντας τη σύλληψη από τους ναζί. Δεν έγινε το ίδιο και με την περίφημη αρχική στήλη του στο Ανόβερο η οποία δεν διασώθηκε από τις βόμβες. Έτσι έχασε ένα έργο το οποίο *..είχε μεγαλώσει μαζί του* (Richter, 1983: 240).

Πριν φύγει από τη Γερμανία, είχε προλάβει να στείλει στον Tzara μικροφίλμ που έδειχναν σκισμένες αφίσες του Hitler στο Ανόβερο, δελτία τροφίμων με μικρές ποσότητες. Πέθανε στην Αγγλία σε ηλικία 60 ετών, αρνούμενος να μιλήσει ή να γράψει ξανά γερμανικά (Richter, 1983: 240, 241-2).

Στη Γαλλία, επαναστατικές οργανώσεις όπως το Club du Faubourg και το People University, δεν μπόρεσαν να δεχτούν εξολοκλήρου το κίνημα. Στο Club du Faubourg, οι ντανταϊστές βρέθηκαν σε ένα χώρο που φιλοξενούσε πολιτιστικά γεγονότα και συμβατικές συζητήσεις για την τέχνη και την πολιτική. Εκεί εμφανίστηκαν οι Breton, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Aragon και το κοινό

φρόντισε να τους περιποιηθεί από την αρχή με σαρκαστικά σχόλια. Οι αντιδράσεις των θεατών διαφοροποιούνταν ανάλογα με τις πολιτικές τους αποχρώσεις. Το *Dada Μανιφέστο 1918* του Tzara, συσπείρωσε τους πάντες εναντίον των καλλιτεχνών (Berghaus, 2005: 158). Το θέαμα προκάλεσε διχασμό σε όσους παρακολούθησαν.

Ο Tzara κλήθηκε να δώσει μια ομιλία στο Faubourg Saint-Antoine People University στις 19 Φεβρουαρίου. Η εκδήλωση απευθυνόταν στους εργάτες και η ομιλία του Tzara θα παρουσίαζε όλα τα φλέγοντα ζητήματα γύρω από το κίνημα. Στην αρχή επιτέθηκε στον Κυβισμό και τη μοντέρνα ποίηση, διάβασε το 'Μανιφέστο του κ. Antipyrine' και άρχισε να γίνεται επικριτικός απέναντι στον Marx και τον Lenin, για να προκαλέσει το κοινό. Στη συνέχεια προσπάθησε να δικαιολογήσει την άποψή του για την εναντίωσή του σε κάθε κουλτούρα και όχι μόνο ενάντια στην αστική. Κατάλαβε ότι μία εξέγερση της διάνοησης δεν συγκινεί αυτούς που έλκονται από μια πολιτική επανάσταση (Berghaus, 2005: 158).

Οι αντιδράσεις σε δύο ντανταϊστικές εκδηλώσεις είχαν όπως είδαμε θετικό και αρνητικό πρόσημο. Παρά το γεγονός ότι πολιτικοί φορείς προωθούσαν τις ριζοσπαστικές ιδέες, τους ήταν δύσκολο να δείξουν αποδοχή στο προκλητικό Dada, που στη Γαλλία πρέσβευε περισσότερο την επανάσταση του μυαλού (Ribemont-Dessaignes, 1931:110) και λιγότερο τις κοινωνικές ανακατατάξεις. Επιπλέον τέτοιες οργανώσεις ίσως περίμεναν την καταστροφή των αξιών της αστικής κοινωνίας, αλλά και τη δημιουργία νέων αξιών.

Η γαλλική εκδοχή του Dada δεν είχε τη διάθεση να δημιουργήσει σύστημα αξιών και ήταν ενάντια σε κάθε σύστημα. Επιπλέον, δεν μπέρδευε την τέχνη με προπαγανδιστικούς πολιτικούς σκοπούς. Έτσι με μια σχεδόν ενστικτώδη κίνηση, κινήθηκε στον αντίποδα του γερμανικού Dada, στο θέμα της πολιτικής.

Το άνοιγμα της δράσης του κινήματος στην κοινωνία και τον αστικό χώρο συνεχίστηκε στη Γαλλία με διαφορετικό "χρώμα". Μια από τις εκδηλώσεις που αναφέρθηκε και παραπάνω, έγινε στην πλατεία της εκκλησίας St-Julien-le-Pauvre.

Η εκδρομή αυτή είχε σαν στόχο να αμφισβητήσει κυρίαρχα μνημεία ή συναισθηματικά φορτισμένα μέρη. Επίσης ήταν ένα σχόλιο στην ιδέα της ξενάγησης και των αξιοθέατων της πόλης του Παρισιού.

Το πρόγραμμα που τυπώθηκε για τη δράση αναφερόταν σε εκδρομές και επισκέψεις των ντανταϊστών σε σημεία της πόλης που δεν είχαν λόγο ύπαρξης, δείχνοντας την ανικανότητα των ξεναγών. Καλούσε σε δράση και σε συμμετοχή. Το Dada ανακοινώνεται ως μια νέα μόδα. Επίσης γίνεται ενημέρωση για μελλοντικές επισκέψεις στο Λούβρο, στο πάρκο Buttes-Chaumont, στο σταθμό Saint-Lazare, στο Mont du Petit Cadenas, στο Canal de l' Ourcq.

Ήδη από το πρόγραμμα της δράσης φαίνεται η απέχθεια του Dada προς γραφικά, ιστορικά σημεία της πόλης, η αμφισβήτηση προς τις τουριστικές ξεναγήσεις, καθώς και η προτροπή σε καταστρεπτική δράση. Το πρόγραμμα περιείχε διάφορα αυτοσχέδια σκετς, αλλά είχε αποθαρρυντική ανταπόκριση. Λόγω του κακού καιρού το κοινό δεν συμμετείχε.

Μία από τις δράσεις του προγράμματος ήταν η περιήγηση με τον Ribemont-Dessaignes. Αυτός έκανε μια ξενάγηση στο προαύλιο της εκκλησίας,

διαβάζοντας ορισμούς που έβρισκε τυχαία σε ένα λεξικό (Ribemont-Dessaignes, 1931: 115-6).

Η έκταση της παρέμβασης στο δημόσιο χώρο και η αμφισβήτηση του τουριστικού αξιοθέατου, θα μείνουν μετέωρα. Η μικρή συμμετοχή από το κοινό και η άσχημες καιρικές συνθήκες θα φέρουν απογοήτευση στο Dada του Παρισιού και την αρχή του τέλους για το κίνημα εκεί.

Τελικά, επισκέψεις σε άλλους χώρους δεν πραγματοποιήθηκαν. Η "εκδρομή" στον Saint-Julien-le-Pauvre δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία και προκάλεσε νευρικότητα στους ντανταϊστές, οι οποίοι πέρασαν σε διαφορετική δραστηριότητα.

Η επόμενη δράση υπό την καθοδήγηση του Breton ήταν η 'Κατηγορητήριο και Δίκη του Maurice Barrès'. Η διοργάνωση και η εκτέλεση της *Δίκης* αυτής, προκάλεσε εντάσεις και διχογνωμίες τόσο στους κόλπους των καλλιτεχνών του Dada, όσο και στις τάξεις του κοινού. Ο Barrès κατηγορήθηκε για συμβιβασμό σε σχέση με τις ιδέες της νιότης του, που είχαν συγκινήσει πολλούς ντανταϊστές παλιότερα. Ο συντηρητισμός του ερχόταν σε αντίθεση με την επαναστατικότητα του Dada.

Στήθηκε λοιπόν μια δίκη στη Salle des Sociétés Savante στις 13 Μαΐου 1921. Δικαστής ήταν ο André Breton, δημόσιος κατήγορος ο Ribemont-Dessaignes, συνήγοροι οι Aragon και Soupault. Μάρτυρες ήταν οι Tristan Tzara, Jacques Rigaut, Pierre Drieula Rochelle, Renée Dunan, καθώς και ο *Άγνωστος Στρατιώτης* ο οποίος μίλησε γερμανικά. Ο Tzara δεν ήταν ένθερμος υποστηρικτής του γεγονότος, αλλά συμμετείχε. Ο Picabia που είχε εκδηλώσει την αντίθεσή του, εμφανίστηκε τελικά για να εκφράσει την εχθρότητά του στους Breton, Aragon, Soupault (Berghaus 2005: 164).

Η παράσταση σημαδεύτηκε από τον ηγετικό ρόλο που είχε ο Breton, από την κατάθεση του *Άγνωστου Στρατιώτη*, καθώς και από τις αντιδράσεις του κοινού.

Πολιτικό χρώμα είχε η παρέμβαση καλλιτεχνών του Dada σε φουτουριστική παράσταση στο θέατρο Champs-Élysées. Εκεί οι φουτουριστές παρουσίασαν ένα μείγμα ήχου των περιφημων *θορυβομελοποιών* τους σε νέα γλυκανάλατα έργα. Οι ντανταϊστές διαμαρτυρήθηκαν και ο Marinetti απάντησε ζητώντας να σεβαστούν τα πολεμικά τραύματα που είχε στο κεφάλι του ο Russolo. Αυτό προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερες αντιδράσεις, ταξιδεύοντας μας πίσω στην περίοδο της Ζυρίχης.

Στη Νέα Υόρκη το Dada παρεμβαίνει στη μοντέρνα κουλτούρα. Η υποψηφιότητα του έργου του Marcel Duchamp *Fountain*, στην Έκθεση της Εταιρίας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών και η απόρριψή του, έγινε την ίδια περίοδο με το πολεμικό διάγγελμα από τον Αμερικανό Πρόεδρο, δηλαδή τον Απρίλιο 1917. Αυτή ίσως να μην ήταν και μια τόσο τυχαία σύμπτωση.

Έτσι η άρνηση συμμετοχής καθώς και ένα εθνικιστικό κλίμα πολεμικών αφισών και στρατιωτικών παρελάσεων, σφυρηλάτησε τον πυρήνα της ντανταϊστικής ομάδας στη Νέα Υόρκη, ως ένα καλλιτεχνικό και πολιτικό σύμπλεγμα ^{civ}. Αντιπολεμική είναι και εδώ η πρώτη σπίθα της ομάδας, ενώ καθοριστική είναι και η συμβολή της αντίδρασης στις κλασικές μορφές τέχνης. Επιστρατεύονται παλιά

μέσα και νέες τεχνικές για να αμφισβητηθεί ένας παραδοσιακά δομημένος πολιτισμός. Επίσης θα χρησιμοποιηθούν πολλά μηχανικά μέσα.

Η ομάδα εκεί χρησιμοποίησε διάφορους τρόπους: ζωγραφική, μικτές τεχνικές, γλυπτική, έτοιμα αντικείμενα (*readymades*, *found objects*), φωτογραφία, δράση. Πολλά από αυτά τα μέσα μείωναν την παρουσία του καλλιτέχνη ως δημιουργού, του ίδιου του του έργου ^{clvi}.

Μέλη της ομάδας ήταν γερμανικής καταγωγής. Επίσης καλλιτέχνες όπως οι Covert και Duchamp είχαν ταξιδέψει σε γερμανόφωνες χώρες και είχαν ισχυρές επιρροές από Γερμανούς και Ελβετούς καλλιτέχνες. Ο Duchamp και άλλοι καλλιτέχνες στον κύκλο του Dada της Νέας Υόρκης υποστήριζαν μια πιο "εγκεφαλική" ζωγραφική που ήταν κοντινή σε γερμανόφωνους καλλιτέχνες και όχι μια τέχνη του 'αμφιβληστροειδούς' που υποστηριζόταν από καλλιτέχνες στο Παρίσι εκείνης της εποχής ^{clvii}.

Ήδη από το 1916 πρώτα ο Duchamp με τα *readymades* του και παράλληλα οι Man Ray, Freytag-Loringhoven και Morton Schamberg προκαλούν την ιδέα της τέχνης και του δημιουργού, με ειρωνικά σχόλια και μηχανικά έργα. Ο Duchamp με την έκθεση μαζικά παραγόμενων προϊόντων ως έργων τέχνης, αμφισβητούσε εκ θεμελίων την ίδια την τέχνη (Gale, 1999: 97). Αρκούσε μόνο ένα ειρωνικό σχόλιο, ένας τίτλος και μια υπογραφή για να θεωρηθούν ως έργα τέχνης ένας στεγνωτήρας μπουκαλιών, μία ρόδα ποδηλάτου ή ένα ουρητήριο; Ήταν η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη που έκανε το έργο, ή η τοποθέτησή του σε μουσείο ή γκαλερί;

Ο ίδιος δήλωνε ότι τα *readymades* του, γίνονταν έργα τέχνης από τη στιγμή που το δήλωνε. Έτσι υποκειμενοποιούσε αντικείμενα τις καθημερινής ζωής, μετατρέποντάς τα σε έργα τέχνης. Ήταν μια κίνηση στοχαστική. Δεν επεδίωκε όμως να προκαλέσει κάποια απόλαυση στον θεατή αυτών των έργων. Πολλές φορές προσέθετε μία φράση στο "έργο" του σαν τίτλο, σαν μια πρόθεση να *..μεταφέρει τη σκέψη του θεατή προς άλλες κατευθύνσεις πιο ρηματικές* (Richter, 1983: 134). Όταν η επιτροπή για την έκθεση ανεξάρτητων καλλιτεχνών στη Νέα Υόρκη, απέρριψε το ουροδοχείο του, αυτός παραιτήθηκε από μέλος της και έτσι άρχισε να λειτουργεί η χειρονομία της πρόκλησης μέσα από την απόρριψη.

Προσπάθησε να περιορίσει την "παραγωγή" *readymades* για να αποφύγει την επανάληψη, μιας και αντιλαμβάνονταν πως

*.. για τον θεατή πολύ περισσότερο απ' ότι για τον καλλιτέχνη, η τέχνη είναι ένα ναρκωτικό εθισμού και ήθελα να προστατεύσω τα *readymades* μου από μια παρόμοια μόλυνση' 'Καθώς τα σωληνάρια της Μπογιιάς που μεταχειρίζεται ένας καλλιτέχνης είναι προκατασκευασμένα και προϊόντα παραγωγής, θα πρέπει να συμπεράνουμε ότι όλοι οι πίνακες του κόσμου είναι *ready-mades aided** ^{clviii}

Έτσι ο Duchamp διακωμωδεί την τέχνη και εφευρίσκει την πραγματικότητα, η οποία αντιπροσωπεύεται από τα *readymades*. Βρίσκει έναν ευφυή τρόπο να χτυπήσει την υποκρισία στο χώρο της κουλτούρας και της κοινωνίας. Η τέχνη και η ζωή είναι άδειες από ηθικό περιεχόμενο ή από κάποια πνευματική αξία. Ο ίδιος

θα πετύχει στην πράξη, για λογαριασμό της τέχνης μία ενέργεια απομυθοποίησης (*action démystificatrice*) των αξιών, που επιδιώκει η “γενεαλογική σκέψη” (Nietzsche, Marx, Freud) (Lista, 2005: 77).

Η καθημερινότητα αποτελεί υλικό και για άλλες αναζητήσεις του Marcel Duchamp. Ένα μέρος του έργου *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even /The Large Glass (La mariée mise à nu par ses célibataires, même /Le Grand Verre)* είχε μείνει στο γραφείο του καλλιτέχνη μπρος από ένα ανοιχτό παράθυρο για 18 μήνες, έτσι ώστε να κάτσει η σκόνη τη πόλης επάνω του. Στη συνέχεια ο Duchamp επεξεργάστηκε την επιφάνεια με τη φροντίδα που ταιριάζει σε πίνακα ζωγραφικής, δίνοντας διάφορες αποχρώσεις σε συγκεκριμένα σημεία. Το τυχαίο έδωσε την τελευταία πινελιά στο έργο: το γυαλί έσπασε κατά τη μεταφορά του, δημιουργώντας ένα μεγάλο ράγισμα. Αυτό το πλέγμα ραγισμάτων έκανε τον καλλιτέχνη να ανακηρύξει το έργο ως “ολοκληρωμένο” το 1923 (Richter, 1983: 140, 141).

Η πολιτική θέση που πήρε έμπρακτα το Dada στη Νέα Υόρκη εκφραζόταν με την αντίσταση στον αμερικάνικο πατριωτισμό, που διέσυρε όποιο πολιτιστικό προϊόν είχε γερμανική ταυτότητα, απαγόρευε την εκτέλεση έργων του Mozart και του Beethoven, μετονόμασε το 'sauerkraut' σε 'cabbage' (λάχανο) το 'hamburger' σε 'sandwich', ενώ πολλοί Αμερικανοί γερμανικής καταγωγής συλλαμβάνονταν ή λιντσάρονταν στους δρόμους. Τα κυνηγετικά σκυλιά γερμανικής ράτσας (dachshund) αντιμετωπίζονταν με κλωτσιές στους δρόμους. Επιπλέον, πόλεις, δρόμοι και άνθρωποι άλλαζαν το όνομά τους που δήλωνε γερμανική προέλευση, κάνοντάς το αγγλικό. Η στάση του Dada στην αμερικάνικη μεγαλούπολη, θα μπορούσε να συγκριθεί με την αντίστροφη στάση του γερμανού καλλιτέχνη Helmut Herzfeld που είχε ενεργή εμπλοκή στο Dada του Βερολίνου. Ο τελευταίος άλλαξε το όνομά του σε John Heartfield, ως πολιτική αντίδραση.

Βλέπουμε λοιπόν μια αντιγερμανική δραστηριότητα στην αμερικάνικη κοινωνία, που διατρέχει όλα τα επίπεδα από την κουλτούρα μέχρι την καθημερινή ζωή. Στον αντίποδα αυτής της στάσης, βρίσκονται οι καλλιτέχνες που συγκεντρώνονταν στο σπίτι των συλλεκτών τέχνης Arensberg, οι οποίοι είχαν ανοιχτό το σαλόνι τους για ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών. Εκεί έγινε ένας χώρος όπου συνδυαζόταν η τζαζ, με την σεξουαλικότητα και το αλκοόλ. Το χώρο διακοσμούσε μια εντυπωσιακή συλλογή έργων μοντέρνας τέχνης που ήταν ερέθισμα για τους καλλιτέχνες του Dada. Ίδια στάση είχαν και οι συμμετέχοντες στις εκθέσεις και τις ομιλίες της ομάδας Société Anonyme.

Είναι πάντως άστοχη η κριτική ότι το Dada στην Νέα Υόρκη δεν είχε πολιτικό χρώμα. Σίγουρα δεν είχε τόσο έντονη πολιτική και κομματική στόχευση, όπως στο Βερολίνο. Αν θεωρήσουμε τον όρο 'πολιτικό' με την ευρύτερη σημασία του, τότε θα δούμε ότι η δραστηριότητα του κινήματος δεν φανερώνει αδιαφορία για τα πολιτιστικά, κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα.

Πάντως είναι βέβαιο, ότι το Dada στην Νέα Υόρκη κραύγαζε το αντιπολεμικό του μήνυμα, μέσα από τη δραστηριότητά του. Επιπλέον, αξιοποίησε το στοιχείο της μηχανής που κυριεύε τον μοντέρνο κόσμο. Όμως η μηχανή εδώ δεν είναι μια λατρεία της τεχνολογίας, όπως εμφανίστηκε στον Φουτουρισμό. Είναι μια κριτική ματιά στην πρόοδο και μια πεισιμιστική ματιά προς τον αστικό πολιτισμό. Ένα

άλλο στοιχείο που διαφυλάσσεται, είναι αυτό της ατομικότητας, απέναντι στις ανθρώπινες κοινωνίες που είναι υπεύθυνες για τη σφαγή τόσων ζώων ^{clix}.

Το κοστούμι του Grosz που κυκλοφορούσε ντυμένος σκελετός ("Dada Death") στο Βερολίνο ως ένα σχόλιο για τις σφαγές του πολέμου, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το αντίστοιχο ένδυμα του Covert -ένα αυγό με ραγίσματα από το βράσιμο- στο Blindman Ball στη Νέα Υόρκη τον Μάιο του 1917. Στη δεύτερη περίπτωση αναφορά γίνεται σε ζητήματα έμφυλης ταυτότητας, με την έννοια του εύθραυστου να κυριαρχεί, μαζί με την κρίση του ανδρισμού στους καλλιτέχνες κατά τη διάρκεια του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Έτσι η επιθετικότητα του Βερολίνου αντικαθίσταται με την αίσθηση του ευάλωτου στον ανδρικό πληθυσμό, που αρνήθηκε να καταταγεί για αυτή τη σφαγή ^{clx}. Βέβαια τέτοιες διαφορές στη δραστηριότητα, δικαιολογούνται και από το διαφορετικό πλαίσιο που βίωναν οι ντανταϊστές: από το βίαιο περιβάλλον, γεμάτο εντάσεις, δολοφονίες, άμεση πολιτικοποίηση, στο Βερολίνο, σε μια κοινωνία που βίωνε τον πόλεμο με ένταση και με στερεοτυπικές συμπεριφορές, αλλά από απόσταση, στην περίπτωση της Νέας Υόρκης.

Στην αμερικάνικη μεγαλούπολη ξεκινά μια δραστηριότητα απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα. Οι δράσεις των Freytag-Loringhoven, Cravan, Duchamp έχουν το δικό τους χρώμα. Η Freytag-Loringhoven θα περιπλανηθεί και θα αναμιχθεί με το αστικό τοπίο.

Αυτή η περιπλάνηση δεν γίνεται σε μια Νέα Υόρκη, ορθολογικά οργανωμένη με ταξινομημένη δραστηριότητα. Στην ιστορία της πόλης και στη δράση στους κόλπους της, περιλαμβάνονται και ανορθολογικές καλλιτεχνικές δράσεις και περιπλανήσεις, όπως αυτές της Freytag-Loringhoven.

Ο Artur Cravan μέσα από την παράλογη δράση του και τη συνεχή κίνησή του, αμφισβητεί την πληρότητα του σώματος και μετακινείται σε πολλές Ευρωπαϊκές πόλεις, πριν πάει στην Νέα Υόρκη για να συνεχίσει εκεί τη δράση αμφισβήτησης. Στη συνέχεια θα χαθεί κάπου στις ακτές του Μεξικού. Τα κείμενά του χρησιμοποιούν ενστικτώδεις σωματικές μεταφορές για τον αφηρημένο και εξορθολογισμένο άνθρωπο της εποχής του. Την ίδια στιγμή οι παρεμβάσεις του χαρακτηρίζονται από βία και επιδεικτικότητα απέναντι στη νοοτροπία του αστού, στον μιλιταρισμό και στο αποδεκτό πρότυπο του αρρενωπού καλλιτέχνη. Ασκούσε λοιπόν βίαιες πρακτικές, όμως δεν αποδέχτηκε να συμμετέχει στον Α Παγκόσμιο Πόλεμο (A. Jones, 2004: 173).

Ο ίδιος εκτέλεσε τη δημιουργικότητά του με το ίδιο του το σώμα και έζησε ως ντανταϊστής, σε αντίθεση με τους συντρόφους του στη Νέα Υόρκη (A. Jones, 2004: 174).

Ο Cravan όπως και η Baroness Elsa, προκάλεσαν το κατεστημένο και τον Μοντερνισμό. Οι δράσεις τους, κινούνται στα όρια της καθημερινότητας και εκθέτουν το σώμα τους ενάντια στην αστική κουλτούρα. Η ριζοσπαστική τους παρουσία, διαφεύγει από την επίσημη ιστορική καταγραφή των πρωτοποριών και αναφέρεται στα όρια ανέκδοτων ιστοριών. Οι δυο τους επιτέλεσαν ζωντανά τα αποτελέσματα της νευρικής κατάρρευσης που προκάλεσε η αστική κουλτούρα και ο Μοντερνισμός (A. Jones, 2004: 175).

Μία άλλη δράση έγινε από τον Duchamp και άλλους 6 φίλους του. Ήταν μια αναρχική ντανταϊστική κίνηση που πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο 1917 στην Αψίδα στην Washington Square, όπου ανέβηκαν και τη στόλισαν με μπαλόνια στα χρώματα της γαλλικής σημαίας^{clxi}.

Όπως αναφέρει ο Calvin Tomkins, βιογράφος του Duchamp, στις 23 Ιανουαρίου αυτός και οι φίλοι του ανέβηκαν παράνομα στην οροφή της αψίδας όπου έκαναν picnic και διακήρυξαν 'την απόσχιση του χωριού Greenwich από την Αμερική των μεγάλων επιχειρηματιών και των μικρών μυαλών'^{clxii}.

Η Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, όπως έχει επισημανθεί παραπάνω, ντυνόταν, ερωτευόταν, ζούσε σε ρυθμούς Dada. Πρόκειται για μια περίπτωση ατόμου με έντονη σεξουαλικότητα, παράλογη συμπεριφορά, που εκτέλεσε παραστάσεις στον δρόμο παραβιάζοντας τα όρια^{clxiii}. Συνεχίζει έτσι την προηγούμενη ενασχόληση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα όπως πραγματοποιείται από τους συμβολιστές και τους Ιταλούς φουτουριστές και θα συνεχιστεί στον Σουρεαλισμό. Στο Dada δεν θα βρούμε μια θέση για τα ζητήματα αυτά σε θεωρητικό κείμενο, όμως θα μπορούσαμε να εντάξουμε τέτοιες συμπεριφορές προσεγγίζοντας τη μυθική και ιδεολογική προβολή της σεξουαλικότητας, όπως τη συναντάμε στις πρωτοπορίες (Lista, 2005: 80).

Η Freytag-Loringhoven περιγράφεται από τον Man Ray σαν η μορφή, που συμπυκνώνει και διαταράσσει μέσα από τη δράση της και τη ζωή της, το κίνημα από τα μέσα προς τα έξω. Δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά και προκαλεί την αμερικάνικη κουλτούρα (Amelia Jones 2004: 3). Λέγεται ότι τριγύριζε στους δρόμους του χωριού Greenwich και της Philadelphia, φορώντας το μπλε κράνος που χρησιμοποιούσαν οι Γάλλοι στρατιώτες στα χαρακώματα του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης είχε κολλημένα γραμματόσημα στο πρόσωπό της, δύο κονσερβοκούτια στερεωμένα με σπάγκο, ως σουτιέν, χρησιμοποιούσε κρίκους κουρτίνας ως βραχιόλια, και είχε στο λαιμό της ένα κλουβί με ένα καναρίνι. Φορούσε δηλαδή το κράνος του γαλλικού στρατού, ο οποίος είχε συλλάβει τον άντρα της και τον είχε αναγκάσει σε μια ζωή εξάντλησης σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, μέχρι να αυτοκτονήσει στην Ελβετία. Η ίδια έζησε πάμπτωχη αφού είχε στερηθεί τα υπάρχοντά της^{clxiv}.

Στη Νέα Υόρκη πάντως οι αναχώρηση των περισσότερων ντανταϊστών για το Παρίσι, τη δεκαετία του 1920 θα στοιχίσει στη Freytag-Loringhoven. Η κοινότητα του Dada στις Η.Π.Α. διαλύεται και η τελευταία που απέμεινε εκεί θα χάσει το δημιουργικό της περιβάλλον, καθώς δεν ήταν εύκολο να μεταναστεύσει στη γαλλική πρωτεύουσα λόγω της καταγωγής της^{clxv}.

Η Kathrine Dreier μετά από ένα ταξίδι που έκανε μετά το τέλος του πολέμου στη Γερμανία, προσπάθησε να οργανώσει εκδηλώσεις με Γερμανούς καλλιτέχνες στη Νέα Υόρκη. Μετά από πολλές αποτυχημένες προσπάθειες και επειδή ήταν δύσκολο να μεταφερθούν τα έργα, λόγω του ότι υπήρχαν απαγορεύσεις (με την εξαίρεση της έκθεσης με έργα του Schwitters), οργανώθηκε από τη Société Anonyme ένα συμπόσιο την 1η Απριλίου 1921 με τίτλο *Do you Want to Know What a Dada Is?*. Εκεί ο ζωγράφος Marsden Hartley παρουσίασε τη 'Σημασία του να είσαι Dada' (*The Importance of Being Dada*) δηλαδή την ιδεολογία και τους σκοπούς του κινήματος, το μηδενισμό του οποίου χρέωσε στον Nietzsche,

ενώ επικεντρώθηκε και στη χιουμοριστική πλευρά και την ατομική ελευθερία του Dada. Στον αντίποδα μίλησε η ζωγράφος και ψυχολόγος Claire Dana Mumford. Κατά αυτήν το κίνημα δεν είχε τίποτα το καινούριο να επιδείξει. Την εκδήλωση έκλεισε η καθηγήτρια Ψυχολογίας Phyllis Ackerman με μια συζήτηση για ντανταϊστικά εικαστικά έργα ^{cixvi}.

4ο Κεφάλαιο. Η επιτέλεση που εγγράφεται και η γραφή που δρα.

Προσεγγίζοντας ζητήματα που άπτονται με το θέμα της ένταξης ή απόσχισης των κινημάτων της πρωτοπορίας από την κοινωνία, βρισκόμαστε με έναν παράδοξο τρόπο κοντά στις κοινωνικές επιστήμες και ιδιαίτερα στην Κοινωνιολογία και την Κοινωνική Ανθρωπολογία.

Σε αυτές τις γνωστικές "πειθαρχίες" θα βρούμε ζητήματα ένταξης και κοινωνικοποίησης. Συγγραφείς που προσεγγίζουν την κοινωνικοποίηση και την κοινωνική συμπεριφορά του ατόμου μέσα από την επιτέλεση τελετουργικών ή κοινωνικών δράσεων, αναφέρθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Σε αυτό το μοτίβο συναντήσαμε μεταξύ των άλλων, τους Erving Goffman, Victor Turner, Arnold van Gennep. Για τους δύο τελευταίους, τα τελετουργικά εμφανίζουν συγκεκριμένες φάσεις. Έτσι στη διαδικασία αυτή θα βρούμε τελετές αποχωρισμού, οριακής δράσης και επανένταξης.

Ένα ακόμη σχήμα του Victor Turner είναι το 'κοινωνικό δράμα' (*social drama*), όπου εξελίσσονται τέσσερις φάσεις και αφορούν τη ρήξη με μια υπάρχουσα κατάσταση, την κρίση, την ενεργοποίηση μηχανισμών επανόρθωσης και τη φάση της επανένταξης ή της οριστικοποίησης της ρήξης (Turner, 1982: 69-71). Μάλιστα από αυτές τις φάσεις, μπορούν να περάσουν κοινωνικές ομάδες. Αυτή η ανάλυση μπορεί να αφορά ακόμη και ολόκληρες κοινωνίες.

Τέτοιου τύπου αναλύσεις απλοποιούν τα κοινωνικά και πολιτιστικά φαινόμενα. Επιπλέον, κάθε κατάσταση κοινωνικής κρίσης μπορεί να αναλυθεί με το σχήμα του 'κοινωνικού δράματος' χωρίς την αναφορά των ιδιαιτεροτήτων (Schechner, 2006: 76).

Η ανάλυση της δραστηριότητας των πρωτοποριών που ακολουθεί, θα μπορούσε να έχει αντιστοιχίες με τα σχήματα που προαναφέρθηκαν. Υπάρχει και στα κινήματα μια διαδικασία ριζικής διάστασης από την αστική κουλτούρα, παρέμβασης-οριακής δραστηριότητας, όπου συντελείται κάτι καινούριο και τέλος μια επανασύνθεση και διάχυση. Θα μπορούσαμε δηλαδή να διακρίνουμε τρεις φάσεις. Όμως οι τρεις αυτές φάσεις δεν ακολουθούν πιστά τα σχήματα των τελετουργικών ή του 'κοινωνικού δράματος'. Οι ιδιαιτερότητες των πρωτοποριών κάνουν την ανάλυση διαφορετική.

Πράγματι έχουμε το παιχνίδι ενσωμάτωσης/ ρήξης και εδώ, επίσης έχουμε μία καινούρια κατάσταση, μία γνώση που συντελείται. Όμως η επανένταξη δεν σημαίνει την επιστροφή στην τάξη, αλλά μια διαρκώς καινούρια κατάσταση. Κάτι τέτοιο ισχύει σε κάποιο βαθμό και στην περίπτωση του ιταλικού Φουτουρισμού.

Η καινούρια κατάσταση που μόλις αναφέρθηκε, διασπείρεται. Πρόκειται για ένα διασκορπισμό, που συνεχίζεται και μετά την κύρια δραστηριότητα και φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Αυτό που διαφοροποιεί κατά κύριο λόγο τα κινήματα της

πρωτοπορίας που εξετάζονται εδώ είναι ότι οι φάσεις δεν συμβαίνουν στη σειρά, διαδοχικά, αλλά παράλληλα. Η παρεμβατική γνώση των πρωτοποριών είναι ριζωμένη στην "αρχική" ρήξη, επιπλέον η 'διασπορά' ενεργοποιείται από τις πρώτες δημοσιεύσεις στον τύπο και τις δράσεις.

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται ένα σχήμα πιο σύνθετο και ιδιόμορφο, που φιλοδοξεί να προσεγγίσει τους όρους ρήξης, δημιουργικότητας και εξάπλωσης του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada. Έτσι, οι ενότητες που ακολουθούν αναφέρονται στην 'πόλωση', τη 'γνώση' και τη 'διασπορά'.

Πόλωση

Βασικός στόχος της ενότητας αυτής, είναι να γίνει απτός ο τρόπος που δημιουργείται η αντίθεση των κινημάτων, με τον πολιτισμό που τα περιβάλλει. Αρχικά θα γίνει αναφορά σε βασικούς τομείς παρέμβασης, δηλαδή στο κείμενο, στη δράση και στην πολιτική. Στη συνέχεια θα διερευνηθεί ο όρος της 'πόλωσης'.

Είναι η συνολική δραστηριότητα του Φουτουρισμού και του Dada, πολωτική; Αν ναι, με ποιους όρους γίνεται αυτό και τι αποτελέσματα έχει σε σχέση με την κοινωνία; Παρακάτω θα γίνει λόγος για τη μορφή έκφρασης αυτής της δραστηριότητας, τους βασικούς όρους της, την αντιφατική πλευρά της, τη στάση της απέναντι στο παρελθόν. Οι πρακτικές των πρωτοποριών φαίνεται να λειτουργούν με αντιθετικούς όρους, στη συνέχεια όμως περνάνε σε μια διαφορούμενη αρχή, για να καταλήξουν στην αναμέτρηση με την παράδοση.

Η διερεύνηση θα συνεχιστεί μέσα από την εξέταση των δύο κειμένων που αναφέρθηκαν και στο πρώτο κεφάλαιο, τον *Φαίδρο* και το *Πλάτωνος Φαρμακεία*.

Στον γραπτό λόγο

Στο δεύτερο και στο τρίτο κεφάλαιο, ο γραπτός λόγος αντιμετωπίστηκε ως ένα μέρος της δραστηριότητας στα κινήματα της πρωτοπορίας. Είδαμε ότι τόσο το Dada όσο και ο ιταλικός Φουτουρισμός, επέδειξαν ιδιαίτερη ένταση σε σχέση με το κείμενο. Παράλληλα, όπως τονίστηκε παραπάνω η χρήση του γραπτού κειμένου ήταν εξαντλητική σε βαθμό μανίας.

Από ένα γραπτό ξεκινάει και ο πλατωνικός *Φαίδρος* που εξετάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, σε συνδυασμό με έννοιες όπως αυτές της 'γραφής' και της 'επιτέλεσης', που φωτίστηκαν περισσότερο υπό το πρίσμα του έρωτα και της μανίας και λιγότερο από τη *Θεωρία της επιτέλεσης (Performance Theory)*. Παρακάτω θα γίνει λόγος για τις μορφές έκφρασης δηλαδή την αναλογία και τη ζωντάνια, για τον βασικό όρο ανάλυσης, το βιβλίο, για το *φάρμακον*, καθώς και για τη μνήμη και το παρελθόν.

Στον *Φαίδρο*, η αρχή γίνεται με τη συνάντηση των δύο ανδρών, στα όρια της πόλης της αρχαίας Αθήνας. Η αφορμή για το διάλογο είναι το κείμενο του Λυσία,

που έχει στα χέρια του ο Φαίδρος. Έτσι, Φαίδρος και Σωκράτης προχωρούν σε χώρο εκτός της πόλης για τη συνέχεια του διαλόγου.

Μετά την ανάγνωση του λόγου του Λυσία από τον Φαίδρο, ο Σωκράτης δεν υπόσχεται ότι θα πει καινούρια πράγματα και μιλά για τη διάκριση του Λυσία σχετικά με το τι είναι φρόνιμο και τι όχι. Αυτό του δίνει τη δυνατότητα να ξεκινήσει.

Ο Σωκράτης κατηγορεί τον Λυσία για τον λόγο του. Αρχικά παρατηρεί ότι ξεκινάει ανάποδα και έχει ανακατεμένες φράσεις (264 a-b). Ο κάθε λόγος πρέπει να είναι σαν μια ζωντανή ύπαρξη, με δικό του σώμα, με κορμό με άκρα και κεφάλι. Στον λόγο αυτό βασιλεύει η **αναλογία**.

Αυτές οι παρατηρήσεις έχουν ενδιαφέρον αν εξετάσει κανείς, τα κείμενα των πρωτοποριών. Εκεί ξεκινάει η 'πόλωση' με τον πολιτισμό που τις περιβάλλει.

Η μορφή των κειμένων είναι αμφιλεγόμενη. Συγκροτούνται σώματα κειμένων, όπου ο κορμός, τα άκρα και το κεφάλι είναι δυσδιάκριτα. Οι αναλογίες έχουν σβήσει, εντός του έργου. Η αρχή, η μέση και το τέλος, όπως και οι ήρωες, οι χαρακτήρες, η πλοκή, η ροή του λόγου, δεν είναι ξεκάθαρα, διαπλέκονται, δημιουργούν σύγχυση, αμφισβητούν.

Δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν βέβαια αναλογίες ανάμεσα στα κείμενα των δύο κινημάτων. Είδαμε πως στα 'στοιχεία' που χαρακτηρίζουν τον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada υπάρχουν ομοιότητες: η έκπληξη και το τυχαίο, η βία και η καταστροφή, ο θόρυβος και ο 'συγχρονισμός', αλλά και η αντίδραση απέναντι στην υπάρχουσα κουλτούρα.

Όμως οι αναλογίες και ιδιαίτερα στον γραπτό λόγο, σταματούν εκεί. Η αλήθεια του πολέμου και της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης που ζουν, αναγκάζει τους καλλιτέχνες να πάρουν θέση. Ξεπερνώντας την αλήθεια και το ψεύδος, τη ρητορική και τη φιλοσοφία. Πράττουν και γράφουν, προχωρούν με τη θολή δομή των κειμένων τους, με ανακατεμένες εκφράσεις, ενάντια στην τέχνη, την κοινωνία και την πολιτική που τους περιβάλλει.

Η γραφή γίνεται μια πολεμική μηχανή, ενάντια στα κοινωνικά δρώμενα. Παρά το γεγονός ότι ακροβατεί ανάμεσα στα είδη της καταγγελίας, της ποίησης και της λογοτεχνίας, χτυπάει με ακρίβεια το στόχο της. Παράλληλα όμως τα κείμενα των πρωτοποριών διατηρούν τη **ζωντάνια** τους, γίνονται μία μορφή πράξης. Πρόκειται για τη 'ζωντανή λέξη' στην οποία αναφέρεται ο Ball. Μια λέξη σε ένα νέο περιβάλλον και με νέο περιεχόμενο, από τη στιγμή που η γλώσσα και το συντακτικό διαλύθηκαν από τον Φουτουρισμό, όπως προαναφέρθηκε (Ball, 1996: 25, 49). Η ποίηση θα αναλάβει το δύσκολο έργο της κάθαρσης της γλώσσας (Ball, 1996: 221).

Αξίζει η παραμονή στο γραπτό λόγο ακόμη περισσότερο. Όπως επισημαίνει ο Derrida, στον μύθο του Θεουθ το **βιβλίο** συνδέεται με τη νεκρή και άκαμπτη γνώση. Στα βιβλία, στις συσσωρευμένες ιστορίες, τους καταλόγους και τις συνταγές, βρίσκονται κάποιοι μαγικοί τύποι που αποστηθίζονται. Όλα αυτά είναι ξένα προς τη φιλοσοφία, τη διαλεκτική, την αληθινή και τη ζωντανή γνώση (Derrida, 1990: 78).

Για να συνεχίσουμε με τις αντιστοιχίες: στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada, θα βρούμε την αντίδραση απέναντι στον ακαδημαϊσμό, στις βιβλιοθήκες, καθώς

και τις παρεμβάσεις στο πανεπιστήμιο. Επίσης, θα βρούμε τη διάλυση του λόγου. Λέξεις χωρίς νόημα, παιχνίδι με τον ήχο, επικέντρωση στη λέξη, στο γράμμα, διάσταση περιεχομένου και μορφής. Το αποτέλεσμα μια ιδιαίτερη δομή: κείμενα όπου οι λέξεις ίπτανται, τα γράμματα χορεύουν, οι φράσεις αλληλοεπικαλύπτονται, το νόημα εξαφανίζεται.

Το κείμενο είναι άψυχο και αδύναμο, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Μια τέτοια αδυναμία επισημαίνεται και από τους σοφιστές, ιδιαίτερα από την αττική σχολή. Εκεί ο ζωντανός λόγος έχει τη δική του ισχύ: *Ο λόγος δυνάστης μέγας είναι, που με το πιο μικρό και το πιο αφανές σώμα θειότατα έργα επιτελεί* (Γοργίας § 8).

Όμως σε πείσμα των παραπάνω, αλλά και των ίδιων τους των προθέσεων πολλές φορές, οι πρωτοπορίες φαίνεται να ξαναζωντανεύουν τον γραπτό λόγο. Το κείμενο που ορίζεται στον πλατωνικό *Φαίδρο* ως ένα ξέπνοο παραπαίδι, και στους σοφιστές ως ένας *τυφλός υπηρέτης με αδέξιες και ασυντόνιστες κινήσεις* (Derrida, 1990: 144) βρίσκει πρώτα τη διάλυσή του στα γραπτά των καλλιτεχνών των πρωτοποριών και στη συνέχεια τη ζωντάνια, τη ζωτικότητα, τη δύναμη, τη σύνθεση του επιτελεστικού, στα πεδία της καθημερινότητας και της πολιτικής, μέσα από τη διάσταση και τη σύγκρουση. Γίνεται έτσι ένας δυνάστης για το κοινό και τους αναγνώστες των πρωτοποριών.

Τα κείμενα αυτά λειτουργούν τόσο ως φάρμακο, όσο και ως φαρμάκι, ίαμα και δηλητήριο. Η προσπάθεια για την αποσύνθεση του γραπτού λόγου γίνεται μέσα από τη συνεχή χρήση του. Το **φάρμακον** του βιβλίου κατατρέχει το Dada και τον ιταλικό Φουτουρισμό.

Όπως στον πλατωνικό *Φαίδρο* η γραφή συνδέεται με κάτι το διφορούμενο, αντίστοιχα και στις πρωτοπορίες έχουμε αυτήν την αμφιθυμία. Στον Πλάτωνα, '... στο κέντρο του μύθου του Θεου τα βιβλία και τα φάρμακα έχουν ήδη συνδεθεί συνειρμικά με μια διάθεση μάλλον κακοπροαίρετη ή καχύποπτη;' (Derrida, 1990: 78).

Εκεί, βρίσκεται και η υποτίμηση του γραπτού λόγου. Το *φάρμακον* της γραφής δεν συνδέεται με τη **μνήμη**, όπως υπόσχεται ο θεός Θεου στον Βασιλιά, αλλά με τη λησμονιά. Έτσι, κατά το σχόλιο του τελευταίου ο γραπτός λόγος, φέρνει πράγματα στη μνήμη *..απ' έξω με ξένα σημάδια, όχι από μέσα από τον εαυτό τους τον ίδιο. Ωστε δεν ευρήκες το φάρμακο για τη μνήμη την ίδια, αλλά για το να ξαναφέρνεις κάτι στη θύμηση*, όπως τονίζει ο Βασιλιάς (*Φαίδρος* 275 b).

Το θέμα της μνήμης διατρέχει και το έργο των δύο πρωτοποριών. Στον Φουτουρισμό θα βρούμε το αίτημα για αποκαθήλωση της παλιάς τέχνης, όπως και του ίδιου του Φουτουρισμού όταν θα καθιερωθεί, αφού θα πρέπει οι νεότεροι να τον πετάξουν στα σκουπίδια. Επομένως το εφήμερο όπως και μια σχέση με τη μνήμη, είναι στον πυρήνα του γραπτού λόγου και των δράσεων του κινήματος.

Μνήμη και υπόμνηση φαίνεται να χρησιμοποιούνται από το Dada. Ιδιαίτερα αν γίνει λόγος για τη μνήμη του πολέμου στο Dada της Γερμανίας. Το τραύμα της καταστροφής και της ήττας, η θυελλώδης κατάσταση της χώρας, γίνονται υλικό πάνω στο οποίο θα γράψουν οι ντανταϊστές. Τα μανιφέστα και τα αποσπάσματα γραπτού λόγου, φέρνουν μαζί τους αυτή την αναταραχή και δημιουργούν διχόνοια και ένταση.

Στον Φουτουρισμό το μέλλον γίνεται παρόν. Η μελλοντική κοινωνία βρίσκεται εδώ. Αυτή η βεβαιότητα και η σιγουριά σε σχέση με τα μελλούμενα, δημιουργεί την αίσθηση ότι αυτά που είναι να έρθουν, βρίσκονται ήδη στη μνήμη. Το 'θα' μέσα από τη βία φαίνεται σαν να συντελείται τώρα. Όπως είδαμε και παραπάνω:

αυτό το μανιφέστο της καταστρεπτικής και εμπρηστικής βίας, με το οποίο ιδρύουμε σήμερα το «Φουτουρισμό»..

ή ακόμη καλύτερα:

*Ας έρθουν λοιπόν, οι εύθυμοι εμπρηστές με τα καρβουνιασμένα δάχτυλα!
Νάτοι! Νάτοι! .. Εμπρός, πάμε! Βάλτε φωτιά στα ράφια των βιβλιοθηκών!*

(Marinetti, 1987: 34, 36)

Δηλαδή, από τη μία πλευρά βάλτε άμεσα φωτιά, όμως πριν από αυτό οι εμπρηστές έχουν ήδη καρβουνιασμένα δάχτυλα.

Αυτή η δυναμική ανάμεσα στην αποκήρυξη του **παρελθόντος** από τη μία πλευρά και τη χρήση του μέλλοντος σαν να είναι εδώ και να περνάει, δίνει ενδιαφέρον στα κείμενα του κινήματος. Παρελθόν και μέλλον, μνήμη και παρουσία βρίσκονται σε μια συνεχή αλλά και δημιουργική ένταση.

Ένταση θα βρούμε και στο Dada της Ζυρίχης. Ακόμη και σε πρώιμα ποιήματα όπως αυτό του Arp για τον Κασπάρ, συνυπάρχουν αντιθετικά στοιχεία όπως η θλίψη και το αστείο, το πένθος και η γελοιοποίηση. Ένας μηδενισμός των αξιών του πολιτισμού του παρελθόντος. Τα κείμενα των πρωτοποριών φέρουν την υπόμνηση και πίσω από αυτή κρύβεται η μνήμη.

Είδαμε τον χειρισμό του μέλλοντος από τους φουτουριστές: το μέλλον ως παρόν ή ακόμη και ως κάτι που έχει ήδη συμβεί. Η μεταχείριση του παρελθόντος δεν είναι η ίδια. Η τέχνη που έχει προηγηθεί είναι στο στόχαστρο. Το θέατρο χωρίζεται σε αυτό που έχει προηγηθεί και σε αυτό που αντιπροσωπεύει το κίνημα. Είδαμε ότι το πρώτο χαρακτηρίζεται από επανάληψη, σοβαροφάνεια, αργή πλοκή, ενώ στο φουτουριστικό θέατρο κυριαρχεί η έκπληξη, ο δυναμισμός, η ευστοχία, η γελοιοποίηση^{clxvii}.

Η διαφοροποίηση του κινήματος σε σχέση με τη λειτουργία του "παλιού" θεάτρου, επεκτείνεται και στην αντιμετώπιση του κοινού. Οι εκπρόσωποί του δεν πιστεύουν σε ένα θέατρο που θα είναι χώρος συνεύρεσης και επίδειξης των αστών. Η δραματική τέχνη θα πρέπει να τραβάει τους θεατές από την καθημερινότητα προς μια εκτυφλωτική ατμόσφαιρα μέθης. Αυτό που αποδοκιμάζεται δεν είναι απαραίτητα καινοτόμο, όμως κατά τους φουτουριστές αυτό που επιδοκιμάζεται είναι μέτριο και αδιάφορο^{clxviii}. Ότι αποδοκιμάζεται στον Φουτουρισμό, στο Dada κανιβαλίζεται. Είδαμε την εικόνα του θεατή, μέσα από το μανιφέστο *Au public* του Picabia. Σε αυτό το μικρό κείμενο κορυφώνεται η ωμότητα και η σκληρότητα απέναντι στους θεατές που αντιπροσωπεύουν την αστική κουλτούρα.

Στο ιδρυτικό μανιφέστο του 1909 ο Marinetti αποκηρύσσει το παρελθόν, τοποθετώντας τη μόνη επανάσταση στο σπάσιμο της γενετικής αλυσίδας (Lista, 1976: 14). Αυτό το σπάσιμο της συνέχειας, και η επιθετική αντίδραση πρέπει να

χαρακτηρίζει μια καινούρια λογοτεχνία και ποίηση: οι οποίες με ένταση, βιαιότητα και ταχύτητα θα αναγκάσουν *άγνωστες δυνάμεις* ..να γονατίσουν μπροστά στον *άνθρωπο*. Αυτές οι κινήσεις θα γίνουν ενάντια στη λογοτεχνία του καιρού τους που αντιπροσωπεύει την ακινησία (Marinetti, 1987: 32-34).

Στη θεατρική σύνθεση (*sintesi*) *Genio e Cultura* του Boccioni φαίνεται η διάσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον κριτικό τέχνης. Ο πρώτος αποκτά ενδιαφέρον για τον δεύτερο, μόνο μετά τον θάνατό του, δηλαδή αφού έχει αυτοκτονήσει ^{clix}. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας και κύριος εκφραστής της φουτουριστικής ζωγραφικής της πρώτης περιόδου, εναντιώνεται στην κουλτούρα των αστών και στους κριτικούς της τέχνης, που θάβουν την καλλιτεχνική δημιουργικότητα και ανησυχία.

Ενάντια στην υπάρχουσα κουλτούρα θα βρούμε και τους ντανταϊστές, στις πόλεις όπου δραστηριοποιήθηκε το κίνημα. Στη Γερμανία και ιδιαίτερα στο Βερολίνο, η ομάδα συγκροτείται και συγκρούεται μέσα από τα *μανιφέστα*. Απέναντι σε όλα τα αστικά πιστεύω τοποθετείται και ο Picabia στο 'κανιβαλικό *μανιφέστο* στο σκοτάδι' (*Manifeste cannibale dans l'obscurité*) (Picabia, 2007: 204).

Η υπάρχουσα κουλτούρα και πολιτική θα απαντήσει πολλές φορές με απαγορεύσεις εντύπων και δράσεων, ιδιαίτερα στη Γερμανία και το φλεγόμενο Βερολίνο.

Είδαμε πως ο Huelsenbeck μέσα από εκδόσεις κειμένων, βρίσκεται ενάντια στον Εξπρεσιονισμό, ο οποίος ταυτίζεται με το συμβιβασμό. Οι εξπρεσιονιστές δεν ενδιαφέρονται για τις αναταραχές και παίρνουν αποστάσεις από το Dada, κάτι που δεν αρέσει στους ντανταϊστές του Βερολίνου. Η διάσταση ακόμη και προς τη γραφή, τη μορφή και το περιεχόμενο ενός *μανιφέστου*, επιχειρείται στο *Dada Μανιφέστο 1918* (*Manifeste Dada 1918*).

Η πρωτοπόρα γραφή των κινήματων, ανανεώνει την κουλτούρα μέσα από τη σύγκρουση. Από τους ελεύθερους στίχους, στις *ελεύθερες λέξεις* και από εκεί στο γράμμα. Μια διαφορετική προσέγγιση στη γραφή *μανιφέστων*, δράματος, ποιημάτων. Αυτή η ανατρεπτική πλευρά του γραπτού λόγου, κάνει τη μνήμη να είναι παρούσα, μέσα από τη χρήση της υπόμνησης. Η αστική κουλτούρα παρουσιάζεται φιλτραρισμένη μέσα από τα κινήματα που τη θρυμματίζουν. Η μνήμη είναι ζωντανή μέσα από τα σπαράγματα του παρελθόντος.

Στην καλλιτεχνική δράση

Παραπάνω είδαμε πως αναδεικνύονται ζητήματα αναλογίας, ζωντανίας, αντίφασης, μνήμης στον γραπτό λόγο του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada, με αφορμή τον *Φαιδρό*. Στη συνέχεια θα γίνει λόγος για τις μορφές με τις οποίες εκφράζεται η δράση δηλαδή τα τεχνάσματα και τον πλουραλισμό, για τον βασικό όρο *ανάλυσης*, το σώμα, για το *φάρμακον*, καθώς και για την ευθύνη και το παρελθόν.

Ο Πλάτωνας στο έργο του συνδυάζει το μυθικό και το λογικό, τους κατασκευασμένους μύθους και τη λογική επιχειρηματολογία, υπέρ της διαλεκτικής και ενάντια στους σοφιστές

Αυτή είναι η αλήθεια της ζωής, μύθος μαζί και λόγος, εικόνα και νόημα. Τούτο είναι αντίφαση μόνον για τον μονόπλευρο άνθρωπο, δηλαδή το Λυσία

clxx

Αυτές οι παρατηρήσεις έχουν ενδιαφέρον για το έργο και τη δράση των πρωτοποριών. Οι ντανταϊστές και οι φουτουριστές φαίνεται με μια πρώτη ματιά να είναι πιο κοντά στους σοφιστές απ' ότι στον Πλάτωνα. Ενάντια στη λογική, ενάντια σε μυθικά στοιχεία, αποσυνδέουν το νόημα από την εικόνα.

Επιφανειακά κάτι τέτοιο φαίνεται να ισχύει. Όμως βλέποντας τις δράσεις των καλλιτεχνών με μια ευρύτερη οπτική, φαίνεται ότι μιλάμε για **πολυδιάστατες ενέργειες**, από άτομα με πλούσιο προφίλ. Όπως είδαμε παραπάνω είναι έκδηλο το ανακάτεμα διαφορετικών στοιχείων. Στις δράσεις των καλλιτεχνών δεν έχουμε κάποιο ξεκάθαρο θεατρικό στοιχείο, αλλά συνδυασμό τεχνών και ιδιοτήτων. Έχουμε λόγους, μυθεύματα, θραύσματα, ομιλίες, μανιφέστα, εικόνες, παράλληλα νοήματα. Όλα αυτά συντελούνται ταυτόχρονα με ιδιαίτερο θόρυβο. Έτσι, βλέποντας το μονόπλευρο νόημα της αστικής κοινωνίας, οι πρωτοπορίες αναπτύσσουν την πολύπλευρη δράση τους. Βασικό στοιχείο και στον ιταλικό Φουτουρισμό είναι μια πολυφωνική ενορχήστρωση της δραστηριότητάς του (Lista, 1986: 13). Η καλλιτεχνική δράση στις πρωτοπορίες εκφράζεται με τον πλουραλισμό.

Όμως, αξίζει να μείνουμε λίγο ακόμη στη μορφή έκφρασης. Ξεκινώντας με το κείμενο του *Φαίδρου*, μετά τον λόγο του Λυσία, ο Σωκράτης εκφράζει κάποιους ενδοιασμούς. Εν τέλει φαίνεται ότι αυτός ο δισταγμός είναι πλασματικός, ένα τέχνασμα για να αναπτύξει τους δικούς του λόγους περί γνώσης, έρωτα και πολιτισμού, ενάντια στις ορμές της φύσης και στο ψεύδος της γραφής. Ο ίδιος δηλώνει (ειρωνικά) αρχικά αμαθής και ανίκανος να βάλει πλάι στο λόγο του Λυσία, άλλα καινούρια πράγματα (235 d, e).

Στη δράση των πρωτοποριών θα βρούμε τεχνάσματα και **ψευτοενδοιασμούς** στην προσπάθειά τους να διαχειριστούν τον άλλο, αυτόν (αυτούς/ες) που έχουν ενώπιον τους και στην προκειμένη περίπτωση είναι οι θεατές. Άλλες φορές κάνουν τερτίπια, όπως ο Σωκράτης απέναντι στον Φαίδρο, άλλες φορές φέρονται απαξιωτικά, ειρωνικά ή ασκούν δριμύτατη κριτική, όπως συμβαίνει και με το κοινό. Είναι μια συμπεριφορά που κρατάει άλλοτε μακριά και άλλοτε κοντά αυτόν που έχουν απέναντί τους.

Νωρίτερα είδαμε και τον Huelsenbeck να ξεσηκώνει τις αντιδράσεις των θεατών με συγκεκριμένες κινήσεις, στο *Cabaret Voltaire*. Οι ειρωνικές προκλήσεις από την πλευρά των ντανταϊστών και των φουτουριστών, δεν είχαν μόνο το αποτέλεσμα ενός ελεγχόμενου "διαλόγου". Τα πράγματα όπως είδαμε ξέφευγαν από τον έλεγχο τους, με τη βία, την καταστροφή, τις ανεξέλεγκτες αντιδράσεις, τις αποχωρήσεις συνεργατών και άλλα έκτροπα, να κάνουν την εμφάνισή τους.

Ας έρθουμε τώρα στο αντικείμενο του πόθου, το αντικείμενο διαπραγμάτευσης, αυτό που διακυβεύεται, το σώμα, ξεκινώντας από τον μύθο των τζιτζικιών. Ο Σωκράτης αναφέρει ότι αν τα τζιτζικία που βρίσκονται κοντά τους, τους έβλεπαν σε ερωτικές περιπτώσεις θα τους περνούσαν για δούλους που δεν μπορούν να ελέγξουν τα ζωώδη ένστικτά τους. Ενώ τώρα, αξίζουν τον σεβασμό, από τη στιγμή που αναπτύσσουν τον διάλογο (259 a-b).

Στις δράσεις που αναφέρθηκαν στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο, η σχέση με τον άλλο, δηλαδή με τους θεατές, χαρακτηρίζεται από πάθος. Μία σχεδόν ερωτική σχέση με ένταση, όπου η **σωματική αναμέτρηση** είναι εμφανής. Είτε έχουμε την αντίδραση απέναντι στις πρωτοπορίες, είτε την αποδοχή, τίποτα από τα δύο δεν συμβαίνει χωρίς κόστος και για τις δύο μεριές. Κόστος που αποτυπώνεται στα σώματα και στον χώρο. Σαν ερωτικός καυγός. Έτσι, συναντάμε το στοιχείο του έρωτα, όπως συνέβη και στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Αρχική επιδίωξη είναι η συγκέντρωση του κοινού στο χώρο. Στη συνέχεια οι προκλήσεις δίνουν και παίρνουν. Οι θεατές ξεσηκώνονται με τη σειρά τους. Η βία από την πλευρά των θεατών θα παραμείνει ως επιλογή, ακόμη και όταν δεν την προκαλούν οι φουτουριστές τη δεκαετία του 1920.

Βέβαια οι αντιδράσεις προς το φουτουριστικό θέαμα δεν ήταν ομοιόμορφα αντιθετικές. Άλλες φορές υπήρχε αποδοχή ή και περιέργεια για να ακουστούν οι φουτουριστικές λέξεις. Άρα το κοινό εμφανίζει πολύ διαφορετικές αντιδράσεις, διχάζεται και κάποιες φορές έρχεται σε "εσωτερική" σύγκρουση. Αποτέλεσμα: η δράση να εκτυλίσσεται εξίσου στη σκηνή και στο χώρο των θεατών, όπως συνέβη σε παράσταση στη Μιλάνο (Φεβρουάριος 1910). Ακόμη και οι καλλιτέχνες χάζευαν ή και συμμετείχαν στις διενέξεις στον υπόλοιπο χώρο. Επιπλέον, θεατές ανεβαίνουν επί σκηνής για να αποδοκιμάσουν και να εκδηλώσουν την αντίθεσή τους, όπως στο Treviso (αρχές Ιουνίου, 1911) και στην περίφημη "μάχη της Φλωρεντίας" (Δεκέμβριος 1913).

Μέχρι ένα σημείο αυτές οι αντιδράσεις ήταν επιθυμητές. Μάλιστα υπήρχε σχετικό κείμενο που αποδεικνύεται το γεγονός αυτό (*La voluttà d'essere fischiati* - 'The pleasure of being booed'). Αντίστοιχα και σε παραστάσεις όπως σ' αυτή στην Τεργέστη, στις αρχές του 1910, τονίστηκε πως είναι ευχαρίστηση των φουτουριστών να αποδοκιμάζονται όταν δρουν.

Οι πρακτικές και οι λέξεις που χρησιμοποιούσαν οι θεατές ήταν απαλλαγμένες από τις συμβάσεις. Αυτό έγινε μέχρι το σημείο που κούρασε τους καλλιτέχνες και έκανε τους θεατές να έρχονται μόνο για να καταστρέψουν και όχι για να αναμετρηθούν.

Ο Marinetti έβλεπε το φουτουριστικό θέατρο ως την εισαγωγή της γροθιάς στον καλλιτεχνικό στίβο, όπως είδαμε παραπάνω. Εκτός όμως από τη γροθιά, με τον ιταλικό Φουτουρισμό παρουσιάζεται κάτι το σωματικό, το ζωώδες στην κοινωνική ζωή και την τέχνη. Η κουλτούρα εκτός από ανταλλαγή ιδεών και διαλόγου, γίνεται μια πολιτιστική διαμάχη, όπου οι υποθέσεις κρίνονται και σε σωματικό επίπεδο.

Τα πάθη ξυπνάνε στις ντανταϊστικές δράσεις και παραστάσεις. Οι αντιδράσεις του κοινού και οι μεταξύ τους αντιθέσεις θα ξεκινήσουν ήδη από τη Ζυρίχη, χαρακτηριστική είναι σε αυτό το σημείο μια από τις τελευταίες παραστάσεις του

κινήματος, τον Απρίλιο του 1919 στη Saal zur Kaufleuten όπου το κοινό κυνήγησε τον Serner εκτός θεάτρου.

Τέτοιες αντιδράσεις, θα κορυφωθούν όμως στο Παρίσι και τη Γερμανία. Όπως είδαμε παραπάνω, στην περιοδεία στη νότια Γερμανία και την Τσεχία τα πράγματα βγαίνουν εκτός ελέγχου. Στην Πράγα θεατές ζητάνε ρόπαλα για να παρέμβουν στην παράσταση και στο Βερο η παράσταση θα ακυρωθεί υπό τον φόβο των αντιδράσεων. Η παρουσία των ντανταϊστών που ήταν Γερμανοί, ενοχλεί τους ντόπιους και η αναμέτρηση παίρνει διαστάσεις χωρίς προηγούμενο.

Η πρόκληση και οι βίαιες αντιδράσεις χαρακτηρίζουν τη δράση του Dada στο Βερολίνο. Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες φροντίζουν για τις αναταραχές, προβάλλοντας την πραγματοποίηση κάποιας ομιλίας. Τα πράγματα παίρνουν τέτοια τροπή που οι θεατές αιφνιδιάζονται και προσκαλούνται σε σωματικό ξεφάντωμα γεμάτο ένταση.

Μια πρωτόγνωρη αντίδραση εκφράζει το κοινό της ποιητικής βραδιάς του περιοδικού *Littérature*. Η προκλητική παρουσία του Tzara, φέρνει το πρώτο σοκ του Dada στη γαλλική πρωτεύουσα. Η παρουσίαση των ντανταϊστών ήταν διεγερτική, με αποτέλεσμα την ισοπέδωση όλων των πολιτιστικών αξιών. Χαρακτηριστική ήταν η παράσταση στη Salle Gaveau, που αναφέρθηκε παραπάνω. Ακόμη και το κλείσιμο του κινήματος ήταν σοκαριστικό. Σε παράσταση που έγινε στις αρχές Ιουλίου 1923, οι καλλιτέχνες πιάστηκαν στα χέρια μπροστά στο κοινό, το οποίο παρακολουθούσε αμήχανο. Η αστυνομία παρενέβη προσπαθώντας να ηρεμήσει τα πράγματα.

Κατά την εκφορά των λέξεων των πρωτοποριών, σημασία δεν έχει μόνο το σώμα αλλά και οι περιστάσεις. Εδώ έρχεται στο νου ο συντονισμός λόγου, πρωτοτυπίας και περιστάσεων, όπως συναντάται στον Ισοκράτη^{clxxi}. Είναι πράγματι το σημείο που ο ρήτορας της αρχαιότητας βρίσκεται κοντά με τον Austin:

Μιλώντας γενικά, είναι πάντα απαραίτητο να είναι κατά κάποιον τρόπο ή τρόπους κατάλληλες οι περιστάσεις (circumstances), στις οποίες εκφέρονται οι λέξεις, και πολύ συχνά είναι απαραίτητο είτε ο ίδιος ο ομιλητής είτε άλλα πρόσωπα να εκτελούν επίσης ορισμένες άλλες πράξεις, είτε “σωματικές” (physical) είτε “νοητικές” (mental) ή ακόμα πράξεις εκφοράς επιπλέον λέξεων.

(Austin, 2003: 27-8)

Στις δράσεις των πρωτοποριών, το σώμα έχει κυρίαρχο ρόλο. Οι εντάσεις εμφανίζουν τη ζωώδη πλευρά των ανθρώπων. Με το έναυσμα της αντιλογικής, πραγματοποιείται μια παράδοξη και θρυμματισμένη σύνθεση, όπου ο καλλιτέχνης δύσκολα διακρίνεται από το έργο και το κοινό. Πρόκειται για έναν διάλογο εκτός ελέγχου. Ένα διάλογο δέσμιο των περιστάσεων και των αμφισημιών που παράγουν αυτές.

Είδαμε παραπάνω το *φάρμακον* του κειμένου, τον γραπτό λόγο ως ίαμα και δηλητήριο. Ενεργοποιείται τόσο το θεραπευτικό όσο και το βλαπτικό στοιχείο (Σταματάκος: 1062). Το *φάρμακον* συνιστά το μέσο εντός του οποίου τα αντίθετα,

αντιστρέφονται και περνούν το ένα μέσα από το άλλο (ψυχή/ σώμα, καλό/ κακό, εντός/ εκτός, μνήμη/ λήθη, λόγος (parole)/ γραφή) (Derrida, 1990: 164).

Υπάρχει όμως και μια άλλη απόχρωση της λέξης. Στη συνέχεια χρησιμοποιείται η λέξη *φαρμακός* δηλαδή γητευτής, μάγος, δοκιμαστής.

Έχουν συγκρίνει το πρόσωπο του φαρμακού με έναν αποδιοπομπαίο τράγο. Το κακό και το εκτός, η αποπομπή του κακού, ο εξοβελισμός τους εκτός του σώματος (και εκτός) της πόλης, αυτές είναι οι μείζονες σημασίες του προσώπου και της ιερουργίας

(Derrida, 1990: 169)

Είναι αυτός ο εξοβελισμός που αφορά και τον Σωκράτη, που επονομάζεται και *φαρμακεύς*, σε διαλόγους του Πλάτωνα. Ο Σωκράτης, αυτός που παρασκευάζει φάρμακα. Για να μείνουμε στον όρο *φαρμακεύς*: ο *δηλητηριάζων*, ο *μαγεύων*, αυτός ο *μάγος* (Σταματάκος, 1999: 1062).

Ο πρωτοπορίες μέσα από τις δράσεις τους κουνάνε το *φάρμακον* απέναντι σε ένα γερασμένο πολιτισμό. Οι παραστάσεις και οι κοινωνικοπολιτικές παρεμβάσεις λειτουργούν ως βάλαμο για τις εντάσεις που ταλανίζουν τις δυτικές κοινωνίες στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα. Οι καλλιτέχνες λειτουργούν ως γητευτές, μαγεύουν και ξεσηκώνουν τους θεατές.

Όπως τονίστηκε παραπάνω, οι παραστάσεις και οι διακηρύξεις των φουτουριστών ξεπέρασαν το όριο της έκπληξης και φτάνοντας στη βία και την καταστροφή, οδηγούν αντίστοιχα και τους θεατές σε κατάσταση εκτός εαυτού. Μία κατάσταση συγκρουσιακή, ανάμεσα στο κίνημα και παραδοσιακούς εκπροσώπους της κουλτούρας και της πολιτικής της χώρας.

Παράλληλα, η δραστηριότητα των κινημάτων περιέχει το *βλαπτικόν*. Η ροή τους αναχαιτίζεται, φαρμακώνεται. Η δράση αυτή είναι που θα προκαλέσει την αντίδραση των γραφειοκρατών του Φασισμού στην Ιταλία, μετά την άνοδο του Μουσολίνι στην εξουσία.

Οι φουτουριστικές πρακτικές και η συνεπής στάση τους απέναντι σε παραδοσιακά κομμάτια της κοινωνίας θα φέρει και τη ρήξη τους με το Φασισμό στις αρχές της δεκαετίας του '20. Ποτέ η παράφορη τέχνη και δραστηριότητα του Φουτουρισμού, δεν αποτέλεσε την επίσημη τέχνη του Φασιστικού καθεστώτος, παρά το γεγονός ότι, μετά την πρώτη δεκαετία οι δράσεις τους δεν παρέμειναν τόσο μαχητικές.

Η δραστηριότητα θα φέρει τις εσωτερικές συγκρούσεις στο Dada, στη Ζυρίχη, το Βερολίνο, το Παρίσι. Οι παρεμβάσεις θα φέρουν τις απαγορεύσεις από τους σοσιαλδημοκράτες και τις διώξεις από τους Freikorps στο Βερολίνο που ταλανίζεται από συγκρούσεις μετά τη συντριβή του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, θα φέρουν ακυρώσεις παραστάσεων μετά από την αποδοκιμασία φουτουριστικής παράστασης ή μετά από βίαια επεισόδια, στο Παρίσι.

Ακόμη θα οδηγήσουν και στη μη έκδοση ποιημάτων της Baroness Elsa von Freytag Loringhonen λόγω της έντονης ζωής και παράφορης καλλιτεχνικής της δράσης, όπως είδαμε και παραπάνω. Αυτό το *φάρμακον*, θα οδηγήσει τους ντανταϊστές εκτός της πόλης της Νέας Υόρκης.

Ας επιστρέψουμε όμως στο κεντρικό μοτίβο της γραφής, αυτή τη φορά υπό τη μορφή της παρουσίας και παρουσίασης των λόγων. Κατά τον Πλάτωνα, ο φιλόσοφος ξεπερνά με τον προφορικό του λόγο τα γραπτά του κείμενα (278 c-e). Ο προφορικός λόγος λοιπόν έχει πηγή, έχει πατέρα, αντίθετα από τον γραπτό:

Το καθεστώς αυτού του ορφανού που κανείς δεν αναλαμβάνει τη φροντίδα του επικαλύπτει το καθεστώς του γράφειν το οποίο επειδή δεν είναι τέκνο κανενός τη στιγμή ακριβώς που προβαίνει στην εγγραφή, μόλις και παραμένει τέκνο και δεν αναγνωρίζει πλέον την καταγωγή του: με τη σημασία του δικαίου και της οφειλής. Σε αντίθεση με τη γραφή, ο ζωντανός λόγος είναι ζωντανός επειδή έχει ένα ζωντανό πατέρα .. ένα πατέρα παρόντα..

(Derrida, 1990: 86)

Οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών, δεν αφήνουν ξεκρέμαστα τα παιδιά τους. Ιδιαίτερα όταν πρόκειται για γραπτά. Είδαμε ότι το μανιφέστο, διαβάστηκε, απαγγέλθηκε, παρουσιάστηκε σε δράσεις και παραστάσεις. Η ποίηση ήταν γραμμένη για να παιχτεί. Τα κείμενα των καλλιτεχνών **δεν μένουν ανυπεράσπιστα**, η φυσική παρουσία ενισχύει τη δύναμή τους, ενώ παράλληλα η παρουσίαση γίνεται μια νέα εγγραφή στο κοινό και την κουλτούρα του καιρού τους.

Έτσι, ο γραπτός λόγος γίνεται ζωντανός και μεταβιβάζει τη δυναμική του στον ζωντανό λόγο, ξεπερνώντας την ακαμψία που θα χαρακτήριζε το κείμενο. Στις πρωτοπορίες θα βρούμε μια συνεπή και υπεύθυνη στάση απέναντι στο παρελθόν. Ο τρόπος που χρησιμοποιούν την υπόμνηση διαμορφώνει καταστάσεις και εκτροχιάζει τη μνήμη. Οι φουτουριστές θα υπερβάλουν, υποστηρίζοντας τον πόλεμο και τη βία για να ξεκαθαρίσει η υπάρχουσα κουλτούρα. Οι ντανταϊστές θα επιχειρήσουν την καταστροφή των αξιών. Όλα αυτά θα συμβούν με την ανάληψη των ευθυνών τους απέναντι στα μανιφέστα και τα άλλα γραπτά τους, σε κλειστούς και δημόσιους χώρους.

Στην πολιτική

Εδώ θα παρουσιαστεί η μορφή έκφρασης στα κοινωνικοπολιτικά πράγματα δηλαδή η ειρωνεία, ο βασικός όρος- η πολιτική μέσα από το κείμενο και τη δράση, το *φάρμακον* και η δημοκρατία, καθώς και η χρήση της συμμετοχικότητας έναντι των πολιτευμάτων του καιρού τους.

Οι φουτουριστές επιστρατεύουν την **ειρωνεία** απέναντι σε μια παθητική κουλτούρα που κυριαρχεί στην Ιταλία. Η παρέμβασή τους σε κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, φανερώνει απέναντί τους μια νοσταλγική κοινωνία, στατική και παγιωμένη.

Αντίστοιχα και οι ντανταϊστές επιστρατεύουν το γελοίο και την ειρωνεία, τα χοντροκομμένα αστεία, τη μαριονέτα, το κουκλοθέατρο, τον κλόουν, την καρικατούρα, απέναντι στην κοινωνία του πολέμου. Παράλληλα, χρησιμοποιούν το τύμπανο απέναντι στο κανόνι, τον περίγελο απέναντι στον ιδεαλισμό, την

τυχαία ηλιθιότητα απέναντι στις σφαγές (Ball, 1996: 61). Ένα μοτίβο στο οποίο έγινε αναφορά και παραπάνω.

Ο Σωκράτης χρησιμοποιεί την ειρωνεία για την ανάλυση, την επερώτηση και εν τέλει τη διάλυση της σοφιστικής. Αυτή η ειρωνεία δεν θα καταρρίψει τη σοφιστική ρητορική. Αντί για αυτό θα φέρει ένα φάρμακο στη θέση ενός άλλου φαρμάκου.

Το είδος, η αλήθεια, ο νόμος ή η *επιστήμη*, η διαλεκτική είναι ονόματα του φαρμάκου που πρέπει να αντιπαρατεθούν στο φάρμακο των σοφιστών και στον φόβο του θανάτου (Derrida, 1990: 159).

Το φάρμακο της ειρωνείας δεν θα καταφέρει να διαλύσει τη συντηρητική κουλτούρα. Η αλήθεια των πρωτοποριών τα βάζει με την παράδοση, με τους αστούς αλλά δεν μπορεί να επιβάλλει τον νόμο, τις διακηρύξεις, τα μανιφέστα της. Μπορεί να γιορτάσει την εξέγερση. Μια γεύση θα πάρουν ανυποψίαστοι πολίτες με τα μανιφέστα ενάντια στις παθητικές και ερωτευμένες με το παρελθόν, πόλεις της Ιταλίας, τη Ρώμη και τη Βενετία. Φυλλάδια διανεμήθηκαν στον δρόμο, το καλοκαίρι του 1910 (Berghaus, 2004: 68-9). Πιστοί στις διακηρύξεις τους που είδαμε και παραπάνω..

.. Αρπάξτε τους κασμάδες, τα τσεκούρια, τα σφυριά και κατεδαφίστε, ισοπεδώστε χωρίς έλεος τις σεβάσμιες πόλεις!

(Marinetti, 1987: 36)

Σ' αυτή τη γιορτή το κοινό έχει εξέχουσα θέση. Μάλιστα δεν είναι λίγες οι φορές που η ειρωνική διάθεση θα μεταπηδήσει στους θεατές. Εκτός από βίαιες αντιδράσεις το κοινό θα χρησιμοποιήσει το χιούμορ και τη γελοιοποίηση. Η διαλεκτική δεν θα λειτουργήσει, όμως η "αντιλογική" θα θριαμβεύσει. Είναι ακριβώς το φάρμακο που υπόσχεται ο Φουτουρισμός το 1914, στο κείμενο 'Σε αυτό τον χρόνο των φουτουριστών' (*In quest' anno futurista*). Το κίνημα γίνεται ο γιατρός που θα γιατρέψει την Ιταλία από την αρρώστια του παρελθόντος (Berghaus, 2004: 65). Για τους καλλιτέχνες των πρωτοποριών, τελικό πεδίο παρέμβασης είναι η κοινωνία, η αστική κουλτούρα και εν τέλει η πολιτική.

Αν εδώ θυμηθούμε τον Πλάτωνα, θα διαπιστώσουμε ότι κύριο μέλημά του είναι η πολιτική. Δεν αναφέρεται μόνο στο πνεύμα, την ιδέα, τη γνώση, τον λόγο, αλλά *..κύριο γνώρισμα της πλατωνικής παιδείας, ότι το πνεύμα και η πολιτική είναι αχώριστα* ^{clxxii}. Το ίδιο και η πολιτική δράση, καθώς κατά τη διάρκεια της ζωής του θα προσπαθήσει να εφαρμόσει όσα δίδαξε στην *Πολιτεία*.

Στο θέμα της **πολιτικής** και της **συγγραφής κειμένων**, ο Σωκράτης δεν παίρνει καταδικαστική θέση για τη γραφή. Ο Φαίδρος αναφέρεται σε αυτούς που ασκούν επίδραση στα πολιτικά πράγματα:

Και ξέρεις καλά και εσύ ο ίδιος πως εκείνοι που έχουν την πιο μεγάλη επιρροή και είναι και οι πιο σεβαστοί μέσα στις πόλεις δειλιάζουν να γράφουνε λόγους και ν' αφήνουνε συγγράμματα δικά τους, γιατί φοβούνται την κρίση του μέλλοντος, μην τυχόν τους ειπούνε σοφιστές.

(Φαίδρος 257 d)

Ο Σωκράτης δεν φαίνεται να συμμερίζεται αυτή την άποψη. Αναφέρει ότι οι πολιτικοί που έχουν μεγάλη ιδέα για τον εαυτό τους, αρέσκονται στο να γράφουν και να αφήνουν κείμενα πίσω τους και μάλιστα πρώτους αναφέρουν αυτούς που τους επαινούν (258 e).

Η γραφή πολιτικών κειμένων ή κειμένων με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις είναι χαρακτηριστικό στοιχείο τόσο στον Φουτουρισμό όσο και στο Dada, όπως άλλωστε είδαμε και παραπάνω.

Αυτοί που συμμετέχουν στα κινήματα δεν κρύβονται, αλλά συμμετέχουν στα κοινωνικά δρώμενα. Αυτή η συμμετοχή περιλαμβάνει τη συγγραφή κειμένων. Παρέμβαση σε επίπεδο κοινωνίας και κουλτούρας θα βρούμε και στο Ιδρυτικό Μανιφέστο του Φουτουρισμού, αλλά και στο Dada Manifesto του Hugo Ball. Επιπλέον, κείμενα με ευθέως πολιτικές παρεμβάσεις και αναλύσεις θα βρούμε και στα δύο κινήματα. Χαρακτηριστικά θα αναφέρουμε τα μανιφέστα 'Φουτουριστικό πολιτικό κίνημα' (1915) (*Movimento politico futurista*), 'Μανιφέστο του ιταλικού φουτουριστικού κόμματος' (1918) (*Manifesto del Partito futurista italiano*), 'Πέραν του κομμουνισμού' (1920) (*Al di là del Comunismo*).

Επιπλέον αξίζει να αναφέρουμε πολιτικά κείμενα του Ball που έγραψε κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Ελβετία, αλλά εκδόθηκαν μετά την αποχώρησή του από το Dada, ή δεν εκδόθηκαν ποτέ. Ένα άρθρο για τον Thomas Müntzer, μία σύνοψη του έργου του Bakunin (ανέκδοτο κείμενο) (Sheppard, 1979: 43-44), καθώς και την περίφημη και αμφιλεγόμενη κριτική του στη γερμανική διάνοηση (*Zur Kritik der deutschen Intelligenz*).

Τέτοια κείμενα εμφανίζουν ενδιαφέρον, γιατί εναντιώνονται σε παραδοσιακές αντιλήψεις και ταυτόχρονα δείχνουν την πολλαπλότητα που μπορεί να πάρει η γλωσσική έκφραση. Δεν υψώνουν απλά τείχος απέναντι στην παραδοσιακή αντίληψη του πολέμου, της κουλτούρας, της πολιτικής αλλά δείχνουν τις μορφές των γλωσσών που σπέρνονται σε πολλά σημεία και εκδηλώνονται με διάφορους τρόπους. Μία σπορά που σημαίνει ρήξη. Αλλά αυτό είναι ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε στο τέλος αυτής της εργασίας.

Είδαμε στη προηγούμενη υποενότητα ότι η γραφή στον *Φαίδρο* είναι ένα νόθο παιδί, που δεν μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Σε πολιτικό επίπεδο την ίδια τύχη επιφυλάσσει ο Πλάτωνας και στη **δημοκρατία**. Στη δημοκρατική κοινωνία *..οι υπευθυνότητες ανατίθενται στον οποιονδήποτε. Τα δημόσια αξιώματα κληρώνονται (Πολιτεία 557 a)*.

Η λογική και η αλήθεια δεν εισέρχονται στα φρούριο της δημοκρατίας (561 b-c). Ο δημοκρατικός πολίτης δεν έχει ίδιον χαρακτήρα και η δημοκρατία δεν είναι πολίτευμα.

Τα πολιτεύματα και η διακυβέρνηση πριν και μετά τον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο, βρίσκονται στο επίκεντρο της κριτικής και της δράσης των πρωτοποριών, οι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν την ευθύνη και αναμετρούνται με καθεστώτα που δυσλειτουργούν, παραπαίουν, δεν εκφράζουν τη ριζική ανανέωση της κοινωνικής ζωής.

Είναι αυτή η ριζική ανανέωση που θα φέρει και τη ρήξη με καθεστώτα της εποχής τους, ιδιαίτερα στη φασιστική Ιταλία και στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Είναι αυτή η υπευθυνότητα, να υπερασπιστούν τη δράση τους που θα τους φέρει

στο στόχαστρο. Αυτή η υπευθυνότητα γίνεται από φάρμακο, φαρμάκι και καταδιώκει το Dada στο Βερολίνο, όπως επίσης και "φαρμακώνει" τον ιταλικό Φουτουρισμό στην Ιταλία, τη δεκαετία του 1920.

Ανάμεσα στους αντιθετικούς όρους θα βρούμε όψεις του κοινωνικού και του πολιτικού. Από τη μία μεριά έχουμε το φάρμακο του φίλου, του συνοδοιπόρου και από την άλλη το φαρμάκι του εχθρού. Όπως αναφέρει ο Bauman, λόγω αυτής της αντίθεσης, οι όροι που βρίσκονται σε διάσταση συμβολίζουν και τη σχέση. Η φιλικότητα και η εχθρότητα είναι μορφές κοινωνικής συσχέτισης, αρχετυπικές μορφές σχέσεων. Μία μήτρα με δύο σουβλερές άκρες που κάνουν τον κοινωνικό δεσμό δυνατό. Ακολουθώντας τον Simmel, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι δύο αντίθετοι τρόποι που εξαντλούν την πιθανότητα να είναι κανείς με άλλους (Bauman, 1998: 54). Πρόκειται για το σημείο συνάντησης της αντίθεσης, της ευθύνης και εν τέλει της συμμετοχής.

Οι καλλιτέχνες ως πολίτες χτίζουν χαρακτήρα και διεκδικούν **συμμετοχικότητα**, ριζοσπαστισμό και συνταρακτικές αλλαγές. Ζητούν μια διακυβέρνηση ανατρεπτική. Εδώ αναφερόμαστε κυρίως στον ιταλικό Φουτουρισμό των δύο πρώτων δεκαετιών και στο Dada στο Βερολίνο. Η ανατροπή που ζητούν τα κινήματα διατρέχει τα όρια της ουτοπίας. Μάλιστα η ανατροπή αυτή δεν εκφράζεται από το Φασιστικό καθεστώς στην Ιταλία και τους σοσιαλδημοκράτες στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης.

Οι πρωτοπορίες διεκδικούν το νέο, που βρίσκεται σε διαρκή αντίθεση με το παλιό. Κάτι τέτοιο εντοπίζει και ο Paripì στον Φουτουρισμό, σε μια ομιλία του στη Ρώμη, τον Φεβρουάριο 1913, όπου η καινοτομία, η αυθεντικότητα και η ελευθερία αντιπαρατίθεται με την παράδοση και το επαναλαμβανόμενο παρελθόν. Ο Φουτουρισμός θα παραμείνει αντίθετος στους θεσμούς του Βασιλιά, του Πάπα, της Εκκλησίας και θα παρέμβει στη λειτουργία του Πανεπιστημίου, της Όπερας και της Δικαιοσύνης.

Οι δράσεις με καλλιτεχνικό και πολιτικό περιεχόμενο, προκαλούν αντιδράσεις, ξυπνάνε το κοινό και το ωθούν σε συμμετοχή. Ο θεατής βρίσκεται στον αντίποδα μιας παθητικής αποδοχής της δράσης και του έργου τέχνης. Οι θεατές, πολλές φορές μετατρέπονται σε μάζα. Έτσι, υπό μία έννοια η ευθύνη της αντίδρασης *..ανατίθεται στον οποιονδήποτε*. Πιο σημαντική και ουσιαστική γίνεται η συμμετοχή στη διαδικασία.

Έτσι, έχουμε τη διάσταση με τα καθεστώτα, τη διάσταση με το κοινό που λειτουργεί σαν όχλος. Ταυτόχρονα εμφανίζεται η συν -διαμόρφωση μιας διαδικασίας που παρεμβαίνει στην κοινωνία και την κουλτούρα.

Πόλωση, περιπλάνηση, καλλιέργεια

Ο όρος 'πόλωση' χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα σε αυτή την πρώτη ενότητα του τελευταίου κεφαλαίου. Μάλιστα η χρήση του είχε διάφορες διακυμάνσεις. Αυτές οι διαβαθμίσεις επηρεάζονται και από την έντονη δραστηριότητα των κινήματων που προηγήθηκε. Παρακάτω θα δούμε αρχικά την κοινή μορφή έκφρασης του

όρου, στη συνέχεια ο βασικός όρος θα διερευνηθεί περαιτέρω και τέλος θα εξεταστούν για μία ακόμη φορά το *φάρμακον* και η μνήμη.

Είδαμε ότι οι πρωτοπορίες βρίσκονται σε διάσταση με την προϋπάρχουσα λογοτεχνία, τέχνη, κουλτούρα, σε σύγκρουση με το κοινό, τα συστήματα διακυβέρνησης και με τις κοινωνικές νόρμες, σε αντιπαράθεση με τον εαυτό τους.

Αξίζει όμως να παρατηρηθούν οι όροι της *'πόλωσης'*, όπως ήδη επιχειρήθηκε παραπάνω, με τη χρήση των αναλογιών, της ζωντανίας, του φάρμακου, της μνήμης, της πολυμορφίας, των ενδοιασμών, της σωματικότητας, της ευθύνης, της γοητείας, της συγγραφής πολιτικών κειμένων, της ειρωνείας, της συμμετοχικότητας.

Πράγματι η έννοια της πόλωσης κρύβει πολλές αποχρώσεις, ιδιαίτερα αν ανατρέξει κανείς σε πολλά πεδία που χρησιμοποιείται, ή ακόμη και στη ρίζα της λέξης. Είναι αυτές οι αποχρώσεις που έχουν ενδιαφέρον και στη δραστηριότητα του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada.

Η *'πόλωση'* εκφράζεται με τη δημιουργία αντίθετων πλευρών εξουσίας ή και συμφερόντων, τη δημιουργία **ακραίων πολιτικών παρατάξεων**, την όξυνση σχέσεων μεταξύ διαφορετικών ομάδων. Σε αυτή την κατεύθυνση μπορούμε να συναντήσουμε τη δραστηριότητα που προαναφέρθηκε στα δύο κεφάλαια, μιας και οι πρωτοπορίες είχαν αντίθεση με το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον τους. Πολλές φορές αυτή η αντίθεση εκδηλωνόταν και μέσα από τις καλλιτεχνικές και πολιτικές δράσεις τους.

Υπάρχουν όμως και άλλες αποχρώσεις αυτής της πόλωσης, που γίνονται ευδιάκριτες όσο εξετάζουμε περισσότερο τον όρο, με πρώτη και καλύτερη τη σημασία του συχνάζω και του 'περιπλανιέμαι'. Στις πρωτοπορίες θα βρούμε την κίνηση, την **περιπλάνηση**. Τόσο στις περιοδείες του Φουτουρισμού στην Ιταλία, τα ταξίδια στο Παρίσι, το Λονδίνο, τη Ρωσία, την Αυστροουγγαρία, την Ελλάδα όσο και στις περιοδείες στη Νότια Γερμανία και την Κεντρική Ευρώπη, τις Κάτω Χώρες από το Dada ή ακόμη και την περιπλάνηση που υπόσχεται το παρισινό Dada και πραγματοποιεί η Freytag Loringhoven στη Νέα Υόρκη, τα άτομα που συμμετέχουν στο κίνημα περιφέρονται, περιπλανώνται, αλλά και κατοικούν, συχνάζουν σε μια περιοχή για κάποιο διάστημα και από εκεί περιοδεύουν.

Αυτή η περιπλάνηση κάποιου που επερωτά τα δίπολα, κάποιου που φέρνει σε αμηχανία τις αντιθέσεις που προσδιορίζονται κοινωνικά. Ο περιπλάνηση του *ξένου*:

'Η απειλή που κουβαλά αυτός είναι πιο τρομακτική και από αυτή του εχθρού. Ο ξένος απειλεί τον ίδιο τον κοινωνικό δεσμό- την ίδια τη δυνατότητα του κοινωνικού δεσμού.. Όπως αυτή η αντίθεση (φίλου/ εχθρού) είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο στηρίζεται όλη η κοινωνική ζωή και όλες οι διαφορές που τη διευθετούν και τη διατηρούν σε συνοχή, ο ξένος υποσκάπτει την ίδια την κοινωνική ζωή'.

(Bauman, 1998: 55)

Ο ξένος δεν είναι ούτε φίλος, ούτε εχθρός και για αυτό μπορεί να είναι και τα δύο. Όμως ποιος είναι αυτός ο ξένος που προκαλεί όλα αυτά και συμβάλει στο

ανακάτεμα της κοινωνικής ζωής, όπως συμβαίνει και με τους καλλιτέχνες των πρωτοποριών;

‘Ο ξένος δεν συζητιέται εδώ με την έννοια κάποιου που έχει επαφή με το παρελθόν, ως περιπλανώμενος που έρχεται σήμερα και φεύγει αύριο, αλλά μάλλον ως ένα άτομο που έρχεται σήμερα και μένει αύριο^{clxxiii}.

(Simmel, 1950: 402)

Στις σχέσεις του ξένου και στις συσχετίσεις με αυτόν, παράγονται στοιχεία που δημιουργούν απόσταση και απόρριψη^{clxxiv}. Το αποτέλεσμα αυτής της επαφής γεννά πρότυπα συντονισμένης και συνεπούς αλληλεπίδρασης (Simmel, 1950: 403). Υπό αυτό το πρίσμα συναντάμε τη δεύτερη χροιά της πόλωσης (πολέω), με την έννοια της καλλιέργειας.

Παράλληλα καλλιεργούνται διαφορετικές τάσεις πρόσληψης και δημιουργίας. Οι καλλιτέχνες καλλιεργούν ανακατεύοντας το υπάρχον έδαφος. Αυτή η κίνηση και η συνύπαρξη θα φέρει ουλές, χαρακιές, **σκάψιμο** στην υπάρχουσα κουλτούρα.

Οπότε βρίσκουμε **αντιθετικούς προσδιορισμούς** της έννοιας της πόλωσης που ταιριάζουν με τις αντιφατικές κινήσεις των πρωτοποριών. Οι πρωτοπορίες κινούνται ανάμεσα στους δύο ορισμούς άλλοτε με ακρότητες και άλλοτε λαμβάνοντας θέση στην υπάρχουσα κουλτούρα, κατασκευάζοντας ιστορίες στο κίνημα του Dada, υπογραμμίζοντας την αλλαγή που φέρνουν σε σχέση με την προηγούμενη παραδοσιακή αντίληψη για την τέχνη.

Το παιχνίδι των αντιθέσεων ξεκινά με το *φάρμακον*, στον πλατωνικό *Φαίδρο*. Ο Πλάτωνας πιθανό να βλέπει τα διαφορετικά νοήματα της λέξης, αλλά δεν επεκτείνεται πάντα προς αυτά.

Η σύνδεση αντίθετων δυνάμεων στο κείμενο που προαναφέρθηκε, πραγματοποιείται στο *Πλάτωνος Φαρμακεία* (: 119). Η γραφή ως *φάρμακον* παράγει μια αμφισημία και εντάσσεται σε ένα παιχνίδι αντίθετων αξιών.

.. η γραφή είναι κατ' ουσίαν κακή, εξωτερική ως προς τη μνήμη, παράγωγος όχι της επιστήμης, αλλά της γνώμης, όχι της αλήθειας αλλά του φαινομένου.

(Derrida, 1990: 126)

Όπως παρατηρεί ο Derrida, ο ίδιος ο Πλάτωνας βλέπει ότι το **φάρμακον** είναι και καλό και επώδυνο, ή ακόμη ότι έχει μεικτό χαρακτήρα (Derrida, 1990: 120).

Είναι ακριβώς αυτός ο μεικτός χαρακτήρας που συναντήσαμε και παραπάνω στον όρο ‘πόλωση’ που συνδυάζει αντίθετες ιδιότητες, οι οποίες αναδεικνύονται μέσα από τις πρωτοπορίες. Αύξηση της έντασης, περιπλάνηση/ κατοικία, αλλά και όργωμα, σκάψιμο της γης.

Ένα άλλο σημείο στο οποίο αξίζει να γίνει αναφορά στο πλαίσιο αυτής της ρευστής κατάστασης των όρων, είναι η αντιπαράθεση ανάμεσα στον Πλάτωνα και στους σοφιστές (στο βαθμό που οι σοφιστές αποτελούν ομοιόμορφη ομάδα), με ανάλογα επιχειρήματα. Εκεί θα διαπιστώσουμε ότι ... *οι παρατάξεις συχνά*

εναλλάσσουν αμοιβαία τις αντίστοιχες θέσεις τους, μιμούνται τις μορφές και δανείζονται το δρόμο του αντιπάλου (Derrida, 1990: 134).

Τι διαφορετικό είδαμε να συμβαίνει ανάμεσα στην τρίτη και την τέταρτη ενότητα των κεφαλαίων που προηγήθηκαν; Το κοινό φαίνεται να αντιδρά, να καταστρέφει, να δημιουργεί εντάσεις, να ειρωνεύεται, να ενεργεί παράλληλα και αντίθετα προς κάποιες παραστάσεις του Dada και του Φουτουρισμού. Έτσι, γίνεται κομμάτι της πράξης. Τη σκυτάλη την παίρνει από τους ίδιους τους καλλιτέχνες των κινημάτων.

Έτσι, οι αντιθέσεις δημιουργούν μια ρευστή κατάσταση στο έργο των πρωτοποριών και του Πλάτωνα. Η γραφή, το επιχείρημα, η αλήθεια, διακυβεύονται.

Αυτή η βαθύτατη συνενοχή μες στη ρήξη έχει μία πρώτη συνέπεια: η επιχειρηματολογία του Φαίδρου εναντίον της γραφής είναι ικανή να δανείζεται όλους τους πόρους της από τον Ισοκράτη και τον Αλκιδάμαντα την ίδια στιγμή που, “μεταθέτοντας” τους στρέφει τα όπλα τους εναντίων της σοφιστικής. Ο Πλάτων μιμείται τους μιμητές για να αποκαταστήσει την αλήθεια αυτού που μιμούνται: την ίδια την αλήθεια

(Derrida, 1990: 140)

Τόσο ο Πλάτωνας όσο και οι σοφιστές είναι άνθρωποι της γραφής. Ο πρώτος γιατί επικαλείται τη γραφή για να εξηγήσει τη διαλεκτική: ... όχι μόνο επειδή κρίνει ότι η επανάληψη του ίδιου είναι αναγκαία ανάμνηση, αλλά επίσης επειδή την κρίνει απαραίτητη ως εγγραφή δια του τύπου (Derrida, 1990: 141). Οι σοφιστές υποστηρίζουν την οικονομία των σημείων στη μνήμη.

Έτσι, επανέρχεται στο προσκήνιο η **μνήμη** μέσω της (εγ)γραφής. Μια μνήμη που δεν έχει άπειρη έκταση. Σε αυτήν υπάρχουν σημεία που ανακαλούν αυτά που δεν είναι παρόντα. Η **υπόμνηση** ενυπάρχει στη μνήμη, όπως σημειώνει ο Jacques Derrida (*Πλάτωνος Φαρμακεία*: 135-6) σχολιάζοντας τον μύθο του Θεουθ (*Φαίδρος* 274 c- 275 b) όπου συναντάμε τη σαφή διάκριση μνήμης/ υπόμνησης και τη δεύτερη ως ιδιότητα του γραπτού λόγου.

Αυτή η υπόμνηση και η μνήμη είναι που συναντήσαμε παραπάνω, στον τρόπο που ο Φουτουρισμός αντιμετωπίζει το παρελθόν, με απέχθεια. Με τη χρήση της υπόμνησης φέρνει ενώπιον του κοινού το παρελθόν, ανακατασκευάζοντας και κωδικοποιώντας, σε σημεία και παράλληλα χρωματίζοντάς το αρνητικά.

Η υπόμνηση χρησιμοποιείται και από το Dada. Στη Ζυρίχη, οι ντανταϊστές έχουν να αντιμετωπίσουν τα συντρίμια του πολέμου, τα πτώματα, τον αλληλοσπαραγμό. Το κίνημα απαντά στα κανόνια, η ανάμνηση διαμορφώνει τη μνήμη. Στη Γερμανία, τα πράγματα είναι πιο σκληρά, οι μνήμες ιδιαίτερα έντονες, η ήττα μη διαχειρίσιμη. Το κίνημα αναμετρείται με τη μνήμη της καταστροφής. Τα σημεία που υπενθυμίζουν στο κοινό τους, σκάβουν στο πρόσφατο παρελθόν και ξεσηκώνουν αντιδράσεις.

Φαίνεται να υπάρχει μια **ανάμεικτη κατάσταση** σε όρους που μεταχειριστήκαμε παραπάνω. Το ίδιο ισχύει για την **πόλωση**, με την οποία έγινε

η αρχή. Το ίδιο ισχύει με τον όρο *φάρμακον*, το οποίο μπορεί να γιατρέψει κάποιον ή να τον αποτελειώσει.

Η αρρώστια και η ιατρική είναι το πιο αλλόκοτο ζευγάρι που γνωρίσαμε ποτέ, επί χιλιετίες έκαναν όλο νάζια, έλεγαν ψέματα η μία στην άλλη, έστηναν ενέδρες και παγίδες, ουαί και αλίμονο αν δώσεις μπέσα στα καμώματά τους, μόνο γι' αυτήν την απόλαυση ζούνε μαζί.

(Palazzeschi, 1994: 39)

Ο Πλάτωνας αναφέρεται στην αντίστροφη προοπτική και ο Derrida επανέρχεται αρκετές φορές. Το *φάρμακον* δεν έχει μία υπόσταση ^{clxxv}. Στη ρευστότητα του όρου και στην υγρή του σύνθεση, *..τα αντίθετα περνούν ευκολότερα το έναν στο άλλο. . το νερό, η καθαρότητα και η αγνότητα του υγρού, αφήνει πολύ εύκολα και πολύ επικίνδυνα το φάρμακον, με το οποίο αμέσως αναμειγνύεται και συντίθεται, να διεισδύσει μέσα του και έπειτα να το διαφθείρει* (Derrida, 1990: 204).

Αυτή η διφορούμενη ιδιότητα των πρωτοποριών που εντοπίσαμε σε αρκετά σημεία παραπάνω, τόσο στα στοιχεία που τις χαρακτηρίζουν, όσο και στα κείμενα και τις δράσεις τους, εκτός από αντιδράσεις και αποπροσανατολισμό στους θεατές, προκαλούν διφορούμενες αντιδράσεις και στην κριτική και στη θεωρία.

Αναφερθήκαμε ήδη στις αντιδράσεις προς τον Φουτουρισμό από τον Benjamin και τον Gramsci. Ο πρώτος συνδέει ευθέως τον Φασισμό με τον Marinetti και δίνει μια απάντηση του Κομμουνισμού, απέναντι σε αυτήν την αισθητικοποίηση της πολιτικής (Benjamin, 1978: 38). Η πρόκληση σκανδάλων αντιμετωπίζεται, ως μια λειτουργία του κινήματος του Dada, που δίνει στο έργο τέχνης τη μορφή οβίδας, καθώς και μια *απτική ιδιότητα* (Benjamin, 1978: 33). Η σκανδαλώδης και βίαιη λειτουργία του έργου τέχνης, το κάνει χειροπιαστό για τον θεατή.

Ο Gramsci αναφέρεται στην καινοτόμα δράση του Φουτουρισμού. Η στάση του όμως μεταστρέφεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920, όταν εκφράζει αμφιβολίες για την επαναστατική δράση του κινήματος. Το φάρμακο της κριτικής γίνεται φαρμάκι. Σε αυτό θα συμβάλει η συνεργασία του Marinetti με τους φασίστες (πριν την ρήξη του 1922), καθώς και η όλο και μικρότερη μαχητικότητα του Φουτουρισμού μετά τον Ά Παγκόσμιο Πόλεμο.

Σε σχέση με το Dada αξίζει να σημειωθεί και η μεταστροφή ανάμεσα σε αντίθετες αξίες, κατά τη δράση του. Δεν μιλάμε για μια γραμμική πόλωση όπως είδαμε παραπάνω στον Huelsenbeck, αλλά για ένα πηγαινέλα, ένα ταξίδι σε ένα καινούριο ήθος που παίρνει άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική μορφή, άλλοτε έχει τη μορφή της τέχνης και άλλοτε είναι η άρνησή της, όπως σημειώνει ο Richter σε χαρακτηριστικό απόσπασμα που προαναφέρθηκε (Richter, 1983: 9).

Με αυτούς τους όρους, πραγματοποιείται η γόνιμη χρήση ριζικά αντίθετων, βίαιων ή καταστρεπτικών στοιχείων, μέσα στο ίδιο σώμα της δραστηριότητας. Σε μια πορεία, που οργώνει τις τοπικές κοινωνίες και τις πόλεις, προκαλώντας ανακατατάξεις σε επίπεδο κουλτούρας και πολιτικής.

Γνώση

*Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον·
ἦλθε γάρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.*

*Φιλώντας τον Αγάθωνα, στα χείλη ήρθες, ψυχή μου,
για να περάσεις από εκεί σ' εκείνον, δύστυχή μου...*

(Πλάτων, V 78)

Μένοντας στο ζήτημα της σύνδεσης γραφής και επιτέλεσης στη δραστηριότητα των πρωτοποριών, θα διερευνηθεί παρακάτω η διαδικασία απόκτησης γνώσης και μάθησης. Θα εξεταστούν θεωρήσεις του Πλάτωνα, του Jacotot και του Rancière, καθώς και οι διεργασίες που ενεργοποιούν οι καλλιτέχνες στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada. Αναφορές θα γίνουν και σε συγγραφείς από τους χώρους της Κοινωνιολογίας και της Παιδαγωγικής.

Σημεία ανάλυσης θα αποτελέσουν η σχέση δασκάλου-μαθητή, καθώς και ο τρόπος λειτουργίας της γνώσης εντός και εκτός αυτής της σχέσης. Επίσης θα διερευνηθούν θέματα παρέμβασης και ισότητας, κατά τη διαδικασία μάθησης.

Ο Φαίδρος, ο Φαίδρος και ο Πλάτωνας

Στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα, θα βρούμε βασικές αρχές της παιδαγωγικής του αρχαίου Έλληνα φιλοσόφου. Στο κείμενο αυτό γίνεται λόγος για: 1) τη σύνδεση της γνώσης με έναν ιδιόμορφο έρωτα ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή, 2) την προσαρμογή της διδασκαλίας ανάλογα με τις δυνατότητες του μαθητή, 3) τη συσχέτιση της γνώσης με τη φυσική παρουσία και όχι με το *βιβλίο*.

Η αφετηρία στο εν λόγω κείμενο είναι η συνάντηση του Σωκράτη με τον νεαρό Φαίδρο. Αυτή είναι η αφορμή για να ακολουθήσει ο Σωκράτης τον Φαίδρο, εκτός των τειχών σε ένα ήσυχο μέρος και να έρθει αντιμέτωπος με τον λόγο του Λυσία, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Αυτός ο λόγος είναι το 'βιβλίο', που βγάζει τον Σωκράτη από τη συνηθισμένη του πορεία. Επιπλέον, αυτός ο λόγος και αυτή η συνάντηση, βγάζει και τον Φαίδρο εκτός της πορείας του, δηλαδή παρεμβαίνει σε αυτήν και στον ίδιο.

Αφετηρία για να γνωρίσει κανείς άλλα πράγματα, αποτελεί η γνώση του εαυτού, όπως δηλώνει ο Σωκράτης στον *Φαίδρο* και σε άλλα έργα του Πλάτωνα:

Κι εμένα δα δεν μου μένει καθόλου καιρός γι' αυτά^{clxxvi}. Και η αιτία, φίλε μου, γι' αυτό είναι τούτη: δεν μπορώ ακόμα, καθώς λέει το Δελφικό ρητό, να γνωρίσω τον εαυτό μου· μου φαίνεται λοιπόν πως είναι γελοίο, εν όσο δεν ξέρω ακόμα τούτο, να νοιάζομαι για τα ξένα πράγματα ('έμοι δὲ πρὸς αὐτὰ

οὐδαμῶς ἔστι σχολή· τὸ δὲ αἴτιον, ὧ φίλε, τούτου τόδε. οὐ δύναμαί πω **κατὰ τὸ Δελφικὸν γράμμα** γινῶναι ἑμαυτὸν· γελοῖον δὴ μοι φαίνεται!)

(Φαῖδρος 229 e)

Το επόμενο βήμα είναι η αντιμετώπιση της απειλής του Λυσία. Στον τελευταίο ο έρωτας δασκάλου- μαθητή, από κύρια μεταβλητή της παιδαγωγικής, μετατρέπεται σε ένα *βάνουσο ηδονισμό*^{clxxvii}. Ο Σωκράτης κατηγορεί τον Λυσία ότι στον λόγο του λέει τα ίδια και τα ίδια και επαναλαμβάνεται, σαν να μην έχει τι άλλο να πει (235 c).

Αναφέρεται στις δύο δυνάμεις που κυβερνούν τον άνθρωπο, την έμφυτη και την επίκτητη. Η δεύτερη είναι η σωστή γνώση που αναζητά να φτάσει το άριστο και βρίσκεται άλλοτε μαζί με την πρώτη και άλλοτε σε αντιπαλότητα με αυτήν (237 d-e).

Στον Πλάτωνα ο όρος *έρωτας* αλλάζει περιεχόμενο και συνδέεται με τη γνώση και την αγωγή της ψυχής. Αυτοί που αληθινά κατέχονται από έρωτα, μπορούν να φέρουν πολύ ομορφιά και ευδαιμονία στον αγαπημένο τους, *αν κερδηθεί* αυτός με κάποιο τρόπο. Κανείς δεν μπορεί να δώσει περισσότερα σε κάποιον από τον φίλο του, που είναι γεμάτος από τον Θεό (255 c). Σε αυτή τη διαδικασία υπάρχει πόθος, φιλία, επιθυμία, έλξη αλλά όχι έρωτας με τη σαρκική έννοια του όρου.

Στη σχέση δασκάλου -μαθητή συναντάμε τα δύο κύρια θέματα του *Φαίδρου*: την τέχνη του λόγου και τον έρωτα. Στη σχέση αυτή πρέπει να μελετηθούν και να συνδυαστούν ο έρωτας, ο λόγος και η ψυχή. Ο δάσκαλος πρέπει να μελετήσει την ψυχή του μαθητή και να προσαρμόσει τη διαδικασία, διδάσκοντας ανάλογα.

Αυτοί που ασκούν τη ρητορική θα έπρεπε να γνωρίζουν την ψυχή και τα μέρη της. Επίσης, πρέπει να μπορούν να περνούν από τη θεωρία στην πράξη. Οι λόγοι πρέπει να γίνονται κατανοητοί. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει στη ρητορική.

Προτού γνωρίσει κανείς την αλήθεια, δεν είναι σε θέση να μιλάει, να γράφει, να διδάσκει. Οι λόγοι που γράφονται ή λέγονται μόνο για να πείσουν και δεν αναπτύσσονται για χάρη της αναζήτησης ή της διδαχής, δεν είναι σημαντικοί λόγοι.

Η ψυχή του μαθητή είναι σημαντική για την πλατωνική διδασκαλία. Το ενδιαφέρον είναι ότι, όχι μόνο θα πρέπει να προσαρμοστεί η διδασκαλία του δασκάλου, αλλά και να αποτυπωθεί στην ψυχή του μαθητή. Αυτή η αποτύπωση λαμβάνει στοιχεία της γραφής, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας. Αυτός που γνωρίζει, θα γράψει στην ψυχή του μαθητή με τον *ζωντανό και έμψυχο λόγο* ('λόγον .. ζώντα και έμψυχον') και όχι με το *ομοίωμά* ('είδωλον') του, τον γραπτό λόγο (276 a).

Η γραφή εν τη ψυχή δεν είναι μια γραφή που χαράζει και διανοίγει, αλλά μια γραφή αποκλειστικά διδακτική, μεταβιβαστική, αποδεικτική, στην καλύτερη περίπτωση αποκαλυπτική, μία γραφή αλήθειας.

(Derrida, 1990: 208)

Οι δήθεν σοφοί και όχι οι φιλόσοφοι, είναι αυτοί με τους οποίους συνδέεται ο γραπτός λόγος. Ο σοφιστής κάνει ότι τα ξέρει όλα, αλλά ανατρέχει στην

υπόμνηση και όχι στη μνήμη. Η γραφή είναι ξένη προς την αληθινή επιστήμη για τον Πλάτωνα (Derrida, 1990: 131, 133).

Η γραφή είναι μια νεκρή επανάληψη και βρίσκεται εκτός του ζεύγους αλήθεια-μνήμη. Μέσα από τον αιγυπτιακό μύθο υπογραμμίζεται η διαφορά μνήμης /υπόμνησης. Η πρώτη συνδέεται με τη γνώση και τη φυσική παρουσία, ενώ η δεύτερη με τη στείρα γραφή. Οι φιλόσοφοι σαν τον Σωκράτη, ξέρουν ότι δεν ξέρουν τίποτα. Αντίθετα αυτοί που νομίζουν ότι γνωρίζουν με βάση τα γραπτά, ουσιαστικά επανέρχονται στην υπόμνηση μέσα από τύπους (Derrida, 1990: 177).

Έτσι, διαχωρίζεται ο προφορικός λόγος από τον γραπτό. Είδαμε ότι ο πρώτος γράφεται στην ψυχή του ανθρώπου που μαθαίνει ("Ός μετ' έπιστήμης γράφεται έν τῆ τοῦ μανθάνοντος ψυχῆ.." 276 a) και επιπλέον είναι πιο ποιοτικός, γνήσιος, νόμιμος λόγος και μπορεί να υπερασπίζεται τον εαυτό του.

Έτσι περνάμε σε ένα αντιφατικό σημείο της πλατωνικής φιλοσοφίας: από τη μία πλευρά έχουμε την υποτίμηση του γραπτού λόγου και από την άλλη πλευρά έχουμε την επίκληση της εγγραφής, στην κρίσιμη στιγμή που συναντώνται ο έρωτας, η γνώση, ο ζωντανός λόγος και ο μαθητής.

Στο επίπεδο των όρων που αφορούν την παρούσα ενότητα, γίνεται λόγος για τη **γνώση** η οποία **παρεμβαίνει** και εντυπώνεται στην ψυχή του μαθητή. Η διδασκαλία δεν είναι μια αθώα ή φυσική διαδικασία.

Ο δάσκαλος γνωρίζει τον εαυτό του, κατευθύνει τον μαθητή, προσαρμόζει τη διδασκαλία του, διδάσκει με αναλογίες, παραγνωρίζει την αξία του γραπτού λόγου για χάρη της φυσικής του παρουσίας.

Φαίνεται και στον *Φαίδρο* κάτι που θα γίνει πιο ξεκάθαρο στη συνέχεια: οι συλλογισμοί του δασκάλου γίνονται πιο σαφείς και εντυπώνονται στο μυαλό του μαθητή, σε αντίθεση με το βιβλίο:

Στον εξηγητικό κανόνα χρειάζεται πράγματι η προφορική εξήγηση που θα αποσαφηνίζει τη γραπτή.

(Rancière, 2008: 12)

Ο Σωκράτης δεν ενδιαφέρεται για το σώμα του μαθητή, αλλά θέλει να κυριαρχήσει η διδασκαλία του στην ψυχή του, να τον επηρεάσει δηλαδή σε βάθος. Θέλει να χαράξει τη γνώση στον μαθητή του και έτσι να παρέμβει στο μέγιστο βαθμό στο άτομο που έχει απέναντί του και στη ζωή του. Επομένως είναι μια γνώση που ωθεί σε αναμέτρηση και σε αναζήτηση. Επιπλέον, έχει το κομμάτι της αναλογικότητας.

Η αναλογία και η προσαρμογή στις ιδιαιτερότητες καθώς και η φυσική παρουσία, δεν εγγυώνται την ίδια συμμετοχή για τα δύο μέρη. Αυτός που διδάσκει δεν βρίσκεται σε σχέση **ισότητας** με τον μαθητή του. Ο δάσκαλος γνωρίζει και ο μαθητής ακολουθεί. Ο δάσκαλος έχει και τη γνώση, αλλά και την εξήγηση των θολών σημείων.

Ο μαθητής του Σωκράτη δεν προχωράει μόνος του. Υπάρχουν οι ερωτήσεις του σοφού. Ο δάσκαλος με τις ερωτήσεις του οδηγεί τον μαθητή στον δρόμο της γνώσης, αλλά όχι της χειραφέτησης. Ο δάσκαλος που χρησιμοποιεί την επεξήγηση, κρύβει μέσα του έναν Σωκράτη.

Εκείνος που εξηγεί χρειάζεται τον ανίκανο, και όχι το αντίθετο· ο εξηγητής καθιστά τον ανίκανο ως τέτοιο.

(Rancière, 2008: 13)

Είναι ακριβώς αυτή η εξήγηση ο μύθος της παιδαγωγικής που διακρίνει σε ικανούς/ ανίκανους, έξυπνους/ χαζούς, αλλά και σε άτομα με ανώτερη / κατώτερη αντίληψη. Διακρίνει και υποβιβάζει το ένα μέρος.

..μετατρέπεται τους μαθητές σε δοχεία που τα γεμίζει ο δάσκαλος. Όσο πιο καλά γεμίζει τα δοχεία, τόσο καλύτερος δάσκαλος είναι. Όσο πιο πειθήνια τα δοχεία αφήνονται να γεμιστούν από το δάσκαλο, τόσο καλύτεροι μαθητές είναι.

(Freire, 1977: 78)

Ο δάσκαλος ρητορεύει και ο Φαίδρος συναινεί. Ο μαθητής ρωτάει, διαφωνεί, αλλά κατά κύριο λόγο στρώνει το χαλί για τον σοφό δάσκαλο. Έτσι ο ίδιος ο διάλογος από μια διαδικασία μάθησης, γίνεται κλειστός μονόλογος. Ο πλατωνικός διάλογος είναι προσχεδιασμένος γραπτός λόγος και όχι ανοικτό πεδίο συνδιαλλαγής.

Μία διαφορετική προσέγγιση του δασκάλου, του μαθητή και της διαδικασίας μάθησης

Στην περίπτωση του *αδαούς δασκάλου*, τα πράγματα είναι αρκετά διαφορετικά. Με την εξιστόρηση των περιπετειών του Joseph Jacotot αρχικά στη Φλαμανδία και στη συνέχεια στη Γαλλία, ο Rancière δείχνει πως μπορούν να λειτουργούν η γνώση και ο δάσκαλος.

Ο Jacotot λοιπόν, προσπαθεί να διδάξει γαλλικά σε Φλαμανδούς μαθητές. Η ιδιαιτερότητα εδώ είναι ότι ούτε ο ίδιος ξέρει ολλανδικά, αλλά ούτε και οι μαθητές του γαλλικά (!). Η τύχη παίζει ένα περίεργο παιχνίδι: ο δάσκαλος χρησιμοποιεί μια δίγλωσση έκδοση του *Τηλέμαχου* που είχε κυκλοφορήσει στις Βρυξέλλες.

Πρόκειται για την έκδοση του διδακτικού βιβλίου του François Fénelon, *Aventures de Télémaque*, το οποίο είχε γνωρίσει ιδιαίτερη επιτυχία τον 18ο αιώνα, με μεταφράσεις σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Πραγματεύεται τη ζωή του Τηλέμαχου του γιου του Οδυσσέα, κατά το διάστημα που αφήνει κενό ο Όμηρος στην *Οδύσσεια*. Ο Τηλέμαχος κάνει εκπαιδευτικά ταξίδια με τη συνοδεία του παιδαγωγού του του Μέντορα. Το βιβλίο επικρίθηκε και απαγορεύτηκε με την έκδοσή του το 1699 και άσκησε επιρροή στον Jean Jacques Rousseau.

Το εν λόγω βιβλίο, μοιράζει στους μαθητές του ο Jacotot και τους ζητάει να μάθουν το γαλλικό κείμενο με τη βοήθεια της μετάφρασης. Το αποτέλεσμα τον εκπλήσσει: οι Φλαμανδοί μαθητές του, φαίνεται να μαθαίνουν κανόνες της γαλλικής γλώσσας μέσα από το κείμενο, χωρίς να τους έχει διδάξει κανείς.

Παράλληλα με την παραπάνω ιστορία, ξετυλίγεται ένα κουβάρι διαφορετικών παιδαγωγικών μεθόδων και διαφορετικών τύπων δασκάλων. Από τον 'Παλαιό Δάσκαλο', στον 'πεφωτισμένο' και από εκεί στον 'αδαή'. Από τον δάσκαλο ως

επίκεντρο της εκπαιδευτικής διαδικασίας που συναντάμε στις δύο πρώτες περιπτώσεις, στον μαθητή που μαθαίνει, που μαθαίνει πως να μαθαίνει, που εξισώνεται με τον αδαή δάσκαλο έναντι του βιβλίου. Από τη φυσική παρουσία του δασκάλου, στην *καθολική διδασκαλία* του αδαούς δασκάλου, του μαθητή και του βιβλίου.

Ο Rancière στο βιβλίο του *Ο αδαής δάσκαλος* κάνει κριτική, άλλοτε με άμεσο και άλλοτε με έμμεσο τρόπο. Αναφέρεται αρκετά αναλυτικά στο εγχείρημα του Jacotot, στη “μέθοδό” του, στη γενικότερη θεώρησή του, καθώς και στη διαφορετικότητα της διαδικασίας που αναπτύσσει σε σχέση με προηγούμενες προσεγγίσεις για τη γνώση. Μάλιστα, περνάει από σημεία που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, σε σχέση με τον πλατωνικό *Φαίδρο*.

Αρχικά η κριτική επικεντρώνεται στη σχέση δασκάλου – μαθητή και ιδιαίτερα στις περιπτώσεις του *Παλαιού* και του *πεφωτισμένου* δασκάλου.

Σε προσεγγίσεις που προηγήθηκαν του Jacotot (ή ακόμη και τον ακολούθησαν χρονικά), ο δάσκαλος αναγνωρίζει την απόσταση ανάμεσα σε δύο ρήματα: στο *κατανώ* και το *μαθαίνω*. Αυτός θέτει και καταργεί την απόσταση με τον λόγο του. Έτσι, η εκπαίδευση καλύπτεται από ένα μυστήριο που αφορά το ζήτημα της κατανόησης.

..τα λόγια του δασκάλου πρέπει να σπάσουν τη σιωπή της διδακτικής ύλης.
(Rancière, 2008: 11)

Όμως το παράδειγμα του Jacotot δείχνει ότι το παιδί κατανοεί καλύτερα αυτά που μαθαίνει, πέρα από ένα δάσκαλο που επεξηγεί τη διδακτέα ύλη. Η μητρική γλώσσα είναι αυτή που μαθαίνουν τα παιδιά και δεν χρειάζεται κανένας δάσκαλος να εξηγήσει:

Ακούν και συγκρατούν, μιμούνται και επαναλαμβάνουν, κάνουν λάθη και διορθώνονται, επιτυγχάνουν τυχαία και ξαναρχίζουν μεθοδικά .. είναι σχεδόν όλα τους - ανεξάρτητα από το φύλο, την κοινωνική κατάσταση και το χρώμα του δέρματός τους- ικανά να κατανοήσουν και να μιλήσουν τη γλώσσα των γονιών τους.

(Rancière, 2008: 12)

Η σχέση γνώσης υποστηρίζει μια νοημοσύνη που βλέπει και συγκρίνει: πρώτα κοιτάζει τυχαία, μετά μελετάει την επανάληψη για να βρει όμοια γεγονότα και στη συνέχεια πρέπει να βρει λέξεις, εκφράσεις, μορφές για να μεταδώσει αυτά που βρήκε. Οι νέες ιδέες παράγονται σκόπιμα από μια επαναληπτική διαδικασία. Αυτή η διαδικασία χρησιμοποιεί εσκεμμένα ότι βρέθηκε τυχαία.

Η *καθολική διδασκαλία* ακολουθεί τα βήματα: **μαθαίνω, επαναλαμβάνω, μιμούμαι, μεταφράζω, αποσυνθέτω, ανασυνθέτω** (Rancière, 2008: 65).

Στη συνέχεια προσεγγίζεται κριτικά η αναλογικότητα στη μάθηση και η προσαρμογή της εκπαιδευτικής διαδικασίας στις δυνατότητες του μαθητή. Μέχρι να του συμβεί το περιστατικό στη Φλαμανδία, ο Jacotot πίστευε ότι μεταδίδει αυτά που γνωρίζει, οδηγώντας σταδιακά τους μαθητές στη δική του γνώση. Ο δάσκαλος εξηγεί απομονώνοντας απλά στοιχεία της γνώσης. Από το απλό

οδηγεί τους μαθητές στο σύνθετο. Ο μαθητής φτάνει εκεί που προορίζεται από το κοινωνικό περιβάλλον.

Η εξήγηση δίνει τη δυνατότητα στη διάκριση, ανάμεσα σε μια ανώτερη και μια κατώτερη αντίληψη^{clxxviii}. Η πρώτη γνωρίζει τα πράγματα από τις αιτίες, προχωράει μεθοδικά, ενώ η δεύτερη καταγράφει τυχαία νοήματα και ερμηνεύει εμπειρικά. Ο δάσκαλος μεταδίδει την πρώτη, με τις γνώσεις του:

Εκείνη επιτρέπει στο δάσκαλο να μεταδώσει τις γνώσεις του, τις προσαρμόζει στις πνευματικές ικανότητες του μαθητή και επιβεβαιώνει ότι ο μαθητής κατανόησε σωστά ό,τι έμαθε.

(Rancière, 2008: 13)

Σε αυτό το σημείο βρισκόμαστε κοντά στον έρωτα του Πλάτωνα, τη σχέση γνώσης ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο. Πρόκειται για τον *πεφωτισμένο* δάσκαλο που θα αντικαταστήσει το γράμμα με το πνεύμα, το βιβλίο με την επεξήγηση. Αργότερα και ο ίδιος ο μαθητής θα είναι σε θέση να επεξηγήει.

Εδώ συνεχίζει να μας συντροφεύει ο *Φαίδρος*. Σε αυτόν τον διάλογο εκείνος που γνωρίζει και χειρίζεται τη *διαλεκτική τέχνη* θα παραλάβει και θα φυτέψει (σε) μια πρόσφορη ψυχή. Από εκεί θα φυτρώσουν καρποί και σε άλλες ψυχές (*Φαίδρος* 276 e-277 a)^{clxxix}.

Εκεί που ξεκινάει η εξήγηση, η εξουσία του *πεφωτισμένου* δασκάλου και ο παραμερισμός του βιβλίου, εκεί ακριβώς είναι η αφετηρία της *αποβλάκωσης* κατά τον Jacotot. Αποβλάκωση είναι η ταύτιση των διανοιών του μαθητή και του δασκάλου. Με την μέθοδο του Jacotot οι δύο διάνοιες διαχωρίζονται, ακόμη και αν η επιθυμία του δασκάλου κυριαρχεί.

Τέλος, καίριο σημείο κριτικής σε σχέση με την εκπαιδευτική διαδικασία γίνεται το *βιβλίο*. Θεωρείται ότι η φυσική παρουσία του δασκάλου θολώνει τη μάθηση. Ο δάσκαλος κουβαλά την αυθεντία του, ενώ το βιβλίο μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία σε μια σχέση ισοτιμίας.

Ο δάσκαλος δείχνει το *πως* να μάθουν και ιδιαίτερα *πως* να βγουν από ένα κλειστό πλαίσιο, χρησιμοποιώντας όμως τη δική τους νοημοσύνη. Ο μαθητής αναπτύσσει ελεύθερη σχέση με το βιβλίο.

Από τη στιγμή που δεν αντιμετωπίζουμε το βιβλίο ως κάτι που κρύβει κάτι άλλο, δεν γίνεται απαραίτητη η επεξεργασία από έναν δάσκαλο που εξηγεί με σοφία. Οι Φλαμανδοί μαθητές του Jacotot προχώρησαν στα τυφλά, *μαντεύοντας* και εφαρμόζοντας, μια διαδικασία που έχουν κάνει όλοι οι άνθρωποι όταν ήταν μικροί και επομένως, εφόσον το θέλουν, μέσα από τις αρχές της ισότητας, της επανάληψης και του τυχαίου μπορούν να μάθουν.

Η περίφημη έκδοση του *Τηλέμαχου*, συνιστά ένα βιβλίο, ένα σύνολο:

Ένα κέντρο με το οποίο είναι δυνατό να συνδέσει κανείς καθετί νέο που μαθαίνει, ένα πλαίσιο εντός του οποίου μπορεί κάποιος να καταλάβει καθετί νέο, να βρει τον τρόπο να πει τι συναντά μέσα στο βιβλίο, τι σκέφτεται γι' αυτό και τι πράττει. Εκεί βρίσκεται η πρώτη θεωρία της καθολικής διδασκαλίας.

(Rancière, 2008: 24)

Η προσπάθεια των προηγούμενων μεθόδων, συνίσταται στο να ενεργοποιήσουν τη μεγαλοφυΐα των δασκάλων. Οι τελευταίοι κάνουν τον μαθητή να ξεχωρίζει, μακριά από αυτούς που στέκονται μπροστά σε ένα βιβλίο και επαναλαμβάνουν σιωπηλοί. Κάτι ανάλογο ισχύει και για την παιδαγωγική που παρουσιάζεται από τον Σωκράτη και εφαρμόζεται στον πλατωνικό διάλογο.

Όμως ο μαθητής οφείλει να δει τα πράγματα μόνος του, μέσα από το βιβλίο. Συγκρίνει και απαντά σε τρία ερωτήματα, τι βλέπω, τι νομίζω γι' αυτό που βλέπω και τι κάνω.

Άπειρο όμως δεν είναι πλέον το μυστικό του δασκάλου αλλά η πορεία του μαθητή.

(Rancière, 2008: 26)

Το βιβλίο είναι ένα όλον το οποίο διατρέχει ο μαθητής. Έτσι ξεκινάει μία διαδικασία γνώσης σε ένα δρόμο που θα πρέπει να συνεχιστεί χωρίς διακοπή, χωρίς σκέψεις για αυτά που δεν μπορεί. Βασικά σημεία για τη γνώση γίνονται η επανάληψη και η μνήμη και κυρίως η δύναμη, απέναντι στην αδυναμία που δημιουργεί ο *Παλιός Δάσκαλος*.

Ο *Παλιός Δάσκαλος* και ο *πεφωτισμένος δάσκαλος*, δημιουργούν τη διάκριση ανώτερου /κατώτερου σε σχέση με τη νοημοσύνη. Δεν υπάρχουν δύο είδη πνεύματος, αλλά διαφορετικές εκδηλώσεις της νοημοσύνης.

Όπως χαρακτηριστικά επαναλαμβάνει ο Rancière (μετά τον Jacotot) *τα πάντα υπάρχουν στα πάντα. Δηλαδή, όλη η γνώση του καθενός, ως νοημοσύνη, βρίσκεται στην κυριότητα ενός βιβλίου, ενός κεφαλαίου, μιας φράσης ή μιας λέξης* (Rancière, 2008: 28). Ο Jacotot δεν αντικαθιστά τη λέξη με τη συλλαβή, αλλά η αρχή της ισότητας μπαίνει έναντι της αρχής της ανισότητας. Τα βιβλία, τα κεφάλαια, οι λέξεις, συνδέονται με την ισότητα στην εκπαιδευτική διαδικασία.

Έτσι συντελείται μια ιδιόμορφη **γνώση** που επικεντρώνεται στη διαδικασία. Μια γνώση που βάζει τον μαθητή στον ρόλο αυτού που **παρεμβαίνει**, διερευνά, ενεργοποιείται.

Είδαμε ότι πριν τη μέθοδο Jacotot, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, ο μαθητής χειραγωγείται από τον δάσκαλο. Η νοημοσύνη του μαθητή κλείνεται σε έναν αυθαίρετο κύκλο, που τον κάνει να φαίνεται αδύναμος. Αντίθετα, ο κύκλος της δύναμης που ενεργοποιεί ο *αδαής* δάσκαλος, κάνει τον μαθητή να πιστέψει ότι μπορεί να ενεργοποιήσει την ικανότητά του.

Η δύναμη αυτή ενεργοποιείται από την *καθολική διδασκαλία* όπως την επεξεργάζεται ο Jacotot και την παρουσιάζει ο Rancière και περιλαμβάνει μια διαδικασία που έχει κάνει κάθε άνθρωπος χιλιάδες φορές στη ζωή του, μακριά από σοφές εξηγήσεις. Είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιεί το τυχαίο και δίνει αξία στον μαθητή.

Η εκπαίδευση που συντελείται από έναν σοφό δάσκαλο δεν έχει ως σκοπό την εξίσωση: κάποια στιγμή και με πολύ δουλειά ο μαθητής ίσως μπορέσει να φτάσει το δάσκαλο. Κατά την καθολική διδασκαλία η **ισότητα** είναι η αφετηρία και όχι η στόχευση σε κάποιο μελλοντικό στάδιο^{clxxx}.

Παιδαγωγικές μέθοδοι που προηγήθηκαν του Jacotot διαχώριζαν ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια και προσπαθούσαν να εκπαιδεύσουν με σκληρούς ή ήπιους τρόπους. Εδώ βρίσκεται και η μεγάλη διαφορά: ο Jacotot δεν μετέδωσε γνώσεις. Ακόμη και η μέθοδος ήταν των μαθητών και όχι του δασκάλου.

Ο *αδαής* δάσκαλος διαφέρει από τον *σοφό* που περιγράφηκε παραπάνω. Ο πρώτος ρωτάει με απλότητα τον μαθητή, γιατί δεν έχει ξανακάνει τη διαδρομή και ρωτάει για όσα αγνοεί. Δεν επιβεβαιώνει όσα βρήκε ο μαθητής, αλλά επικροτεί την αναζήτηση και την προσοχή που έδειξε ο τελευταίος.

Η δύναμη της ισότητας που εξισώνει τις δύο νοημοσύνες, γίνεται μια γέφυρα που ενώνει απέναντι στο βιβλίο. Μάλιστα ο Jacotot θέλει ο καθένας να μπορεί να γίνει δάσκαλος. Για παράδειγμα, ο φτωχός πατέρας να μπορεί να διδάξει τα παιδιά του.

Μια μάθηση που θα γίνεται με βάση την *καθολική διδασκαλία* και την αρχή ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν την ίδια νοημοσύνη, μια μάθηση μακριά από τις σοφές εξηγήσεις. Δεν είναι μόνο ο σοφός αυτός που γνωρίζει τον εαυτό του. Μέσα από τη μέθοδο του αδαούς, ο άνθρωπος χειραφετεί αν είναι ο ίδιος χειραφετημένος. Ο δάσκαλος πρέπει να γνωρίσει τον εαυτό του, μέσα από τις πράξεις του. Η γνώση της αλήθειας και του εαυτού δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο του φιλοσόφου.

Η φράση γνώθι σαυτόν δεν έχει πια την πλατωνική σημασία: μάθε που βρίσκεται το δικό σου καλό. Σημαίνει: γύρνα στον εαυτό σου, σε εκείνο το τμήμα μέσα σου όπου τίποτα δεν μπορεί να σε ξεγελάσει.

(Rancière, 2008: 55)

Σημαίνει, να μην ξεχνάς τι είσαι. Η σωκρατική μέθοδος φαίνεται να είναι κοντά στην *καθολική διδασκαλία*, αλλά στο τέλος της διαδρομής αποβλακώνει. Ο μαθητής οδηγείται σε ένα δρόμο που δεν είχε φανταστεί στην αρχή. Εν τέλει αισθάνεται εγκαταλελειμμένος και μόνος σε ένα μονοπάτι που δεν θα είχε επιλέξει.

Να γιατί η ίδια φιλοσοφική εντολή όριζε στον τεχνίτη να κάνει μόνο τη δουλειά του και καταδίκασε τη Δημοκρατία του βιβλίου. Ο βασιλιάς-φιλόσοφος του Πλάτωνα αντιπαρέθετε στη ζωντανή γλώσσα τον νεκρό λόγο του βιβλίου..

(Rancière, 2008: 38)

Η φιλοσοφική σκέψη του Πλάτωνα αναγνωρίζει με επάρκεια την εκπαιδευτική σπουδαιότητα των κοινωνικών συμβάσεων. Οι τελευταίες συνδέονται άμεσα με τους τρόπους που χρησιμοποιούνται για να εκπαιδευτούν οι νέοι.

'Αλλά η θεωρία προτείνεται σε μια κοινωνία τόσο αντιδημοκρατική, που ο Πλάτωνας δεν μπορούσε να επεξεργαστεί μία λύση στο πρόβλημα, που έβλεπε μπροστά του.'

(Dewey, 2004: 96)

Στην πλατωνική πολιτεία προκύπτουν ζητήματα σχετικά με: τις ιδιαίτερες ικανότητες των προσώπων, τη διάκριση στην εργασία, την πολιτική υπόσταση των τάξεων. Στο τελευταίο ζήτημα αξίζει να σημειωθεί, ο αποκλεισμός μιας ολόκληρης τάξης από τα πολιτικά δρώμενα (Τσάτσος, 1970: 141-2).

Ο Πλάτωνας υπογραμμίζει ότι η θέση του ανθρώπου στην κοινωνία δεν θα καθορίζεται με την καταγωγή, τον πλούτο ή άλλες συμβατικές ιδιότητες, όμως δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται την ιδιαιτερότητα του ατόμου. Τα άτομα κατατάσσονται από τη φύση τους σε στρώματα.

Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η εκπαίδευση στον Πλάτωνα συμβάλει στην ανακάλυψη και την ανάπτυξη προσωπικών ικανοτήτων, οι οποίες θα εξασκούνται και θα συνδέονται με τις ικανότητες των άλλων.

Ας επιστρέψουμε όμως στις δυνατότητες της μεθόδου του Jacotot. Οι ικανότητες του αδαούς είναι: η γνώση της γλώσσας του, η ικανότητα να διαμαρτύρεται και να ρωτά με αυτήν. Ξέρει το επάγγελμα, γνωρίζει τα εργαλεία τη χρήση τους και μπορεί να τα βελτιώσει, σκέφτεται για τις ικανότητές του.

Η μέθοδος μοιάζει με αυτή που παρουσιάζει ο Descartes στους *Κανόνες για την Καθοδήγηση του Πνεύματος*^{clxxx}. Εκεί αναφέρεται σε ένα σιδερά που στερείται όλα τα εργαλεία του και θα πρέπει να τα κατασκευάσει από την αρχή. Έτσι, θα πάρει μια σκληρή πέτρα για αμόνι, μία πέτρα για σφυρί, κομμάτια ξύλο για τσιμπίδα. Δεν θα ξεκινήσει κατασκευάζοντας σπαθιά ή κράνη, αλλά πρώτα θα κατασκευάσει τα εργαλεία του. Σε αυτή τη μέθοδο φαίνεται να αναφέρεται κριτικά ο Spinoza, τονίζοντας ότι προκύπτει *θέμα εις άπειρον αναδρομής*.

..για να εξευρεθεί η βέλτιστη μέθοδος διερεύνησης του αληθούς, δεν χρειάζεται άλλη μέθοδος για να διερευνηθεί η μέθοδος διερεύνησης του, η μία τρίτη μέθοδος για να διερευνηθεί η δεύτερη, και ούτω καθεξής επ' άπειρον· πράγματι, μ' αυτό τον τρόπο δεν θα φτάναμε ποτέ στη γνώση του αληθούς, ούτε σε καμία γνώση καν.

Για να έρθει αμέσως παρακάτω στο θέμα των εργαλείων:

Αλλά το ίδιο συμβαίνει εδώ όπως και τα υλικά εργαλεία, καθώς στην περίπτωση τους θα μπορούσε να επιχειρηματολογήσει κανείς κατά τον ίδιο τρόπο. Πράγματι, για να σφυρηλατηθεί το σίδηρο, χρειάζεται σφυρί, και για να υπάρξει σφυρί, είναι απαραίτητο να κατασκευαστεί, πράγμα για το οποίο χρειάζεται άλλο σφυρί, καθώς κι άλλα εργαλεία, που για να είναι διαθέσιμα, θα απαιτήσουν με τη σειρά τους κι άλλα εργαλεία, και ούτω καθεξής επ' άπειρον·

(Spinoza, 2000: 36-37) ^{clxxxii}

Αυτό που διαφοροποιεί τη διδασκαλία του αδαούς, είναι ότι εδώ δεν έχουμε μια κλειστή διαδικασία, με έναν τεχνίτη χωρίς εξωτερική υποστήριξη, ούτε μια προσέγγιση που αναζητεί επ' άπειρον τη μέθοδο. Αλλά υπάρχουν πολλές μεταβλητές στη συνθήκη: η γλώσσα, ο δάσκαλος, ο μαθητής, το βιβλίο και επομένως εξωτερικές σχέσεις, της μεθόδου, της γνώσης και της διαδικασίας^{clxxxiii}. Αυτή η εξωστρέφεια της μεθόδου, αφορά και άλλους που θέλουν να μάθουν.

Με την *καθολική διδασκαλία*, οι όμοιοι μπορούν να κάνουν ότι και οι άλλοι. Απέναντι στην ανισότητα, την ιεράρχηση και τη διάκριση. Η απελευθέρωση που συντελείται μέσω της ισότητας επιτρέπει στη νοημοσύνη να επαληθεύει και να συνειδητοποιεί.

Η σκέψη δεν προκύπτει ως κατηγορούμενο της υπόστασης (Καρτέσιος: σκέφτομαι, υπάρχω) αλλά είναι κατηγορούμενο της ανθρωπότητας. Ψηλαφώντας την έννοια του ανθρώπου στον Πλάτωνα, βλέπουμε ότι ο άνθρωπος είναι το ον που περιεργάζεται αυτό που βλέπει, γνωρίζει τον εαυτό του, αναλογιζόμενος την πράξη του (Rancière, 2008: 37).

Το καρτεσιανό *cogito* που αναγνωρίζει τον εαυτό του όταν αποσύρεται από τις αισθήσεις και τα σώματα, αντικαθίσταται από *..το νέο σκεπτόμενο υποκείμενο που έχει επίγνωση του εαυτού του εξαιτίας των ενεργειών που ασκεί σε αυτόν καθώς και σε άλλα σώματα* (Rancière, 2008: 53).

Η διάκριση του ενός παιδιού από το άλλο με τον χαρακτηρισμό “αυτός είναι πιο έξυπνος” δεν εξηγεί κάτι. Αν διερευνήσουμε περισσότερο αυτή την πρόταση, βλέπουμε την απάντηση “είναι πιο έξυπνος γιατί έχει περισσότερα εφόδια” και αν δούμε περισσότερο τον όρο “εφόδια”, ξετυλίγεται μια αφήγηση για την ιστορία των παιδιών που *σημαίνει ένα σύνολο γεγονότων*^{clxxxiv}. Ιδιαίτερα αν εμφανίσουμε στο παιχνίδι την διαφορετική κοινωνική και μορφωτική προέλευση των παιδιών θα δούμε ότι αυτά τα εφόδια, δίνονται απλόχερα στα παιδιά που προέρχονται από πιο προνομιούχα στρώματα, η ανισότητα σχηματίζεται πριν το σχολείο, οι δάσκαλοι κρίνουν τις διαφορές ως φυσικές και η εκπαίδευση διαιωνίζει αυτές τις διακρίσεις (Bourdieu, 1966: 334, 336, 338, 342). Επομένως, η πρώτη πρόταση περί εξυπνάδας και ευφυΐας δεν εξηγεί κάτι.

Δύο παιδιά στην αρχή της ζωής τους κάνουν τα ίδια πράγματα. Μετά από κάποιο σημείο δεν κάνουν ακριβώς τα ίδια πράγματα και αναπτύσσουν διαφορετικές ικανότητες. Θα μπορούσαμε εδώ να υποθέσουμε ότι οι ικανότητές τους δεν εξασκήθηκαν το ίδιο. Η νοημοσύνη αναπτύσσεται λιγότερο, λόγω αναγκών και συνθηκών. Στην ανάπτυξη της καθοριστικό ρόλο παίζει η προσοχή και η επιθυμία:

Ο άνθρωπος είναι μία επιθυμία που υπηρετείται από μία νοημοσύνη.^{clxxxv}
(Rancière, 2008: 50)

Βέβαια οι επιθυμίες είναι άνισα επιτακτικές και αυτό δημιουργεί αποκλίσεις στην προσοχή. Η νοημοσύνη συναντά την προσοχή και τη διερεύνηση και στη συνέχεια γίνεται συνδυασμός ιδεών.

Η νοημοσύνη, η επιθυμία και η βούληση δεν αφορούν το ανθρώπινο είδος, αλλά τα άτομα. Το είδος ούτε τις χρειάζεται ούτε πρέπει να φροντίσει για την αυτοσυντήρησή του. Το είδος συντηρείται από τα άτομα. Τα άτομα μπορούν να έχουν έλλογες επιθυμίες, ενώ δεν μπορούμε να αναμένουμε κάτι αντίστοιχο από την κοινωνία.

Ακολουθώντας τον Hobbes, βρίσκουμε ότι το κακό στην κοινωνία δεν ξεκινάει με τη φράση “αυτό είναι δικό μου” αλλά με τη διατύπωση της έκφρασης “δεν είσαι ίσος με μένα”. Η ανισότητα δεν είναι συνέπεια κάποιου πράγματος, αλλά

αρχέγονο πάθος. Η ισότητα γεννάει φόβο, γιατί συνεπάγεται υποχρεώσεις τόσο στην εκπαιδευτική σχέση όσο και στην πολιτική.

Η συνταγματική τάξη δημιουργείται από τον παραλογισμό του καθενός και από την υποταγή στον νόμο του άλλου. Η κοινωνία είναι ο χώρος του παραλόγου, όπου κυριαρχεί μια επιθυμία που έχει διαφθαρεί, καθώς και η ανισότητα. Τα άτομα αναπαράγουν τον παραλογισμό και συγκρούονται μεταξύ τους. Οι θεσμοί κωδικοποιούν αυτό το παράλογο το οποίο κωδικοποιείται από τον δάσκαλο (τον Παλαιό και τον πεφωτισμένο).

Ο άνθρωπος μπορεί να είναι έλλογο ον, ο πολίτης όμως όχι. Δεν υπάρχει έλλογη ρητορική ούτε έλλογος πολιτικός λόγος.

(Rancière, 2008: 79)

Αυτός ο κοινωνικός και πολιτικός παραλογισμός, γεννάει και υποθάλλει την ανισότητα. Εκφράζεται με μια ρητορική που κωφεύει, δεν συναλλάσσεται και βρίσκεται σε άγωνα σύγκρουση. Σε αυτό το σημείο αξίζει να παρατεθεί μια διατύπωση του Jacotot, που θα μπορούσε να υπογραμμίζει τη δράση του Dada ή να σχολιάζει τη σχέση του Φουτουρισμού με το Φασισμό:

Στο όνομα της πατρίδας ρίχνεστε σαν άγρια ζώα στους γειτονικούς λαούς· κι αν σας ρωτούσαν ποια είναι η πατρίδα σας, θα αλληλοσφαζόσασταν προτού συμφωνήσετε στο ζήτημα.^{clxxxvi}

Αν όμως βασιλεύει ο παραλογισμός ποιος είναι ο στόχος της γνώσης, όπως αυτή θα μπορούσε να ασκείται από αδαείς; Αν γίνει αποδεκτό ότι το κράτος και η κοινωνία είναι παράλογα, μπορεί μια διδασκαλία ίσων να πολλαπλασιάσει τον αριθμό των μεμονωμένων ατόμων που μπορούν να χρησιμοποιούν τη λογική τους, ενώ παράλληλα ως πολίτες μπορούν να παραλογίζονται λογικά.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ένα κόμμα, ένα σχολείο, ένα ίδρυμα, ένας θεσμός μπορεί να μάθει σε ένα άτομο, αλλά δεν μπορεί να το απελευθερώσει. Ένας άνθρωπος χειραφετείται από έναν άλλον άνθρωπο. Η διδασκαλία του αδαούς δεν είναι υποχρέωση της πολιτείας και δεν προσφέρεται από αυτήν, αλλά οι άνθρωποι μπορούν να τη μάθουν μόνοι τους.

Η καθολική διδασκαλία δεν είναι και δεν μπορεί να γίνει κοινωνική μέθοδος, δεν διαδίδεται μέσα από τους θεσμούς της κοινωνίας: *κάθε θεσμός είναι μια εξήγηση εντός της κοινωνικής πρακτικής, μια δραματοποίηση της ανισότητας* (Rancière 2008: 96).

Ο μόνος θεσμός που προσφέρεται για τη μέθοδο Jacotot, είναι αυτός της οικογένειας. Έχει μεγάλη σημασία το άνοιγμα της διδασκαλίας του αδαούς προς την οικογένεια, από τη στιγμή που γνωρίζουμε πως η τελευταία μεταβιβάζει στα παιδιά της *ένα σύστημα αξιών έμμεσων και βαθιά εσωτερικευμένων*, που συμβάλει στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς τους προς το μορφωτικό κεφάλαιο και το θεσμό του σχολείου.

Η μορφωτική κληρονομιά ... είναι υπεύθυνη για την πρωταρχική ανισότητα των παιδιών στη σχολική δοκιμασία κι επομένως υπεύθυνη για τη διαφορετική ποσοστιαία επιτυχία τους.

(Bourdieu, 1966: 325-6)

Επομένως, είναι πολύ ουσιαστική η παρέμβαση στην κοιτίδα της οικογένειας, για την άμβλυση των ανισοτήτων. Η πλάστιγγα γέρνει υπέρ των παιδιών προερχόμενων από προνομιούχο περιβάλλον (Bourdieu 1966: 329). Δυστυχώς κάτι τέτοιο δεν έγινε, κατά την εφαρμογή αυτής της μεθόδου από τους προοδευτικούς δασκάλους.

Οι προσπάθειες διάδοσης της *καθολικής διδασκαλίας* στη Γαλλία του 19ου αιώνα, οδήγησαν στην κατάταξή της στις προοδευτικές μεθόδους. Κάποιοι μορφωμένοι ή διανοούμενοι θα δίδασκαν στο πλήθος το οποίο αντιμετωπιζόταν σαν κοπάδι. Η πρόοδος γίνεται ένα τρόπος για να διατυπώσει κανείς την ανισότητα και να ιεραρχήσει.

Η αξιολογική διάκριση και η εξήγηση εμπεδώνονται με στοιχειώδεις ιεραρχήσεις, όπως συμβαίνει στους όρους καλό / κακό, πριν / μετά. Με αυτούς τους τέσσερις όρους έχουμε τη μήτρα των εξηγήσεων. Η ιεράρχηση και η πρόοδος υπογραμμίζουν τη συνάντηση του προοδευτικού *πεφωτισμένου* δάσκαλου, με τον *Παλαιό Δάσκαλο*.

Αν η γνώση, συνδέεται με την ισότητα αυτών που μαθαίνουν και της πνευματικής τους ισότητας, τότε η εκπαίδευση όπως και η πολιτική δεν θα πρέπει να ασκείται από λίγους πεφωτισμένους που ακολουθούνται από ένα παθητικό πλήθος. *Η ισότητα δεν χαρίζεται ή διεκδικείται αλλά ασκείται και επιβεβαιώνεται* (Rancière, 2008: 123).

Στο βαθμό που τα παραπάνω έχουν ισχύ, αξίζει να ξαναδούμε υπό νέο πρίσμα τη γνώση, τη δημιουργία ομάδων, την παρέμβαση στα πολιτιστικά και πολιτικά δρώμενα από τις πρωτοπορίες. Επίσης, αξίζει να δούμε σε ποιο βαθμό υπάρχει ισότητα στη συμμετοχή των καλλιτεχνών, εντός των κινημάτων.

Γνώση, δημιουργικότητα και παρέμβαση στις πρωτοπορίες

Ποια είναι η γνώση στις πρωτοπορίες που αναφέρθηκαν παραπάνω; Υπάρχει κάποια διαδικασία με την οποία μαθαίνουν; Πως συμβαίνει αυτό εκτός σχολών, μακριά από δάσκαλους και πως προχωρούν οι καλλιτέχνες σε καινοτόμες πρακτικές;

Βρίσκονται οι πρωτοπορίες πιο κοντά στον *έρωτα* του Πλάτωνα, ή στη γνώση ως άσκηση, την παρέμβαση και την ισότητα του Rancière και του Jacotot;

Ήδη αναφέρθηκε ότι η πρακτική γνώση και η δημιουργικότητα στις πρωτοπορίες και πιο συγκεκριμένα στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada, προχωράει μέσα από την απόρριψη. Η απόρριψη των συμβάσεων στον πολιτισμό και την πολιτική, η μετατόπιση του βάρους από την Υψηλή Τέχνη στην τέχνη της καθημερινότητας, του τυχαίου, της βίας, της (παράλληλης) δράσης, αλλά και της επανάληψης.

Αυτή η μετατόπιση δεν εκφράστηκε μέσα από μια στείρα άρνηση. Η *'πόλωση'* που σημειώθηκε παραπάνω λαμβάνει ιδιαίτερο περιεχόμενο. Η τέχνη είναι δημιουργία και τα κινήματα προχωρούν με την παρέμβαση και την αντίδραση,

αλλά και με την παραγωγή. Η άρνηση δεν φτάνει από μόνη της, αλλά χρειάζεται και καλλιτεχνική δημιουργία (Verkauf, 1987: 14).

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα έχει μία έντονη δημιουργική και απελευθερωτική διάσταση. Οι καλλιτεχνικές δράσεις του Μοντερνισμού και η κριτική στον δυτικό πολιτισμό, οδήγησαν στον πειραματισμό της performance art.

'Η αποστολή τους να αποδομήσουν το κανόνα και να εμφανίσουν μία αισθητική ανάλογη στη ζωή του 20ου αιώνα, είχε ως αποτέλεσμα έργα της performance art των οποίων οι επαναστατικές ιδέες συνέβαλαν στην εξέλιξη της υπάρχουσας πολιτισμικής τάξης.'

(Garoian, 1999: 41)

Ακολουθώντας τον Bürger (2010:110-1) θα βρούμε στις πρωτοπορίες την ανάγκη για να οργανωθεί η τέχνη ως *μια νέα βιοτική πρακτική*. Το πρόβλημα δεν είναι μόνο ένα είδος τέχνης που προϋπάρχει, αλλά η τέχνη η ίδια ως θεσμός αποκομμένος από την καθημερινή πρακτική και τις βιοτικές ανάγκες.

Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, οι προπομποί της performance art εφάρμοσαν μια στρατηγική απόκτησης και μετάδοσης γνώσης μέσω της οποίας προσδιόρισαν και συνδέθηκαν με διαφορετικές πειθαρχίες, τεχνολογίες και κουλτούρες. Αυτοί οι καλλιτέχνες, καθώς και αυτοί που τους ακολούθησαν..

'..εργάστηκαν για το άνοιγμα του λόγου για την τέχνη και για το ξεσκέπασμα των κοινωνικών και πολιτικών στηριγμάτων του.'

(Garoian, 1999: 28)

Αυτό που απωθεί τις πρωτοπορίες είναι ένας κόσμος των συμβιβασμένων κοινωνιών της αποσύνθεσης, της κουλτούρας που βρίσκεται μακριά από τον άνθρωπο, της πολιτικής που κατακρεουργεί τους πολίτες. Απέναντι σε αυτόν τον κόσμο, γίνεται φάρμακο η δράση και το καλλιτεχνικό παιχνίδι. Οι καλλιτέχνες ενεργούν σαν παιδιά και 'χέζουν τους αστούς' (Berghaus, 1985: 309).

Οι ομάδες των καλλιτεχνών^{clxxxvii} χρησιμοποιούν την εικαστική δράση ως έναν αφετηριακό τόπο, όπου διερευνούν νέες σωματικές προοπτικές. Εκεί προκαλείται μια συνάντηση των προηγούμενων σωματικών τρόπων παραγωγής τέχνης, με δυναμικές ιδέες, εικόνες και διαδικασίες της μοντέρνας βιομηχανικής κουλτούρας (Garoian, 1999: 9).

Η πρακτική της δράσης, μέσα σε μία ομάδα μπορεί να έχει πολλαπλασιαστικά αποτελέσματα. Επίσης μπορεί να συνδέεται με την παρέμβαση, την πολιτική και τη γνώση.

Η χειρονομία της καταστροφής που γίνεται από το Dada και τον ιταλικό Φουτουρισμό, είναι ταυτόχρονα μια κίνηση των καλλιτεχνών για να δουν τη ζωή με φρέσκια ματιά και να δημιουργήσουν εκ νέου (Berghaus 2005: 166-7). Είναι μια πολεμική και επιθετική πρόκληση, σε μια πορεία αναζήτησης της "αντί-τέχνης" και ενός καινούριου τρόπου σκέψης, συναίσθησης, γνώσης^{clxxxviii}. Όλα αυτά συμβαίνουν παρά το γεγονός ότι δεν αναφέρονται ρητά στην απόκτηση και μετάδοση της γνώσης, ως βασικού σκοπού των κινημάτων. Συγκροτούν όμως κοινότητες όπου λειτουργεί η ελεύθερη κουλτούρα, η κριτική αμφισβήτηση, όπου

μετασχηματίζονται οι αξίες και οι πεποιθήσεις και όπου κυριαρχεί το πάθος και ο ζήλος ενάντια στις αυθεντίες, όπως ακριβώς θα ήθελαν τη διαδικασία μάθησης πιο σύγχρονες προσεγγίσεις (Μαυροσκούφης, 2013: 11, 12).

'..η διδασκαλία της performance, το μοίρασμα στρατηγικών και μεθοδολογιών, είναι το ίδιο σημαντικό με την ίδια τη δράση... το χτίσιμο μιας κοινότητας μέσα από την παιδαγωγική της performance είναι, μπορεί να είναι, μία ακραία πολιτική πράξη..'

(Gómez-Peña, 2005: 290)

Έργα καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, φανερώνουν τη σύνδεση νοητικών λειτουργιών και διαδικασιών κριτικής. Ο καλλιτέχνης συνδέεται τόσο με τη διεργασία δημιουργίας, όσο και με την κοινότητα που περιβάλλει αυτόν και το έργο του (Garoian, 1999: 32).

Για τις περιπτώσεις των πρωτοποριών, αξίζει να μείνει κανείς στα παραπάνω ερωτήματα που εξετάστηκαν στον *Φαίδρο* και τον *Αδαή δάσκαλο*. Αρχικά η εκπαιδευτική σχέση και ιδιαίτερα αυτή ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή.

Όμως ποιοι μπορούν να είναι οι δάσκαλοι σε ομάδες που συγκροτούνται εκτός του πανεπιστημίου, των ακαδημαϊκών γνώσεων και της βιβλιοθήκης;

Είδαμε ότι η μάθηση, η δημιουργία και η παρέμβαση των κινημάτων που εξετάζονται εδώ, διεκδικούνται με όρους συγκρουσιακούς, μέσα από αντιτιθέμενες αρχές και σε αντίθεση με την αστική κουλτούρα. Σε αυτή την περίπτωση η γνώση δεν αποκτάται σε οριοθετημένους και αναμενόμενους χώρους εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας: δεν αποκτάται κατά κύριο λόγο στο πανεπιστήμιο, την όπερα, τη βιβλιοθήκη^{clxxxix}, αλλά σε πολιτικούς χώρους, σε καμπαρέ, σε αυτοσχέδιους εκθεσιακούς χώρους, στο θέατρο, στον δρόμο.

Είναι μια γνώση και μια εκπαίδευση που δεν συντελείται από έναν δάσκαλο, σε ένα εργαστηριακό μάθημα σε Σχολή καλών τεχνών. Μια γνώση που δεν αφήνει τους καλλιτέχνες σε ησυχία, αλλά τους ωθεί να ορμούν προς τη ζωή και να μην συμμετέχουν σαν καλοί μαθητές και ευυπόληπτοι πολίτες στο υπάρχον εκπαιδευτικό και πολιτικό σύστημα.

Στο εκπαιδευτικό σύστημα όπως και στην κοινωνική και πολιτική ζωή είναι απαραίτητη η αποδόμηση ιεραρχιών. Μια άρση των ιεραρχήσεων και των διακρίσεων κρίνεται αναγκαία, ιδιαίτερα από τη στιγμή που *..ο διδασκόμενος πάντοτε γνωρίζει περισσότερα από τον διδάσκοντα ακόμη και σε όσα αφορούν όψεις του υπό διδασκαλία αντικειμένου* (Μπαλτάς, 2013).

Η γνώση που απελευθερώνει, σπάει τα καλούπια μιας εκπαίδευσης που δεν προωθεί τον ουσιαστικό διάλογο ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο. Στο αντίποδα της βρίσκεται η διαπαιδαγώγηση ως *άσκηση ελευθερίας* (Freire, 1977: 78, 88).

Με το διάλογο, ο δάσκαλος-των-μαθητών και οι μαθητές-του-δασκάλου, παύουν να υπάρχουν και αναδύεται μια νέα σχέση: του δασκάλου-μαθητή με τους μαθητές-δασκάλους. Ο δάσκαλος δεν είναι πια εκείνος-που-διδάσκει, αλλά εκείνος που και ο ίδιος διδάσκεται, στο διάλογο με τους μαθητές, οι

οποίοι με τη σειρά τους ενώ διδάσκονται ταυτόχρονα διδάσκουν. Γίνονται από κοινού υπεύθυνοι για μια διαδικασία στην οποία όλοι αναπτύσσονται.

(Freire, 1977: 89)

Στις πρωτοπορίες που εξετάστηκαν παραπάνω, η ανωτερότητα της ηθικής, της γνώσης και της τέχνης αμφισβητούνται. Μέσα από τη χρήση υλικών της καθημερινότητας, την κατανάλωση του σώματος, την απόρριψη των προηγούμενων σχολών στην τέχνη, οι διχοτομίες και οι διακρίσεις αμφισβητούνται: πνευματικό/ σωματικό, ανώτερο/ κατώτερο, διανοητικό/ ανόητο, δάσκαλος/ μαθητής.

Ιδιαίτερα στην περίπτωση του Dada, εκτός από αντιπαλότητες και συγκρούσεις, φαίνεται να λειτουργεί μια κοινή γνώση. Οι ντανταϊστές ξεκινούν μια δημιουργία από κοινού, ενώ φαίνεται να μαθαίνουν ο ένας από τον άλλο.

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες υπήρχε ένας ιδιόμορφος δεσμός, ιδιαίτερα στις δύσκολες συνθήκες που ξεσπούσε το κίνημα στις διάφορες πόλεις, λίγο πριν και λίγο μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο. Υπάρχει αναφορά για μια *αληθινή αίσθηση συντροφικότητας* σε σχέση με την πρώτη ομάδα της Ζυρίχης, καθώς και *..για μια νέα ενότητα που ξεπηδούσε από την ένταση μεταξύ των αντιθέτων* (Richter, 1983: 85).

Η κοινή γνώση συναντά το τυχαίο, που είδαμε ότι είναι καθοριστικό στη δραστηριότητα του Dada και του ιταλικού Φουτουρισμού, στη συνάντηση του Φαίδρου και του Σωκράτη, όπως και στην *καθολική διδασκαλία*. Σε σχέση με το Dada στην πρώτη ομάδα της Ζυρίχης, υπάρχουν σημεία συνάντησης σε σχέση με τη δημιουργική διαδικασία: ο Arp ανακατεύει τα κομμάτια χαρτιού για να φτιάξει τα κολάζ του, ο Tzara ανακατεύει τα κομμάτια χαρτιού εφημερίδας με λέξεις για να "γράψει" ποίηση, ο Arp υπογραμμίζει λέξεις από μία εφημερίδα, για να δημιουργήσει τα *Arpaden* του.

Ο Ball και ο Huelsenbeck έχουν κοινά ενδιαφέροντα και ομοιότητες στον τρόπο γραφής. Αυτή η ομοιότητα συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό που, ο Huelsenbeck γράφοντας ποιήματα το 1916, σε κάθε λέξη γύριζε το κεφάλι προς τον φίλο του ρωτώντας αν πρόκειται για δική του λέξη. Ο Ball εν μέρει αστειευόμενος, προτείνει να γράψουν μια αλφαβητική λίστα με λέξεις και φράσεις που χρησιμοποιεί ο καθένας συχνότερα. Έτσι, θα μπορέσουν να συνεχίσουν το γράψιμο χωρίς διακοπές (Ball, 1996: 66).

Το απροσδόκητο και η στιγμιαία έμπνευση κάνουν την εμφάνιση τους σε δράση στο δρόμο, προς τιμήν του ποιητή Gottfried Keller. Ο Hausmann και ο Baader κάνουν μια ασυνήθιστη ανάγνωση σε κείμενο του ποιητή. Η ροή του κειμένου πετσοκόβεται με συμπτωματικό τρόπο, η καθημερινή ζωή του δρόμου διαταράσσεται και οι δύο καλλιτέχνες ενώνουν τις φωνές τους μέσα στη νύχτα.

Στο Dada οι καλλιτέχνες βρίσκουν νέους τρόπους συσχέτισης με τον κόσμο. Πλησιάζουν σε σχέσεις που αναφέρει ο Gómez-Peña:

..βρίσκουν νέες μεθόδους για να υπάρχουν και να συσχετίζονται παράλληλα με τον "Άλλο" με άμεσο και έμμεσο τρόπο, παρακάμπτοντας αναρίθμητα όρια που επιβάλλονται από τα επαγγελματικά ιδρύματα, τις θρησκευτικές και πολιτικές πεποιθήσεις και τις λαϊκές προσλήψεις.

(2005: 98)

Στον ιταλικό Φουτουρισμό η γνώση μέσω της τέχνης περνάει μέσα από την παρέμβαση στα πράγματα. Είδαμε παραπάνω στο δεύτερο κεφάλαιο, σχετικές παρεμβάσεις από τους φουτουριστές καθώς και συγκρούσεις. Και εδώ η δημιουργικότητα και η γνώση για την τέχνη και την πολιτική ζωή, συντελείται μέσα από τη σύγκρουση. Έτσι, συγκροτείται και μεταδίδεται μία μορφή γνώσης μέσα από την καλλιτεχνική και την πολιτική δράση.

Οι διαμάχες εντός της ομάδας των φουτουριστών δεν εκδηλώνονταν τόσο ηχηρά όσο στο Dada. Οι δεσμοί της συντροφικότητας φαίνεται να μην ισχύουν σε τόσο μεγάλο βαθμό. Για παράδειγμα, οι φουτουριστές ζωγράφοι, μετά τη συνεργασία και την κοινή παρουσία σε εκθέσεις το 1912, δεν θα συσπειρώνονταν και πάλι, παρά μόνο για την κοινή δράση προς την είσοδο της Ιταλίας στον Α Παγκόσμιο Πόλεμο (Tisdall & Bozzola, 1984: 88).

Βέβαια, στην πρώτη μαχητική περίοδο, φαίνεται να υπάρχει πνεύμα συνεργασίας και κοινής δημιουργικής πορείας. Κατά την προετοιμασία της έκθεσης του 1912 στο Παρίσι, οι φουτουριστές ζωγράφοι αγνοούσαν τις εξελίξεις στη γαλλική πρωτεύουσα και ιδιαίτερα τον Κυβισμό. Ο Severini φρόντισε να τους ενημερώσει για αυτήν την έλλειψη και ο Marinetti χρηματοδότησε το ταξίδι των Boccioni, Carrà και Russolo, έτσι ώστε οι τελευταίοι να ενσωματώσουν τις τρέχουσες εξελίξεις στο έργο τους (Tisdall & Bozzola, 1984: 55)^{cxv}.

Η συνεργασία και η αλληλοϋποστήριξη λειτουργεί πολλές φορές πάνω στη σκηνή, αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης. Στην περίφημη 'Μάχη της Φλωρεντίας' οι Marinetti και Carrà προκαλούν το κοινό δημιουργώντας ασπίδα για τους υπόλοιπους (Tisdall & Bozzola, 1984: 134-5). Οι ελεύθερες φουτουριστικές λέξεις γίνονται κατεξοχήν στυλ του κινήματος με χρήσεις στην ποίηση, τη ζωγραφική και το δράμα, καθώς και πηγή πηγή έμπνευσης στη μουσική^{cxvi}.

Τα στοιχεία του κινήματος διαχέονται από τον ένα καλλιτέχνη στον άλλο. Ο καθένας δεν ασχολείται μόνο με την τέχνη του, αλλά μαθαίνει να εφαρμόζει στοιχεία του Φουτουρισμού και σε άλλες τέχνες. Πολλοί συμμετέχουν σε δράσεις και παραστάσεις, χωρίς να έχουν θεατρική παιδεία. Ζωγράφοι και αρχιτέκτονες γράφουν κείμενα και μανιφέστα. Συγγραφείς, ασχολούνται με την οπτική επιρροή των γραμμάτων και των σχημάτων, φτιάχνοντας ιδιόμορφες εικόνες.

Στις πρωτοπορίες οι αναλογίες^{cxvii} και η προσαρμογή στις δυνατότητες του ατόμου^{cxviii} δεν λαμβάνουν τα χαρακτηριστικά που είδαμε παραπάνω. Η γνώση συντελείται ως διαδικασία διεκδίκησης, παρέμβασης, δράσης. Η δραστηριότητα γίνεται ασύμμετρη και πολλές φορές φαντάζει δίχως τέλος. Τα άτομα απελευθερώνουν τη δημιουργική τους πνοή, μακριά από σοφούς δάσκαλους.

Αυτή η δημιουργικότητα γίνεται αχαλίνωτη, ορμάει στο κοινό και στον αναγνώστη, παρεμβαίνει στην καθημερινότητα. Σε δράσεις αλλά και σε κείμενα

των πρωτοποριών, φαίνεται ότι μπορούν να συμβούν τα πάντα. Τα όρια του ατόμου και τις ομάδες που δρα, φαντάζουν ανεξάντλητα.

Επιπλέον, δεν υπάρχουν όρια ούτε στα αντικείμενα που πρέπει να προσεγγιστούν. Ποια μορφή τέχνης μένει όρθια σε αυτήν την παράφορη δράση; Οι ομάδες των φουτουριστών και των ντανταϊστών, εισβάλουν σε κάθε τέχνη, με νέους τρόπους, νέα υλικά, νέες τεχνικές. Αντιπαράτίθενται σε κάθε σχολή επιβεβαιώνοντας και εφαρμόζοντας την φράση του Descartes 'δεν θέλω να ξέρω αν υπήρξε άλλος άνθρωπος πριν από εμένα' (Tzara, 1951: 403).

Τα αντικείμενα καλλιτεχνικής γνώσης μοιάζουν ανεξάντλητα, οι σχολές που προηγήθηκαν ξεπερασμένες, οι αναλογίες, η προσαρμογή γνώσεων και ο λόγος καθίστανται ένα κενό γράμμα.

Στο θέμα του γραπτού λόγου, είδαμε παραπάνω ότι τόσο στον ιταλικό Φουτουρισμό, όσο και στο Dada το κείμενο, η φράση, η λέξη διαλύονται. Όμως, η χρήση του γραπτού είναι αδιαμφισβήτητη. Τα μανιφέστα και τα λογοτεχνικά κείμενα, λειτουργούν ως ένα ζωντανό μνημείο, ένας ενοποιητικός παράγοντας δράσης, που δίνει το στίγμα των δύο κινημάτων. Οι εκδόσεις ακολουθούν τον πυρετώδη ρυθμό των κινημάτων, τα μανιφέστα, οι περιοδικές εκδόσεις, συντελούν στη διάδοση των κινημάτων και στη διασπορά τους πέρα από τις πόλεις και τις περιοχές δράσης.

Ο γραπτός λόγος δίνει το παλμό όχι μόνο στον περίγυρο των κινημάτων, αλλά και στους ίδιους τους καλλιτέχνες. Χρησιμεύει και ως ένα πλαίσιο που κινούνται οι ομάδες. Εντυπώνει τα χαρακτηριστικά που θέλουν οι συγγραφείς.

Πολλές φορές τα κείμενα προηγούνται των καινοτομιών, όπως στην περίπτωση του Φουτουρισμού. Άλλες φορές υπόσχονται την ουτοπία, όπως συμβαίνει στο Dada στο Βερολίνο. Άλλες φορές μηδενίζουν ανελέητα τον αστικό πολιτισμό και τις αξίες του.

Ο Charles Garoian εξετάζοντας την παιδαγωγική διάσταση της performance art, αναφέρει ότι η τελευταία 'γράφει στο σώμα' (*writing-on-the-body*) (1999: 24). Η γραφή μπορεί να λειτουργήσει ως παιδαγωγική πρακτική, που σπάει τα όρια του λογοκεντρισμού (Ulmer, 1985: 5).

Υπό την οπτική της παρούσας εργασίας, η γραφή που περιγράφει ο Ulmer δεν αφορά μόνο την περίοδο που ακολουθεί τη δεκαετία του 1960. Μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, τη βία, την επανάληψη, την παρέμβαση στο κοινό, οι δράσεις των πρωτοποριών επανεγγράφουν με τη φυσική παρουσία αλλά και με τα κείμενά τους, τα σημάδια που τους έχει χαράξει ο πολιτισμός. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο καλλιτέχνης δεν αναπαράγει μόνο τη γνώση γύρω από το κίνημα, αλλά καλεί τον θεατή να συμμετέχει και να χαράξει στα σώματα των καλλιτεχνών ή ακόμη και να επανεγγράψει στο κοινωνικό σώμα και στον πολιτισμό του. Μία σχέση ανάμεσα στη γνώση, το σώμα, τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα.

'Το σώμα μου είναι λαμπερό, εστιάζει όλο το φως. ακτινοβολεί και ελκύει όλα τα μάτια πάνω του. Αλλά επίσης είναι λαμπερό με την έννοια ότι δεν είναι πια μόνο ένα σώμα. Εξιδανικεύεται από την αναπαράσταση ενός τουλάχιστον ακόμη σώματος, του σώματος διδασκαλίας, του οποίου είναι μέρος και όλον, ένα μέλος που επιτρέπει στο συναρμολογημένο σώμα να

ιδωθεί· το οποίο διαδοχικά παράγει τον εαυτό του ενώ ξεθωριάζει ως μόλις ορατό, σχεδόν διάφανη αναπαράσταση του φιλοσοφικού σώματος και του κοινωνικοπολιτικού σώματος, μία σύμβαση ανάμεσα σε αυτά τα σώματα που ποτέ δεν εκτίθενται στη σκηνή.'

(Derrida, 2000: 104)

Η ζωντανή παρουσία χαράσσει σημάδια στο πέρασμά της και κινείται και αυτή στα όρια της γραφής, διδάσκοντας τις (αντί) αρχές των κινημάτων από πρώτο χέρι, σε όλους τους παρευρισκομένους ακόμη και στους ίδιους τους καλλιτέχνες. Ένα παράδειγμα εδώ είναι η αλλαγή των αναγνώσεων του περιοδικού *Littérature* από λογοτεχνικό γεγονός, σε μια ατελείωτη πρόκληση. Αυτή η αλλαγή πραγματοποιήθηκε με την άφιξη του Tristan Tzara στο Παρίσι.

Φαίνεται λοιπόν ότι τα σώματα κειμένων και τα ανθρώπινα σώματα, διαπλέκονται. Έτσι, γίνεται δύσκολη η διάκριση με βάση τη φυσική παρουσία κατά τη μετάδοση της γνώσης, όπως συμβαίνει στον Πλάτωνα. Επίσης, γίνεται δύσκολη η έμφαση στο βιβλίο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του αδαούς δασκάλου. Η διαμόρφωση συνειδήσεων αφορά τη χρήση και των δύο τυπωμάτων. Διαφαίνεται εφαρμογή της 'γραφής' και της 'επιτέλεσης'.

Είδαμε τη δράση των πρωτοποριών σε συνάρτηση με τη σχέση δασκάλου-μαθητή, την προσαρμογή της διδασκαλίας και τη χρήση του γραπτού λόγου. Ας προσεγγίσουμε και πάλι τους όρους της γνώσης, της παρέμβασης και της ισότητας.

Η παρέμβαση είναι μία κίνηση που προκύπτει αβίαστα, από την εξέταση των δράσεων και των κειμένων των ντανταϊστών και των φουτουριστών. Η αναζήτηση, νέων μορφών, πρακτικών, ιδεών και αντιλήψεων για τον κόσμο και την τέχνη, βρίσκεται στον πυρήνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της πολιτικής δραστηριοποίησης των πρωτοποριών. Η παρέμβαση αυτή γεννά τη διαμόρφωση νέων συνθηκών και τη **γνώση** για αυτούς που συμμετέχουν. Το τυχαίο και η επανάληψη χρησιμοποιούνται κατά κόρον. Αυτά είναι στοιχεία που θα βρούμε και στην καθολική διδασκαλία του Joseph Jacotot.

Οι καλλιτέχνες του Dada και του Φουτουρισμού συγκροτούν κινήματα και εκφράζονται, **παρεμβαίνουν** και αναζητούν το καινούριο μέσα από ομάδες. Στις ομάδες αυτές δεν συμμετέχουν όλοι **ως ίσοι**. Κάποιοι αναλαμβάνουν ηγετικό ρόλο.

Είδαμε νωρίτερα ότι στον Φουτουρισμό τα πράγματα είναι ξεκάθαρα. Ο Marinetti έχει κυρίαρχο ρόλο από την "ιδρυτική πράξη" του κινήματος μέχρι και το τέλος του, αν εξαιρέσουμε ίσως μια αμφισβήτηση από τον κύκλο της Φλωρεντίας και ιδιαίτερα από τους Papini, Palazzeschi, Soffici, Carrà, Severini, Tavolato (Tisdall & Bozzola, 1984: 266).

Στο Dada τα πράγματα είναι ακόμη πιο έντονα. Παρά το γεγονός ότι φαίνεται να λειτουργούν οι ανταλλαγές μεταξύ των καλλιτεχνών, σε κάποιες πόλεις έχουμε έντονες και σκληρές διαμάχες για την "ηγεσία" των τοπικών ομάδων: στη Ζυρίχη- Ball εναντίον Tzara, στο Βερολίνο- Huelsenbeck εναντίον Hausman, εναντίον Baader, στο Παρίσι- Tzara εναντίον Breton, εναντίον Picabia (και Picabia εναντίον όλων). Αν προσθέσουμε σε αυτά και τη διαμάχη Huelsenbeck- Tzara

έχουμε μια εικόνα των διενέξεων. Στη Νέα Υόρκη, στο Ανόβερο και στην Κολωνία δεν είχαμε αντίστοιχες σκηνές. Όμως δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε την απόρριψη του Schwitters από τον Huelsenbeck. Έτσι έχουμε μια άνιση κατανομή δύναμης, ανάμεσα στα μέλη των ομάδων, πράγμα που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη θεαματική διάλυση του κινήματος στο Παρίσι.

Οι ηγετικές φυσιογνωμίες κρατούν τον έλεγχο στα χέρια τους στα δύο κινήματα. Η έννοια της ισότητας καθίσταται ανέφικτη. Ο έλεγχος και η δύναμη που ασκούν οι Marinetti^{cxci}, Ball, Tzara, Huelsenbeck, Hausman, Baader, Breton, Picabia, δεν αφορά μόνο οργανωτικά ζητήματα. Οι ίδιοι διαμορφώνουν και τους βασικούς όρους παρέμβασης, στις τοπικές κοινωνίες, καθώς επίσης και τα στοιχεία δράσης.

Το παράδοξο σημείο εδώ είναι ότι τα συγκεκριμένα πρόσωπα δεν ασκούν μόνο τη δύναμή τους. Παράλληλα, δρουν σε τομείς που δεν γνωρίζουν ιδιαίτερα. Αν εξαιρέσουμε ίσως το Ball ο οποίος είχε ποικίλα ενδιαφέροντα και σχετικά πλούσια εμπειρία στις παραστατικές τέχνες (υποκριτική, σκηνοθεσία, συγγραφή έργων) οι υπόλοιποι εμπλέκονται σε τέχνες και τεχνικές που δεν γνώριζαν πριν. Όπως, αναφέρθηκε και παραπάνω, μέσα από την πρακτική και την αναζήτηση, αλλά και μέσα από τα βήματα του αδαούς (μαθαίνω, επαναλαμβάνω, μιμούμαι, μεταφράζω, αποσυνθέτω, ανασυνθέτω) προχωρούν τα πράγματα για τον εαυτό τους και ταυτόχρονα για τα κινήματα.

Αυτό που τυχαία βρίσκουν μπροστά τους τα ενσωματώνουν στη δράση και επαναλαμβάνουν, μεταφράζουν και αποσυνθέτουν τα καλλιτεχνικά πράγματα για να τους δώσουν μια καινούρια δημιουργική πνοή^{cxv}. Έτσι, προτρέπουν και τα άλλα άτομα που συμμετέχουν στα δύο κινήματα να συμμετέχουν, ακόμη και σε χώρους ή και τεχνικές που δεν γνώριζαν νωρίτερα. Σπρώχνουν τις εξελίξεις, εμπνέουν, δίνουν δυναμική, ωθούν και τους υπόλοιπους να δουν νέα πράγματα, να βρουν τη δύναμή τους και να θέσουν τη νοημοσύνη τους στην υπηρεσία της επιθυμίας τους^{cxvi}.

Τα άτομα συμμετέχουν σε μια τέχνη που είναι μια γλώσσα. Μπορεί να μην γίνονται όλοι μεγάλοι ζωγράφοι, συγγραφείς, σκηνοθέτες, ζωγράφοι, γλύπτες. Μπορούν όμως να πουν *είμαι κι εγώ καλλιτέχνης*, προλογίζοντας την περίφημη διατύπωση του Joseph Beuys *κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης* ('Jeder Mensch ein Künstler' [1975]) (Thönges-Στριγγάρη, 2010: 33). Επιπλέον συμμετέχοντας στην αμφισβήτηση της αστικής κουλτούρας, μπορούν να πουν *είμαι κι εγώ πολίτης*. Συμμετέχουν ο καθένας μόνος του, αλλά και όλοι μαζί. Φτάνοντας σε ένα σημείο πραγματικής συνεργασίας.

..δύο ή περισσότερα μυαλά που εργάζονται μαζί, μπορούν να έχουν μεγαλύτερη εμβέλεια στην αντίληψη και τη φαντασία.

(Gómez-Peña, 2005: 287)

Γίνονται καλλιτέχνες στο βαθμό που δεν νιώθουν μόνο, αλλά και μοιράζονται συναισθήματα. Οικειοποιούνται, μιμούνται και μεταφράζουν τον πολιτισμό, ενώ παράλληλα καλούν το κοινό τους σε δράση, ένταση και σε εκδήλωση παθών. Καλούν τους θεατές τους να μπουν στο πετσί του καλλιτέχνη να δράσουν και όχι

να αναλάβουν κάποιο ρόλο^{cxvii}. Να ζήσουν το δυτικό πολιτισμό, μέσα από το σώμα που συγκροτούν οι πολιτισμικές ομάδες των πρωτοποριών.

Αν και δεν πετυχαίνουν την ισότητα, αφού η εξουσία του ενός κάνει την εμφάνισή της, πετυχαίνουν κοινότητες καλλιτεχνών, μέσα από τη δημιουργία. Προσεγγίζουν την κοινωνία των ίσων, όπως την αναφέρει ο Jacques Rancière:

Θα αποτελούνταν μόνο από ανήσυχια πνεύματα: από ανθρώπους που πράττουν, που μιλούν για όσα πράττουν και ωστόσο μετατρέπουν όλα τους τα έργα σε μέσα που δηλώνουν την ανθρώπινη φύση.

(Rancière, 2008: 67)

Η συμβολή του/της καθενός/καθεμιάς δεν γίνεται παθητικά. Η πράξη είναι αυτή που κρίνει τους όρους του παιχνιδιού. Ακόμη κι αν οι όροι αυτοί δεν είναι εξαρχής αυτοί της ισότητας, είναι όροι που μεταμορφώνουν τον ζωγράφο σε μουσικό, τον συγγραφέα σε σκηνοθέτη, τον εικαστικό σε συγγραφέα, τον καλλιτέχνη σε πολίτη, τον πολίτη σε συν-διαμορφωτή των παραστάσεων και των δράσεων.

Γνω-

Ας δούμε τον όρο 'γνώση', οποίος εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η γνώση (knowledge) μπορεί να εμφανίσει διάφορες αποχρώσεις που αναφέρονται στην αναζήτηση της μάθησης, στην ικανότητα που έχει κανείς να γνωρίζει, στην ανακάλυψη για κάτι, στην αναγνώριση.

Ο όρος στα (μεσαιωνικά) αγγλικά και στα αρχαία ελληνικά, σχετίζεται με το σώμα και με τον άλλο. Έτσι στην πρώτη περίπτωση η γνώση συνδέεται με το σώμα γεγονότων ή διδασκαλιών, καθώς και με τη σεξουαλική σχέση. Στη δεύτερη περίπτωση βρίσκουμε τη συνάντηση με κάποιο πρόσωπο. Στην προέκταση της γνώσης βλέπουμε την επιθυμία, τον έρωτα, την παρέμβαση, τη σωματικότητα, τη δοκιμή, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

Σε συνάρτηση με τα θέματα που προαναφέρθηκαν, αναπτύχθηκε παραπάνω η προσέγγιση της 'γνώσης' μέσα από τον πλατωνικό *Φαίδρο*, την *καθολική διδασκαλία*, αλλά και μέσα από αναφορές στη Φιλοσοφία, την Κοινωνιολογία, την Παιδαγωγική.

Αυτή η παρεμβατική γνώση αποκτά κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, αν ανατρέξουμε σε όλα προηγήθηκαν, στον Πλάτωνα, τον Jacotot και τον Rancière, στις πρωτοπορίες. Η γνώση πλάθει τους νέους, διαμορφώνει τους πολίτες, μεταδίδει με όρους ισότητας, ωθεί στη μάθηση νέων τρόπων, στη δημιουργία μέσα από τη συμμετοχή αλλά και στην έκθεση των συμμετεχόντων.

Άλλωστε τι μπορεί να είναι πιο δημόσιο και πιο δηλωτικό από τη διδασκαλία; Τι μπορεί να εκθέτει και να θέτει σε επερώτηση πιο πολύ από τη διδασκαλία; (Derrida, 2000: 83).

Οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών δεν μένουν μόνο στο μοίρασμα, την αλληλεπίδραση και την αναμέτρηση, αλλά επεκτείνονται στην αμοιβαιότητα και

την αλλαγή συμπεριφορών. Συναντάνε έτσι, με έναν παράδοξο τρόπο, τα δύο κριτήρια της δημοκρατίας στην εκπαίδευση όπως αναφέρονται από τον John Dewey.

'Το πρώτο [κριτήριο] δεν σημαίνει μόνο πολυάριθμα και ποικίλα σημεία μοιράσματος κοινών ενδιαφερόντων, αλλά μεγαλύτερη αναγνώριση των αμοιβαίων ενδιαφερόντων ως παράγοντα κοινωνικού ελέγχου. Το δεύτερο σημαίνει όχι μόνο μια πιο ελεύθερη αλληλεπίδραση ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες, αλλά αλλαγή κοινωνικών συμπεριφορών - τη συνεχιζόμενη επανα-ρύθμιση μέσα από τη συνάντηση με τις νέες καταστάσεις που παράγονται από της πολλαπλές επαφές. '

(Dewey, 2004: 93)

Τα κοινά ενδιαφέροντα οδηγούν στη ρύθμιση της συμπεριφοράς εντός των ομάδων ή τουλάχιστον στις παρεμβάσεις σε σχέση με συμπεριφορές καλλιτεχνών. Κάτι τέτοιο ισχύει για τον Severini ο οποίος χλευάζεται με μεγάλη ένταση από τους υπόλοιπους φουτουριστές για την συμβατική ζωή που ακολουθεί και για τον γάμο του (Tisdall & Bozzola, 1984: 238-9). Επομένως, όχι η κοινωνία αλλά η ομάδα ασκεί έλεγχο στους αμοιβαίους δεσμούς.

Δεύτερον, η επαφή των ομάδων (καλλιτεχνών, κοινού, διανοουμένων, οι επαφές ανάμεσα στις ομάδες Φλωρεντίας-Μιλάνου, Βερολίνου-Ζυρίχης-Παρισιού- Νέας Υόρκης) παράγουν νέες καταστάσεις και πολλαπλές συσχετίσεις, ακόμη και δυσάρεστες εκπλήξεις που επιφέρουν αλλαγές στην κοινωνική συμπεριφορά. Η συμπεριφορά των καλλιτεχνών και του κοινού εμφανίζει νέα σημεία, τροποποιήσεις, εκπλήξεις, όπως έγινε φανερό στην τρίτη και την τέταρτη ενότητα του δεύτερου και του τρίτου κεφαλαίου, παραπάνω.

Η 'γραφή' και η 'επιτέλεση', τόσο ως συγγραφή κειμένων, όσο και ως πολιτιστική δράση, συντελεί στην κλιμάκωση της αλληλεπίδρασης, στον προσδιορισμό κοινών ενδιαφερόντων, στη ρύθμιση συμπεριφορών.

Προσεγγίζεται εδώ η ομάδα ως ένα δυναμικό όλο. Αυτή η δυναμική οφείλει να περιλαμβάνει μία έννοια *αλληλεξάρτησης (interdependence)*. Η αλληλεξάρτηση δεν μπορεί να εξαντλείται στην ομοιότητα των μελών, ούτε μόνο στο αίσθημα του ανήκειν (Lewin, 1939: 886-887). Όπως θα δούμε παρακάτω οι ανταλλαγές, οι παρεμβάσεις, η μάθηση, η ελευθερία και ένα παιχνίδι ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση, είναι καθοριστικά για τις πρωτοπορίες.

Έχει ιδιαίτερη σημασία το γεγονός ότι το μοίρασμα και οι αμοιβαίες επιρροές που συμβαίνουν στις καλλιτεχνικές ομάδες, πραγματοποιήθηκαν σε επίπεδο *κοινότητας*. Είναι σημαντική η προσέγγιση της επιστημονικής γνώσης ως πράξης στο πλαίσιο των *κοινοτήτων μάθησης και πρακτικής* με όρους αλληλεπίδρασης, ελευθερίας και αποδεκτού πλαισίου κανόνων (Μαυροσκούφης, 2013: 11). Στις πρωτοπορίες δεν παράγεται επιστημονική γνώση, όμως η λειτουργία μιας κοινότητας καλλιτεχνών συμβαδίζει με την παρέμβαση, την επίδραση, τη συγκρότηση και μεταβίβαση γνώσης. Εδώ η χρήση του όρου *κοινότητα* και όχι του όρου *δίκτυο* έχει αξία, από τη στιγμή που ο δεύτερος αφορά την επικοινωνία, ενώ ο δεύτερος εμπεριέχει τη δέσμευση (Bauman, 2014).

Ο ξένος που προσεγγίστηκε στην προηγούμενη ενότητα, λειτουργεί μέσα στην ομάδα των καλλιτεχνών. Βρίσκει τη θέση του στην ομάδα, σε ένα σύνολο που δεν βρισκόταν από την αρχή και εισάγει ποιότητες που δεν θα μπορούσαν να απορρέουν από την ίδια την ομάδα (Simmel, 1950: 402).

'Αυτός (ο ξένος) δεν αφοσιώνεται απόλυτα στα ιδιαίτερα συστατικά και στις ασυνήθιστες τάσεις της ομάδας και έτσι τα προσεγγίζει με τη συγκεκριμένη αντίληψη της "υποκειμενικότητας". Αλλά η υποκειμενικότητα δεν σημαίνει απλά παθητικότητα και αδιαφορία· είναι μια ιδιάζουσα δομή την οποία συνθέτουν η απόσταση και η εγγύτητα, η αδιαφορία και η εμπλοκή'.

(Simmel, 1950: 404)

Έτσι, ο ρόλος των περιπλανώμενων ασκεί επίδραση και παρά το γεγονός ότι ο ξένος δεν προσαρτήθηκε οργανικά στην ομάδα, αποτελεί οργανικό μέλος της (Simmel, 1950: 408). Σε ότι μας ενδιαφέρει εδώ, οι καλλιτέχνες μένουν σε ένα μέρος για αρκετό διάστημα και αφήνουν το αποτύπωμά τους στην ομάδα, εισάγοντας καινούρια πράγματα και συμβάλλοντας στη δημιουργία εντάσεων και ρευστών καταστάσεων στις τοπικές κοινωνίες^{cxviii}.

Οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι η ένταση, η αλληλεπίδραση και η γνώση συντελούνται εκτός των θεσμών και των εκπαιδευτικών χώρων. Σε μια κριτική των θεσμών, ιδιαίτερα στο εκπαιδευτικό σύστημα, αναφέρεται ο Ivan Illich. Ο ίδιος πιστεύει ότι στις σύγχρονες κοινωνίες γίνεται μια παρανόηση πραγμάτων. Μπερδεύεται η ιατρική θεραπεία με την πρόνοια υγείας, η κοινωνική εργασία με τη βελτίωση της ζωής σε κοινότητες, η προστασία της αστυνομίας με την ασφάλεια, ο στρατός με την εθνική ασφάλεια, η απερίσκεπτη δράση με τη δημιουργική εργασία. Την ίδια στιγμή η υγεία, η μάθηση, η αξιοπρέπεια, η ανεξαρτησία, η δημιουργικότητα, ταυτίζονται με τη δραστηριότητα θεσμών. Αυτή η θεσμοποίηση των αξιών οδηγεί στη φυσική μόλυνση, την κοινωνική πόλωση, την ψυχολογική αδυναμία (Illich, 1972: 3).

Αν τα σχολεία δεν προάγουν την ισότητα και την ανάπτυξη ικανοτήτων, τότε θα πρέπει να καταργηθούν. Η μάθηση θα πρέπει να αφορά όλες τις ηλικίες, η διάχυση της γνώσης να γίνεται πέρα από τους ειδικούς και οι μαθητές να έχουν δικαίωμα επιλογής των θεμάτων που θα διδάσκονται. Η γνώση πρέπει να είναι προσβάσιμη για όλους^{cxix}.

Στο εκπαιδευτικό σύστημα προωθείται η ιδέα ότι η μάθηση λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο του, μέσω της διδασκαλίας. Όμως οι περισσότεροι άνθρωποι μαθαίνουν εκτός σχολείου. Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκονται και τα δεδομένα για τους φοιτητές των θεωρητικών επιστημών. Η πληροφόρησή τους για τη σχολική διαδρομή και τα δεδομένα των πανεπιστημίων, η γλωσσική άνεση και η ελεύθερη μόρφωση έχει αποκτηθεί έξω από το σχολείο (Bourdieu, 1966: 328).

Στην απόκτηση της γνώσης, καθοριστικό ρόλο παίζει το τυχαίο. Για παράδειγμα τα παιδιά μαθαίνουν τη γλώσσα συμπτωματικά. Ακόμη και η δεύτερη γλώσσα αποκτάται ως αποτέλεσμα ασυνήθιστων καταστάσεων και όχι μέσα από μια γραμμική διαδικασία μάθησης (Illich, 1972: 7).

..τα παιδιά μαθαίνουν τα περισσότερα από αυτά που υποτίθεται ότι τους διδάσκουν οι δάσκαλοι, από ομάδες συνομηλίκων, από κόμικς, από τυχαίες παρατηρήσεις και πάνω απ' όλα από απλή συμμετοχή σε τελετουργικά των σχολείων. Οι δάσκαλοι, πολύ συχνά, εμποδίζουν αυτή τη μορφή γνωστικών αντικειμένων μέσα από το σχολείο.

(Illich, 1972: 14)

Τα παραπάνω συμβαδίζουν με όσα αναφέρθηκαν νωρίτερα και είναι αρκετά κοντά στην *καθολική διδασκαλία*, στην απόκτηση γνώσης πέρα από τους ειδικούς, στον σημαντικό ρόλο των τυχαίων εμπειριών, στη μάθηση εκτός θεσμών, στη γνώση ως δημιουργικότητα και στη συμμετοχή του μαθητή. Πολλά από αυτά τα στοιχεία ταιριάζουν και με πλευρές της δημιουργικής γνώσης, της παρέμβασης και της διαφωνίας στις πρωτοπορίες.

...σε καιρούς κρίσης, οι καλλιτέχνες της performance μπορούν να επιτελέσουν πολλούς αναγκαίους ρόλους. Από τη στιγμή που δεν είμαστε υπόλογοι στην αγορά, έχουμε την ελευθερία να εγείρουμε ερωτήσεις που κανένας άλλος δεν μπορεί και να δημιουργήσουμε χώρους ανεκτικότητας, διαφορετικότητας, πλουραλισμού και διαφωνίας

(Gómez-Peña, 2005: 281)

Στις πρωτοπορίες δημιουργούνται χώροι που ασκείται η ελεύθερη απόκτηση γνώσης, όπου όλοι γίνονται καλλιτέχνες και μαθαίνουν από τους άλλους, όπου συνυπάρχουν ανήσυχα πνεύματα, όπου δημιουργούν εκτός θεσμών. Ένα μέρος που υπογραμμίζει ότι:

'Δεν υπάρχει ουδέτερο ή φυσικό μέρος διδασκαλίας.'

(Derrida, 2000: 83)

Ακόμη και στον *Φαίδρο* η επιλογή του μέρους δεν είναι ουδέτερη, ούτε φυσική. Έξω από την πόλη, σε μέρος δροσερό, εκεί που θα μπορούσαν, δάσκαλος και μαθητής, να φέρονται ως δούλοι ακούγοντας το σώμα τους. Εκεί θα πραγματοποιηθούν οι ανατροπές της πλατωνικής διδασκαλίας και η επανεμφάνιση του έρωτα.

Προσπερνώντας τις παιδαγωγικές διαδικασίες με φυσικότητα, μπορεί να συγκαλύπτονται δυνάμεις, οι οποίες χωρίς ουδετερότητα, κυριαρχούν και επιβάλλουν τον εαυτό τους στη διαδικασία της διδασκαλίας. Το πεδίο της εκπαίδευσης χαρακτηρίζεται από ετερογένεια, διαίρεση και ατέλειωτες διαμάχες (Derrida 2000: 85).

Αυτές οι διαμάχες και η εξουσία που ασκείται στη λειτουργία της γνώσης, δεν θα πρέπει να παραβλέπονται.

'..όταν λέω ...ότι η εξουσία ελέγχει το μηχανισμό διδασκαλίας, δεν τοποθετώ τον μηχανισμό ισχύος εκτός της παιδαγωγικής σκηνής.. ούτε θέλω να οδηγήσω κάποιον να σκεφτεί ή να ονειρευτεί κάποια διδασκαλία χωρίς εξουσία, χειραφετημένη από την επίδραση της ίδιας της της δύναμης, ή απελευθερωμένη από κάθε εξωτερική ή ανώτερη εξουσία.'

Μέσα από μια τέτοια φυσικότητα, το σώμα διδασκαλίας λειτουργεί ιδεαλιστικά, συμβιβάζεται και τυφλώνεται μπροστά στην εξουσία και παραδίδεται σε αυτήν. Η γραφή που συντελείται μέσα από τη γνώση, φέρει μαζί της την εξουσία και συνδέει το σώμα της διδασκαλίας με αυτό της κοινωνίας και της πολιτικής, ακόμη και αν αυτά αποκρύπτονται.

Η γνώση γίνεται η δεύτερη στάση στη γραφή των πρωτοποριών. Μια γραφή που πολώνει, παρεμβαίνει, γνωρίζει, διασπείρεται. Μια γραφή που ασκεί δύναμη. Μια γραφή που δεν μπορεί να ιδωθεί μακριά από την εξουσία, μιας και αυτοί οι δύο όροι δεν λειτουργούν ποτέ χωριστά, ακόμη και αν συνδέονται με σύνθετους νόμους και συστήματα (Derrida, 1979: 117).

Αυτή η εξουσία, κάνει την εμφάνισή της και στις καλλιτεχνικές ομάδες των πρωτοποριών. Η γνώση στις ομάδες αυτές είναι άσκηση ελευθερίας, λειτουργεί με την επανάληψη, το τυχαίο και την ένταση, ενεργοποιείται στη βάση της συμμετοχής, συντονίζει ανήσυχια πνεύματα. Η ισότητα όμως, δεν κάνει την εμφάνισή της. Η γνώση, μέρος της ευρύτερης δραστηριότητας και εγγραφής των κινήματων, συνδυάζεται με την άσκηση εξουσίας. Η δύναμη ασκείται και επιβεβαιώνεται από το κεντρικό πρόσωπο της ομάδας και επεκτείνεται από την ομάδα καλλιτεχνών, στην ομάδα θεατών και συνδέεται με τον κοινωνικοπολιτικό σώμα.

Διασπορά

'δεν υπάρχει κάποιο όλον όπως το έθνος, η κουλτούρα, ή ακόμη ο εαυτός' ^{cci}.

Στη συνέχεια θα προσεγγιστεί η 'διασπορά', ως ένας όρος που συνδέεται με την 'πόλωση' και τη 'γνώση'. Είναι ένας όρος που απασχολεί πολλές επιστημονικές πειθαρχίες και γνωστικά πεδία και εξαπλώνεται τις τελευταίες δεκαετίες σε σημείο που η εκτεταμένη χρήση του να θολώνει το περιεχόμενό του.

Φαίνεται να υπάρχει μια αντιφατική κίνηση σχετικά με τη 'διασπορά'. Νωρίτερα και ιδιαίτερα στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο, εμφανίστηκε ως μια λειτουργία διάδοσης στον χώρο και τον χρόνο και επίσης ως ένα πέρασμα από τα κείμενα στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο. Παρακάτω αντιμετωπίζεται ως μηχανισμός, ως μια διαδικασία που ενεργεί. Επιχειρείται σε αυτήν την εργασία, μία προσέγγιση που από τη μία πλευρά είναι πιο κοντά σε κοινωνικό -ιστορικά στοιχεία και από την άλλη αφορά τη διερεύνηση του όρου^{ccii}.

Κατά τον Sollers, η αντίφαση ανάμεσα στον λόγο και την ιστορία, μπορεί να ξεπεραστεί, αν εξέλθουν οι δύο όροι από την έννοια της αναπαράστασης, αυτή είναι που περιλαμβάνει την αντίθεση. Μέσα από ένα κείμενο του οποίου οι εύρυθμες ανταλλαγές παραμένουν ανοιχτές όχι με βάση τις προφορικές

εκφράσεις αλλά με βάση ένα συνεχώς ενεργό και ιστορικό πραγματικό^{cciii}. Οπότε θα θεωρηθούν η λειτουργία επέκτασης και οι διαδικασίες του μηχανισμού, όψεις της 'διασποράς' της γραφής των πρωτοποριών.

Παραπάνω, εμφανίστηκε η διασπορά ως λειτουργία, στη συνέχεια θα δοθεί περισσότερο βάρος στη διασπορά ως μηχανισμό.

Η "αρχή"

Από όσα προηγήθηκαν, θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς ότι η δραστηριότητα και οι εγγραφές του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada, αρθρώνονται σε γραμμικές διαδικασίες, σαν να υπήρχαν ακολουθίες σε μια πορεία από τα κείμενα, στις δράσεις, στο κοινό, στην κουλτούρα και στην πολιτική. Σε μια πορεία από τη ρήξη, στη συγκρότηση ομάδων και σώματος γνώσης και στη συνέχεια στην εξάπλωσή τους.

Θα μπορούσε να δοθεί η εντύπωση ότι υπήρχε αφετηρία στη δράση αυτή και μάλιστα αρχή, μέση και τέλος. Θα ήταν ως εάν ο ιταλικός Φουτουρισμός να εμφανίστηκε και να θεμελιώθηκε, με το ιδρυτικό μανιφέστο του 1909 (Marinetti, 1987: 27-39), να εξελίχθηκε στις τρεις δεκαετίες που ακολούθησαν και να πέθανε με τον θάνατο της ιδρυτικής και κυρίαρχης μορφής του, δηλαδή του Filippo Tommaso Marinetti.

Αντίστοιχα στα μάτια κάποιων αναγνωστών αυτής της εργασίας, το Dada μπορεί να εμφανίζεται με μια ανακοίνωση στον τύπο της Ζυρίχης, που αναγγέλλει τη λειτουργία του Cabaret Voltaire. Σαν αυτό το κίνημα να θεμελιώθηκε με τα πρώτα μανιφέστα στη Ζυρίχη. Στη συνέχεια να ανέπτυξε τη δράση του σε διάφορες πόλεις στον κόσμο για βραχύ διάστημα και τελικά να εκτελέστηκε στο Παρίσι, με τη νεκρώσιμη ακολουθία να απαγγέλλεται με επισημότητα στη Βαϊμάρη, την Ιένα, το Ανόβερο (Richter, 1983: 297).

Κάτι τέτοιο όμως δεν ανταποκρίνεται απόλυτα στη δραστηριότητα των δύο κινημάτων. Εκτός από τη λειτουργία της χωρικής και χρονικής εξάπλωσής τους, υπάρχει και μια άλλη πλευρά της 'διασποράς'. Σε αυτήν την υποενοότητα θα εξεταστούν ζητήματα σχετικά με: την αρχή, την εξέλιξη, τη χρονική αφετηρία, την παράλληλη διαδικασία της διασποράς.

Όμως, από τι γεννήθηκε η αρχή των πρωτοποριών; Αν γεννήθηκε από κάτι, τότε τι σόι αρχή είναι αυτή; Η αρχή δεν μπορεί να προσδιοριστεί από ένα κείμενο, ένα άτομο^{cciv}, ή ακόμη και μια ομάδα, μιας και είναι αγέννητη ..

..γιατί από την αρχή είναι ανάγκη να γίνεται κάθε τι που γίνεται, αυτή όμως να μη γίνεται από κανένα, γιατί αν η αρχή εγίνονταν από κάτι, δεν θα ήτανε πια αρχή.

['.έξ ἀρχῆς γὰρ ἀνάγκη πᾶν τὸ γινόμενον γίνεσθαι, αὐτὴν δὲ μηδ' ἐξ ἑνός εἰ γὰρ ἕκ του ἀρχὴ γίγνοιτο, οὐκ ἂν ἔτι ἀρχὴ γίγνοιτο.']

(Πλάτωνος, Φαίδρος, 245 d)

Χρειάζεται όμως μια αρχή της κίνησης για να δούμε τον χαρακτήρα αυτών των κινήματων. Μια κίνηση, μια τομή, ένα άνοιγμα για να "ξεκινήσει" η εξέταση των κινήματων. Μια τομή τεχνητή.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η δραστηριότητα των πρωτοποριών γράφει ένα "κείμενο".

'... ένα νέο κείμενο χωρίς τέλος ή αρχή, με δίκτυα, συνδέσεις, νήματα μπλεγμένα σε ανθρώπινη μορφή..'

(Sollers, 1968: 121)

Ακολουθώντας την ανάγνωση του Derrida στο έργο του Sollers, μπορούμε να παραλληλίσουμε τη 'διασπορά' ως ένα μηχανισμό, ένα σχήμα με τέσσερις επιφάνειες. Στη μία από αυτές υπάρχει ένα "άνοιγμα". Αυτό το τελευταίο δεν είναι ούτε ανοιχτό ούτε κλειστό. Μοιάζει με ένα καθρέφτη που αντικρίζει τις άλλες τρεις επιφάνειες. Το μεταλλικό φύλλο είναι ορατό, αλλά ταυτόχρονα είναι ένας καθρέφτης διάφανος.

Είναι ένας μηχανισμός που σχολιάζει τον κόσμο, την κουλτούρα, την πολιτική. Η γραφή των πρωτοποριών δεν φαίνεται να ξεκινά με τις πρώτες φράσεις ενός μανιφέστου, αλλά μοιάζει σαν να υπήρχε. Παραπέμπει στις αστικές κοινωνίες, τις κοινωνίες του παρελθόντος. Έτσι είναι βυθισμένη σε ένα άλλο συγκείμενο που κάνει αδύνατη της εύρεση μιας πρώτης πρότασης. Με αυτούς τους όρους, η δραστηριότητα του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada γράφει ένα "κείμενο" του οποίου η καταγωγή γίνεται δυσδιάκριτη.

Έτσι ξεκινά να συγκροτείται η 'διασπορά', ανάμεσα σε δύο γραφές, αυτή της δράσης και αυτή του σχολίου. Αυτό που καταχρηστικά θα λέγαμε "αρχικό κείμενο" και το σχόλιό του, μια χίμαιρα. Ένα "κείμενο" που εγγράφει την παρουσία του σε ένα συγκεκριμένο παιχνίδι (Derrida, 2004: 324). Οι πρωτοπορίες δρουν, εγγράφουν τον εαυτό τους, σχολιάζουν τον κόσμο μέσα στον οποίο ζουν. Ένα κόσμο που αφανίζει το καινούριο που αντιστέκεται στην αλλαγή. Οι ρήξεις συμβαίνουν σε πολλά επίπεδα, όπως αναδείχθηκε στην πρώτη ενότητα του τελευταίου κεφαλαίου.

Η γραφή είναι ένα γεγονός που παίρνει τη μορφή της ιστορίας, ξεκινώντας με την επανάληψη του εαυτού της. Πρόκειται για μια "πρώτη φορά" που λαμβάνει χώρα πολλές φορές, ιδιαίτερα από τη στιγμή που η επανάληψη είναι στοιχείο των κινήματων που αναπτύχθηκαν παραπάνω. Αυτή η "πρώτη φορά" δε συμβαίνει στο εδώ και τώρα, είναι ξένη και κατοικεί στην επανάληψη (Derrida, 2004: 321).

Μέσα σε αυτήν τη δραστηριότητα που γράφει, δεν έχει αξία τι προηγείται και τι έπεται. Σημασία έχει η πρακτική πλευρά, η κατασκευή, η επέκταση του εαυτού, σε ένα άπειρο παραγωγής. Ένα θέατρο χωρίς αναπαράσταση, χωρίς σκηνή, χωρίς οίκημα.

Εδώ οι λέξεις γίνονται δρώντα υποκείμενα και θεατές της κοινότητας του παιχνιδιού. Πρόκειται για έναν διάλογο ανάμεσα σε διαφορετικούς τόπους, όπου το κείμενο, η δράση, η γραφή βρίσκονται σε επερωτήση. Οι όροι..

'..δεν σημαδεύουν μία αντίθεση, αλλά μια συνενοχή η οποία είναι εσωτερική και μη αναγώγιμη.'

(Derrida, 2004: 331)

Επομένως εξελίσσεται μια διαδικασία, όπου η αρχή είναι αγέννητη, οι πράξεις διαμεσολαβούνται, η γραφή κάνει δυσδιάκριτη την καταγωγή. Ποια θα μπορούσε να είναι η καταγωγή σε αυτές τις δύο (;) περιπτώσεις (του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada); Μήπως τα κείμενα που προαναφέρθηκαν και οι πρακτικές των πρώτων ομάδων; Ποια ομάδα υπογράφει το πρώτο φουτουριστικό μανιφέστο; Ποια ομάδα ιδρύει το Cabaret Voltaire; Από που ξεκινάει ο ιταλικός Φουτουρισμός, από το Παρίσι, από το Μιλάνο, από την Ιταλία ή την Αίγυπτο; Από που ξεκινάει το Dada, από τη Ζυρίχη, τη Νέα Υόρκη, τη Βαρκελώνη, τη Γερμανία, την Ιταλία ή μήπως από το Παρίσι;

Όπως αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, όταν δημοσιεύτηκε το ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού, δεν υπήρχε ομάδα καλλιτεχνών που να στηρίζει το εκκολλαπτόμενο κίνημα, παρά τους αντίθετους ισχυρισμούς που εμφανίζονται στο μανιφέστο. Το ίδιο ισχύει και με την πρόσκληση που δημοσιεύτηκε στον τύπο της Ζυρίχης τον Φεβρουάριο 1916. Ήταν και οι δύο αφορμές για να προσελκυστούν συμμετέχοι στην προσπάθεια.

Η αρχή του Φουτουρισμού δεν μπορεί να θεωρηθεί μόνο εκείνο το κείμενο, ούτε η πρώτη ομάδα καλλιτεχνών που ακολούθησε. Προηγήθηκαν στην Ιταλία το περιοδικό *Poesia*, καθώς και οι ποιητές Gabriele d' Annunzio και Enrico Annibale Butti. Υπήρχαν ήδη οι συνθήκες ρομαντικής οπισθοδρόμησης στην Ιταλία, σε πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο, που ερέθισαν τους φουτουριστές.

Η αρχή του Dada δεν μπορεί να είναι μόνο η δραστηριότητα της πρώτης ομάδας της Ζυρίχης. Προϋπήρχαν κινήσεις με ανάλογο περιεχόμενο στη Νέα Υόρκη και τη Βαρκελώνη. Υπήρχε δραστηριότητα στη Γερμανία που συνδεόταν με προ-ντανταϊστικά και φουτουριστικά στοιχεία με τη συμμετοχή των Ball, Hennings, Huelsenbeck πριν οι δύο πρώτοι και στη συνέχεια ο τελευταίος αναχωρήσουν για την Ελβετία. Προηγήθηκε ένας αναδιπλασιασμός του ιταλικού Φουτουρισμού πριν το Cabaret Voltaire. Αυτός ο αναδιπλασιασμός συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του Cabaret. Σε αυτά αν προσθέσει κανείς τις παραστάσεις του *Ubu Roi* θα βρει ίχνη των δύο κινήματων που προλογίζουν τη δράση τους.

Έτσι, μια ανάγνωση με αρχή μέση και τέλος, μια ανάγνωση που αναγνωρίζει ευθύγραμμες πορείες, καθίσταται προβληματική σε έναν δρόμο με ασυνέχειες, εμπόδια, αλλά και με ατέλειωτη δράση, εμπνεύσεις, εγγραφές, αποτυπώματα και ίχνη που εκτείνονται μέχρι και τον 21ο αιώνα.

Γίνεται αντιληπτό από τα παραπάνω, ότι η 'διασπορά' του κινήματος δεν ξεκινάει από ένα σημείο και μετά. Συντροφεύει τους καλλιτέχνες σε όλη τη διάρκεια και την έκταση της δραστηριότητάς τους.

Η σειρά των στοιχείων των πρωτοποριών διασπείρεται, ομαδικά. Αυτή η ομαδοποιημένη σπορά είναι τόσο πρωταρχική στο βαθμό που..

'... δεν υπάρχει κάτι που να προηγείται αυτής της ομάδας, καμία απλή καταγωγική μονάδα πρότερη αυτής της διαίρεσης, μέσω της οποίας η ζωή έρχεται να δει τον εαυτό της και οι σπόροι πολλαπλασιάζονται από την αρχή.'

(Derrida, 2004: 335)

Έτσι, κατά κανένα τρόπο ο μηχανισμός της 'διασποράς' δεν βρίσκει μια αλληλουχία από τις έννοιες, στα κείμενα, τη δράση και την κοινωνία. Είναι πολλαπλασιαστική από την αρχή αν σκεφτεί κανείς το εύρος που αγγίζουν οι δραστηριότητες των πρωτοποριών, τα μανιφέστα, οι δράσεις, οι παρεμβάσεις, τα έργα.

Ακόμη και οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν "νωρίτερα" σε αυτό το κεφάλαιο δεν προηγούνται του μηχανισμού της 'διασποράς'. Η ρήξη με τα πολιτιστικά, κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα και η διαδικασία της γνώσης, φέρουν μέσα τους το σπέρμα της γραφής και επομένως δυναμώνουν τη διάδοση των θραυσμάτων των πρωτοποριών.

Η 'πόλωση', η 'γνώση' και η 'διασπορά' λειτουργούν ως παράλληλες διαδικασίες και δεν αποτελούν γραμμική πορεία ανάλυσης: σαν πρώτα να συμβαίνει μια ρήξη, μετά να συγκροτείται μια ομαδική γνώση η οποία στη συνέχεια διασπείρεται. Καμία τέτοια κατεύθυνση δεν είναι γραμμική. Αυτές οι ομαδικές σπορές συμβαίνουν μαζί σε στενή συνάφεια και συνενοχή.

Η διαδικασία και ο μηχανισμός

Στη συνέχεια θα δούμε όψεις της 'διασποράς' στον *Φαίδρο*, τη σχέση της διαδικασίας με τον γενικότερο χώρο, το χρόνο που συμβαίνει η σπορά, καθώς και την τέταρτη επιφάνεια του μηχανισμού.

Στον *Φαίδρο* τα σκόρπια στοιχεία μπαίνουν σε τάξη από τον φιλόσοφο. Όσα ακούγονται 'δισπαρμένα' στον πλατωνικό διάλογο, θα μπουν σε μία ιδέα από τον Σωκράτη (265 d-e). Επιπλέον η έννοια θα διαιρεθεί στα είδη της (265 e).

Μία ακόμη όψη της γραφής συσχετίζεται με τη γνώση όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Για την ακρίβεια μια εναρκτήρια λειτουργία της διασποράς της γνώσης. Μιας γνώσης που παίρνει τη μορφή του έρωτα και μοιράζεται από φίλο σε φίλο.

Όταν λοιπόν τον πλησιάση και δεχθή το λόγο του και τη συντροφιά του ('προσεμένου δὲ καὶ λόγον καὶ ὁμιλίαν δεξαμένου'), τότε η καλογνωμία που του δείχνει από σιμά πια ο εραστής σαστίζει τον αγαπημένο, γιατί διαισθάνεται ότι οι άλλοι φίλοι και δικοί ούτε όλοι μαζί δεν μπορούν να του δώσουν ούτε ένα μέρος από τη φιλία που του δίνει ο φίλος ο γεμάτος από το θεό.

(*Φαίδρος* 255 b)

Εμφανίζεται εδώ η συντροφιά και η φιλία που δίνει ένας φίλος σε έναν άλλο, επίσης στη συντροφιά παραμένουν ο λόγος, ο έρωτας, η γνώση και

παραμονεύουν η αναλογία και το είδος. Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν παραπάνω, η 'διασπορά' είναι αγέννητη, δεν μεταδίδεται ευθύγραμμα με την ομιλία (αλλά εγγράφεται), δεν μπαίνει σε τάξη. Η διασπορά που γράφει, με μια γραφή που λειτουργεί μέσα στη σιωπή, επαναλαμβάνει ένα μονάχα πράγμα.. κυλιέται παντού.. έχει ανάγκη από τον πατέρα της για βοηθό· γιατί η ίδια δεν μπορεί ούτε να αμυνθεί (Φαίδρος 275 d-e) Η 'γραφή' και η 'επιτέλεση' αναδιπλασιάζονται, η γνώση που εμπνέεται από τον έρωτα, ξεχειλίζει όπως μονολογεί παρακάτω ο Σωκράτης.

Κι όταν το κάνη τούτο πολύν καιρό και πλησιάξη και αγγίξη ο ένας τον άλλον ... τότε πια η πηγή εκείνου του ρεύματος, που ο Ζεύς όταν αγαπούσε το Γανυμήδη το είπε ίμερο (πόθο), φέρνεται με πολλήν ορμή προς τον εραστή κι ένα μέρος της χύνεται μέσα του. Ένα άλλο πάλι, σαν αυτός απογομίσει, χύνεται έξω.

(Φαίδρος 255 c)

Αξίζει να εξετάσουμε εδώ τη διαδικασία 'διασποράς', ανάμεσα στη σωματική μετάδοση που διαφαίνεται στον Πλάτωνα και στον μηχανισμό των αριθμών που απαριθμεί ο Derrida. Η ερωτική γνώση έχει ενδιαφέρον για το πως μεταδίδεται από τον γνώστη, στον μαθητή και από τον φίλο στον φίλο.

Όμως την ίδια στιγμή η 'διασπορά' είναι και μια διαδικασία σχεδόν απρόσωπη. Η τελευταία ενεργοποιείται σε κάθε πόλη που αναλαμβάνουν δράση οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών με κάποια ένταση και διάρκεια. Πρόκειται για ένα μηχανισμό που ξεχειλίζει, επιδρώντας στην αστική ζωή^{cv}.

Ο μηχανισμός της 'διασποράς' φαίνεται να καθρεφτίζει το εσωτερικό της. Υπάρχει όμως ένα άνοιγμα. Άνοιγμα για που και για ποιον;

Αυτό το άνοιγμα που βρίσκεται στην τέταρτη επιφάνεια του μηχανισμού, που καθρεφτίζει τις άλλες τρεις, βρίσκεται ανάμεσα σε μια κλασική σκηνή και τον περιβάλλοντα, "γενικότερο" χώρο. Ο μηχανισμός λειτουργεί ως ένα "κειμενικό" πλαίσιο και η τέταρτη επιφάνεια, ως ένα "τετράγωνο στόμα".

Αυτή η επιφάνεια αντικρίζει το τώρα της συνείδησης. Η πρόσοψη του θεάματος, η μπροστινή σκηνή του κλασικού θεάτρου. Ένας ανεπαίσθητος υμένας που χωρίζει τη δράση των πρωτοποριών με τον κόσμο.

Δεν επερωτάται εδώ μια πραγματικότητα, αλλά το μη ανήκειν. Η κειμενικότητα μεσολαβεί από την αρχή στις δράσεις και το γραπτό λόγο των δύο κινημάτων, σημαδεύει τη διπλοπροσωπία, την ηχώ, τους καθρέφτες και παρουσιάζεται ως ίχνος της αντανάκλασης.

'.. έτσι ώστε κανένας μη τόπος να μένει εκτός αυτού, έτσι ώστε καμία καθαρή καταγωγή (της δημιουργίας, του κόσμου, της λέξης, της εμπειρίας, όλων αυτών που αντιπροσωπεύονται γενικά) να μην μπορεί να εποπτεύει τη σκηνή σαν να προέρχεται από το άθικτο ενός απόλυτου ανοίγματος.'

(Derrida, 2004: 327)

Ένα στόμιο που δεν αφήνει ανέπαφα τα πρόσωπα. Εντός του μηχανισμού της 'διασποράς', μέσα στη γραφή, μέσα στις σχεδόν τέσσερις επιφάνειες εμφανίζεται

μια διανομή προσώπων. Πρόσωπα που δρουν ελαφρώς διαφοροποιημένα στα δύο κινήματα που εξετάστηκαν παραπάνω. Πρόσωπα που συγκροτούν μια ομάδα. Το "εμείς" αυτό είναι μη παρόν, απρόσωπο, ατελές, ένα εκτός ορίων στοιχείο που μπλέκεται με το ατομικό.

Η κανονικότητα των προσώπων, εγώ, εσύ, αυτός, αυτή, .. εμείς αποκόβονται και αποκόβουν τον εαυτό τους, κάτω από το έμβλημα του κινήματος. Το "εμείς" είναι μια ένδειξη που αναδύεται. Ένδειξη μιας μη ευρισκόμενης παρουσίας, με την οποία παραμένει και ξανακατασκευάζει τον εαυτό της (Derrida, 2004: 342).

Αυτό το "εμείς" που βρίσκεται σε ρήξη, μάχεται και γνωρίζει, δεν βρίσκεται ποτέ ολοπρόσωπο στη σκηνή, δεν κατοικεί πουθενά, σπέρνει νέες συσκευές ασύστολα.

Πρόκειται για ένα μηχανισμό ψευδαίσθησης και παραμόρφωσης που παρουσιάζεται με φυσικότητα. Ένα μηχανισμό που στέκεται στη θέση του εγώ και αυτό το εγώ είναι μία διαφοροποιημένη μορφή αυτής της οργάνωσης (Derrida, 2004: 328-9). Στα δύο κινήματα της πρωτοπορίας που προαναφέρθηκαν, η γραφή διασπείρεται με φυσικότητα, με αναπαραστάσεις του κόσμου, της κουλτούρας, της πολιτικής. Με μια μη αναπαραστατική ροή που παραμορφώνει ότι προβάλλεται στην τέταρτη επιφάνεια.

'Αυτή η τέταρτη επιφάνεια ασκείται με κάποιο τρόπο στον αέρα, επιτρέπει στις φωνές να ακουστούν, αφήνει τα σώματα να κοιταχθούν, ως εκ τούτου μπορεί να ξεχαστεί εύκολα και εκεί βρίσκονται χωρίς αμφιβολία η ψευδαίσθηση και το λάθος.'

(Sollers, 1968: 22)

Ένας κόσμος που εμφανίζεται σαν μία ψευδαίσθηση, μέσα από το άνοιγμα, μέσα από ένα παράδοξο "εμείς". Ένα "κείμενο" υφαίνεται πριν από το "εγώ" των καλλιτεχνών. Τους παρατηρεί, τους επ-ενδύει, τους ανακοινώνει, συνεχίζει να τους παρακολουθεί στις πιο σύνθετες και προσωπικές στιγμές, ερευνά στον πυρήνα της καρδιάς τους – έναν πυρήνα που μοιάζει με μια πόλη. Ασκήι έλεγχο σαν ένα παρατηρητήριο που έχει εμφυτευτεί μέσα τους (Derrida, 2004: 374).

Για να επανέλθουμε στα θέματα του πρώτου κεφαλαίου, αυτό το "κείμενο" συνθέτει έναν υποπολιτισμό που δεν δαμάζει^{ccv} την επικίνδυνη πλευρά αυτών που συμμετέχουν, αλλά σχεδόν την ενισχύει και ..*με μια αρχή που τοποθετεί στο εσωτερικό του, σα φρουρά σε κατεχόμενη πόλη ... το επιτηρεί*^{ccvii} (Freud, 1994: 92). Ακριβέστερα, ο υποπολιτισμός που συγκροτούν τα κινήματα ασκήι έλεγχο, αλλά και ωθεί σε δράση, πολώνει, διδάσκει, σπέρνει νέες πρακτικές, καταστρέφει. Μια λειτουργία ελέγχου που συναντήσαμε και στην μόλις προηγούμενη ενότητα, εντός της ομάδας.

Όλη αυτή η έντονη και καταστροφική διαδικασία, επηρεάζει την υφή των πρωτοποριών, την ιστορία που πλέκουν, τις προτάσεις, τα όνειρα, το σώμα τους. Η ιστορία τους βρίσκεται σε συνεχή διαδικασία ανατροπής, αλλά βαθμιαία βυθίζεται σε "κείμενα" άλλων υποπολιτισμών^{ccviii}, άλλων κινήματων, αλλά και της κυρίαρχης εξουσίας. Ακόμη και έτσι, εμφανίζουν πρακτικές διασποράς που δεν μπορούν να αναχθούν σε μια επιφανειακή εξέταση του έθνους κράτους^{ccix}, της

αποικιοκρατίας και του καπιταλισμού (Clifford, 1994: 302), προλαβαίνοντας έτσι σύγχρονες προσεγγίσεις για το φαινόμενο της διασποράς.

Σε ποιο χρόνο αναφέρεται ο μηχανισμός ο οποίος περιγράφηκε παραπάνω; Ανήκει στο παρελθόν ή στο παρόν; Έχει προοπτική;

Ας συναντήσουμε και πάλι το πλατωνικό κείμενο για να δούμε την επιστροφή του έρωτα, την επιστροφή στο παρελθόν σε χρόνο ενεστώτα.

Κι όπως κάποιο πνεύμα ανέμου ή κάποιος ήχος πηδάει πίσω από τα λεία κι από τα στερεά και ξαναπάει εκεί οπούθε ξεκίνησε, έτσι και το ρεύμα της ομορφιάς, ξαναγυρίζει πίσω στον όμορφο μέσα από τα μάτια, που τάβαλεν η φύση για να οδηγάνε στην ψυχή· κι άμα φθάση και την αναφτερώση, ποτίζει τους πόρους των φτερών, τα σπρώχνει να μεγαλώσουν και γεμίζει και του αγαπημένου την ψυχή με έρωτα.

(Φαίδρος 255 d- 256 a)

Παραπάνω γίνεται λόγος για μια επιστροφή στην ομορφιά. Αυτό το (ξανά) γύρισμα φαίνεται πως κάνει τους χρόνους να επικοινωνούν. Στη 'διασπορά' το παρελθόν επικοινωνεί με το παρόν και πολλές φορές το ένα δεν αναφέρεται στο άλλο. Όπως ο εκπατρισμένος αναφέρεται σε μια καταγωγή σε προηγούμενο χρόνο. Όμως η καταγωγή αυτή δεν υπάρχει πια. Όχι όπως τη θυμάται.

Στις πρωτοπορίες οι δράσεις αναφέρονται στο παρελθόν, παρεμβαίνουν σε αυτό και το ανακατασκευάζουν, του δίνουν ενιαία χαρακτηριστικά. Έτσι, επιστρέφουν με έναν τρόπο στην ομορφιά της παράδοσης για να την καταστρέψουν. Κάθε κίνησή τους είναι ένα παιχνίδι με το χρόνο. Κάθε σπορά κουβαλάει μέσα της το παρελθόν, όπως συμβαίνει και στις περιπτώσεις μετανάστευσης και προσφυγιάς: το παρελθόν δεν είναι πίσω τους, αλλά κάτω από τα πόδια τους^{ccx}.

Οι καλλιτέχνες υφαίνουν ένα "κείμενο" που δεν φανερώνει τους κανόνες της σύνθεσής του. Η 'γραφή' δεν πλέκεται σε διάφορα νήματα με ευθύγραμμο τρόπο, έτσι ώστε να μπορεί κανείς να τα ξηλώσει τραβώντας μερικές κλωστές. Οι κανόνες του "κειμένου" δεν είναι εμφανείς στο παρόν και χρειάζεται πολύ χρόνο έτσι ώστε η υφή να ξηλωθεί.

Επομένως εκτός από το παρελθόν και το παρόν εμφανίζεται και μια άλλη προοπτική. Μια προοπτική της δραστηριότητας αυτής, που κάνει επίκαιρες τις πρωτοπορίες στις σημερινές συζητήσεις περί κουλτούρας και πολιτικής. Το παρόν των πρωτοποριών παραπέμπει χωρίς τελειωμό στο παρελθόν με μια στόχευση στο μέλλον, όπως τονίζεται από το όνομα του Φουτουρισμού και όπως σκιαγραφείται από τον Huelsenbeck. Ο τελευταίος αισθάνεται το Dada ως μια έκρηξη ηφαιστείου, ένα κίνημα που θα μισηθεί, αλλά και θα ζήσει ένα χρυσό μέλλον, καθώς όλη η τέχνη θα γίνει ντανταϊστική, στην πορεία του χρόνου (Huelsenbeck, 1936: 281).

Επιπλέον, τα κινήματα που εξετάστηκαν παραπάνω, αναμιγνύονται ως παράγωγα του κόσμου της πρώιμης αποικιοκρατίας και του ιμπεριαλισμού. Βλέπουν με προοδευτική ματιά ή με ιδιαίτερα μελανά χρώματα τα υπολείμματα αυτής της κατάστασης, στην περίπτωση του ιταλικού Φουτουρισμού και του

Dada αντίστοιχα. Όμως σίγουρα είναι τα κατάλοιπα αυτής της νοσηρής κατάστασης που ζουν οι ευρωπαϊκές κοινωνίες στις αρχές του 20ου αιώνα. Η διασπορά τους είναι αποτέλεσμα αυτής της αποτυχίας, όπως και η διασπορά των γυναικών σε συνθήκες εκμετάλλευσης είναι αποτέλεσμα μιας σύγχρονης αποτυχίας της νεοαποικιοκρατίας (Spivak, 2000: 6).

Οι πρωτοπορίες παρεμβαίνουν στο παρελθόν, αντιμετωπίζουν τις κοινωνικές συνθήκες σαν να έχουν ήδη περάσει. Επιπλέον προβάλλουν στο μέλλον σαν να είναι παρόν και να ενσαρκώνεται από τους ίδιους τους καλλιτέχνες του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada.

Ο ενεστώτας, είναι διαφοροποιημένος και δεν δηλώνει μόνο το παρόν. Δεν έχει πυθμένα, έχει διπλό πάτο και μοιάζει με τη λειτουργία αυτού του χρόνου που ο Sollers αποκαλεί 'pluripresent' (*plus-que-présent*). Περιλαμβάνει έναν συντελεσμένο μέλλοντα (*Future Perfect*), κάνει το ένα "κείμενο" να κυκλοφορεί μέσα στο άλλο και αποκλείει εσχατολογικά στοιχεία^{ccxi}.

Ας έρθουμε και πάλι στο μηχανισμό της 'διασποράς' και αν μείνουμε για λίγο στην τέταρτη επιφάνεια. Μια επιφάνεια που αγγίζει τα όρια του άυλου, του φτερουγίσματος και της επαφής. Μιας σχέσης που διασπείρεται σε σώματα και αντικείμενα.

Αυτή η σχέση ανάμεσα στον "αναγνώστη" και τον "συγγραφέα", χρειάζεται ένα άνοιγμα, μια σχισμή για να πραγματοποιηθεί. Είναι το άνοιγμα του παρόντος και βρίσκεται στην τέταρτη επιφάνεια, όπου παράγεται η ψευδαίσθηση, όπως προαναφέρθηκε.

Είναι μια περιοχή όπου η πράξη δεν κυριαρχείται από το μοτίβο της αλήθειας, αλλά είναι υπόλογη στο μη παραγωγικό, στις λειτουργίες της ακύρωσης και της αφαίρεσης (Derrida, 2004: 326). Είδαμε ότι στα κινήματα που προσεγγίζονται παραπάνω εισβάλλει η "αλήθεια" του πολέμου, του έθνους, του διεθνισμού, του πολιτισμού. Όμως οι πρακτικές που αναπτύσσονται είναι αφαιρετικές ως προς τη δομή τους και ακυρωτικές ως προς την παράδοση που αντιμετωπίζουν. Βρίσκονται σε μία παράδοξη επικοινωνία που ανέρχεται.

'Ανερχόμενο: όχι σε ένα μηχανισμό που έγινε επιτέλους ορατός, αλλά σε ένα κειμενικό μηχανισμό που δίνει προτεραιότητα, δίνει θέση, δίνει αφορμή σε μία από τις τέσσερις σειρές των επιφανειών, τη στιγμή της ορατότητας, της επιφάνειας που είναι στραμμένη προς τα έξω, της παρουσίας που είναι πρόσωπο με πρόσωπο...'

(Derrida, 2004: 320)

Πρόκειται για ένα μηχανισμό που εμφανίζει μόνο τη μία από τις τέσσερις επιφάνειές της, τη στιγμή που είναι ορατή, υπολογίζοντας πάντα στο άνοιγμα όπου συμβαίνει η θέαση, στο απρόσωπο της διαδικασίας, αλλά και στην ύπαρξη με σάρκα και αίμα. Είναι η ζωντανή δύναμη της 'γραφής' η οποία παρατάσσεται μέσα από τη διαίρεσή της, κάνοντας χώρο για αυτήν (την ύπαρξη), κάνοντας χώρο για να μιλήσει, διασυνδέοντας την και πυροδοτώντας την (Derrida, 2004: 322).

Παράλληλα με τις δυναμικές της διασποράς που κάνουν την "εμφάνισή" τους στην τέταρτη επιφάνεια, ο θεατής-αναγνώστης των δύο πρωτοποριών είναι λιγότερο ικανός από ποτέ να τοποθετήσει τον εαυτό του στο "κείμενο". Νιώθει ότι δεν υπάρχει μέρος γι' αυτόν '...όπου θα μπορεί να σταθεί πριν από ένα ήδη **γραμμένο** κείμενο' (Derrida, 2004: 320).

Παρ' όλες τις αντιξοότητες, η δουλειά του αναγνώστη είναι να τοποθετήσει τα πράγματα και τον εαυτό του στη σκηνή. Έτσι η ιστορία και επομένως η γραφή των πρωτοποριών απευθύνεται στο σώμα του θεατή, που βρίσκεται στη σκηνή, δηλαδή σε δράση. Που γίνεται μέρος του μηχανισμού της διασποράς.

Η ανάγνωση οφείλει να ξηλώνει το κείμενο. Πρόκειται για μία διχασμένη κίνηση που δεν προσθέτει τίποτα, αλλά δεν θα πρέπει να συγκρατεί και να αποτρέπει τον αναγνώστη από το να συνεισφέρει κάτι δικό του. Είναι η αναγκαιότητα και το τυχαίο του παιχνιδιού (Derrida, 1990: 66).

Από τη στιγμή που ο συγγραφέας είναι απλώς ένα όνομα (ο ιδιοκτήτης του έργου, όχι όμως και του νοήματός του), η ανάγνωση παραμένει μια ριψοκίνδυνη περιπέτεια, η οποία μπορεί να οδηγήσει (όπως επανειλημμένα πιστοποιούμε από τις διάφορες πρωτοπορίες) και σε σοβαρές παρεξηγήσεις.
(Πατσαλίδης, 2000: 148)

Η δράση της ανάγνωσης λειτουργεί ανάλογα με τις ακτίνες Χ που ξεσκεπάζει αυτά που κρύβονται κάτω από την "επιδερμίδα" του πίνακα.

'Ολόκληρος ο λεκτικός ιστός είναι πιασμένος σε αυτό και εσύ μαζί του. Ζωγραφίζεις, γράφεις καθώς διαβάζεις, είσαι μέσα στον πίνακα.'
(Derrida, 2004: 392)

Κάθε λεπτό η διαδικασία ανάγνωσης/ γραφής στη δραστηριότητα του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada είναι ενεργή. Η 'γραφή' τους περιεργάζεται αυτούς που συμμετέχουν, τους μιλά, τους βλέπει, τους διαβάζει, σε μια διαδικασία ανάγνωσης, όρασης, ομιλίας και σίγουρα σε διαδικασία έγγραφης, η 'διασπορά' ενδυναμώνεται.

Με αυτόν τον τρόπο ο ενικός αναδιπλασιάζεται και γίνεται πληθυντικός. Η παρουσία αναδιπλασιάζεται γίνεται ένας κυματοθραύστης και συμβάλει στη σπορά. Μια σπορά που εξαφανίζει το όνομα του συγγραφέα, αφήνοντάς το κρυμμένο, πίσω από την οθόνη, ανάμεσα στο διφορούμενο ζεύγος θανάτου/ διαφύλαξης. Το όνομα παραμένει έτοιμο να ανακτήσει τον έλεγχο (Derrida, 2004: 360).

Οντότητα ή στάση:

Στη συνέχεια θα γίνει λόγος για το πως διαρθρώνεται ο όρος της 'διασποράς'. Εκτός από τη διαδικασία και το μηχανισμό που αναφέρθηκαν παραπάνω, θα γίνει μία προσέγγιση του όρου, της σύνθεσής του, της διαμεσολάβησης που

αυτός σημαίνει, καθώς και το ξεπέραςμα που αυτός επιτρέπει σε επίπεδο θεωρητικής ανάλυσης.

Η 'διασπορά' υφάινεται ήδη στο έργο του Πλάτωνα και συνδέεται με τη γνώση, τη σπορά και τη γονιμότητα του λόγου που δίνει στο παρόν, το διάλογο, όπως είδαμε και παραπάνω. Μία σπορά που είναι νόμιμη, αποδοτική και συμβάλει στην τεκνογονία.

Αλλά πολύ πιο όμορφος, νομίζω, γίνεται ζήλος γι' αυτά, όταν ένας, χειριζόμενος τη διαλεκτική τέχνη, παραλάβει καμιά ψυχή πρόσφορη, και φυτέψη και σπείρη μέσα της λόγους με γνώση, που να 'χουν τη δύναμη να βοηθούνε και τον εαυτό τους και το φυτευτή τους και να μην είναι άκαρποι, αλλά να φέρνουν καρπούς, κι απ' αυτούς να φυτρώνουν άλλοι μέσα σ' άλλες πάλιν ψυχές, και να 'χουν τη δύναμη να διατηρούν αθάνατο μέσα τους το σπέρμα, και να φέρνουν ευδαιμονία σ' εκείνον που τους έχει, όσο τούτο γίνεται στον άνθρωπο.

(Φαίδρος 276 e- 277 a)

Είναι μια σπορά στην οποία η γνώση που εντυπώνεται ή καλύτερα εμφυτεύεται από τη μία ψυχή στην άλλη. Είναι η αρχή μιας διάκρισης ή μιας προτίμησης. Όμως, η (δια) σπορά, αντιμετωπίζεται με καχυποψία όταν συναντά τον γραπτό λόγο και όταν συμβαίνει εκτός.

.. το συμπέρασμα του Φαίδρου δεν είναι κυρίως μια καταδίκη της γραφής στο όνομα του παρόντος λόγου (parole), αλλά η προτίμηση μιας γραφής από μιαν άλλη, ενός γόνιμου ίχνους από ένα ίχνος στείρο, μιας σποράς που γεννάει, επειδή εναποτίθεται στο εντός, από μία σπορά που αναλώνεται άσκοπα στο εκτός: διατρέχοντας τον κίνδυνο της διασποράς.

(Derrida, 1990: 200)

Αλλά που βρίσκεται αυτό το "εκτός", όταν δεν υπάρχει κάτι πέραν της 'γραφής'; Ο Πλάτωνας επιδιώκει πρώτα απ' όλα τη διάκριση των δύο λόγων: ο ένας είδαμε ότι φυτεύεται εντός και ο άλλος διασκορπίζεται "εκτός", ανυπεράσπιστος. Στις δραστηριότητες που προσεγγίστηκαν παραπάνω δεν θα ήταν γόνιμο να διακρίνουμε ανάμεσα σε μία μετάδοση από άνθρωπο σε άνθρωπο και ένα διασκορπισμό ανήμπορο να απαντήσει. Είναι ακριβώς αυτή η διαμεσολαβούμενη μετάδοση από σώμα σε σώμα και η υπερχείλιση του μηχανισμού του γραπτού λόγου, που αναμιγνύονται και μεταδίδουν τη 'γραφή' και την 'επιτέλεση' των πρωτοποριών σε μια μεγάλη γεωγραφική έκταση και με χρονική διάρκεια που ξεπερνάει τον ένα αιώνα.

Αυτή η ύφανση της γραφής και η μετάδοσή της την φέρνει αντιμέτωπη με μια άλλη τέχνη που υφαίνει, την πολιτική.

Εκείνη, όμως, που ελέγχει όλες αυτές (τις τέχνες) και φροντίζει για τους νόμους και για όλες τις υποθέσεις της πόλης, και όλα τα συνυφαίνει ['συνυφαίνουσας'] πολύ σωστά, θα μπορούσαμε νομιμότατα, όπως φαίνεται, περικλείοντας στην ονομασία της την καθολική ισχύ να την ονομάσουμε πολιτική.

Με αυτήν την τέχνη θα έρθει αντιμέτωπη η δραστηριότητα των δύο κινημάτων, σε αρκετές περιπτώσεις. Αυτό θα γίνει καθώς επεκτείνεται από σώμα σε σώμα, αλλά και καθώς έρχεται σε επαφή ο μηχανισμός, η κλασική σκηνή με τον γενικότερο χώρο. Είναι αυτό το σημείο αντιπαράθεσης των πρωτοποριών με το πολιτικό σύστημα.

Η πολιτική πλευρά του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada, μοιάζει με τη λειτουργία του κύριου ονόματος στους 'Αριθμούς' του Sollers. Όπως σημειώθηκε παραπάνω το κύριο όνομα παραμένει κρυμμένο, ανάμεσα στη νέκρωση και την επιβίωση και σε ετοιμότητα για να επανενεργοποιήσει την εξουσία του. Κάτι τέτοιο συμβαίνει σε κάποιες περιπτώσεις και στα δύο κινήματα, όπου ενισχύεται και πάλι η δύναμη του ονόματος. Κάποια άτομα αναπτύσσουν ηγετικές φιλοδοξίες και ασκούν τη δύναμή τους.

Ας αφήσουμε τη 'διασπορά' ως μηχανισμό και ας περάσουμε στον όρο της διασποράς, όπως χρησιμοποιείται στις κοινωνικές επιστήμες. Είναι ένας όρος που εξαπλώνεται τις τελευταίες δεκαετίες προς πολλές κατευθύνσεις και πολλαπλασιάζεται με μανία. Αφορά τη μελέτη πολλών κλάδων των κοινωνικών και ανθρωπιστικών σπουδών. Όπως υποστηρίζει ο Rogers Brubaker δεν είναι μια οντότητα αλλά ένα ιδίωμα, μια στάση, μια διεκδίκηση (2005: 1).

Οι πολλές ροές της διασποράς επιβεβαιώνονται και στην περίπτωση των εθνοτικών σπουδών. Ο όρος περιλαμβάνει: την αναφορά σε μια γενέθλια γη (ιδιαίτερα στις πιο κλασικές περιπτώσεις εβραϊκής, ελληνικής, αρμενικής διασποράς), της εθνικιστικής βλέψης από πληθυσμούς, την κατηγοριοποίηση με βάση τη γλώσσα ή και τη θρησκεία, την αναφορά ακόμη και μετά την ενσωμάτωση στην κοινωνία υποδοχής, τη μελέτη σε ακαδημαϊκά πεδία ή ιδιαίτερες πολιτισμικές και κοινωνικές ομάδες, τη διάδοση της πληροφορίας στις νέες τεχνολογίες και το διαδίκτυο (Brubaker, 2005: 2-4).

Μένοντας στην ίδια κατεύθυνση εξέτασης της διασποράς, ο όρος εμφανίζει τρία κύρια χαρακτηριστικά: 1) το διασκορπισμό στον χώρο, 2) την αναφορά στη γενέθλια γη, 3) το όριο της κοινότητας από την υπόλοιπη κοινωνία (Brubaker, 2005: 5-6). Αν δούμε τη 'διασπορά' ως λειτουργία^{ccxii} θα μπορούσαμε να δούμε ότι οι πρωτοπορίες που εξετάστηκαν παραπάνω: 1) διασκορπίζονται στον χώρο, 2) δεν έχουν μια καταγωγή αλλά δημιουργούν χώρους ή ακόμη καλύτερα πεδία δράσης, 3) διακρίνουν τον εαυτό τους σαφέστατα από τον υπάρχοντα πολιτισμό, που τις "φιλοξενεί"^{ccxiii}. Επιπλέον ως εμπειρία θα μπορούσε να προσδιοριστεί όχι μέσα από την καθαρότητα ή την ουσία, αλλά από την ετερογένεια, την ποικιλία και την υβριδικότητα (Hall, 1990 :235).

Η διασπορά πληθυσμών μεταναστών δεν σημαίνει μια αμετάκλητη ρήξη με την πατρίδα τους, από τη στιγμή που προϋπάρχουν δίκτυα και πολιτισμοί και παραμένουν σε προεξέχουσα θέση. Οι πορείες δεν είναι χωρίς κατεύθυνση ούτε τελικές^{ccxiv}. Με την έννοια των συνδέσεων, των δικτύων, του μη τελικού σκοπού, καθώς και της ετερογένειας και της υβριδικότητας, αυτή η λειτουργία συναντά τον μηχανισμό που περιγράψαμε παραπάνω.

Η διασπορά δεν αποτελεί οντότητα αλλά στάση. Στάση με την έννοια της έριδας, της πολιτικής αναταραχής, της εσωτερικής επανάστασης. Μια πρακτική που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία διεκδικήσεων, την άρθρωση έργων, τη διαμόρφωση προσδοκιών, την επιστράτευση δυνάμεων, την έφεση σε πιστεύω (Brubaker, 2005: 5-6).

Κάτι τέτοιο συμβαίνει γιατί αυτός ο πληθωρισμός της κίνησής της δεν αποτελεί έναν πλουραλισμό γεμάτο νόημα, αλλά έναν πλεονασμό. Η 'διασπορά', δεν έχει πολλαπλό νόημα, ούτε πολυφωνία, για την ακρίβεια δεν κατοικεί στη φωνή. Δεν έχει παρόν, η σημαινόμενο νόημα, καμιά απόλυτη αναφορά, δεν λέει κάτι, δεν αναπαριστά τίποτα.

Η διασπορά είναι διαφορετική από την πολυσημία. Η δεύτερη συμβαίνει σε μία ολική ανάγνωση χωρίς ρήξη. Οι στιγμές της είναι στιγμές νοήματος. Η διασπορά σπείρεται χωρίς να υπάρχει το σπερματικό καθ' εαυτό και χωρίς επιστροφή εις εαυτό 'παράγει ένα μη- πεπερασμένο αριθμό σημαντικών αποτελεσμάτων, δεν αφήνει να την επαναφέρουν' ^{ccxv}. Αυτές οι στιγμές νοήματος είναι που διακρίνουν τη 'διασπορά' όπως εξετάζεται εδώ από τη διασπορά στη μελέτη των εθνοτικών ομάδων.

Η απουσία στιγμών νοήματος που αναφέρθηκε παραπάνω και η αδυναμία επιστροφής στον εαυτό, έχει και μια άλλη διάσταση. Η ίδια η παρουσία στον εαυτό είναι αδύνατη, στις δραστηριότητες των πρωτοποριών. Ακόμη και οι δράσεις που συμβαίνουν πρόσωπο με πρόσωπο, δεν περιλαμβάνουν ένα πλήρη εαυτό ούτε ένα ολοπρόσωπο 'εμείς' ^{ccxvi}. Όλα μεσολαβούνται ακόμη και στις περιπτώσεις συνάντησης σε συγκεκριμένο τόπο. Μια 'οντοπολογία' (*ontology*) φαίνεται ξεπερασμένη. Μια 'οντοπολογία' δηλαδή με σταθερά σημεία αναφοράς.

'Με τον όρο οντοπολογία (*ontology*) εννοούμε ένα αξίωμα που συνδέει αξεδιάλυτα την οντολογική αξία της παρούσας -ύπαρξης (μέσα) στη θέση της, στην παρουσιάσιμη καθορισμένη τοπικότητα, στον *τόπο* (*topos*) της επικράτειας, στα πάτρια εδάφη, στην πόλη, στο σώμα γενικά.'

(Derrida, 2006: 102-3)

Πρόκειται για έναν τόπο ψευδαίσθησης, μια τοποθεσία του λάθους. Φαίνεται όμως ότι η ψευδαίσθηση είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την αντίληψη. Η λειτουργία της αντίληψης των θεατών στις δράσεις των πρωτοποριών, μεσολαβείται από τις δικές τους ψευδαισθήσεις για τον κόσμο, αλλά και από την ψευδαισθητική εικόνα που κατασκευάζουν οι καλλιτέχνες για τον κόσμο. Η ψευδαίσθηση λοιπόν, ως προϋπόθεση της αντίληψης και της γνωριμίας με τον κόσμο.

'.. και πάλι, ξαναβρήκα το κλειδί, και κάθε φορά ήταν με την ίδια έκπληξη που ανακάλυπτα πως να περπατήσω και πως να γνωρίζω να περπατώ..'

(Sollers, 1968: 51)

Η επαφή και η ψευδαίσθηση, απευθύνονται στον θεατή που παρακολουθεί το θέαμα των πρωτοποριών και παρακολουθείται από αυτό. Απευθύνονται σε αυτόν και τον υποστηρίζουν στην ανάγνωση μιας κινούμενης δομής του παιχνιδιού με τις τέσσερις επιφάνειες.

Η 'διασπορά' ως μηχανισμός αποτελεί τον σκοτεινό θάλαμο της γραφής όπου το 'εγώ' και το 'εσύ' εμφανίζουν εικόνες από τις οποίες έχουμε μόνο τα αρνητικά. Μέσα στον μηχανισμό και στη λειτουργία της 'διασποράς', ξεπερνιούνται αναλύσεις αντιθετικές, διαλεκτικές, ή ακόμη και ψυχαναλυτικές.

Εάν δεν υπάρχει παρουσία πλήρης στον εαυτό της, ούτε μία επαφή ή επικοινωνία που να μην διαμεσολαβείται (από τον πολιτισμό, τους υποπολιτισμούς, την εξουσία), πως θα μπορεί να επιτευχθούν η διαλεκτική και οι σκοποί της;

Η σπορά συμβαίνει και χωρίς τον σοφό δάσκαλο όπως είδαμε. Η 'διασπορά' ως διαδικασία και μηχανισμός, λειτουργεί και μακριά από την φυσική παρουσία που είναι πλήρης στον εαυτό της και είναι προϋπόθεση για τον πλατωνικό διάλογο.

Η συσχέτιση των όρων είναι πυκνή και δείχνει ότι δεν υπάρχουν δύο είδη λόγου, *εκ των οποίων ο ένας θα στερούνταν τη δύναμη να "σωθεί μόνος του"* και θα επαναλαμβάνει συνεχώς. Ο γραπτός ή ο προφορικός λόγος αποκτά σημασία με μια μετάφραση, με αυτό που αποτύπωσε το ένα ζώο στην ψυχή του άλλου (Rancière, 2008: 61).

Επιπλέον οι αντιθετικοί όροι βρίσκονται σε σχέση, μέσα στην τέταρτη επιφάνεια που καθρεφτίζει, μέσα στο λεπτό μεταλλικό φύλλο, μέσα στον ψευδάργυρο. Μοιάζει αυτή η σχέση με το *φάρμακον*. Μέσα στη *φαρμακεία* δεν είναι δυνατό να διακριθεί το ίαμα από το δηλητήριο, το καλό από το κακό, το αληθές από το ψευδές, το εντός από το εκτός, το ζωτικό από το θανατηφόρο (Derrida, 1990: 230-1).

Ο κλειστός χώρος του φαρμακείου ενισχύει υπέρμετρα την αντήχηση του μονολόγου. Ο εντειχισμένος λόγος (parole) προσκρούει στις γωνίες του τοίχου, κάποιες λέξεις αποσπώνται, τα ξεφτίδια των φράσεων χωρίζονται, εξαρθρωμένα μέλη κυκλοφορούν ανάμεσα στους διαδρόμους, παγιώνονται όσο κρατάει η διαδρομή, αλληλομεταφράζονται, ξανααρθρώνονται, συγκρούονται και αναπηδούν, αντιφάσκουν, κάνουν ιστορίες, επανέρχονται σαν απαντήσεις, οργανώνουν τις ανταλλαγές τους, αλληλοπροστατεύονται, εγκαθιδρύουν ένα εσωτερικό εμπόριο, εκλαμβάνονται ως διάλογος...

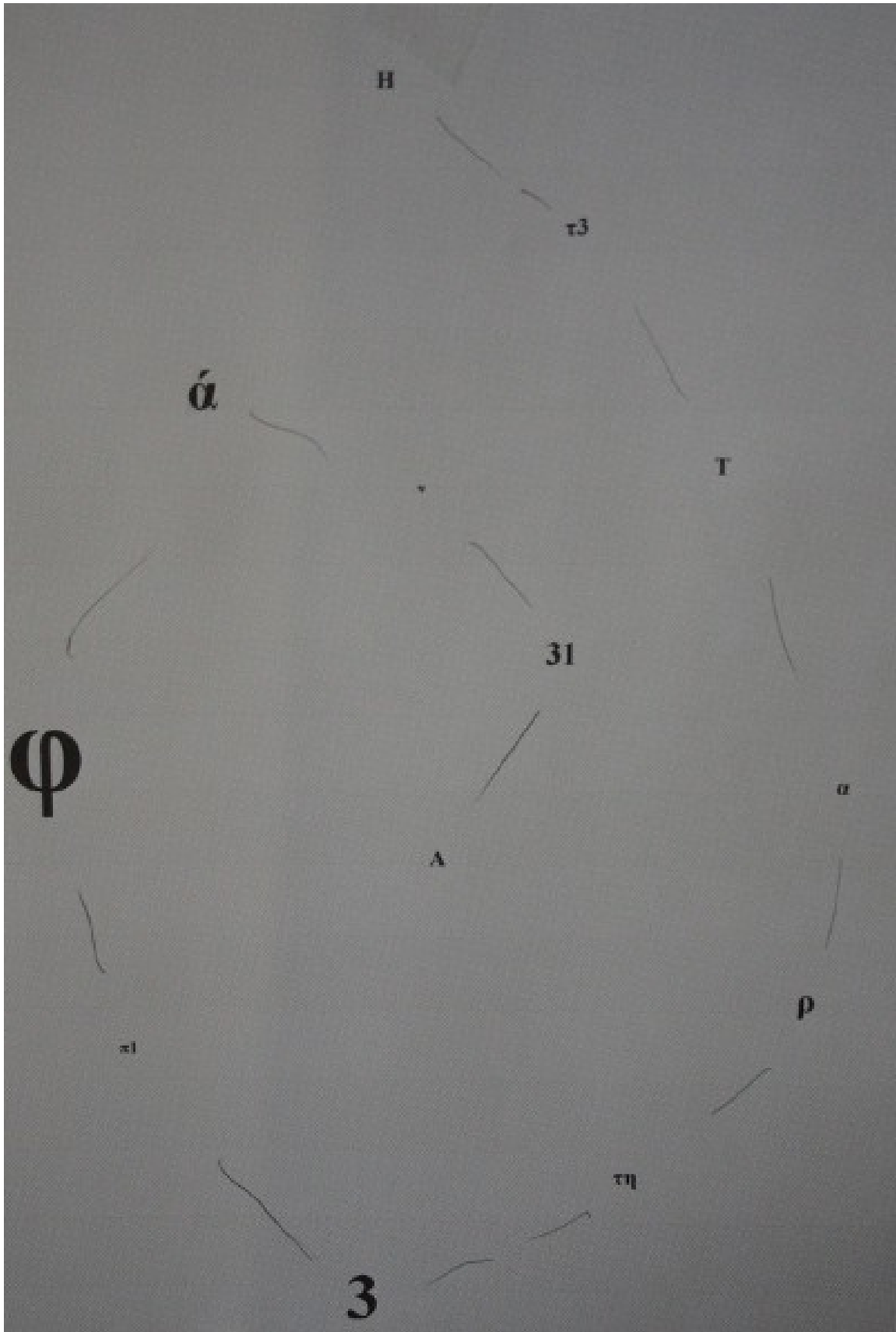
(Derrida, 1990: 231-2)

Επίσης, η σπορά δεν μπορεί να αφορά μια τριαδική σχέση. Αυτός ο μηχανισμός αποκλείει κάθε τι υπερβατολογικό. Δεν υπάρχει αναφορά σε κάποιον ουράνιο θόλο, στην ιδέα, την ομορφιά των αθανάτων. Όλα βρίσκονται στον μηχανισμό και στην επαφή του με τον περίγυρο μέσω της τέταρτης, σχεδόν άυλης, επιφάνειας. Το φτερούγισμα υπάρχει, όχι όμως προς την αλήθεια, αλλά προς νέες προκλήσεις. Όπως αυτές που αντιμετωπίζουν οι Ιταλοί φουτουριστές και οι ντανταϊστές, σε βάθος χρόνου οι πρώτοι και σε διάφορες πόλεις οι

δεύτεροι. Είναι οι διαστάσεις του χώρου και του χρόνου που αντιμετωπίζει η διαδικασία της 'διασποράς', ακόμη και στις εθνοτικές σπουδές.

Τέλος, το γεγονός ότι δεν μπορεί κανείς να προσφύγει μέσω της 'διασποράς' σε μια αρχή της διαδικασίας, σε κάτι που προηγείται ή και ξεκινάει τη σπορά, κάνει αδύνατη την οιδιπόδεια προσέγγιση του ζητήματος. Το παρελθόν που θολώνει, το παρόν που έχει διπλό πάτο, κάνουν δύσκολη την προσφυγή στην αρχική κοινότητα. Ακόμη και όταν γίνεται αναφορά σε μια "πατρίδα" κάτι τέτοιο εξασθενεί και χάνεται συνολικά (Brubaker, 2005: 2-3).

Υπάρχουν αντιθέσεις που παραμένουν απενεργοποιημένες μέσα στη γραφή και τη διασπορά της. Τέτοιες είναι αυτές που προαναφέρθηκαν: κείμενο/ ομιλία, παρουσία/ απουσία, εγώ/ εσύ, εγώ/ εμείς, εντός/ εκτός, φυσικό/ πλασματικό. Η σχέση ανάμεσα σε τέτοιους όρους δεν μπορεί να αναλύεται με επάρκεια από κάποιο από τα τρία σχήματα που μόλις αναφέρθηκαν. Είναι όμως μια *σχέση συνενοχής* (Derrida, 2004: 331) που βρίσκει εντός της 'γραφής' και της 'επιτέλεσης' αυτές τις συγκρούσεις. Η συσχέτιση αυτή αφορά τους όρους που ενυπάρχουν στα όρια της γραφής των πρωτοποριών, η οποία διαδίδεται και δημιουργεί πεδία μέσα από τη 'διασπορά'.



Επίλογος

Με την ολοκλήρωση της τελευταίας ενότητας, κλείνει η εργασία με θέμα τη 'γραφή' και την 'επιτέλεση' στον ιταλικό Φουτουρισμό και το Dada. Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν δείξαμε το πως συνδέονται οι δύο όροι στα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας που προαναφέρθηκαν.

Αναφορά έγινε στην πρωτοπορία στην τέχνη και όχι στην πρωτοπορία στην πολιτική. Ο όρος *avant-garde* έχει διάφορες χρήσεις: μια μακρά ιστορία που ξεκινάει πολύ νωρίτερα από τα κινήματα που μας αφορούν εδώ.

Στον Μεσαίωνα χρησιμοποιείται για να περιγράψει το μέρος τους στρατεύματος που προπορεύεται. Στην Αναγέννηση αναφέρεται για πρώτη φορά σε "προχωρημένες" θέσεις στην τέχνη και τη λογοτεχνία. Στη Γαλλική Επανάσταση ο όρος χρησιμοποιείται από τους Ιακωβίνους. Την παράλληλη χρήση του όρου για την πολιτική και καλλιτεχνική πρωτοπορία θα βρούμε στον Saint-Simon (Barghaus, 2005: 35-6).

Η πρωτοπορία, προέβαλε την εικόνα ενός διαφορετικού κόσμου ο οποίος είναι εφικτός. Προώθησε την ιδέα ότι η Ουτοπία δεν είναι ανεφάρμοστη, ούτε ανήκει στο χώρο της θεωρίας (Λοϊζίδη, 1992: 14).

Παρά το γεγονός ότι δεν γίνεται ακριβώς λόγος για την πολιτική ή στρατιωτική πρωτοπορία σε αυτή την εργασία, οι όροι της πολιτικής παρέμβασης και της μαχητικότητας συναντώνται στα δύο κινήματα^{ccxvii}. Επιπλέον, είναι σημαντική η κοινωνική και πολιτική πλευρά της ιστορική πρωτοπορίας.

Στην παρούσα εργασία δεν αναπτύχθηκε ένας λόγος αποκλειστικά από την πλευρά των κοινωνικών επιστημών ή ακόμη και της Κοινωνιολογίας. Υπάρχει μικρή αναφορά στις πρωτοπορίες στην τέχνη από τις κοινωνικές επιστήμες, πράγμα που δίνει την πρωτοκαθεδρία στους ιστορικούς, τους κριτικούς της λογοτεχνίας και τους κριτικούς της τέχνης (Conversi, 2009: 92). Μια τέτοια έλλειψη κάνει την συμβολή των κοινωνικών επιστημών επιτακτική.

Όμως "εργαλεία" που προέρχονται από τις κοινωνικές επιστήμες, δεν χρησιμοποιούνται πάντα με ευστοχία στην ανάλυση της κουλτούρας. Για παράδειγμα, η κοινωνικό-ταξική ανάλυση που μπορεί να είναι ζωτική για την προσέγγιση πολιτικών κινήματων και ιδιαίτερα του Φασισμού (Αλεξίου, 2014: 7, 13-16), δεν μπορεί να αρκεί από μόνη της, για την εξέταση της δραστηριότητας και της επιρροής κινήματων καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Έτσι προτιμήθηκε εδώ, μία προσέγγιση που συνδυάζει στοιχεία από τη Φιλοσοφία, τις κοινωνικές επιστήμες, την Ιστορία της Τέχνης. Με αυτό τον τρόπο, δίνεται μια πιο συνολική εικόνα για τα γραπτά και τις δράσεις των δύο κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο έγινε εισαγωγή στους όρους που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία. Επιπλέον, σκιαγραφήθηκε η προσπάθεια μέσα από γραπτά

που προέρχονται από τη Φιλοσοφία και τις κοινωνικές επιστήμες. Στόχος ήταν η ανανέωση της συζήτησης, για θέματα σχετικά με τις σπουδές γύρω από την επιτέλεση (*Performance Studies*).

Μελέτες σχετικές με την επιτέλεση, τη δράση, τα τελετουργικά, δίνουν έμφαση στη δράση ή άλλοτε επικεντρώνονται στο κοινό. Επίσης, δεν δίνουν την έμφαση σε παράγοντες όπως η δημιουργικότητα, η ριζοσπαστική δράση, η ρήξη, οι παράλληλες διαδικασίες. Η εργασία αυτή επικεντρώθηκε στους παραπάνω παράγοντες, προσπαθώντας να ανανεώσει τον επιστημονικό και θεωρητικό διάλογο.

Η χρήση του πλατωνικού διαλόγου και της κριτικής του Derrida ήταν μια παράλληλη κίνηση, για να αναδειχθεί ότι η *'επιτέλεση'* και η *'γραφή'*, το *'κείμενο'* και η *'δράση'* δεν είναι δύο ανεξάρτητες πορείες, αλλά όροι ρευστοί που όχι μόνο επικοινωνούν αλλά αναμιγνύονται, λαμβάνοντας κοινές ιδιότητες και αντίστοιχα χαρακτηριστικά.

Ο κοινωνικός χώρος γίνεται πεδίο μάχης και αυτό αποτυπώνεται μέσα από το έργο των πρωτοποριών. Η επιτέλεση όταν είναι σημαντική ή όταν έχει αξία για την κουλτούρα, διασπείρεται. Σκορπίζεται μέσα από τη συγκρότηση υποπολιτισμών, που συντελούν στη διάδοση της δραστηριότητας των πρωτοποριών.

Επιπλέον, το έργο των καλλιτεχνών σημαδεύει την αστική κουλτούρα. Αφήνει σημάδια στην εποχή του και τα ίχνη του θα μπορούσε να τα βρει κανείς μέχρι τις μέρες μας, στη σύγχρονη τέχνη και τις κοινωνίες της νεωτερικότητας.

Στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάστηκε η δραστηριότητα των δύο κινήματων με έμφαση στη *'δράση'* και το *'κείμενο'*. Ακολουθήθηκαν ανάλογοι σταθμοί εξέτασης του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada. Αυτό συνέβη γιατί θα δύο κινήματα συνδέονται άρρηκτα και παρά τις διαφορές τους σε πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο, δεν μπορούν να παραβλεφθούν οι ομοιότητες, οι αντιστοιχίες και οι ανταλλαγές.

Έτσι, ακολουθείται μια ροή δράσης που μοιάζει ως φυσική, όμως είναι τεχνητή και θέλει να δείξει μια πορεία προς την αστική κοινωνία, που είναι και ένας βασικός στόχος. Η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει, αν δεν αλλάξουν ριζοσπαστικά οι κοινωνικές δομές που την εκκολάπτουν. Οι κοινωνικές δομές θα πρέπει να ανατραπούν και οι κοινωνικές δράσεις να εκτροχιαστούν.

Στις προνεωτερικές κοινωνίες οι διαδρομές είναι προκαθορισμένες.

Οι τροχιές ήταν κατά κανόνα στενές, χωρίς πολλά περιθώρια ελιγμών και με ακόμα λιγότερα περιθώρια περιπέτειας- και μπορεί έτσι να έμοιαζαν ακόμα απειλητικές ή ανυπόφορα δεσμευτικές για όσους δεν αντιμετώπιζαν πρόβλημα με την ασφάλεια ή τη βεβαιότητα.

(Bauman, 2005: 33)

Το σπάσιμο της σιγουριάς της παράδοσης και των προκαθορισμένων τροχιών των ατόμων, είναι ένα έργο που χαρακτήριζε το φουτουριστικό πρόγραμμα. Οι ελιγμοί ανάμεσα σε κοινωνικούς θεσμούς και η περιπετειώδης περιπλάνηση, εμφανίστηκαν στις φουτουριστικές δράσεις.

Μήτρα της προσέγγισης στις πρωτοπορίες, έγινε ο Φουτουρισμός. Εκεί βρήκαμε την απόρριψη της ιταλικής κοινωνίας των αρχών του 20ου αιώνα. Η απόρριψη αυτή, ξεκίνησε από τα στοιχεία που ψηλαφήθηκαν παραπάνω.

Τα στοιχεία αυτά διαχέονται στην τέχνη του κινήματος. Η έκπληξη και η επανάληψη είναι καθοριστικοί παράγοντες στην πορεία του. Επίσης, χαρακτηρίζουν την νεωτερική και την προνεωτερική κοινωνία αντίστοιχα. Ίσως γι' αυτό τον λόγο οι φουτουριστές αποστρέφονται την επαναληπτική διαδικασία. Η παράλληλη χρήση των στοιχείων, δείχνει την τάση του κινήματος να αγκαλιάζει αντιφατικές αρχές.

Αντίστοιχα η βία και η καταστροφή, αντισταθμίστηκαν από τη δημιουργικότητα του κινήματος. Η καταστρεπτική μανία συνυπήρξε με το καλλιτεχνικό έργο. Τη ίδια στιγμή ο δυναμισμός, η ταχύτητα, ο θόρυβος, και ο συγχρονισμός, ήταν παράγωγα της νέας εποχής που ήθελαν να πετύχουν οι φουτουριστές και επομένως τα πέρασαν στο έργο τους, κάνοντας συνδέσεις με το μέλλον.

Ο γραπτός λόγος αποτέλεσε βασική πρακτική ανάλυσης σε αυτήν την εργασία. Η εντατική χρήση του μανιφέστου είναι καθοριστική, αναγγέλλοντας το πέρασμα από την καλλιτεχνική στην πολιτική δράση. Η χρήση του μανιφέστου συμβαδίζει με τον όρο 'πρωτοπορία'. Η δημιουργία συναντάει την καταγγελία και η καλλιτεχνική παρέμβαση δίνει μια άγρια ομορφιά στον πολιτικό στίβο.

Μέσα από κείμενα όπως το μανιφέστο, το δράμα, το ποίημα, βλέπουμε να αναδεικνύονται ανατροπές και παράλληλα εμφανίζεται ένα μείγμα στοιχείων επιτέλεσης και γραφής. Ο ζωντανός γραπτός λόγος επιτελεί και εγγράφει αφήνοντας σημάδια στην υπάρχουσα κουλτούρα.

Η καλλιτεχνική δράση είναι η άλλη βασική πρακτική που μας απασχόλησε εδώ. Στον Φουτουρισμό οι δράσεις χωρίστηκαν ανά δεκαετίες, λόγω της μεγάλης διάρκειας που είχε το κίνημα και των διαφορετικών χαρακτηριστικών που έλαβε το έργο του ανά δεκαετία.

Η πρώτη ανατρεπτική δεκαετία, σφυρηλάτησε το κίνημα σε δύσκολες συνθήκες. Έτσι και οι φουτουριστές με τη σειρά τους συμμετείχαν σε άγριες καταστάσεις και δημιούργησαν μέσα από τη βία και την καταστροφή. Η ανάγκη για πιο ήπια δράση, εμφανίστηκε προς το τέλος της δεκαετίας του 1910.

Η εγγραφή του κινήματος στην ιταλική και την ευρωπαϊκή κουλτούρα, συνεχίστηκε με αμείωτους ρυθμούς και τη δεκαετία του 1920. Η πρόθεση για την πραγματοποίηση λιγότερο βίαιων δράσεων από την πλευρά του κινήματος, δεν τηρήθηκε και από τους θεατές, οι οποίοι συνέχισαν να παρεμβαίνουν έντονα στο φουτουριστικό θέαμα.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1920, το κίνημα έδειξε ξεκάθαρα σημάδια συμβιβασμού με τον Φασισμό και άρχισε να βυθίζεται αργά-αργά στο καθεστώς, χωρίς να ευθυγραμμίζεται πλήρως με αυτό.

Ένα ενδιαφέρον κομμάτι σε σχέση με τη διάδοση του έργου των φουτουριστών, παρουσιάστηκε στην τέταρτη ενότητα. Η συσχέτιση με το κοινό και η προώθηση των παραστάσεων και των εκδηλώσεων, έγιναν με ιδιαίτερους τρόπους.

Το κίνημα είχε μια ιδιόμορφη θέση για το κοινό και οι θεατές ανταπέδωσαν τη στάση του. Οι αμφισημίες στο έργο των φουτουριστών, η αμφιλεγόμενη ιδεολογία

τους και η ένταση, δεν έμειναν αναπάντητα από το κοινό το οποίο άλλες φορές αποδέχτηκε το κίνημα, άλλες φορές το αποδοκίμασε, ενώ υπήρξαν και εκδηλώσεις όπου οι διαφορετικές αντιδράσεις συνυπήρξαν. Αυτή η υποδοχή σε συνδυασμό με την δημιουργία εντύπων, συνέβαλλε στη διάδοση του κινήματος και επομένως στη 'διασπορά' του.

Το παιχνίδι του κινήματος με την πολιτική, συγκέντρωσε το ενδιαφέρον αλλά και τον κίνδυνο. Δεν ήταν μόνο η επικίνδυνη συμμετοχή στον Μεγάλο Πόλεμο, που στοίχισε τη ζωή σημαντικών καλλιτεχνών. Το φλερτ με τον εθνικισμό έφερε κοντά τον Marinetti και τον Mussolini ήδη από τη δεκαετία του 1910.

Το κίνημα ανέπτυξε δράσεις που είχαν πολιτικό περιεχόμενο και με αυτό τον τρόπο επηρέασε την πολιτική σκηνή, όχι όμως προς την κατεύθυνση που είχε υποσχεθεί την πρώτη δεκαετία ζωής του. Ο Φασισμός σημαίνει τον συμβιβασμό με τα συντηρητικά κομμάτια της κοινωνίας και αυτό ήταν που τράβηξε τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα δύο κινήματα. Η επιρροή του Φουτουρισμού στην κουλτούρα και την πολιτική σκηνή, ήταν εμφανής τις δύο πρώτες δεκαετίες, ενώ μεμονωμένες προσπάθειες έγιναν και τη δεκαετία του 1930.

Στο Dada η ανάπτυξη του έργου του, έγινε με αντίστοιχο τρόπο στο τρίτο κεφάλαιο. Μία διαφορά ήταν ότι το Ντανταϊστικό κίνημα βρισκόταν ενάντια σε όλα και ήθελε να καταστρέψει τον ορθό λόγο, την αστική κοινωνία, θεωρώντας φυσική την αταξία.

Θα είχαμε δικαίωμα να περιμένουμε ότι η τάξη επιβάλλεται από την αρχή και χωρίς βία στη δραστηριότητα του ανθρώπου, και πρέπει να μας ξαφνιάζει που αντίθετα ο άνθρωπος έχει μάλλον μια φυσική τάση για αμέλεια και ανακρίβεια στη δουλειά του και με μεγάλο κόπο πρέπει να εκπαιδευτεί σε μίμηση των ουράνιων προτύπων

(Freud, 1994: 51)

Με μια φυσικότητα οι ντανταϊστές καταφέρθηκαν ενάντια στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, ενάντια σε όλα τα συστήματα. Και όπως είδαμε τα στοιχεία που διατρέχουν το έργο τους, έμοιαζαν με αυτά του ιταλικού Φουτουρισμού.

Αν στον τελευταίο υπήρξαν αντιφάσεις ακόμη και σε κύρια στοιχεία του έργου του, στο Dada οι αντιφάσεις εμφανίστηκαν στον μέγιστο βαθμό. Έκπληξη μαζί με επανάληψη, καταστροφή μαζί με δημιουργία, αντίδραση απέναντί στα πάντα και ενσωμάτωση χαρακτηριστικών της υπάρχουσας κουλτούρας, θόρυβος και συγχρονισμός μαζί με ευαίσθητη καλλιτεχνική ματιά.

Οι αντιφάσεις του κινήματος λειτούργησαν ενεργητικά προς την κατεύθυνση της κοινωνίας και αποτύπωσαν το μήνυμα του κινήματος.

Έτσι, εμφανίστηκαν κείμενα με τη σφραγίδα των ντανταϊστικών ομάδων. Σε αυτά η καταγγελία, η ειρωνεία, το παιχνίδισμα, η σοβαρότητα έκαναν της λέξεις και τα γράμματα να δρουν με ζωηράδα.

Επιπλέον, στο δράμα και την ποίηση διαλύονται οι συμβάσεις, τα δομικά στοιχεία, η πλοκή, η ροή, οι χαρακτήρες. Ενδιαφέρουσα μορφή κειμένου, είναι η καταγραφή της δραστηριότητας του κινήματος από τους ίδιους καλλιτέχνες, που έγινε με διάφορους τρόπους.

Οι καλλιτεχνικές δράσεις διαρθρώθηκαν χωρικά και όχι χρονικά όπως έγινε στον Φουτουρισμό και αυτό ήταν σημαντικό σημείο διαφοροποίησης της προσέγγισης των δύο κινήματων. Η ενεργοποίηση του κινήματος παρατηρήθηκε σε πολλά σημεία του κόσμου μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1910, με ανάλογα χαρακτηριστικά. Για λόγους συντομίας και συμπύκνωσης προτιμήθηκε η παρουσίαση των δράσεων στη Ζυρίχη, τη Γερμανία, το Παρίσι και τη Νέα Υόρκη.

Η δράση σε κάθε πόλη εμφανίζει τις ιδιαιτερότητές της, ενώ και η διαφορετική χρονική δραστηριοποίηση έχει μεγάλη σημασία. Μέσα σε λίγα χρόνια συντελέστηκαν τέτοιες αλλαγές που η ευρωπαϊκή ήπειρος και ο κόσμος πέρασαν σε μια νέα εποχή, αυτή του μεσοπολέμου.

Η επισήμανση αυτή έχει αξία, γιατί ήταν διαφορετικές οι συνθήκες που επικρατούσαν στη Ζυρίχη ενώ μαινόταν ο πόλεμος, με την κατάσταση στη Γερμανία που βρισκόταν υπό κατάρρευση. Στο Παρίσι με το ιδιαίτερο πολιτιστικό κλίμα και με τη Γαλλία νικήτρια του πολέμου, η δραστηριότητα του Dada πραγματοποιήθηκε με άλλους τρόπους. Κάτι αντίστοιχο ισχύει με τη Νέα Υόρκη.

Οι συνθήκες αυτές επηρέασαν τις ντανταϊστικές ομάδες. Όμως παρά τις διαφοροποιήσεις, το αντισυμβατικό μήνυμα του κινήματος αποτυπώθηκε και χαράχθηκε με ένταση και βιαιότητα.

Αντίστοιχα η προσέγγιση του Dada συνεχίστηκε με την παρουσίαση εντύπων και της στάσης του κοινού. Στο κίνημα αυτό, η αποδοχή των θεατών ήταν λιγότερο συχνή. Οι εντάσεις ανάμεσα σε καλλιτέχνες και θεατές ήταν και εδώ σήμα κατατεθέν και μέρος της λειτουργίας διάχυσης και διείσδυσης του Ντανταϊστικού κινήματος, στις τοπικές κοινωνίες. Το ίδιο ίσχυε και για τη χρήση άλλων έντυπων μέσων και εφημερίδων.

Μια ακόμη διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο κινήματα ήταν η πολιτική κατεύθυνση και η ιδεολογία τους. Στον Εθνικισμό του Φουτουρισμού, οι ντανταϊστές απάντησαν με αριστερά και αναρχικά συνθήματα, μέσα σε μια διεθνιστική πανδαισία. Παρ' όλα αυτά υπήρχε η κοινή βάση στα δύο κινήματα, που ήταν η καταστροφή της αστικής κουλτούρας.

Το Dada συνέχισε να παρεμβαίνει με απίθανους τρόπους σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο. Οι δράσεις αυτές εξετάστηκαν χωριστά στην τελευταία ενότητα του σχετικού κεφαλαίου. Το κίνημα δεν ευθυγραμμίστηκε με κάποια πολιτική τάση και συνέχισε την αυτόνομη πορεία του προς τον θάνατο, αφήνοντας μνημειώδεις πολιτικές παρεμβάσεις.

Μετά την ιστορική προσέγγιση αναλύθηκαν οι όροι σύνδεσης της 'επιτέλεσης' και της 'γραφής', σύμφωνα με όσα προαναγγέληκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Σειρά λοιπόν πήραν η 'πόλωση', η 'γνώση' και η 'διασπορά'.

Αυτές οι έννοιες συνθέτουν ένα θεωρητικό σχήμα και δείχνουν πως οι δύο κύριοι όροι, διαπερνούν ο ένας τον άλλο τόσο οι ίδιοι, όσο και οι πρακτικές τους.

Η 'πόλωση' εξετάστηκε μέσα από τις διαστάσεις στα κείμενα, στη δράση και την πολιτική. Είναι ακριβώς αυτοί οι "σταθμοί" που παρουσιάστηκαν και στα προηγούμενα κεφάλαια. Έτσι, η πρώτη ενότητα είχε μεταβατικό ρόλο ανάμεσα στο ιστορικό και το θεωρητικό κομμάτι.

Επιπλέον, δόθηκαν οι αποχρώσεις του όρου, οι οποίες δεν δείχνουν αποκλειστικά προς την κατεύθυνση της ριζικής αντίθεσης. Υπάρχει μία διαφορετική αξία της 'πόλωσης', που συνδέθηκε με την περιπλάνηση και την κατοικία. Δηλαδή με αντιφατικούς όρους που αναφέρθηκαν και στο πρώτο κεφάλαιο.

Μία ακόμη κατεύθυνση του όρου 'πόλωση' είναι αυτή του οργώματος. Έτσι, η ριζική διάσταση των πρωτοποριών με την υπάρχουσα κουλτούρα, σηματοδότησε όργωμα και ανακατατάξεις για τον αστικό πολιτισμό. Και είναι αυτές οι ανακατατάξεις που πραγματοποίησαν, υποσχόμενες την ουτοπία.

Ένας ακόμη όρος που προσεγγίστηκε με διαφορετικό περιεχόμενο, είναι αυτός της 'γνώσης'. Είδαμε τα όρια στα οποία κινείται η παρέμβαση και η δημιουργικότητα στις πρωτοπορίες, σε σημείο που να συγκροτείται μια καινούρια γνώση. Οι καλλιτέχνες έμαθαν μέσα στα κινήματα, η νέα γνώση διατυμπανίστηκε με τις μορφές γραπτού λόγου που είδαμε παραπάνω, η εξουσία του ηγέτη του κινήματος έκανε την εμφάνισή της, δίνοντας κατεύθυνση στα πράγματα, αλλά αφήνοντας μια ελευθερία στις ανταλλαγές μεταξύ των συμμετεχόντων.

Μία έννοια που ήταν καθοριστική για την πορεία των πρωτοποριών είναι η 'διασπορά'. Πρόκειται για έναν όρο που προσεγγίστηκε σε πολλές διαδρομές, στα κεφάλαια που προηγήθηκαν. Αρχικά στη δραστηριότητα από τα κείμενα προς τις καλλιτεχνικές δράσεις και τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα. Στη συνέχεια σε ένα παιχνίδι με τον χρόνο και τον χώρο.

Τελικά η 'διασπορά' ενεργοποιεί ένας μηχανισμός σε κάθε πόλη με σημαντική δραστηριότητα, η οποία αντικατοπτρίζει τις συνθήκες που επικρατούν τις σχολιάζει και ταυτόχρονα αναδιπλασιάζει τον εαυτό της και συνεχίζει να επιτελεί, να σπέρνει και να επανεγγράφει.

Αξίζει να τονιστεί ότι αυτό το σχήμα που περιγράφηκε παραπάνω, δεν συντάσσει τη δραστηριότητα των πρωτοποριών σε γραμμική πορεία. Άρα οι όροι που μόλις αναφέρθηκαν, επιτελούνται και εγγράφονται σε παράλληλες διαδικασίες.

Ένα ζήτημα που θα μας απασχολήσει στον επίλογο, είναι τα θέματα, τα ερωτήματα και οι κατευθύνσεις που δεν διερευνώνται από την παρούσα εργασία. Όσο αναλυτική και εκτεταμένη κι αν είναι μια ερευνητική προσπάθεια, είναι αδύνατο να περιλάβει όλες τις πιθανές θεματικές και όλες τις απορίες για ένα πρόβλημα.

Στο κείμενο που προηγήθηκε δεν εξετάζεται όλη η καλλιτεχνική δραστηριότητα των πρωτοποριών. Είδαμε ότι η μανία που καταλαμβάνει τα κινήματα αυτά, δεν αφήνει κανένα καλλιτεχνικό είδος χωρίς να ασκήσει την επιρροή της.

Έτσι, θα είχε ενδιαφέρον να προσεγγιστεί το έργο του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο. Αυτό θα μπορούσε να γίνει υπό το πρίσμα των όρων της 'επιτέλεσης' και της 'γραφής', όπως προσεγγίζονται εδώ. Όμως θα μπορούσε να γίνει μια επανασύνθεση του σχήματος, με σκοπό την πιο ακριβή ανάλυση των τεχνών που προαναφέρθηκαν.

Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα και μία πρόκληση για το μέλλον θα ήταν η εφαρμογή των όρων της 'επιτέλεσης' και της 'γραφής' και σε άλλα κινήματα της πρωτοπορίας. Όταν η παρούσα προσπάθεια μπήκε σε πορεία διερεύνησης των πρωτοποριών στην τέχνη, υπήρχε η φιλοδοξία συνεξέτασης του Σουρεαλισμού μαζί με τα δύο κινήματα που προσεγγίζονται εδώ. Ο Σουρεαλισμός φαίνεται να βρίσκεται σε συνάφεια με το Dada και θα είχε ενδιαφέρον η εξέτασή του.

Επίσης, ξεχωριστή αξία θα είχε η έρευνα του Εξπρεσιονισμού, του Bauhaus και του Ρωσικού Φουτουρισμού μέσα από την ιστορική και θεωρητική ανάλυση και το σχήμα σύνδεσης της 'γραφής' και της 'επιτέλεσης' με παράλληλους σταθμούς την 'πόλωση', τη 'γνώση' και τη 'διασπορά'.

Μία άλλη αρχική φιλοδοξία αυτής της προσπάθειας ήταν η εφαρμογή της ανάλυσης στην performance art, όπως αναδύεται ως ένα καινούριο πεδίο καλλιτεχνικής δημιουργίας, πολιτικής παρέμβασης και γνωστικής ενεργοποίησης, από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και σήμερα. Αρκούν οι όροι και οι πρακτικές που αναφέρονται παραπάνω, για την ανάλυση σύγχρονων εικαστικών δράσεων, που έχουν επηρεαστεί ιδιαίτερα από τα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας;

Μια άλλη επιρροή των κινήματων της ιστορικής πρωτοπορίας, ασκήθηκε προς το κίνημα της *Καταστασιακής Διεθνούς (Internationale situationniste)*. Θα μπορούσε πιο σύγχρονες τάσεις και κινήματα, να εξεταστούν με το υπάρχον σχήμα;

Τέλος, θα κλείσουμε με μερικές σκέψεις σχετικά με την ένταξη ή μη ένταξη των δύο πρωτοποριών στις κοινωνίες στις οποίες δραστηριοποιήθηκαν, μιας και το σχήμα ανάλυσης που προηγήθηκε, εμπνέεται από τις κοινωνικές επιστήμες και μάλιστα από τελετουργικά ενσωμάτωσης.

Είδαμε ότι οι πρωτοπορίες είναι σε σχέση τριβής με την κοινωνία στην οποία δρουν. Επιπλέον, βρίσκονται σε αντίθεση με την αστική κουλτούρα. Αυτή η αντίθεση, δεν συνεπάγεται ότι τα κινήματα δρουν εκτός των κοινωνικών συνθηκών.

Μπορεί να έχουν ως αφετηρία τον χώρο του περιθωρίου, όμως η δράση τους αφορά την αστική κοινωνία και συμβαίνει μέσα σε αυτήν. Οι ουτοπικές κοινωνικές σχέσεις που υπόσχονται οι κοινότητες των καλλιτεχνών δεν έρχονται. Όμως η κοινωνία σοκάρεται, η πολιτική πρακτική επηρεάζεται, η αστική κουλτούρα σημαδεύεται.

Στα κινήματα που προαναφέρθηκαν θα βρούμε την *απομάγευση* του κόσμου, όχι όμως για χάρη του ορθού λόγου. Μια *αποκαθήλωση* που συμβαίνει εντός του πολιτισμού, περιλαμβάνει δυναμικές κινήσεις, απόρριψη, παράλληλες δράσεις και θόρυβο. Μια *αποκαθήλωση* που 'επιτελεί' και 'γράφει' και ταυτόχρονα ταρακουνάει την κοινωνία, προκαλώντας τον κοινωνικό δεσμό.

Οι πρωτοπορίες μετατρέπουν την καθημερινότητα σε πεδίο παρέμβασης και διεκδίκησης. Δεν περιμένουν κάποια επανάσταση, αλλά εφαρμόζουν στην καθημερινή ζωή τις αρχές τους. Η εξέγερση τους πετυχαίνει, όμως με ένα παράδοξο τρόπο τα μανιφέστα τους δεν επιβεβαιώνονται πλήρως. Έτσι εντάσσονται στην κουλτούρα είτε επιβιώνοντας μέσα σε αντιδημοκρατικά

καθεστώτα, όπως συνέβη στην περίπτωση του Φουτουρισμού, είτε αποτυπώνοντας την εικόνα μιας μόνιμης εξέγερσης στην περίπτωση του Dada.

Οι εξελίξεις στα δύο κινήματα συμβαίνουν σε συνάφεια με τις συνθήκες του μοντέρνου πολιτισμού. Έχουμε από τη μία πλευρά καταστάσεις θορύβου, βίας, παράλληλης δράσης και την ίδια στιγμή μια αναδίπλωση στον εαυτό ως έναυσμα πολλαπλασιασμού. Ή καλύτερα για να δώσουμε και πάλι το λόγο στον Sollers:

'.. Εδώ, περνώ, όπως αυτό που σημαδεύει και χτυπά την αφήγηση που βρίσκεται σε εξέλιξη, το έργο που απορρέει από τον ίδιο του τον εαυτό, που παραδίνεται στον ίδιο ίλιγγο μέσα στον οποίο γεννήθηκε.'

(Sollers 1968: 42)

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ξενόγλωσσες

- Antonello, P. (2013). 'Out of touch'. F. T. Marinetti's Il tattilismo and the Futurist Critique of Separation. In E. Adamowicz & S. Storchi (eds.) (2013). *Back to the Futurists* (pp. 38-55). Manchester: Manchester University Press.
- Apollonio, U. (ed.) (2009). *Futurist Manifestos*. London, UK: Tate Publishing.
- Arp, J. (1932). Notes from a Dada Diary. In R. Motherwell (1981). *The Dada Painters and Poets* (pp.221-225). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Balla, G. & Depero, F. (1915). Futurist Reconstruction of the Universe. In U. Apollonio (ed.) (2009). *Futurist Manifestos* (pp. 197-199). London: Tate Publishing.
- Ball, H. (1996). *Flight out of time: A Dada diary*. Berkeley, CA: California University Press.
- Ball, H. (1993). *Critique of the German Intelligentsia*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bauman, Z. (1998). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Berghaus, G. (2005). *Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Berghaus, G. (2004). *Italian Futurist Theatre 1909-1944*. Oxford, UK/ New York, NY: Oxford University Press.
- Berghaus, G. (1985). Dada theatre or: The genesis of anti-bourgeois performance art. *German Life and Letters*, 38(4), 293-312
doi:10.1111/j.1468-0483.1985.tb00863.
- Boccioni, U. (1916). *Génie et Culture*. In Lista, G. (1976). *Théâtre futuriste italien* (pp. 58-61). Lausanne: La Cité -L'Age d'Homme.
- Bourdieu, P. (1966). L' école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture. *Revue française de sociologie*. 7-(3), pp. 325-347.

- Bowler, A. (1991). Politics as art, Italian Futurism and Fascism. *Theory and Society* 20 (6): 763-794.
- Bowles, S. & Gintis, H. (1976). *Schooling in Capitalist America: Educational Reform and the Contradictions of Economic Life*. New York, NY: Basic Books.
- Brubaker, R. (2005). The 'diaspora' diaspora. *Ethnic and Racial Studies*, 28(1), 1-19. doi: 10.1080/0141987042000289997
- Buffet-Picabia, G. (1938). Arthur Cravan and the American Dada. In R. Motherwell (1981). *The Dada painters and poets* (pp.13-16). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cangiullo, F. (1920). *Le Ventre du vase (La Pancia del Vaso)*. In Lista, G. (1976). *Théâtre futuriste italien* (pp. 89-90). Lausanne: La Cité -L'Age d'Homme.
- Cangiullo, F. (1915). *Détonation*. In Lista, G. (1976). *Théâtre futuriste italien* (pp. 71). Lausanne: La Cité -L'Age d'Homme.
- Cardullo, B. & Knoff, R. (eds) (2001). *Theatre of the Avant- Garde 1890-1950: A critical anthology*. New Haven, CT / London, UK: Yale University Press.
- Carlson, M. (1999). *Performance: A critical introduction*. London, UK / New York, NY: Routledge.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*. 9 (3). 302-338. doi: 10.1525/can.1994.9.3.02a00040.
- Codrescu, A. (2009). *The posthuman Dada guide: Tzara & Lenin play chess*. Princeton, NJ / Oxford, UK: Princeton University Press.
- Collins R. (1990). *Max Weber, A Skeleton Key*. Newbury Park, CA: Sage.
- Conversi, D. (2009). Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909–1944). *Sociology Compass*. 3 (1). 92–117. doi: 10.1111/j.1751-9020.2008.00185
- Derrida, J. (2006). *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York, NY & London, UK: Routledge.
- Derrida J. (2004). *Dissemination*. New York, NY: Continuum.

- Derrida, J. (1988). *Limited INC*. Evanston, IL: Northwestern University Press
- Derrida, J. (1979). Scribble (writing-power). *Yale French Studies*. 58, 117-147.
- Derrida, J. (1972). Where a teaching body begins and how it ends. In P. P. Trifonas (2000). *Revolutionary Pedagogies: Cultural Politics, Instituting Education, and the Discourse of Theory* (pp. 83-112). New York, NY: Routledge.
- Dewey, J. (2004 [1915]). *Democracy and Education*. New Delhi: Aakar Books.
- Dickerman, L. & Doherty, B., Centre Georges Pompidou. National Gallery of Art (2005). *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. National Gallery of Art in association with D.A.P./ Distributed Art Publishers, New York.
- Foster H. (1994). What's Neo about the Neo-Avant-Garde?. *October*. 70, 5-32.
- Freytag-Loringhoven von, E. (2011). *Body Sweats. The uncensored writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*. Cambridge, MA /London, UK: The MIT Press.
- Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*. (2008) Paris: Centre Pompidou.
- Gammel, I. & Zelazo, S. (2011). Introduction. In E. von Freytag-Loringhoven (2011). *Body Sweats. The uncensored writings of Elsa von Freytag-Loringhoven* (pp. 1-40). Cambridge, MA -London, UK: The MIT Press.
- Garoian, C. (1999). *Performing Pedagogy, Toward an Art of Politics*. New York, NY: State University of New York Press.
- Gennep van, A. (1965). *The rites of passage*. London, UK: Routledge & Kegan Paul.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art, From Futurism to the Present*. London, UK: Thames & Hudson.
- Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-techno: Writings on performance, activism, and pedagogy*. New York, NY: Routledge.
- Gordon, M. (1987). *Dada performance*. New York, NY: PAJ publications.

- Gordon, M. (1974). Dada Berlin, A History of Performance (1918-1920). *The Drama Review*, 18 (2), 114-124.
- Gramsci, A. (1985). *Selections from cultural writings*. London, UK: Lawrence & Wishart.
- Grossman, M. (1968) The Language of Dada. *The Journal of Communication*. 18 (1) 4-10. doi: 10.1111/j.1460-2466.1968.tb00049.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. In J. Rutherford (ed.). *Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). London, UK: Lawrence and Wishart.
- Halley, J. (1986). The sociology of reception: the alienation and recovery of Dada. In D. Rupel (ed.) (1986). *Alienation and participation in culture* (pp. 93-108). Ljubljana: University of Ljubljana Press.
- Hausmann, R. (1958). *Courrier Dada*. Paris: Terrain Vague.
- Hegel, G. W. F. (2001). *The Philosophy of History*. Kitchener, ON: Batoche Books.
- Hennings, E. (1946). Foreword. In H. Ball (1996). *Flight out of time, a Dada diary* (pp. xi-xiv). Berkeley, CA: California University Press.
- Huelsenbeck, R. (1949). Dada Manifesto. In R. Motherwell (Ed.) (1981). *The Dada painters and poets* (pp. 398-402). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Huelsenbeck, R. (1936). Dada Lives!. In R. Motherwell (Ed.) (1981). *The Dada painters and poets* (pp. 277-281). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hulten, K. & Gunnar, P. (1986). *Futurism & Futurisms*. New York, NY: Abbeville Press.
- Illich, I. (1972). *Deschooling Society*. New York, NY: Harrow Books
- Jones Amelia (2004). *Irrational Modernism: A neurasthenic history of NY Dada*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Jones Dafydd (2006). *Dada culture: Critical texts on the avant-garde*. Amsterdam- New York, NY: Rodopi.
- Lewin, K. (1939). Field Theory and Experiment in Social Psychology: Concepts and Methods. *American Journal of Sociology*. 44 (6), 868-896.
- Lista G. (2005). *Dada: Libertin et libertaire*. Paris: l'insolite.

- Lista, G. (1986). *Futurism*. New York, NY: Universe Books.
- Lista, G. (1976). *Théâtre futuriste italien*. Lausanne: La Cité- L' Age d'Homme.
- Lista, G. (1975). Tristan Tzara et le Dadaïsme italien. *Europe*, 53:555/556, 173
- Macionis, J. (2012). *Sociology* [14th ed]. Pearson.
- Mannheim, K. (1979). *Ideology and Utopia: An introduction to the Sociology of Knowledge*. London, UK: Routledge.
- Marinetti, F.T. (1920). Beyond Communism. In L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman (2009). *Futurism: An anthology* (pp. 254-264). New Haven, CT / London, UK: Yale University Press.
- Marinetti, F.T. (1916). Dynamic and Synoptic Declamation. In L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman (2009). *Futurism: An anthology* (pp. 219-224). New Haven, CT / London, UK: Yale University Press.
- Marinetti, F.T., Settimelli E., Corra B. (1915). The Futurist Synthetic Theatre. In B. Cardullo & R. Knoff (eds) (2001), *Theatre of the Avant- Garde 1890-1950, a critical anthology* (pp. 201-206), New Haven CT / London, UK: Yale University Press.
- Marinetti, F.T. (1913). The Variety Theatre. In U. Apollonio (2009). *Futurist manifestos* (pp. 126-131). London, UK: Tate.
- Marinetti, F.T. (1911). The pleasure of being booed. In L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman (2009). *Futurism: An anthology* (pp. 96-98). New Haven, CT & London, UK: Yale University Press.
- Marx, K. (2003). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Social Labor Party of America. Ανακτήθηκε στις 23 Ιουλίου 2014 από www.slp.org/pdf/marx/eighteenth_brum.pdf
- Middleton J. C. *Bolshevism in Art: Dada and Politics*. *Texas Studies in Literature and Language*, 4 (3), 408-430.
- Motherwell, R. (1981). *The Dada painters and poets*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- National Gallery of Art, Washington DC, (2006). Dada, Artists. Ανακτήθηκε 15 Σεπτεμβρίου 2014 από- <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/>

- Parsons, T. (1967/1937). *The Structure of Social Action*. New York, NY: The Free Press.
- Partsch, C. (2006). The Mysterious Moment: Early Dada performance as ritual. In D. Jones (2006). *Dada culture: Critical texts on the avant-garde*. Amsterdam- New York: Rodopi.
- Picabia, F. (2007). *I am a beautiful monster. Poetry, prose and provocation*. Cambridge, MA / London, UK: The MIT Press.
- Picabia, F. (1920). Manifeste cannibale Dada. *Dadaphone*. 7. 2.
- Poggi, Ch. (2002). *Folla/ Follia: Futurism and the Crowd*. *Critical Inquiry* 28(3). 709-748.
- Rainey L., Poggi C. & Wittman L. (2009). *Futurism: An anthology*. New Haven, CT & London, UK: Yale University Press.
- Ribemont-Dessaignes, G. (1931). History of Dada. In R. Motherwell (1981). *The Dada painters and poets* (pp. 99-122). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ribemont-Dessaignes, G. (1920). Au public. *Littérature*. 13. 18.
- Scanlan, J. (2003). Words and Worlds: Dada and the Destruction of *logos*, Zurich 1916. *Tout- Fait: the Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 5. Ανακτήθηκε 16 Απριλίου 2009 από http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/scanlan/scanlan2.html
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies*. New York, NY / London, UK: Routledge.
- Sheppard, R. (1979). Dada and Politics. *Journal of European Studies*, 9. 39-74. doi:10.1177/004724417900903304
- Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe, IL: The Free Press.
- Sollers, P. (1968). *Nombres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Spivak, G. Ch. (2000). Diasporas Old and New, Women in the Transnational World. In P. P. Trifonas (2000). *Revolutionary Pedagogies: Cultural Politics, Instituting Education, and the Discourse of Theory* (pp. 3-29). New York, NY: Routledge Falmer.

Stirner M. (1844). *The Ego and Its Own*. Ανακτήθηκε 16 Απριλίου 2009 από: <http://www.marxists.org/reference/archive/stirner/ego-and-its-own.htm>

Tactilism Greeted by Dadaist Hoots (1921, January 17). *The New York Times*.

Taylor, D. (2013). The Politics of Passion. *E-misférica* 10 (2). Ανακτήθηκε 8 Αυγούστου 2014 από <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/taylor>

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York, NY: PAJ Publications.

Tzara, T. (n.d.). An Introduction to Dada. In R. Motherwell Robert (1981). *The Dada Painters and Poets* (pp. 402-406). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ulmer, G. (1985). *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore, MD/ London, UK: The John Hopkins University Press.

Vincent, C. P. (1997). *A historical dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918-1933*. Westport, CT: Greenwood Press.

Virvidakis, S. (2014). Living well and having a good life: interpreting the distinction. *Philosophical Inquiry*. 38 (3/4), 69-90. doi: 10.5840/phillinquiry2014383/411

Waits, T. (2006). What keeps mankind alive. *Orphans*. Anti-label.

White, W. W. (1998). *The magic bishop: Hugo Ball, dada poet*. Rochester, NY: Camden House

Ελληνόγλωσσες

Abercrobie, N. Hill, St. & Turner, B.S. (1992). *Λεξικό Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Πατάκης.

Αισχύλος (2007). *Χοηφόροι*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Αλεξίου, Θ. (2014). Ερμηνείες, ιδεολογία και κοινωνικο-ταξικό υπόβαθρο του φασισμού. *Κοινωνίας Δρώμενα*. 2. 7-18. Ανακτήθηκε 23 Αυγούστου 2014 από <http://www.sociologists.gr/thess/e-mag/teuxos2/index.html>

- Αντωνοπούλου, Μ. (1991). *Θεωρία και Ιδεολογία στη σκέψη των κλασικών της κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Austin, J.L. (2003). *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Bauman, Z. (2005). *Σπαταλημένες ζωές. Οι απόβλητοι της νεοτερικότητας*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Benjamin, W. (1978). Το έργο τέχνης την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του. Στο W. Benjamin. *Δοκίμια για την τέχνη* (σ. 9-46). Αθήνα: Κάλβος.
- Brodersen, M. (2008). *Βάλτερ Μπένγιαμιν*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bürger, P. (2010). *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Cage, J. (1958). Το μέλλον της μουσικής: Credo. Στο *Alloglotta* (2009) Τευχ. 1, "Σιωπή και Θόρυβος".
- Cottingham, D. (2007). *Μοντέρνα Τέχνη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δαβάκη, Ν. & Μπούκας, Δ. (2014, 13 Ιανουαρίου). Ζίγκμουντ Μπάουμαν: Είμαι βραχυπρόθεσμα απαισιόδοξος αλλά μακροπρόθεσμα αισιόδοξος. (Συνέντευξη). *Η Εποχή*. Διαθέσιμο στο <http://www.epohi.gr/portal/theoria/15828-zigkmount-baouman-eimai-vraxyprothesma-apaisiodoksos-alla-makroprothesma-aisiodoksos>
- Derrida, J. (1990 a). *Περί γραμματολογίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Derrida J. (1990). *Πλάτωνος Φαρμακεία*. Αθήνα: Άγρας.
- Descartes, R. (1974). *Κανόνες για την καθοδήγηση του πνεύματος* (μτφ. Γ. Δαρδιώτης). Θεσσαλονίκη: Φιλοσοφική Βιβλιοθήκη.
- Δημητριάδης Δ. (2013). *Λυκάων*. [Ανέκδοτο κείμενο].
- Freire, P. (1977). *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Freud, S. (1994). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Gale, M. (1999). *Νταντά και υπερρεαλισμός*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Geertz C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Giddens A. (2002). *Κοινωνιολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Goffman E. (2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Gramsci, A. (1981). *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Gramsci, A. (1974). *Παρελθόν και παρόν*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Huelsenbeck, R. (1998). *Εμπρός Νταντά, Ιστορία του Ντανταϊσμού*. Αθήνα: Ελεύθερος τύπος.
- Jarry, A. (2003). *Υμπύ Τύραννος*. Αθήνα: opera.
- Καραϊσκού, Β. (2009). *Εικαστικές και Σκηνικές Πρωτοπορίες, στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- Le Bon, G. (2010 [1895]). *Ψυχολογία των μαζών*. Αθήνα: Το Βήμα.
- Λοϊζίδη, Ν. (1992). *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Marinetti, F.T. (1987). *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Marinetti, F.T. (1933). *Μανιφέστο προς την νεολαίαν της Ελλάδος. Στο Μεταμορφώσεις του μοντέρνου: Η ελληνική εμπειρία*. (1992), Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.
- Marinetti, F., Corra, B., Settimelli, E., Ginna, A., Balla, G., Chiti, R. (1916). *Μανιφέστο για τον φουτουριστικό κινηματογράφο*. Στο P. Wollen, B. Hein, M. Kirby, S. Mitchell, B. Corra, V. Mayakofski, N. Blumenkranz, & A. Bragaglia (1990). *Ο Φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι* (σελ. 70-78). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μαυροσκούφης, Δ. (2013). Η κρίση ως ευκαιρία και η αξία μιας Νέας Παιδαγωγικής. *Κοινωνίας Δρώμενα*. 1. Ανακτήθηκε 23 Ιουλίου 2014 από <http://www.sociologists.gr/thess/e-mag/teuxos1/index.html>
- Μπαλτάς, Α. (2013, 17 Μαρτίου). Να μαθαίνω γράμματα. *Η Αυγή*. Διαθέσιμο στο <http://www.avgi.gr/article/119059/na-mathaino-grammata>
- Μπαλτάς, Α. (1999). *Φιλοξενώντας τον Ζακ Ντεριντά.. Στο περιθώριο επιστήμης και πολιτικής*. Αθήνα: Εκκρεμές.

- Nauman, B. (2004). Απόσπασμα συνέντευξης. Στο *Alloglotta* (2009) Τευχ. 1, "Σιωπή και Θόρυβος".
- Nietzsche, F. (χ.χ.). *Η γένεση της τραγωδίας*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Palazzeschi, A. (1994). *Η αυτού ελαφρότης ο Περελά*. Αθήνα: Αστάρτη.
- Πατσαλίδης, Σ. (2004). *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Πατσαλίδης, Σ. (2000). *Θέατρο και Θεωρία*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πεντζοπούλου-Βαλαλά Τ. (2006). *Γοργίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, Ζήτρος.
- Πλάτων (2009). Επίγραμμα V 78. Στο I.N. Κυριαζής (επιλογή-απόδοση) (2009). *Παλατινή Ανθολογία*. Αθήνα: Ενδυμίων.
- Πλάτων (2004). *Συμπόσιο*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Πλάτων (2001). *Πολιτικός*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Πλάτων (2000). *Φαίδρος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Πλάτων (1992). *Πολιτεία*. Αθήνα: Κάκτος.
- Pessoa, F. (2007), *Ποιήματα*, Αθήνα: Printa.
- Rancière, J. (2008). *Ο αδαής δάσκαλος*. Αθήνα: Νήσος.
- Ρηγοπούλου, Π. (2003). *Το Σώμα, ικεσία και απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Richter, H. (1983). *Νταντά, τέχνη και αντί-τέχνη*. Αθήνα: Υποδομή.
- Rimbaud, A. (1993). *Μια εποχή στην κόλαση*. Αθήνα: Γνώση.
- Russolo, L. (1913). Η τέχνη των Θορύβων. Στο *Alloglotta* (2009) Τευχ. 1, "Σιωπή και Θόρυβος".
- Schmitt, C. (2009). *Η έννοια του πολιτικού*. Αθήνα: Κριτική.
- Spinoza, B. (2000). *Πραγματεία για τη διόρθωση του νου*. Αθήνα: Πόλις.
- Spinoza, B. (2009). *Ηθική*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Σταματάκος, Ι.(1999). *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθετική.

Στριγγάρη -Thönges, P. (2010). *Joseph Beuys: Η επανάσταση είμαστε εμείς*. Αθήνα: Πατάκης.

Tisdall, C. & Bozzola, A. (1984). *Φουτουρισμός*. Αθήνα: Υποδομή.

Τσάτσος, Κ. (1970). *Η κοινωνική φιλοσοφία των αρχαίων Ελλήνων*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Tzara, T. (1998). *Μανιφέστα του Ντανταϊσμού*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Weber M. (1983). *Βασικές Έννοιες Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Κένταυρος

Verkauf, W. (1987). *Dada, Μονογραφία ενός κινήματος*. Αθήνα: Ελεύθερος τύπος.

Wollen P., Hein B., Kirby M., Mitchell S., Corra B., Mayakofski V., Blumenkranz N., Bragaglia A. (1990). *Ο Φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο Μαγιακόφσκι*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Φραγκουδάκη, Α. (1985). *Κοινωνιολογία της εκπαίδευσης: θεωρίες για την κοινωνική ανισότητα στο σχολείο*. Αθήνα: Παπαζήσης

Φωτογραφική Ομάδα Τριανδρίας (1996). *Για το Μετά-Νταντά, κείμενα και ντοκουμέντα*. Θεσσαλονίκη: Φωτογραφικό Κέντρο Θεσσαλονίκης.

Χονδρού, Δ. (2006). *Εικαστικές Δράσεις*. Αθήνα: Απόπειρα.

Άλλες πηγές

Dick, K. Ziering, A. (Directors) (2002) *Jacques Derrida*. (Documentary).

Ιστοσελίδες

<http://www.unknown.nu/futurism/>

<http://www.391.org/>

http://www.fogg.com.au/pages/manifesto_3.html

http://digilander.libero.it/sitographics/futurismo_cronologia.html

<http://digilander.libero.it/sitographics/manifesti-futuristi.htm>

<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/>

<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

<http://weimar.facinghistory.org/>

<http://www.dada-companion.com/chronology.php>

<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/>

<http://www.toutfait.com/>

ⁱ Σχετική αναφορά στο Μαρία Αντωνοπούλου (1991). *Θεωρία και Ιδεολογία στη σκέψη των κλασικών της κοινωνιολογίας*, σ. 324.

ⁱⁱ Υπό την επιρροή του Ρομαντισμού, στη Γερμανία επικράτησε μια διαφορετική επένδυση των όρων *Kultur* και *Zivilisation*. Ο πρώτος θεωρήθηκε ως αποτέλεσμα των επιτευγμάτων του ανθρώπου και της ατομικής τελείωσης. Ο δεύτερος αναφέρεται ως η υλική ανάπτυξη που απειλεί την ατομική κουλτούρα, μέσα από τη αστακή μαζική κοινωνία Abercrobie, N. Hill, St. Turner, B.S. (1992). *Λεξικό Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 220.

ⁱⁱⁱ Ζητήματα καλλιέργειας μέσα στον πολιτισμό, θα προσεγγιστούν στο τελευταίο κεφάλαιο στην ενότητα 'Πόλωση'.

^{iv} Ιδιαίτερα για τη διάκριση των όρων Μοντερνισμού (modernism) και νεωτερικότητας (modernity), υπάρχει σχετική αναφορά του Bauman στο *Modernity and Ambivalence*, p. 17, note 1. Ο πρώτος είναι ένας όρος που συνδέεται με την αισθητική, ενώ η δεύτερη έννοια είναι παράγωγο της επιστημονικής και τεχνολογικής προόδου, της βιομηχανικής επανάστασης, των οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών που έφερε ο καπιταλισμός.

Ένα άλλο ζευγάρι όρων που έχει ιδιαίτερη αξία, είναι το μοντερνισμός- μεταμοντερνισμός. Μια κριτική παρουσίαση σχετικά με το που συγκλίνουν και που αποκλίνουν οι δύο όροι, γίνεται στο Σάββας Πατσαλίδης (2000). *Θέατρο και Θεωρία*. University Studio Press: Θεσσαλονίκη, σελ. 35-56. Ιδιαίτερα για τις συγκλίσεις και τον ρόλο της πρωτοπορίας, βλέπε τις σελ. 42, 43, 46. Στο τέλος της ενότητας καταλήγει ο συγγραφέας: *...οι δύο "-ισμοί" που αναφέρονται στην ενότητα αυτή δικαιούνται να συνεξετάζονται, αφού οι αποστάσεις που τους χωρίζουν δεν είναι και τόσο χαώδεις (μολονότι σημαντικές), όπως πιστεύεται (: 55)*. Αυτές οι παρατηρήσεις είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την παρούσα εργασία, όπου εξετάζονται δύο κινήματα που εντάσσονται στον μοντερνισμό, αλλά έχουν ασκήσει έντονη επιρροή στις παραστατικές τέχνες μετά το 1950. Επιπλέον οι θεωρητικές προσεγγίσεις της εργασίας προέρχονται κατά μεγάλο μέρος από στοχαστές της μετα-νεωτερικότητας.

^v Ίσως εξαίρεση εδώ αποτελεί ο Goffman, ιδιαίτερα στο κλασικό του έργο *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*.

^{vi} Στο Max Weber (1983). *Βασικές Έννοιες Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Κένταυρος, σ. 217- χρησιμοποιείται ο όρος 'κοινωνική πράξη'. Σχετική αναφορά γίνεται στα έργα: Randall Collins (1990). *Max Weber, A Skeleton Key*. California: Sage Publications Inc. p.42. Και Talcott Parsons (1967/1937). *The Structure of Social Action*. New York: The Free Press p. 640-1, όπου χρησιμοποιείται ο όρος *social action*.

^{vii} Στα *ομιλιακά ενεργήματα (speech acts)* του J. L. Austin θα βρούμε την έννοια της επιρροής στους άλλους, κυρίως στις *περιλεκτικές πράξεις* δηλαδή: *'Αυτό που προκαλούμε ή επιτυγχάνουμε με το να λέμε κάτι, όπως το να πείσουμε, να καταφέρουμε κάποιον να κάνει κάτι, να αποτρέψουμε, ακόμη και, ας πούμε, να ξαφνιάσουμε ή να παραπλανήσουμε'* (Austin, 2003: 132).

^{viii} Θα αναφερθεί παρακάτω, η έμφαση που δίνουν οι πρωτοπορίες στη διαδικασία έναντι του αποτελέσματος. Έτσι, το τελικό προϊόν δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο αγοραπωλησίας.

^{ix} Όπως συμβαίνει με την κοινωνική δράση στον Talcott Parsons. Πάντως στον Φουτουρισμό σημάδια συμβιβασμού θα δούμε μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920. Βλέπε σχετικά την πέμπτη ενότητα του δεύτερου κεφαλαίου.

^x Ο όρος γραφή αφορά την παράσταση του λόγου με γράμματα, τον τρόπο γραψίματος, τον γραφικό χαρακτήρα και γενικότερα τον γραπτό λόγο. Για τις ανάγκες της προσέγγισης των πρωτοποριών, η 'γραφή' αντιμετωπίζεται ως ευρύτερος όρος που συνδέεται με τα κείμενα, αλλά επεκτείνεται και στην εγγραφή της φυσικής παρουσίας.

^{xi} Η μανία στον Πλάτωνα ξεκινάει με σεβασμό προς την παράδοση και όχι με λύσσα για το καινούριο όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ο πλατωνικός διάλογος θα χρησιμεύσει ως αφετηρία για να αναπτυχθούν ζητήματα δράσεων που γράφουν και κειμένων που επιτελούν.

Στην παρούσα εργασία δεν θα μείνουμε πιστοί στη διάρθρωση, τον πλούτο, τη δομή και τις διακρίσεις της φιλοσοφίας (διαλεκτικής) του Πλάτωνα. Η διάκριση ανάμεσα στον ανθρώπινο και τον θεϊκό έρωτα γίνεται στον Πλάτωνα για συγκεκριμένους λόγους. Όμως, για τις ανάγκες αυτής της εργασίας οι αντίθεση αυτή κρίνεται μη γόνιμη. Άλλωστε όπως αναφέρει ο Σωκράτης ο έρωτας είναι μία κάποια επιθυμία. Πόθο για τους όμορφους, νιώθει ο καθένας (*Φαίδρος* 237 d). Η ομορφιά είναι επιθυμητή τόσο σε επίπεδο ανθρώπινου όσο και σε επίπεδο θεϊκού έρωτα. Σε σχέση με τον δεύτερο, όλες οι ψυχές που φτερουγίζουν *λαχταρούν* ('γλιχόμενα') να πάνε προς τα πάνω, όπου βρίσκεται το θείο που είναι όμορφο, σοφό, καλό (*Φαίδρος* 246 e, 248 a). Ο καθένας λαχταρά την ομορφιά λοιπόν.

^{xii} Στο κείμενο αυτό θα βρούμε την ψυχή που πορεύεται προς την αλήθεια και την ιδέα. Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι τέτοια παραδείγματα εμφανίζουν υλικούς, σωματικούς, σαρκικούς όρους. Όταν γίνεται λόγος για τον ανθρώπινο έρωτα αυτό είναι κάτι που επιδιώκεται από τον Πλάτωνα για να τονίσει την αντίθεση με τον έρωτα των αθανάτων. Αρχικά για τον ανθρώπινο έρωτα, αναφέρεται ότι όταν είναι κανείς βουτηγμένος στην ακολασία και βλέπει ένα *θεόμορφο πρόσωπο*, υποτάσσεται στην ομορφιά αυτή και κυριεύεται από ιδρώτα και ζέστη. Όταν η ψυχή χωρίζεται από το αντικείμενο του πόθου, τα ανοίγματα που έβγαιναν τα φτερά ξεραίνονται, εμποδίζουν τη βλάστηση του φτερού. *Η ψυχή όμως, κλεισμένη μέσα μαζί με τον πόθο, χτυπάει σαν το αίμα μέσα στις φλέβες*. Τη σφίγγει ο πόνος, αλλά έχει και τη θύμηση της ομορφιάς και επειδή νιώθει και τα δύο αυτά συναισθήματα *ταράζεται, μανιάζει και ούτε τη νύχτα μπορεί να κοιμηθεί* (251 a – e). Όπως θα δούμε και παρακάτω, σε άλλο σημείο ο έρωτας ορίζεται ως ροπή προς την ομορφιά, τα σώματα, η οποία φτάνει σε μεγάλη ρώμη και τραβάει μπροστά προς την απόλαυσή τους (238 c).

Σε σχέση με τον έρωτα των αθανάτων, οι εικόνες έχουν κάτι το υλικό. Οι ψυχές που φτερουγίζουν προς την αλήθεια, συγκρούονται γιατί όλες θέλουν να πάνε κατά πάνω. *Και γίνεται θόρυβος και άμιλλα και χύνεται έσχατος ιδρώτας*

και γίνονται ανάπηρες και σπάζουν πολλά φτερά (248 a -b).

Η ψυχή είναι ένα άρμα με έναν αρματηλάτη και ένα ζευγάρι άλογα, το ένα είναι όμορφο και ευγενικό και το άλλο είναι το αντίθετο. Ηνίοχο και άλογα συναντάμε και στην περίπτωση των θεών, αλλά εκεί άλογα και ηνίοχοι είναι όλοι καλοί. Πάντως η εικόνα του άρματος παραμένει (246 a- b).

^{xiii} Μια θεραπευτική προσέγγιση των δραστηριοτήτων που συνδέονται με τους ρόλους που αναλαμβάνουν οι άνθρωποι, θα βρούμε στον Moreno (Carlson: 45-6).

^{xiv} Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, 'Εισαγωγή' στο *Πλάτωνος Φαίδρος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 141, 275.

^{xv} Μια τέτοια διάσταση, καθώς και μια αντισυμβατική συμπεριφορά στις εικαστικές δράσεις εντοπίζεται στο Stern S.C., Henderson B (1993). *Performance: Texts and Contexts*. White Plains, N.Y.: Longmans p. 382-405, όπως συνοψίζεται στο Carlson M. (1999). *Performance, a critical introduction*, p. 80. Όπως προαναγγέλθηκε, αυτό το θέμα θα προσεγγιστεί στην πρώτη ενότητα του 4ου κεφαλαίου. Είναι οι καλλιτέχνες των πρωτοποριών σε πόλωση με την υπάρχουσα κουλτούρα ή βρίσκονται εκτός κοινωνίας;

^{xvi} Αυτό το πτέρωμα, εκτός από κάτι το φευγαλέο, μπορεί να συνδέεται με κάτι βαθύτατα σωματικό. Στις κοκορομαχίες στο Μπαλί, οι άντρες και οι κόκορες τους συνδέονταν, με αποτέλεσμα τα τελετουργικά που οργανώνονταν να είναι σε άμεση συνάφεια με την κουλτούρα της περιοχής και μάλιστα να αποτελούν ένα σχόλιο, μια ιστορία για την μπαλινέζικη εμπειρία. Η κοκορομαχία δεν έχει σαν στόχο να κατευνάσει ή να διεγείρει τα κοινωνικά πάθη, αλλά μέσα από τα φτερά, το αίμα, τα πλήθη, το χρήμα, να τα εκθέσει (Geertz: 421).

Σε σχέση με τη λειτουργία του τελετουργικού, υπάρχει μία σύνδεση του άνδρα με το πουλί του και γίνεται σε τέτοιο σημείο που.. οι περισσότεροι θα έχουν έναν κόκορα στα χέρια, που τον κρατούσαν ανάμεσα στους μηρούς, τον κουνάνε απαλά πάνω κάτω για να δυναμώσουν τα πόδια του, ορθώνουν το πτέρωμά του με αφηρημένη αισθησιακότητα, τον πλησιάζουν προς τον κόκορα του γείτονα για να τον διεγείρουν και τον απομακρύνουν ξανά για να τον ηρεμήσουν. (Geertz: 401). επιπλέον, ..βαθιά ψυχολογική ταύτιση των ανδρών με τα "πουλιά" τους είναι καταφανής. Η αμφισημία εδώ είναι εσκεμμένη. (...) Ο Bateson και η Mead μάλιστα εξέφρασαν την άποψη, που συνάδει με την μπαλινέζικη αντίληψη για το σώμα ως σύνολο ανεξάρτητα εμψυχωμένων μελών, ότι οι πετεινοί εκλαμβάνονται ως αποσπάσιμα, αυτενεργά πη, περιφερόμενα γενετικά όργανα με δική τους ζωή (Geertz: 400)

Βλέπουμε εδώ τη λειτουργία μιας 'επιτέλεσης', η οποία συνδυάζει το αίμα, το σώμα και τον διαμελισμό του. Η 'επιτέλεση' αυτή δεν έχει μόνο κάτι το φευγαλέο που διασκορπίζεται, αλλά είναι ταυτόχρονα μέρος ενός συνόλου, με ανεξάρτητα εμψυχωμένα μέλη, που περιφέρονται. Και εδώ ο αναγνώστης ίσως θα βρει μια ομοιότητα με τον γραπτό λόγο που περιφέρεται, όπως σχολιάζει ο Derrida, σχετικά με τον πλατωνικό *Φαίδρο*.

^{xvii} Αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτό το διασκορπισμα της 'επιτέλεσης', όπως αναφέρεται εδώ, έχει την αφετηρία του στην έννοια της διασποράς. Η διασπορά στο έργο του Derrida έχει μια υπόσχεση μεταφυσικής ιδιαίτερα από τη στιγμή που κάνει όρους όπως: 'πρώτο', 'τελευταίο', 'εδώ', 'τώρα', 'εγώ', 'εσύ', 'μοναδικό', 'επαναλαμβανόμενο', 'συγγραφέας', 'αναγνώστης'.. να φαίνονται θραυσματικές, μυθοποιημένες, τοποθετημένες σε σημεία παραπομπών (Johnson 'Translator's Introduction': xxxii-xxxiii, στο Derrida. *Dissemination*). Στο τρίτο μέρος του τελευταίου κεφαλαίου, θα γίνει αναφορά σε ζητήματα διασποράς και διασκορπισμού. Η 'διασπορά' θα προσεγγιστεί σε αυτή την εργασία ως μια λειτουργία διάδοσης της δραστηριότητας των πρωτοποριών. Παράλληλα υπάρχει και μια άλλη χροιά του όρου ως μιας διαδικασίας, ενός μηχανισμού που ενεργοποιείται ιδιαίτερα στις δυτικές κοινωνίες και προκαλεί τη διάσταση, την παρέμβαση στην υπάρχουσα κουλτούρα και τη γνώση για τα ίδια τα κινήματα.

^{xviii} Η μανία αναφέρεται στον Πλάτωνα και ως κάτι κακό, *Θεαίτητος* (157 b, 158 d) & *Φίληβος* (45 e), όπως παρατηρεί ο Ιωαν. Θεοδωρακόπουλος σ. 445, υποσημείωση 1.

^{xix} Αλλού ο Πλάτων (*Συμπόσιο* 218 b) μιλάει για τη μανία και βακχεία του φιλοσόφου. Πρόκειται για την καλή μανία όπως σημειώνει ο Ι. Θεοδωρακόπουλος (ο.π.)

^{xx} Ο Πλάτων χρησιμοποιεί τη λέξη 'επίπνοιαν' (265 b).

^{xxi} Ο 'τόκος' έχει τη σημασία του τοκετού (γέννας), του νεογέννητου και του προϊόντος προερχόμενου *εκ δανεισθέντων χρημάτων* (Ιωάννης Σταματάκος (1999). *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Βιβλιοπρομηθετική.

^{xxii} *Φαίδρος*: 446, υποσημείωση 2 και *Συμπόσιο* 205 b

^{xxiii} *Φαίδρος* 265 b & σ. 517, υποσημείωση 8

^{xxiv} Οι παλιές δυνάμεις σε επίπεδο πολιτισμού βρίσκονται σε παρακμή. Με αυτές συγκρούονται οι πρωτοπορίες που παλεύουν για να γεννηθούν. Αντιστοιχία με την 'κρίση εξουσίας' της άρχουσας τάξης, σε πολιτικό επίπεδο, στο Antonio Gramsci (1974). *Παρελθόν και παρόν*. Αθήνα: Στοχαστής, σ. 23-4.

^{xxv} Ακόμη, *το του θεού σημείον* 40 b, c – καθώς και *το δαιμόνιον σημείον*, *Πολιτεία* VI, 496 c.

^{xxvi} Jacques Derrida, απόσπασμα από το *Derrida* -σκηνοθεσία Kirby Dick, Amy Ziering 2002.

^{xxvii} Τον πειραματισμό συναντάμε στις δράσεις των κινήματων της πρωτοπορίας αλλά και στις σύγχρονες εικαστικές δράσεις. Carlson M. (1999) p. 79.

^{xxviii} Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, 'Εισαγωγή' στο *Πλάτωνος Φαίδρος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 55.

Παράλληλα, αξίζει να σημειώσουμε ότι και στις εικαστικές δράσεις θα βρούμε αυτή τη χρήση πολλών μορφών και πολλών μέσων έκφρασης, Stern S.C., Henderson B (1993) ο.π.

^{xxix} Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, 'Εισαγωγή' στο *Πλάτωνος Φαίδρος*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 59.

^{xxx} Πλάτωνος Φαίδρος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ. 550, υποσημείωση 1. Η αμφισβήτηση είναι γέννημα ελληνικό. Ιδιαίτερα η αμφισβήτηση της παράδοσης και της γραφής είναι γέννημα πλατωνικό. Πάρα το γεγονός ότι χρησιμοποιεί στο έπακρο τον γραπτό λόγο.

^{xxxii} Απέναντι στη μίμηση είναι και οι πρώτοι καλλιτέχνες της performance art. Επίσης, αποστρέφονται τις μεθόδους του θεάτρου και υποστηρίζουν τη φυσική παρουσία (Carlson: 125-6).

^{xxxiii} Η σχετική επισήμανση ανήκει στον Jacques Derrida, στην ανάγνωση που κάνει στον Πλατωνικό Φαίδρο.

^{xxxiiii} Πολλά από αυτά, με τη χρήση της κατακριτέας από αυτούς γραμματικής και του συντακτικού.

^{xxxv} Είναι χαρακτηριστική η επιρροή του Φουτουρισμού στον ετερόνυμο του Fernando Pessoa, Alvaro de Campos (Fernando, Pessoa (2007). *Ποήματα*. σ. 19-20 & 121-186,- 'Dictionary of Futurism' στο Hulthen, Karl & Gunnar Pontus. *Futurism & Futurisms*. p. 535-6)

^{xxxvi} Σχετική αναφορά έγινε ήδη στις μανίες και ιδιαίτερα στην *μαντική*. Βλέπε σχετικά το πρώτο κεφάλαιο, σελ. 33 & 35.

^{xxxvii} Η δραστηριότητα των Φουτουριστών σε διαφορετικά πεδία, τονίζεται στη θεατρική σύνθεση του Paolo Buzzi, *The Futurist Prize* (F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra 1915).

^{xxxviii} Εισαγωγή σε αυτή τη θεματική γίνεται στο πρώτο κεφάλαιο, σελ. 32-33.

^{xxxix} Αυτός ο διαχωρισμός γίνεται, γιατί αυτά τα στοιχεία είναι χαρακτηριστικά τόσο των κειμένων, όσο και των δράσεων των φουτουριστών στα καλλιτεχνικά και κοινωνικοπολιτικά δρώμενα. Από την άλλη πλευρά η βία είναι ένα χαρακτηριστικό που δίνεται στη γραφή σε σημεία της σύγχρονης φιλοσοφικής σκέψης (όπως διαβάζει ο Derrida τους Rousseau & Levi Strauss), έναντι της 'παρουσίας' που διαθέτει μια πληρότητα σε σχέση με τη 'γραφή' που είναι ένα συμπλήρωμα. Στον Φουτουρισμό βέβαια η βία είναι ένα δημιουργικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τα κείμενα και τις παραστάσεις των καλλιτεχνών.

^{xl} Αυτό συμβαίνει και σε άλλους μεταγενέστερους καλλιτέχνες και στοχαστές, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα τον Antonin Artaud.

^{xli} Αυτή η διχοτομία εμφανίζεται ξεκάθαρα στο *μανιφέστο La voluttà d'essere fischiati (The pleasure of being booed)*, στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω.

^{xlii} Σε σχέση με το συγκεκριμένο *μανιφέστο*, όταν η αναφέρεται σελίδα τότε αφορά το βιβλίο των Bert Cardullo & Knoff *Robert Theatre of the Avant- Garde 1890-1950, a critical anthology*, διαφορετικά παραπέμπουμε στο *μανιφέστο* που βρίσκει κανείς στο διαδίκτυο όπου και περιλαμβάνονται όλες οι *συνθέσεις* κατά την αρχική εκδοχή: <http://www.391.org/>

^{xliii} Βέβαια η ιδεολογία στον Pareto χειραγωγεί τις μάζες, ενώ η ιδεολογία της πρωτοπορίας στην τέχνη επιδιώκει (ιδιαίτερα στις περιπτώσεις του ιταλικού Φουτουρισμού και του Dada) να ξεσηκώσει τις μάζες.

^{xliiii} Ακολουθείται εδώ, μια διάκριση των κεντρικών στοιχείων του κινήματος ανά δεκαετία, όπως αναφέρει ο Giovanni Lista στο *Futurism* (1986).

^{xliv} Σχετική αναφορά κάνει ο Aldo Palazzeschi στην εισαγωγή του βιβλίου: F. T. Marinetti, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, σ. 13.

^{xlv} Αρχική αναφορά στην εισαγωγή και την *ποιητική μανία*, σελ. 34.

^{xlvi} Όπως αναφέρεται στο Gunter Berghaus (2004). *Italian futurist theatre 1909-1944*. p. 182, note 6.

^{xlvii} Σχετική αναφορά στην *ερωτική μανία*. Βλέπε το κεφάλαιο 1, σελ. 34.

^{xlviii} Ο πρώτος όρος αναφέρεται σε ευρύτερες δράσεις- παρεμβάσεις στο αστικό περιβάλλον, σε πολιτιστικούς και πολιτικούς χώρους, ενώ ο δεύτερος συσχετίζεται με τον χώρο του θεάτρου. Οι δύο περιπτώσεις (εικαστική και σκηνική δράση) συνεξετάζονται σε αυτή την ενότητα, ενώ οι πολιτικές δράσεις, αφορούν κατά κύριο λόγο την τελευταία ενότητα.

^{xlix} Σχετικά με τις δράσεις και το θέατρο στον Φουτουρισμό, οφείλω πολλά στο βιβλίο: Gunter Berghaus (2004). *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, στο οποίο και γίνεται αναφορά πολλές φορές παρακάτω.

^l Μία πρώτη προσέγγιση του θέματος πραγματοποιείται στο πρώτο κεφάλαιο, στην ενότητα που αφορά τη συσχέτιση επιτέλεσης και μανίας.

^{li} Αναφορά στο γράμμα αυτό στο Gunter Berghaus, ο.π.

^{lii} Αναφορά και περισσότερα στοιχεία για τα γεγονότα της παράστασης στο Gunter Berghaus (2004). *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, p. 88.

^{liii} Σχετική αναφορά στο Gunter Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, p. 99.

^{liv} Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη δράση των Φουτουριστών στη Νάπολη στο Gunter Berghaus, ο.π. p. 100-1.

^{lv} Εδώ αναφερόμαστε στον ορισμό του Max Weber.

^{lvi} Αναφέρεται και παρακάτω με τον τίτλο: *Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo Contro Venezia Passatista. 27 Aprile 1910*

^{lvii} Πιο αναλυτική αναφορά στην εκδήλωση στο Gunter Berghaus, ο.π., p. 103-4.

^{lviii} Σχετική αναφορά στο Gunter Berghaus, ο.π., p. 105-6.

^{lix} Σε άλλη εκδοχή είχε τον τίτλο: *Il discorso di Roma*. Berghaus, G. (2004). *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*. Oxford: Clarendon Press, p. 151, note 103).

^{lx} Για τη μετάφραση του όρου *simultaneity* οφείλω πολλά σε συζήτηση με τον Δημοσθένη Αγραφιώτη.

^{lxi} Σχετική αναφορά γίνεται από τον Gunter Berghaus, ο.π., p. 196.

^{lxii} Περισσότερα για την πρώτη περιόδεia συνθετικού θεάτρου στο Gunter Berghaus, ο.π., p. 193-7.

^{lxiii} Περισσότερα για την πρεμιέρα της περιόδεias του Θεάτρου της Έκπληξης στο Gunter Berghaus, 1998, p. 360-1.

- lxiv Σχετικά με τη συνεισφορά του στο φουτουριστικό καμπαρέ, αναφορά έγινε παραπάνω
- lxv Σχετική αναφορά γίνεται στην πρώτη ενότητα του πρώτου κεφαλαίου.
- lxvi Αναφορά στην ένταση και την αναζήτηση γίνεται στο πρώτο κεφάλαιο, στο θέμα της *ερωτικής μανίας*, σελ. 34.
- lxvii Αναφορά στο Gunter Berghaus ο.π., p. 105.
- lxviii Σχετική αναφορά στην πρώτη ενότητα του πρώτου κεφαλαίου.
- lxix Σχετική αναφορά στο Tisdall & Bozzola 1984, σ. 61.
- lxx Φ.Τ. Μαρινέτι. *Μανιφέστο προς την νεολαίαν της Ελλάδος*.
- lxxi Σχετική αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο και ιδιαίτερα στην *μαντική μανία*, σελ. 33.
- lxxii Σχετική αναφορά στα δύο μανιφέστα, στο Gunter Berghaus, ο.π., p. 64-5.
- lxxiii Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, όπως αναφέρεται στο Gordon, *Dada performance*: 19
- lxxiv George Grosz, *A little yes and a big no*, όπως αναφέρεται στο Gordon, *Dada performance*: 120
- lxxv Elderfield, στο *Flight out of time*: xxxv.
- lxxvi Στην αποχώρηση αυτή θα γίνει αναφορά παρακάτω, σ. 45.
- lxxvii Σχετική αναφορά στο Berghaus, 2005: 175
- lxxviii Σχετική αναφορά στο Richter: 284.
- lxxix Σχετική αναφορά στο Tzara, 1998: 104.
- lxxx Αναφορά στο Berghaus 1985: 304.
- lxxxi Elderfield, στο *Flight out of time*: xiv.
- lxxxii Αυτή η παράλληλη δραστηριότητα και η έμφαση στη διαδικασία έναντι του αποτελέσματος αφορά και την προσέγγιση των όρων ανάλυσης στο τέταρτο κεφάλαιο, αυτής της εργασίας. Η 'πόλωση', η 'γνώση' και η 'διασπορά' συμβαίνουν παράλληλα και όχι διαδοχικά.
- lxxxiii Elderfield στο *Flight out of time*: xxxiii.
- lxxxiv Elderfield στο *Flight out of time*: xxvi.
- lxxxv Lowenthal στο *I am a beautiful monster*: 150.
- lxxxvi Elderfield στο *Flight out of time* : xxvii.
- lxxxvii Αναφορά στο Berghaus 2005: 294-5.
- lxxxviii Irene Gammel & Suzanne Zelazo στο *Body Sweats*: 6.
- lxxxix Όπως παρατίθεται στο Hans Richter, *Νταντά, Τέχνη και Αντι-Τέχνη*: 31.
- xc Hans Arp στο Hans Richter, *Νταντά, Τέχνη και Αντι-Τέχνη*: 77.
- xcι Όπως παρατίθεται στο Hans Richter, *Νταντά, Τέχνη και Αντι-Τέχνη*: 77.
- xcii Όπως παρατίθεται στο Hans Richter, *Νταντά, Τέχνη και Αντι-Τέχνη*: 79.
- xciii Όπως παρατίθεται στο Hans Richter, *Νταντά, Τέχνη και Αντι-Τέχνη*: 81-2.
- xciv Huelsenbeck, *Μανιφέστο Νταντά*, όπως αναφέρεται *Νταντά, τέχνη και αντί-τέχνη*: 160.
- xcv Οι φράσεις αναφέρονται στο Berghaus, 1985: 308-9
- xcvi Αναφορά στο Neo-Dada γίνεται και από τον Raoul Hausmann.
- xcvii Σχετικές αναφορές στο Berghaus 2005: 139.
- xcviii Παρά το γεγονός ότι ο Huelsenbeck όταν επέστρεψε στη Γερμανία, άσκησε δριμύτατη επίθεση σε αυτόν.
- xcix Σχετική αναφορά, Berghaus 1985: 299.
- c Αντιστοιχίες θα βρούμε και εδώ, όπως και στην περίπτωση του Φουτουρισμού, με την *τελετουργική μανία*, που προσεγγίστηκε στο πρώτο κεφάλαιο.
- ci Στο Dada ο ξένος δεν ήρθε μόνο για να μείνει, όπως αναφέρει ο Simmel, αλλά ασκεί την ελευθερία του προς την έξοδο και υπό μία έννοια μετατρέπεται σε περιπλανώμενο.
- cii Elderfield, στο *Flight out of time*: xxvii-xxviii
- ciii Elderfield 'Introduction' στο *Flight out of time*: xx.
- civ Tzara όπως αναφέρεται στο Berghaus 1985: 307.
- cv Elderfield, στο *Flight out of time*: xxvii-xxviii
- cvi Verkauf & Bolliger στο Tzara: 89.
- cvi Witkovsky M. "Chronology" στο Dickerman, *Dada*: 432.
- cviii Tristan Tzara στο Motherwell: 242.
- cix Matthew Vitkovsky στο Leah Dickerman, *Dada*: 432.
- cx Ακολουθούμε εδώ ένα συνδυασμό των όρων *παράσταση* και *δράση*, όπως αναφέρονται από τους Goffman και Weber αντίστοιχα. Σχετική αναφορά, στο πρώτο μέρος του πρώτου κεφαλαίου.
- cxι Πιο αναλυτική παρουσίαση αυτών των δράσεων θα ακολουθήσει στην ενότητα σχετική με την παρέμβαση στην κοινωνία και την πολιτική.
- cxii Σχετική αναφορά στο Gordon 1974: 121.
- cxiii Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 449.
- cxiv Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 441.
- cxv Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 446.

- cxvi Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 452.
- cxvii Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 453.
- cxviii Σχετική αναφορά- Richter, 1983: 270
- cxix M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 287.
- cxx Σχετική αναφορά Hans Richter: 129.
- cxxi M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 292.
- cxxii M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 292.
- cxxiii M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 296.
- cxxiv Dafydd Jones στο *Dada Culture*: 17.
- cxv Züricher Post, 1916 σχετική αναφορά στο Gordon 1987: 13.
- cxvii Σχετική αναφορά στο Mel Gordon 1974: 117.
- cxviii Σχετική αναφορά στο Mel Gordon 1974: 120.
- cxviii Σχετική αναφορά Mel Gordon 1974: 122.
- cxvix Σχετική αναφορά στο Mel Gordon 1974: 123.
- cxx Σχετικές αναφορές στο Berghaus 2005: 152.
- cxxi Ribemont-Dessaignes στο Robert Motherwell: 109.
- cxxii Σχετική αναφορά στο Berghaus 2005: 157.
- cxxiii 'Χρονολόγιο Dada' στο Tzara: 104.
- cxviii Witkovsky στο Dickerman, *Dada*: 452.
- cxv Σχετική αναφορά στο Gale, 1999: 103
- cxvii M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 293.
- cxviii M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 293, 294.
- cxviii Tristan Tzara, όπως παρατίθεται από τον Berghaus 1985: 300.
- cxvix John Elderfield, *Introduction* στο *Flight out of time* p. xxxvi-xxxvii.
- cxl John Elderfield στο *Flight out of time* p. xxxvi.
- cxli ο.π. p. xxxvi-xxxix.
- cxlii Dafydd Jones στο *Dada Culture*: 13-4.
- cxliii Σχετική αναφορά στο Gale: 118.
- cxliv Σχετική αναφορά στο Berghaus 1985: 305.
- cxlv Marcel Janco, σχετική αναφορά στο Berghaus 2005: 145.
- cxlvi Tzara στο *Dada Painters and Poets*: 403.
- cxlvii Αναφορά στην τελευταία αυτή διαμάχη κάνει ο Richter: 164-5.
- cxlviii Elderfield στο *Flight out of time*: xix-xx.
- cxlix Σχετική αναφορά, Tzara: 96-7.
- cl Σχετική αναφορά στο Berghaus 2005: 144.
- cli Κατά την εκδοχή που μας δίνει ο Richter η αλλαγή του ονόματος οφείλεται στην αγάπη προς ένα προσωπικό ρομαντικό όραμα για την Αμερική : 154-5.
- clii Witkovsky στο: Dickerman. *Dada*: 435.
- cliii Σχετική αναφορά στο Berghaus 2005: 155.
- cliv Σχετική αναφορά στο Berghaus 2005: 153.
- clv M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 277.
- clvi M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 277.
- clvii M. Taylor. ο.π.: 278.
- clviii σχετική αναφορά στο Richter: 134-5.
- clix M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 283, 290.
- clx M. Taylor στο Dickerman L. *Dada*: 279.
- clxi M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 279.
- clxii Σχετική αναφορά στο M. Taylor: 297.
- clxiii Amelia Jones όπως αναφέρεται στο M. Taylor: 291.
- clxiv M. Taylor στο Dickerman L. *Dada* : 291.
- clxv Irene Gammel & Suzanne Zelazo στο *Body Sweats*: 5-6.
- clxvi M. Taylor στο Dickerman L. *Dada*: 292.
- clxvii Marinetti [1913] στο Apollonio 2009: 126
- clxviii Marinetti [1911] στο Rainey, Poggi. Wittman 2009: 96-98
- clxix Boccioni [1916] στο Lista 1976: 58-61
- clxx Θεοδωρακόπουλος, "Εισαγωγή" στον *Φαίδρο*: 48.
- clxxi [μέγιστον δὲ σημεῖον τῆς ἀνομοιότητος αὐτῶν: τοὺς μὲν γὰρ λόγους οὐχ οἶόν τε καλῶς ἔχειν, ἦν μὴ τῶν καιρῶν καὶ τοῦ πρεπόντως καὶ τοῦ καινῶς ἔχειν μετὰσχωσιν]. Ισοκράτης, *Κατά των Σοφιστῶν*, [13].

^{clxxii} Θεοδωρακόπουλος, 'Εισαγωγή' στο Πλάτωνος *Φαίδρος*: 40.

^{clxxiii} Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, στον Φουτουρισμό ο καλλιτέχνης παραμένει (ή καλύτερα ήρθε για να μείνει). Στο Dada η κατάσταση είναι πιο σύνθετη με την έννοια ότι οι καλλιτέχνες εξέρχονται από την πόλη δράσης και ενδεχομένως μετατρέπονται σε περιπλανώμενους.

^{clxxiv} Αυτή η συσχέτιση και η απόσταση-εγγύτητα, μπορεί να δημιουργήσει ένα μόνιμο τόπο κατοικίας και να δώσει τέλος στην περιπλάνηση (Bauman, 1998: 60). Στον ιταλικό Φουτουρισμό υπάρχει η εντύπωση ότι συμβαίνει κάτι τέτοιο μετά τη δεκαετία του 1920. Στο Dada διατηρείται η ελευθερία για διαφυγή, κάτι που ασκείται σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις που εξετάσαμε παραπάνω.

^{clxxv} Κάτι ανάλογο για μπορούσε να υποστηριχθεί και για την αρετή. Βλέπε σχετικά Derrida J. *Πλάτωνος Φαρμακεία*, σελ. 162-3 και Πλάτων. *Πολιτικός*, 309 d- 310 a.

^{clxxvi} Εδώ κατά τον μεταφραστή, γίνεται αναφορά στην αιτιοκρατική εξήγηση των μύθων.

^{clxxvii} Εισαγωγή στο Πλάτωνος, *Φαίδρος*: 28.

^{clxxviii} Για μια διαφορετική άποψη για τις διακρίσεις και την ανισότητα στην εκπαίδευση βλέπε το Samuel Bowles and Herbert Gintis (1976). *Schooling in Capitalist America: Educational Reform and the Contradictions of Economic Life*. N.Y.: Basic Books, ιδιαίτερα στις σελ. 114, 118-9. Οι συγγραφείς βλέπουν στενή αντιστοιχία ανάμεσα στο εκπαιδευτικό σύστημα, την οικονομική ζωή και τις κοινωνικές σχέσεις στην εργασία. Επιπλέον στο συγκεκριμένο βιβλίο, υποστηρίζεται ότι βασική προϋπόθεση των αλλαγών είναι ο εκδημοκρατισμός των οικονομικών σχέσεων. Η εκπαιδευτική στρατηγική θα είναι μέρος ενός επαναστατικού μετασχηματισμού της οικονομικής ζωής (: 120).

^{clxxix} Ήδη ξεκίνησαν να τίγονται ζητήματα διασποράς της γνώσης μέσω της γραφής. Τέτοια θέματα θα αναπτυχθούν περισσότερο στην επόμενη ενότητα.

^{clxxx} Η ισότητα δεν αποτελεί ηθικοπολιτικό ιδανικό, αλλά βασική προϋπόθεση της *καθολικής διδασκαλίας*.

^{clxxxi} Εδώ γίνεται αναφορά στον 8ο κανόνα.

^{clxxxii} Σχετικά με τις αναφορές για τον Spinoza και τον Descartes, χρωστάω πολλά στα μαθήματα του Γεράσιμου Βώκου (Εαρινό εξάμηνο 2013-4, Φιλοσοφική Σχολή Θεσσαλονίκης). Ειδικά για τις επισημάνσεις σχετικά με τον Spinoza, ευχαριστώ τον Στέλιο Βιρβιδάκη.

^{clxxxiii} Στο καρτεσιανό παράδειγμα έχουμε παραλειπόμενα. Αναφέρεται ένας τεχνίτης που έχει στερηθεί τα εργαλεία του. Από ποιον; μα από τον συγγραφέα. Επίσης αποσιωπάται το γεγονός ότι ο τεχνίτης χρειάζεται τη γνώση, για να κατασκευάσει αρχικά τα πρόχειρα και στη συνέχεια τα μεταλλικά εργαλεία. Επομένως ο τεχνίτης δεν είναι αυτός που δεν χρειάζεται καμία βοήθεια έξω από αυτόν. Η γνώση προϋπάρχει.

^{clxxxiv} Joseph Jacotot, όπως παρατίθεται στο Jacques Rancière, *Ο αδαής δάσκαλος*, σελ. 48.

^{clxxxv} Στο σημείο αυτό θα βρούμε και πάλι ομοιότητες με τον Spinoza. Στην περίφημη *Ηθική* αναφέρεται στην ουσία του ανθρώπου και συνδυάζει την Επιθυμία, τη συνείδηση και την Όρεξη: *η Επιθυμία είναι όρεξη με συνείδηση αυτής*. Spinoza, *Ηθική*, μέρος III, πρόταση -σχόλιο 9.

^{clxxxvi} Όπως παρατίθεται στο Jacques Rancière, *Ο αδαής δάσκαλος*, σελ. 85.

^{clxxxvii} Σε αυτό το σημείο ο Garoian δεν αναφέρεται στις ομάδες, αλλά στους μοντερνιστές: Alfred Jarry, Filippo Marinetti, Hugo Ball, Tristan Tzara. Σίγουρα αναφέρεται στις ηγετικές μορφές των δύο κινημάτων, καθώς και σε μία από τις βασικές επιρροές τους τον Jarry.

^{clxxxviii} Όπως σημειώνει ο Hans Richter για το Dada (: 7). Εδώ αναφερόμαστε και στον ιταλικό Φουτουρισμό.

^{clxxxix} Αν και η δραστηριότητα των πρωτοποριών δεν άφησε σε ησυχία ούτε αυτούς τους θεσμούς.

^{exc} Αν και η ζωγραφική δεν είναι θέμα της παρούσας εργασίας, αξίζει να αναφέρουμε την κοινή σπουδή των Balla και Boccioni, καθώς και την επιρροή του πρώτου στο έργο του δεύτερου. Σχετική αναφορά Tisdall & Bozzola 1984: 57.

^{exci} Σχετικές αναφορές στο Tisdall & Bozzola 1984: 142, 144, 149, 161-2.

^{excii} Αντίστοιχα δεν ακολουθούνται οι αναλογίες και οι συμμετρίες σε επίπεδο γραπτού λόγου. Βλέπε σχετικά την προηγούμενη ενότητα για την *'πόλωση'* στο κείμενο, σελ. 221-2.

^{exciiii} Αν και η αναλογία εμφανίζεται στον Marinetti, με πολύ διαφορετικό περιεχόμενο, Tisdall & Bozzola 1984: 137.

^{exciv} Για την περίπτωση του Marinetti, βλέπε ιδιαίτερα στο Tisdall & Bozzola 1984: 10, 11, 16.

^{excv} Για να καταλάβουμε την επανάληψη όπως αναφέρεται παραπάνω στις πρωτοπορίες, μπορούμε να παραθέσουμε από τον διάλογο των Elaine Peña και Guillermo Gómez-Reña: *Η επανάληψη χωρίς λόγο είναι συνήθως ενοχλητική, αλλά πιστεύω είναι σημείο κλειδί κάθε παιδαγωγικού project. Η πληθώρα των επαναλαμβανόμενων ιδεών σε διαφορετικά τμήματα και σε διαφορετικά σχήματα τις εμπλουτίζει και τις δοκιμάζει. Για μένα, αυτός είναι ο πυρήνας της παιδαγωγικής. Κάθε ενσαρκωση κάνει την ιδέα πιο προσβάσιμη. Στο Guillermo Gómez-Reña (2005). *Ethno-techno: Writings on performance, activism, and pedagogy*. p. 288.*

^{excvi} Και εδώ για την περίπτωση του Marinetti, βλέπε το Tisdall & Bozzola 1984: 13, 21, 87-8.

^{excvii} Εδώ δανειζόμαστε τη χρήση της ανθρωπολογίας για την άμεση γνωριμία με έναν πολιτισμό. Οι μαθητές καλούνται να 'μπουν στο πετσί' των ανθρώπων που αποτελούν τον πολιτισμό που μελετάνε (*"getting inside the skin" of the members of other cultures*) και όχι μόνο να αναλάβουν τον ρόλο κάποιου άλλου. Σχετική αναφορά στο Victor Turner (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. N.Y.: PAJ Publications, ιδιαίτερα στις σελ. 90-1.

^{cxviii} Μπορούμε να βρούμε ομοιότητες στην έννοια του *ζένου* όπως προσεγγίζεται από τον Simmel και στους *διανοούμενους* όπως προσεγγίζονται από τον Mannheim: 'Αυτή η ικανότητα να συσχετίσουν τον εαυτό τους σε τάξεις στις οποίες δεν άνηκαν αρχικά, είναι δυνατή για τους διανοούμενους γιατί μπορούν να προσαρμόσουν τον εαυτό τους σε κάθε σκοπιά και γιατί από μόνοι τους είναι σε θέση να διαλέξουν τους δεσμούς τους'. Όπως αναφέρεται στο *Ideology and Utopia, an introduction to the Sociology of Knowledge*, p. 141. Μια βασική διαφορά στις δύο προσεγγίσεις είναι ότι ο Simmel δεν αναφέρεται στις τάξεις. Στις δύο περιπτώσεις εξακολουθούν να υπάρχουν οι όροι της προσαρμογής, της συμμετοχής, της μη πλήρους ένταξης και της ελευθερίας.

^{cxix} Σχετικές αναφορές Giddens: 548.

^{cc} Οι παρατηρήσεις του Jacques Derrida αφορούν κατά κύριο λόγο το Πανεπιστήμιο. Όμως εξακολουθούν να είναι χρήσιμες για την εξέταση της γνώσης, της γραφής και της εξουσίας.

^{cci} Όπως σημειώνει ο Homi Bhaba σε συζήτηση για το έργο του Rushdie. Σχετική αναφορά στο Brubaker, R. 2005: 12

^{ccii} Μια διερεύνηση του όρου και όχι η φιλοσοφική θεμελίωσή του.

^{cciii} Αναφέρεται στην εισαγωγή της Barbara Johnson στο Jacques Derrida (2004). *Dissemination*. p. xxx.

^{cciv} Σε αυτό συνηγορεί και ο Richard Huelsenbeck στο *Dada Manifesto, 1949*, p. 402.

^{ccv} Περιστατικά αυτής της επιρροής αναφέρθηκαν παραπάνω στο Dada της Ζυρίχης: οι αναφορές του τύπου για το Cabaret Voltaire, όπως και η μονομαχία ανάμεσα στους Tzara και Arp (σ. 177).

^{ccvi} Στον Freud βέβαια ο πολιτισμός (και όχι ο υποπολιτισμός) δαμάζει την επικίνδυνη πλευρά. Αλλά είναι ενδιαφέρον το σχήμα εσωτερίκευσης κανόνων και ορθών συμπεριφορών, που μας πηγαιίνει στις κοινωνικές επιστήμες.

^{ccvii} Χαρακτηριστική εδώ είναι η περίπτωση ελέγχου συμπεριφοράς από μέλη της φουτουριστικής ομάδας προς τον Gino Severini, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα.

^{ccviii} Όπως άλλωστε βυθίστηκε και ο ιταλικός Φουτουρισμός στο Dada.

^{ccix} Κάτι τέτοιο ισχύει και για την περίπτωση του ιταλικού Φουτουρισμού, παρά το γεγονός ότι συνδέεται με τον Εθνικισμό και το Φασισμό.

^{ccx} Σχετική αναφορά στο Jacques Derrida (2004). *Dissemination*. p. 341. Ο Derrida σε αυτό το σημείο παραπέμπει στο έργο του Sollers, *Drama*.

^{ccxi} Για τον χειρισμό αυτού του χρόνου στο έργο του Sollers, βλέπε το Jacques Derrida (2004). *Dissemination*. p. 340.

^{ccxii} Ως λειτουργία που σκορπίζει τη δραστηριότητα και όχι μόνο ως διαδικασία που δημιουργεί ένα (σχεδόν) κλειστό πεδίο με τέσσερις επιφάνειες, όπως περιγράφηκε παραπάνω.

^{ccxiii} Ο ιταλικός Φουτουρισμός αποτελεί εδώ μια ιδιαίτερη περίπτωση από τα μέσα τις δεκαετίας του 1920 και μετά.

Αναπτύσσει σχέσεις με το καθεστώς, βρίσκεται όμως σε κάποια διάσταση από τον κυρίαρχο πολιτισμό και την επίσημη τέχνη του Φασιστικού καθεστώτος.

^{ccxiv} Lie, John (1995). 'From international migration to transnational diaspora'. p. 304 όπως αναφέρεται στο Brubaker: 8.

^{ccxv} Όπως αναφέρει ο Χ. Γ. Λάζος στο Jacques Derrida (1990). *Πλατωνος Φαρμακεία*. Σελ. 261, σχ. 116.

^{ccxvi} Δεν περιλαμβάνουν το 'εμείς' οι ντανταϊστές και σίγουρα όχι το 'εμείς' οι καλλιτέχνες και το κοινό.

^{ccxvii} Μια προσέγγιση που συνδυάζει τόσο το εικαστικό όσο και το σκηνικό κομμάτι των κινημάτων, γίνεται στο Βίκυ Καραϊσκού, *Εικαστικές και Σκηνικές Πρωτοπορίες*. Στην παρούσα εργασία, το ενδιαφέρον εστιάζεται και σε πολιτικά ζητήματα και δεν μένει στην καλλιτεχνική δραστηριότητα.

