



Το γενεαλογικό δένδρο της Ευρώπης, δημοσιευμένο στο μεταφρασμένο από τα γερμανικά, προπαγανδιστικό περιοδικό «Συνθήμα» (Signal), αριθ. 11, 1944. Οι ρίζες του δένδρου βυθίζονται στην αρχαιότητα, ενώ στην κορυφή δεσπόζει η ένδοξη άρια οικογένεια, πυρήνας της Ευρώπης. Οι κίνδυνοι που πλοσιούνται την τελευταία, σύμφωνα πάντα με την εθνικοσοσιαλιστική αντίληψη, είναι ο αμερικανικός καπιταλισμός και ο κομμουνιστικός επεκτατισμός και τα δύο σε άμεση σχέση με τους Εβραίους πάντα.

ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ και ΦΑΣΙΣΜΟΣ

Η περιπέτεια του κλασικού ιδεώδους στη ναζιστική Γερμανία

Ηχεί κάπως περίεργα είναι αλήθεια η σχέση αυτών των δύο περιόδων, τη στιγμή που έχουμε συνηθίσει την κλασική Ελλάδα κοιτίδα της Δημοκρατίας και τη ναζιστική Γερμανία σαν το ολοκληρωτικό πρότυπο. Το γεγονός πάντως είναι ότι η Ευρώπη χρησιμοποίησε ποικιλοτρόπως το κλασικό ιδεώδες από την Αναγέννηση και μετά. Έτσι, αποσπασμένο αυτό το τελευταίο από τη χωρική και χρονική του ιστορικότητα, της κλασικής Ελλάδας δηλ. του 5ου αιώνα, μένει ανοιχτό σε κάθε είδους ερμηνεία και χρήση μεταξύ των οποίων είναι και αυτή της ναζιστικής Γερμανίας.

Ανδρέας Ιωαννίδης
Ιστορικός Τέχνης

Το 18ο αιώνα ο ελληνικό κλασικό ιδεώδες θα πάρει, με τον Βίνκελμαν πολιτικο-αισθητικό περιεχόμενο κατά της απολυταρχίας της εποχής του, ενώ αργότερα ο Γκαίτε θα το αριστοκρατικοίσει, προσδίδοντας στη μορφή αυτονομία και απαλλοσοτάς την κατά προέκταση από κάθε τι το τυχαίο και το σχετικό. Από κει και πέρα, ο 19ος αι. οικιοποιείται αυτό το περιεχόμενο και μετατρέπει το κλασικό ιδεώδες σε όπλο της άρχουσας τάξης. Γίνεται το σύμβολο της απολυτότητας και αιωνιότητας της εξουσίας της κατά των διοικουμένων λαϊκών ταξικών διεκδικησών, αποτέλεσμα της ταχύρρυθμης βιομηχανικής ανάπτυξης η οποία προκαλεί λαϊκή εξαθλίωση. Διάφορες μεγαλοαστικές ομάδες μαζί με το βιομηχανικό και τραπεζικό κεφάλαιο, τους μεγαλοαριστοκράτες και τη μοναρχία, ενισχυμένες από την ίδρυση του Β Ράιχ το 1871, θα χρησιμοποιήσουν το κλασικό ιδεώδες προς όφελος της επικυριαρχίας τους, γεμίζοντας τα δημόσια κτήρια με μυθικές παραστάσεις, καταλοιπα ενός κλασικισμού απογυμνωμένου όμως από τα ανθρωπιστικά ιδεώδη στα οποία απέβλεπε ο γερμανικός ιδεαλισμός και κλασικισμός¹.

Αυτήν ακριβώς την αισθητική της άρχουσας τάξης θα κληρονομήσει το Γ Ράιχ κληρονομιά με διπλό περιεχόμενο: από τη μια καθουαύζουν οι ναζί το μεγαλοαστό ότι τίποτα δεν άλλαξε στην άσκησή της εξουσίας και από την άλλη κολακεύονται ταυτιζόμενοι με αυτόν ως φυσική του προέκταση, εκπολιτίζοντας έτσι μια άλλη τάση που επικρατούσε στους κόλπους του εθνικοσοσιαλισμού, τη λαϊκιστική, υπό τον Ρόζενμπεργκ, όπου το λαϊκό ταυτιζόταν με το γερμανικό.

Η επικράτηση τελικά της κλασικιστικής τάσης θα έχει ως αποτέλεσμα την αναστολή κάθε μοντέρνου πειραματισμού στη τέχνη. Οι Γερμανοί — άρια φυλή — θεωρούν τους εαυτούς τους κοινής καταγωγής με τους Έλληνες και κατά προέκταση την «κλασική» τέχνη ως την καταλληλότερη να εκφράσει την εθνικοσοσιαλιστική ιδεολογία. Αυτή η ταύτιση Γερμανών - Ελλήνων - Αρίων διεκδικούνει συγχρόνως την ταξική διαστρωμάτωση σε ενδογερμανική κλίμακα, την ύπαρξη δηλ. μιας άρχουσας αριστοκρατικής ολιγαρχίας, τους ναζί, φορείς της άριας φυλής, και μαάλιστα των Δωριέων και σε παγκόσμια κλίμακα τη ρατσιστική διαστρωμάτωση που ήθελε όλες τις φυλές κατώτερες της άριας - γερμανικής². Αυτή η τελευταία καλείται να διαδραματίσει στην Ευρώπη τον



1. Josef Thorak, Συντροφικότητα, εκτέθηκε το 1937.



2. Arno Breker, Συντροφικότητα, 1940.



3. Arno Breker, Ετοιμότητα, 1940 (γύψινο αντίγραφο).

αναζωογονητικό ρόλο των Δωριέων της αρχαιότητας, όταν οι υπόλοιποι Έλληνες είχαν αλλοτριωθεί από την επαφή τους με την Ασία.

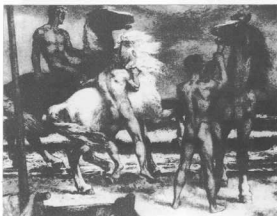
Ετσι λοιπόν, το 1938, στα εγκαίνια της Μεγάλης Γερμανικής Έκθεσης στο Μόναχο, ο Χίτλερ θα εκφωνήσει ένα λόγο μπροστά στο αντίγραφο του Διοκόβλου του Μύρινα που αγόρασε από την ιταλική κυβέρνηση, προτρέποντας κάθε Γερμανό να το δει για να καταλάβει «πόσο θαυμασμός ήταν κάποτε ο άνθρωπος στη σωματική ομορφιά, κι ότι μπορούμε να μιλάμε για πρόδο, όταν όχι μόνο φτάσουμε αυτή την ομορφιά, αλλά όταν την ξεπεράσουμε»³. Δεν θα σταματήσει όμως εδώ. Στο διέβλι του, τη βίβλο του ναζισμού, «Ο Αγώνας μου», ανάγει όλη αυτή την εξεδανκείωση της ομορφιάς σε ζυωτικές και χρηστικές ανάγκες πίσω από τις οποίες κωπηλατεί ο πόλεμος. Πίσω από τη σαματίτη ρωμή κρύβεται ο πολεμικός άνδρας «αυτό που η σύγχρονη ανδρεία έχει περισσότερο ανάγκη»⁴, και ο οποίος παραμένει για τους ναζί ο φορέας κάθε απόλυτης αξίας σε αντιπαράθεση με τη γυναικεία σχετικότητα.

Ας δούμε όμως λίγο αναλυτικότερα τη μορφή που πήρε η τέχνη στη ναζιστική περίοδο. Επιλέγεται λοιπόν για τον άνδρα το πρότυπο του μύθου, όχι όμως σαν ατομικό υποκείμενο αλλά ως απόλυτη αξία του «πανθλητή»⁵. Το αθλητικό γυμνά θα γίνει από δω και στο εξής το καταξωχόν ανδροκό πρότυπο⁶. Μια τάση προς το κλασικό που συναντάμε ήδη στο 18ο αι. και 19ο σαν αντίρρηση στο Μπαρόκ. Ο Μαγιόλ (Maillol) θα ενταχθεί σ' αυτή την παράδοση,

αντίποδας του εξηρασιονιστικού συναισθηματισμού του Ροντέν (Rodin) ενώ παράλληλα ο Χίλντεμπραντ (Hildebrand) μιλάει για αναγέννηση της κλασικής αρχαιότητας. Σ' αυτή την παράδοση Maillol και Hildebrand τοποθετούνται οι τρεις γλυπτές Κόλμπε (Kolbe) (1877-1947), Κλίμς (Klimsch) (1870-1960) και Σάιμπε (Scheibe) (1879-1964), κλασικοί εθνικοσοσιαλιστές⁸ τους οποίους θα ακολουθήσουν οι κατεχόννη ενσάρκωτικες ναζιστικής ιδεολογίας, ο Γιόζεφ Τόρακ (Josef Thorak) (εικ. 1) και Αρνό Μπρέκερ (Arno Breker) (εικ. 2). Αν όμως με τους τρεις πρώτους παραμένουμε ακόμα σε ανθρωπινή κλίμακα, με τους δύο άλλους, και κυρίως τον Thorak περνάμε στο γιγαντιαίο, σύμβολο του μεγάλου, του αιωνίου, του απόλυτου, επειδή ακριβώς το γιγαντιαίο αποστασιοποιεί και δεν επιτρέπει την ταύτιση. Είναι το συναισθημα που επιδιώκουν να δημιουργήσουν οι ναζί, την ολυμπία, δηλ. απόσταση τους από τα ανθρώπινα, την αιωνιότητα της υπέρης τους. Σ' αυτό αποβλέπει αλλωστε και η χρήση, στη ναζιστική εικονογραφία, θεων του Ολύμπου με τους οποίους ταυτίζεται η ναζιστική ελίτ. Για τον άνδρα επιλέγονται πάντα θεοί και ημίθεοι με αφρημένους έννοιες, κατάλληλοι να αποδώσουν τη ναζιστική κοσμοθεωρία όπως Διόνυσος = έκσταση, ένστικτο, (βασικό αντι-ορθολογικό κριτήριο στη ναζιστική ιδεολογία), Απολλών = Φως (κάθε τι μη εθνικοσοσιαλιστικό είναι σκοτάδι). Άλας = φέρει τον Κόσμο (ρόλο που αναθέτουν στον εαυτό τους οι ναζί), Ίκαρος = υπεράνθρωπος κατακτή-

σεις, και τέλος ο Προμηθέας ως πρότυπο του άριου δημιουργού, εκπολιτιστή της ανθρωπότητας. Κι έτσι αυτός που μέχρι το 1900 περιοριζόταν στο συμβολισμό μόνο της τεχνολογίας, γίνεται τώρα το σύμβολο του πνεύματος και της θέλησης του ήρωα⁷. Με Προμηθέα θα διακοσμηθεί ο Breker το Υπουργείο Προπαγάνδας που έχει αναλάβει τη διαδότηση του νέου άριου πνεύματος. Στα ανδρικά γλυπτά τονίζονται πάντα τα αρρενωπά χαρακτηριστικά: τετράγωνο θηλυτικό πρόσωπο, συνφρυσιωμένο βλέμμα (εικ. 3), αθλητικό σώμα, και παραμένει πάντα κανόνες στη ναζιστική τέχνη, η ανδρική απεικόνιση να συνδέεται με απόλυτες αξίες φθάνοντας στο σημείο να αποδοθούν στο ίδιο το Σύμπαν ανδρική υπόσταση (εικ. 4).

Απέναντι σ' αυτή την ανδρική απολυτότητα αντιπαράβεται η γυναικεία σχετικότητα η οποία υποδηλώνεται ήδη σε ένα πρώτο επίπεδο από μια πληθώρα μορφών: Άρτεμις, Αφροδίτη, Αθηνά, Δήμητρα, Ψυχή, Μνημοσύνη, Ολυμπία, Δάφνη, Ευρώπη, Νύμφη, Αμαζόνα, Γαλάτεια, Αλκμήνη, Τύχη, Σελήνη, Ηώς, Γαία⁸. Μέσα όμως σ' αυτή τη διαφοροποίηση συναντάμε δομικά χαρακτηριστικά κοινά σε όλες τις απεικονίσεις: πρόκειται για τη θηλυκότητα και τη μητρότητα. Η πρώτη τονίζεται κυρίως ως «προκλητικές» θηλυκές στάσεις (εικ. 5), η δεύτερη με το τονισμό της λεκάνης, του στήθους και της κοιλιάς (εικ. 6). Βέβαια τα παραπάνω χαρακτηριστικά βάλανε κανείς ότι κι αυτά παραπέμπουν σε απόλυτες αξίες, σ' αυτές δηλ. της γυναικείας και της μητέρας, όπως συνέβαινε



4. Γιόζεφ Πέπερ (Josef Peper), Ιπείς στη θάλασσα, εκτέθηκε το 1942. Ενισχυμένος ανδρισμός φέρνοντας σε σχέση τον άνδρα με τη φυσική «ανδρική» δύναμη, το αλόγο. Πάνω δεξιά ιππέας κυρίας, θυμίζει πομπή ναυαγίων από τη ζωφόρο του Παρθενώνα.



5. Josef Thorak, Η κρίση του Πάρη, 1941.

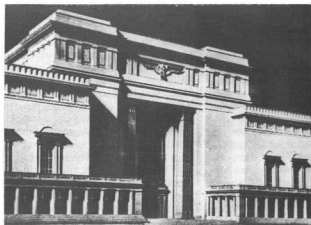


6. Οτο Ρόλοφ (Otto Roloff), Λήθα.

και με τα ανδρικά στοιχεία. Μόνο που στη γυναικεία περίπτωση χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να τονισθεί η γυναικεία σχετικότητα. Αυτό το διαπιστώνει κανείς τόσο σε απεικονίσεις ανδρικών και γυναικείων συμπλεγμάτων όσο και μόνο γυναικείων. Στα πρώτα ο άνδρας λάμπει με την παρουσία του στα δεύτερα με την απουσία του. Η ίδια η επιλογή θεμάτων καθορίζει αυτή την ανδρική υπεροχή, κι αυτά είναι η Αθήνα, η Ευρώπη, η Δανάη, η Αριάδνη, η Δάφνη, η Αφροδίτη (εικ. 7) και Αθώνας η Άρης, η Κρίση του Πάρη. Σε όλα η γυναίκα υφίσταται την ανδρική επιθυμία είτε με δόλο (Αθήνα, Δανάη, Ευρώπη), είτε από συναίσθηματική αδυναμία (Αφροδίτη), είτε από την ίδια της τη «φύση», τη γυναικεία ματαιοδοξία (Κρίση του Πάρη). Πουθενά δεν εμφανίζεται ως

ενεργητικό στοιχείο, πάντα ως παθητικό ακόμα κι όταν λείπει ο άνδρας. Σ' αυτή την τελευταία περίπτωση το αποτέλεσμα αυτό επιτυγχάνεται απεικονίζοντας τη γυναίκα σε κατάσταση αναμονής και προσφοράς. Η στάση της, ορθία ή ελαττωμένη, αποπνέει παθητική διαθεσιμότητα και στην κυριολεξία εκτίθεται στο βλέμμα του αρσενικού αποκαθιστώντας μαζί του μια σχέση στερεωμένης οφθαλμοπορευίας κι όχι πραγματικής επαφής (εικ. 8). Την ιδανικότερη απόδοση της σχέσης άνδρα και γυναίκα στη ναζιστική τέχνη, την έχουμε με την Κρίση του Πάρη, ένα θέμα με παράδοση στη γερμανική ζωγραφική (εικ. 9). Αν όμως οι εικαστικές τέχνες επιφορτίζονται με τον καθορισμό της σχέσης του άνδρα και της γυναίκας, η αρχιτεκτονική καθορίζει τη σχέση του ατόμου με την κοινότητα. Η επίσημη ναζιστική αρχιτεκτονική των δημοσίων κτηρίων (υπάρχει παράλληλα λαϊκή και βιομηχανική αρχιτεκτονική) καταφεύγει σ' ένα χονδρο-

κόμμενο κλασικισμό απόρροια της ναζιστικής αντίληψης ότι η απλότητα και η ευθύτητα του πνεύματος επιβάλλουν μια αρχιτεκτονική απλή και ευθεία. Σκοπός της είναι ο τονισμός της ναζιστικής ισχύος και αιωνιότητας όπως αιώνιο ήταν και το κλασικό ιδεώδες. Ο ίδιος ο Χίτλερ εκφράζει στο «ο Αγώνας μου» το θαυμασμό του για τη μνημειώδη κτήρια των κτηρίων της αρχαιότητας: «Αυτό που θαυμάζουμε σήμερα σε μερικές κολώνες που αναδύονται από τους σωρούς των ερειπίων και τους χώρους καλυμμένους από ερείπια του αρχαίου κόσμου, δεν είναι κτήρια επιχειρήσεων, είναι ναοί και κρατικά κτήρια, έργα των οποίων ο κύριος είναι η ίδια η κοινότητα»¹⁰. Τα βασικά χαρακτηριστικά του ναζιστικού κτηρίου ήταν το γιγαντισμός, το ορθογώνιο, το συμπάγες, τα φυσικά υλικά, η έλλειψη πρόσθετης διακόσμησης κι ένας ρυθμός της όψης που βασίζονταν στην επανάληψη ορισμένων στοιχείων. Καθένα από αυτά τα χαρακτηριστικά είχε και το



10. Χ. Ντούσταμν (H. Dustmann), Μουσείο Εθνογραφίας (μακέτα).



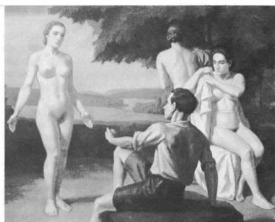
11. Χούγκο Ρέτσερ (Hugo Röttcher) — Τέο Ντιρκμάλερ (Theo Dierksmeier), Οίκος του Γερμανικού Τουρισμού (μακέτα).



7. Άρτουρ Κάμπφ (Arthur Kampf), Απολλοδότη και Αδωνής.



8. Γιόχαν Σουλτ (Johann Schult), Αναμονή.



9. Ιβό Σάλιγκερ (Ivo Saliger), Η κρίση του Πάρη, εκτέθηκε το 1939. Ο πίνακας είναι ακηροθετημένος με τέτοιο τρόπο ώστε να αντιπροσέχεται η ανδρική απολυτότητα, ο ένας, την γυναικεία σχετικότητα, οι πολλές. Επιπλέον ο Πάρης με σύγχρονα ρούχα και έχοντας γυρισμένη την πλάτη σε μας βοηθάει στην ταύτιση μ' αυτόν του κάθε αρσενικού θεατή. Παράλληλα, η προέκταση των χρωμάτων του θράχου, της «γερμανικής γης» δηλ., στα ρούχα του Πάρη, ταυτίζει ανδρικό και Γερμανία, βασικό εθνικοσοσιαλιστικό ιδεολόγημα, αφιόνοντας τη γυναικία στο περιθώριο.

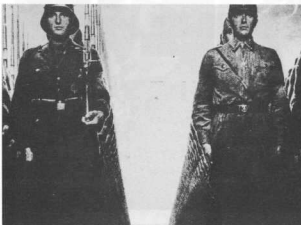
δικό του περιεχόμενο: γιγάντιο = αιώνιο και επικυρίαρχο, τετραγωνό = άριο, απόδειξη της κοινής ελληνικής και γερμανικής καταγωγής (ο ελληνικός νόσος είναι ορθογωνικός)¹¹, φυσικό υλικό = η φυλετική ιδεολογία του Blut und Boden (αίμα και χρώμα), έλλειψη διακόσμησης = αιωνιότητα-διαχρονικότητα, γιατί η διακόσμηση διαφέρει από εποχή σε εποχή και παραπέμπει έτσι στη σχετικότητα της ιστορικής υπαρξης¹². Επιτρέπονται μόνο δομικές διακοσμώσεις όπως οι κολόνες και οι πεσσόι καθώς και ελάχιστα «κλασικίζοντα» στοιχεία (εικ. 10). Περιορίζεται μ' αυτό τον τρόπο η αρχιτεκτονική σε προσόψεις με τεράστιες λείες επιφάνειες, όπου παραναλαμβάνονται συνεχώς τα παραπάνω στοιχεία — η έννοια της επαναληπτικής ομοιομορφίας είναι κύριο χαρακτηριστικό του ναζιστικού ολοκληρωτισμού — με πρώτο το θαυμάσιο σκαμμένο παράθυρο με μορφή πολεμιστήρας, ώστε να δίνει στο σύνολο την εικόνα του απόρρητου κάστρου και να δημιουργεί

γει πάνω στο άτομο εντυπώσεις επικυρίαρχης (εικ. 11). Σ' αυτές τις προσόψεις καθοριστικό ρόλο παίζει η δωρική κιονοστοιχία, σύμβολο της επανάληψης και του τρόπου που επιτυγχάνεται η επικυρίαρχια πάνω στα άτομα. Κι αυτός είναι ο στρατός. Στην περιγραφή του Συνεδρίου του Κόμματος στη Νυρεμβέργη το 1933, ο Χούμπερτ Σραντε (Hubert Schrade), καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης θα πει: «Απιστευτές ανθρώπινες μάζες συσσωρεύονται, αλλά όχι άμορφες... υποταγμένες σε μια αυστηρή μορφή στην οποία προσαρμόστηκαν, σε μια πρωτόγονη μορφή κοινοτικής ύπαρξης, το στρατιωτικό σχηματισμό... η εικόνα που δημιουργείται από την παρέλαση είναι αυτή μιας ανθρώπινης αρχιτεκτονικής»¹³. Παράλληλιός λοιπόν αρχιτεκτονικής και κοινοτικής ύπαρξης μεσος περιεχομένου. Έχουμε δηλ. μια αρχιτεκτονική και μια κοινοτική δομή με κοινό στοιχείο το ανθρώπινο κορμί-κόλινα και μάλιστα χωρι-

κή, σύμβολο της στρατιωτικής απορτιωτικής κοινότητας που γοητεύει τους ναζί. Η λειτουργικότητα όμως της κολόνας γίνεται ανύλητη πολύ περισσότερο ενταγμένη σε μια ενότητα, αυτήν της κιονοστοιχίας, παρά απομονωμένη και η ενότητα αυτή έχει ως αρχή της την επανάληψη. Έτσι σε κοινωνικό επίπεδο το στοιχείο ανθρώπου της κοινωνικής δόμης για να είναι λειτουργικό πρέπει να έχει σαν σκοπό την ένταξη του σε μια ενότητα, την αρία φυλετική κοινότητα βασισμένη κι αυτή στην επανάληψη και την ομοιομορφία. (εικ. 12). Τα άτομα γίνονται αντιγράφα ενός και μοναδικού μοντέλου, αυτού που επιβάλλει η θέληση της αρίας κοινότητας ταυτισμένη με την αρχή του Όλου και ενσάρκωμένη



12. α. Πάουλ Λούντβιχ Τροστ (Paul Ludwig Troost), Οίκος της Γερμανικής Τέχνης στο Μόναχο.



β. Φέρντιναντ Στάγκερ (Ferdinand Staeger), Πολιτικό Μέτωπο. Εντυπώσεις από την Ημέρα του Κόμματος στη Νυρεμβέργη το 1936. γ. Άλμπερτ Σπέρ (Albert Speer), Το Zeppelinfeld στη Νυρεμβέργη όπου γίνονταν οι συγκεντρώσεις του Κόμματος (1934).



στη συνέχεια στο πρόσωπο του Φύρερ. Με λίγα λόγια το άτομο πρέπει να υποταχθεί στον αρχηγό. Χάνει έτσι την υποκειμενικότητά του και υπάρχει απλά και μόνο σαν ένα μονότονο επαναλαμβανόμενο στοιχείο το οποίο αποτελεί τον αρχιτεκτονικό (με το κορμί του) και τον κοινωνικό-οικονομικό (με τη λειτουργία του) χώρο για να ζει και να δρά ο Φύρερ. «Κάθε ανθρώπινη ύπαρξη πρέπει να χωνεύεται μέσα σ' ένα μεγάλο άνδρα για να μπορέσει έτσι να συνειδητοποιηθεί και να κάνει καλή χρήση των δυνάμεών της» - θανσιέ ο Χανς Σέβερους Τσιγκλερ (Hans Severus Ziegler) αρχηγός της Ένωσης Αγώνα για τη γερμανική κουλτούρα στη Θουριγγία¹⁴. Πρωταρχικό λοιπόν μέλημα του ναζισμού, όπως και κάθε ολοκληρωτισμού, η κατάλυση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας με το πέρασμα από τη διαφορά στην ομοιομορφία. Αυτό το ρόλο καλείται να διαδραματίσει και η αναφορά στην κλασική αρχαιότητα και στο κλασικό ιδεώδες και θα δούμε πως.

Με την άνοδο των ναζί στην εξουσία παύει κάθε μοντέρνο πειραματισμός όπως π.χ. εξηρησιασμός, ντανταϊσμός, νέα αντικειμενικότητα που θεωρούνται «εκφυλισμένη τέχνη», και διαπιστώνουμε την επαναφορά μιας εξολοκλήρου ηθρογραφικής τέχνης που παρέπεσε στο περιθώριο εκποτισμένη από τη μοντέρνα. Η επαναφορά όμως της ηθρογραφίας με την εμμονή στη λεπτομέρεια και την αυτοτέλεια του αντικειμένου θέτει για τους ναζί, στο εικαστικό επίπεδο, το πρόβλημα που αντιμετωπίσαν και στο κοινωνικό, την ένταξη δηλ. σε μίαν ενότητα, σε μια αυθυπαρκτή ολότητα με δική της βέλση η οποία θα καθορίζει εξολοκλήρου τα μέρη. Αυτή την ολότητα οι ναζί την θεωρούν βιολογικής υφής, ταυτίζοντας με τη μη αρία κοινότητα και «λύετα» έτσι το πρόβλημα της ηθρογραφίας αλλάζοντας τα αισθητικά κριτήρια σε βιολογικά, οπότε γίνεται αποδεκτή η διαφορά στο βαθμό όμως που εκφράζει την κοινή ουσία, την αρία φυλετική υπόσταση; απεικονίζουμε δηλ. άτομο αλλά άριο απεικονίζουμε φύση, αλλά την αρία γερμανική κ.ο.κ. Αυτή την αντίληψη για την τέχνη θα αποδώσει χαρακτηριστικότερα ο αρχηγός της νεολαίας του Ράιχ, Μπάρντουφ φον Σίραχ (Bardur von Schirach) Ο Θεός να μας φυλάξει να μη υποκυφούμε σ' ένα νέο υλισμό στην τέχνη και να μη φανταστούμε ότι το μόνο που χρειάζεται να δημιουργήσουμε είναι ένας καθρέφτης της πραγματικότητας, αν θέλουμε να φτάσουμε στην αλήθεια. Ο καλλιτέχνης που πιστεύει ότι πρέπει να ζωγραφίζει για τη δική του εποχή και να ικανοποιεί τα γούστα της εποχής του έχει παρεξηγήσει τον Φύρερ του. Οτιδήποτε αυτό το Έθνος αναλαμβάνει να πραγματοποιήσει, γίνεται με γνώμονα την αιωνιότητα. Ο σκοπός κάθε ανθρώπινης προσπάθειας είναι να αποσπασει άχρονα επιτεύγματα από τη ροή του χρόνου. Και η τέχνη επίσης είναι ο αγώνας των θνητών να πετύχουν την αθανασία¹⁵. Αυτό το κομμάτι αποτελεί και την εξήγηση της αναφοράς



14. α. Όσκαρ Γκραφ (Oskar Graf), Αφροδίτη, 1938

των ναζί στο κλασικό ιδεώδες προσκολώντας την ηθρογραφία σ' αυτό. Και πρώτιστα αυτό το τελευταίο εμπεριέχει την αιωνιότητα, γιατί άντεξε στο χρόνο. Στη συνέχεια ο νατουραλισμός της αρχαιότητας σημαίνει την ύπαρξη μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, ανεξάρτητης από την υποκειμενική συνείδηση, σε αντίθεση με τη μοντέρνα αφαιρετική τέχνη που εξαρτάει την πραγματικότητα από το υποκείμενο (εκ. 13). Και τέλος, και ίσως εδώ να θριασκάει και το σημαντικότερο στοιχείο, αυτός ο αρχαίος νατουραλισμός δεν είναι «καθρέφτης της πραγματικότητας» - που θα σημαίνει σχετικότητα της ιστορικής ύπαρξης αλλά είναι ένας ιδεαλιστικός νατουραλισμός. Γίνεται δηλαδή αντίληψη ότι ο σκοπός της ιδανικής φυσικής μορφής και της ιδέας της ιδίας. Βρήκε δηλ. η ιδέα την ιδανική μορφή για να ενσρκωθεί. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει μια διπλή κωδικοποίηση σε υλικό και πνευματικό επίπεδο, τη δημιουργία δηλ. ενός ιδανικού προτύπου στο οποίο πρέπει να αποβλέπουν όλοι. Ο ίδιος ο Χίτλερ θα αποκαλέσει την ελληνική τέχνη σαν η «υπέροχη σύνδεση της πιο εκθαμβωτικής φυσικής ομορφιάς με τη λάμψη του πνευματικού και την ευγένεια της ψυχής»¹⁶. Μάλιστα αυτή η κωδικοποίηση γίνεται ισχυρότερη τη στιγμή που η ιδανική μορφή θεωρείται ως τέτοια επειδή σκρίβως εμψυχώνεται από την ιδέα η οποία στην προκειμένη περίπτωση, είναι ο εθνικοσοσιαλισμός. Μεταφέρεται έτσι η πραγματικότητα έξω από το υποκείμενο σε κάποιο «χώρο ιδεών» και γίνεται ένας αντικειμενικός κώδικας απροσπλάστος σε κάθε υποκειμενική επέμβαση. Γίνεται η ολότητα η οποία καθορίζει το μέρος-άτομο και με την οποία αυτό το τελευταίο πρέπει να ταυτιστεί. Αυτή την έννοια της ολότητας με την υποταγή του μέρους θέλουν να τονίσουν οι ναζί, όπως και κάθε μορφή ολοκληρωτισμού, με την εμμονή στην απεικόνιση του ανθρώπινου κορμιού με βάση



13. α. Ο κατάλογος από την έκθεση μοντέρνας τέχνης που οργάνωσε ειρηνικό ο Χίτλερ σαν προίον «εβραίο-μολοσεβίκης» κουλτούρας κάτω από τον τίτλο «Εκφυλισμένη Τέχνη». β. Κατάλογος από την επίσημη έκθεση γερμανικής τέχνης με την Αθήνα και το ναζιστικό έμβλημα, έδειξε της ελληνικής αρίας καταγωγής τον ναζί.



1942. 6. Paul Ludwig Troost, Η σκηνή φρουρά. Το ναζιστικό ανθρώπινο πρότυπο.

το κλασικό πρότυπο, βλ. αθλητικό. Αν αυτή η απεικόνιση σ' ένα πρώτο επίπεδο δείχνει καθαρά ότι αυτό που ενδιαφέρει τον ολοκληρωτισμό είναι ο έλεγχος του ατόμου, σ' ένα δεύτερο, πιο συνειδητό και γι' αυτό πιο επικίνδυνο, το κλασικό κορμί θεωρείται η ίδια η ενσάρκωση της ολότητας. Συνεπεία κι αυτό το γερμανικού ιδεαλισμού που θα θεσμοθετήσουν στο χώρο της αισθητικής τόσο ο Βινκελμαν όσο και ο Hegel. Ο πρώτος καθιστά το κορμί το κέντρο της αληθινής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και θεωρεί το αρχαίο ελληνικό προσωποποίηση της ενότητας, όπου το ευγενές περιγράμμα ενώνει την πιο ωραία φυσική και τις ιδανικές μορφές¹⁷. Ο Χέγκελ βλέπει στο κορμί την κατεχόμενη απόδοση της ολότητας για τον απλό λόγο ότι τα μέρη-μέλη είναι αδύνατον να υπάρξουν ανεξάρτητα από το ολόγραμμα¹⁸. Μ' αυτό τον τρόπο η έννοια του «ιδανικού προτύπου» με την αισθητική χρήση του κορμίου μεταφέρεται στο θεατή σε πολλαπλά επίπεδα, συγχρόνως συνειδητά και ασυνειδητά. Επειδή όμως αυτή η ταύτιση με το πρότυπο είναι αδύνατη, γιατί η ολότητα είναι το ιδεώδες, το άτομο παραμένει σε κατάσταση μόνιμης στέρησης και ενοχής η οποία οδηγεί σε υποταγή στο πρότυπο, το οποίο ενσαρκώνεται κι ναζί ή αντίθετα σε δίαια εξουσίας όταν υπάρχει ταύτιση με το πρότυπο όπως πίστευε η ναζιστική ελίτ για τον εαυτό της. Μέσα απ' αυτή τη λογική, η απεικόνιση του άνδρα και της γυναίκας στη ναζιστική τέχνη, δεν έχει καμία σχέση με συγκεκριμένα άτομα αλλά με το όριο (ναζιστικό) ιδανικό του άνδρα και της γυναίκας. Είναι και ο λόγος που επιλέγονται οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι για να το αποδώσουν. Αυτό κυρίως είναι φανερό στην κρίση του Παρή όπου οι τρεις θεές δίνουν την εντύπωση της ίδιας γυναίκας από τρεις διαφορετικές πλευρές, πράγμα που καταλύει την υποκειμενικότητα τους, ενώ παράλληλα στον άνδρα που ει-

ναι ένας, του αφαιρείται το πρόσωπο. «Ιδανικά» λοιπόν άτομα και «ιδανικές» σχέσεις με σκοπό την κατάλυση της διαφοράς και την υποταγή σ' ένα πρότυπο κοινό για όλους, αυτή είναι η χρήση του κλασικού ιδεώδους στη ναζιστική Γερμανία (εικ. 14). Έτσι το κλασικό ιδεώδες αποκομμένο από τη χρονική και χωρική του ιστορικότητα γίνεται στα χέρια του ολοκληρωτισμού καταπιεστικός κανόνας που αποδέλνει στην κατάλυση της υποκειμενικής διαφοράς με τη δημιουργία ενός «ιδανικού-προτύπου τόσο σε επίπεδο σκέψης όσο και σώματος.

Σημειώσεις

* Το θέμα αυτό αποτέλεσε επίσης αντικείμενο ανακοίνωσης και δημοσίευσης στο Το Συμπόσιο για τη τέχνη, Α.Π.Θ., Τετράγυλο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη 12-14, Οκτωβρίου 1984.

1. Wolbert Klaus, Έλληνες και Γερμανοί, διηλώσα άρθρο στον κατάλογο ομώνυμης έκθεσης που έγινε στη Στουτγάρδη (2-10/28-11-82), και στο Ντάρμστατ (26-1/6-3-83), σ. 84-85.

2. Τις ρίζες της «δωρικής» συγγένειας βρίσκει κανείς στο βιβλίο του Karl Gottfried Müller, Οι Δωριείς, 1824 το οποίο αναφέρεται από την Anni Schnapp — Gouberillon. L' invasion dorienne, a-t-elle eu lieu?, in L' Histoire, 48, Σεπτέμβριος 1982, σ. 42.

3. Την καλύτερη λογοτεχνική απόδοση της δωρικής υπερχής στη ναζιστική περίοδο έχουμε από τον Gottfried Beu, Un poète et le monde, Paris 1965 (1940), στο κεφάλαιο «Ο Δωρικός Κόσμος» με τον ευγλωττο υπότιτλο «Ερευνα πάνω στη σχέση τέχνης και δύναμης», σ. 190-216.

4. Wolbert, op. par. σ. 77.

4. Hitler Adolf, Mein Kampf, Paris, Nouvelles éditions Latines, σ. 279 (γαλλική μετάφραση).

5. Wolbert, Klaus, Die Nackten und die Toten des «Dritten Reiches», Anabas, 1982, σ. 53.

6. Kunst in 3 Reich, Dokumente der Unterwerfung, Κατάλογος έκθεσης, Φρανκφούρτη 15-10/18-12-1974, Frankfurter Kunstverein, σ. 112.

7. Wolbert, op. par. σ. 214-215.

8. Wolbert, op. par. σ. 52-56.

9. Από τις πιο ενδιαφέρουσες αναλύσεις

της ναζιστικής τέχνης βρίσκει κανείς στο Hinz, Berthold, Art in the Third Reich, Pantheon Books, New York, 1979.

10. Hitler, op. par. σ. 264.

11. Το θέμα αυτό θίγει ο Rosenberg στο βιβλίο του ο «Μύθος του 20ού αι.» και αναφέρεται από τον Taylor, Robert, The word in stone, University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London, 1974, σ. 57.

12. Petsch Joachim και Schache Wolfgang, «Tendances fondamentales, et caractères de l'architecture national — socialiste», Les Réalistes 1919-1939, Κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Paris 1980, σ. 398.

13. Brenner, Hildegard, La politique artistique du national — socialisme, Payot, Paris 1980, σ. 183.

14. Brenner, op. par. σ. 31.

15. Hinz, op. par. σ. 80.

16. Hitler, op. par. σ. 407.

17. Winkkelmann, Reflexions, sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture, Aubier, ed. Montaigne, Paris, 1954, σ. 119, 129.

18. Hegel, Esthétique, 4 τόμοι, Flammarion, Paris 1979, τ. 1., 171, και τ. 2. σ. 151, 157, 158.

Classic Antiquity and Fascism. The Adventures of the Classic Ideal in the Nazi Germany.

A. Ioannidis

The employment of the classic ideal in the Nazi Germany, however deprived of every humanistic reference, was an aftermath of the German idealism. The Nazis, considering themselves of common origin with the ancient Greeks, decided that classic art could ideally represent them. This choice was meaningful and of strategic importance: on the one hand, it created a strong bond with the leading upper middle-class, which from the nineteenth century on had already used the perpetuity of the Greek myth in order to persuade for the absolutism of its authority. And on the other, the application of the classic ideal to Europe could offer the possibility of a double code to the human existence. The classic ideal was the perfect vehicle of idea. Thus, a model, common for all, was created. Its context was dictated and formulated by the national-socialism, dismissing every subjective differentiation.

The Nazis also pursued the same uniformity of model in architecture. They located it in the colonnade, a symbol of the military array, which directly referred to a unity, based however, on the uniform repetition. It was their version and vision of the human society. It was, and still is, the picture of totalitarianism.