۴۶۲

کامبلا گری / سیما کوبان :

انقلابِ اکتبر و هنرمندان

فهرست مطالب

	نویسنده	مترجم	صفحه
مقاله			
ماکس وبرو نظریه قدرت	باقر پرهام		۶
انسانِ از خود فرارونده	دوآن شولتز	گیتی خوشدل	۲۱
خطابهٔ نوبل	چسلاو میلوش	ر. فرخ	۳۵
انقلاب اکتبر و هنرمندان	کامیلا گری	سیما کوبان	۴۴
قصه			
حفاری قاچاق و حضرت والا	پرویز ورجاوند		۶۲
اسفندیار غایب	جواد مجابی		۷۱
شعر			
مَرد و آزادی	مهدی‌اخوان‌ثالث		۸۴
آه	مهدی‌اخوان‌ثالث		۸۸
نگارهٔ گلگون	سیمین بهبهانی		۸۹
درخانه زمین ــ مفهوم‌نابهنگامی و همچنان ــ اندرز پیر دانستن			
شعری به شکل پایان	اسماعیل خوئی		۹۰
برگ اول کتاب	م.ع. سپانلو		۹۶
شب	م. امروز		۱۰۲
برآستانه	عظیم خلیلی		۱۰۳
چند دو بیتی	ا.وثوق احمدی		۱۰۴ ۱۰۸ ۳۴
رهائی‌بخش	پابلو نرودا	لیلی گلستان	۱۰۵
نمایشنامه			
راهب و راهزن	هاینریش بول	حمید سمندریان	۱۰۹

	نویسنده	مترجم	صفحه
فیلمنامه			
عیار تنها	بهرام بیضائی		۱۳۲
گزارش			
اندر قضایای "نطق باشکوه آقای اسکندری"	صادق هاتفی		۱۸۶
یادنامه			
سخنی باید گفت	پرتو نوری‌علاء		۱۹۲
در سوگ تاج اصفهانی بزرگ مرد آواز ایران	محمدرضا شجریان		۲۰۰
یادواره‌ای برای اسماعیل شاهرودی "آینده"	ا. پرهیب		۲۰۸
چراغ وکتاب			
جهان برگرده‌های ما	ملکوم پیت	احمدکریمی‌حکاک	۲۱۴
نقدو معرفی‌کتاب			
قصه یک نسل	عبدالحمید ابوالحمد		۲۱۹
دوشهادت‌نامه از جهان‌کارگران	ناستین		۲۳۵
آشفتگی در فکر تاریخی	احمدکریمی‌حکاک		۲۴۰
شعر شهادت است	ا. پرهیب		۲۴۲
یادها	د. نصرت‌زاده		۲۴۳
آخرین‌وسوسه‌مسیح	آذر کفاشیان		۲۴۴
کتابهای تازه	علی دهباشی		۲۴۷

انقلاب اکتبر و هنرمندان

کامیلا گری

ترجمه: سیما کوبان

سخنی با خواننده

"هنر و سوسیالیسم"، "هنر در جوامع سوسیالیستی" و "رئالیسم سوسیالیستی" مباحثی است که در میان هنرمندان و هنردوستان ایرانی (خاصه جوانان) علاقمندان فراوانی دارد؛ ولی متاسفانه مطالب موجود در زمینه‌های یادشده به زبان فارسی بسیار محدود و در عین حال پراکنده است؛ در نتیجه غالبا بحث و گفتگو درباره‌ٔ این‌گونه مسائل از حد شعار و موضع‌گیریهای خصمانه فراتر نمی‌رود و راهی بسوی تحلیل علمی و روشنگر نمی‌گشاید. هدف ترجمه‌ٔ حاضر و ترجمه‌های دیگری که در فرصتهای بعدی عرضه خواهد شد صرفا مشارکت در پرکردن این خلاء است؛ که بطور جدی سد راه پژوهشگران ایرانی برای پرداختن به این مباحث است.

درباره‌ٔ وضع هنر و هنرمندان در دهه‌ٔ پس از انقلاب اکتبر، مطالب موجود حتی به زبانهای خارجی نیز بسیار اندک است. نویسندگان بورژوای تاریخ هنر در غرب، بطور معمول فقط از چند هنرمند "پیشتاز" روس که در اولین سالهای پس از انقلاب از شوروی مهاجرت کردند و نیز یک یا دو هنرمندی که در شوروی ماندند ولی بکار نقاشی و مجسمه‌سازی ادامه ندادند؛ نام می‌برند و احیانا تصاویری از آثار آنها را نیز چاپ میکنند. اما بدون هیچ توضیحی درباره‌ٔ چگونگی ماجرا، بلافاصله نتیجه میگیرند که کمونیسم مانع رشد و شکوفائی هنر است! از سوی دیگر هواداران "رئالیسم سوسیالیستی" نیز پس از آنکه هنر و هنرمندان این دوره را به لقب "منحط" مفتخر میکنند با سرعت از این مبحث میگذرند و در فوائد "رئالیسم سوسیالیستی" داد سخن میدهند و به کلی‌گوئی می‌پردازند! در این میان فقط این خواننده‌ٔ کنجکاو است که با سئوالات بسیاری که برایش مطرح شده؛ بدون دریافت پاسخ، سرگردان میماند.

۴ – عکسی از میزانسن وقایع انقلاب که بوسیله آلتمن و سایر هنرمندان "چپ" در اکتبر ۱۹۱۸ اجراء شد. پشت تریبون فوقانی نمایندگان اصلی دوما قرار گرفته‌اند و درطرفین آنها "نوکران" تزاری ایستاده‌اند. در پائین ارتش کارگران، کشاورزان و سربازان آماده شده‌اند تا به قصر زمستانی حمله کنند.

میکرد : "کوبیسم[6] و فوتوریسم سبک‌های هنری انقلابی و نشانه‌های نویددهندهٔ انقلاب سیاسی و اقتصادی سال ۱۹۱۷ بودند[7]".

بدین‌سان این هنرمندان که در آن دوران "چپ" نامیده می‌شدند، آرزوهای خود را در آرمان انقلاب بلشویکی[8] بازیافتند و نیروهای سرکوب‌شدهٔ خود را در راه تبلیغ دنیای نوینی بکار گرفتند که حس می‌کردند بزودی به آن دست می‌یابند. اینان در این راه آنقدر دل بسته و پرشور گام برمیداشتند که به تبعیت از گفتهٔ مالەویچ که: "اندام درخت انقلاب با ساقهٔ تشکیلات رشد می‌کند و باید در باروری شایستهٔ آن مشارکت داشت..."[9]؛ بعنوان ابراز لیاقت خود را اعضای شایسته‌ای در سازماندهی مجدد زندگی هنری کشور میدانستند آنچنانکه ادارهٔ امور هنری را بعهده گرفتند. این هنرمندان می‌گفتند: دیگر زمان پرداختن به نقاشی‌های بی‌مصرف سر آمده است. مخصوصا که یک تابلو از این دست، جز یک ابزار نامناسب و ضعیف برای بیان، چیز دیگری نیست (آنهم پر از همانندیهای نفرت‌انگیز با سیستم بورژوائی). حالا دیگر کوچه‌ها، میدانها، و پل‌ها عرصهٔ تاخت و تاز و جولانگاه هنر ما هستند." ما دیگر به‌یک‌معبد هنرکه درآن آثار مرده و بی‌مصرف پرستش‌شود نیازی‌نداریم. آنچه ما به آن نیازمندیم یک کارخانهٔ پرتحرک تفکر انسانی است که جلوه‌گاهش را باید در تراموایها[10]، کوچه‌ها، خیابانها، خانه‌های کارگر و عرصه‌های کار و زندگی کارگران پیدا کرد[11]". این کلمات برگزیده‌ای از سخنان مایاکوفسکی[12] در کنفرانس سال ۱۹۱۸ بود. در نوامبر این سال توسط "بخش هنرهای زیبای کمیساریای‌آموزش‌خلق" که بنام ایزو[13] از نارکومپروس[14] معروف بود، یک کنفرانس عمومی "برای توده‌های وسیع زحمتکشان" در قصر زمستانی مصادره‌شده برگزار شد[15]. از قرائن موجود چنین استنباط می‌شود که این کنفرانس که موضوع آن "یک معبد یا یک کارخانه؟" بود با استقبال بی‌نظیری از سوی مردم نیـــز مواجه بوده است.

---

6. Cubisme

۷ ــ نقل قول ماخوذ از: O Novikh sistémakh v iskousstvé، ویتبسک، ۱۹۲۰.

8. Bolchévique

۹ ــ نگاه کنید به یادداشت شماره ۷.

10. Tramway

۱۱ ــ "Meeting ob iskousstvé" در Iskousstvo Kommouni، شماره ۱، ۷ دسامبر ۱۹۱۸.

12. Maïakovski

13. IZO

14. Narkompros

۱۵ ــ کلمات اختصاری مانند ایزو از مشخصات بارز این دوره هستند و آنقدر در این زمان علائم اختصاری وجود دارند که غالبا حتی برای تاریخ‌نگار نیز تشخیص آنها مشکل است. در این دوره سازمانها با چنان سرعتی جانشین یکدیگر می‌شدند و آنقدر متعدد بودند که حتی کسانی هم که در آن زمان عملا در این حوادث تاریخی شرکت داشتند، در توضیح تطور این علائم و بازشناسی آنان دچار اشکال می‌شوند.

بجز مایاکوفسکی، اوسیپ بریک [16] و نیکلای پونین [17] پیشکسوت تاتلین نیز سخن گفتند. پونین پایگاه هنر در اروپای قرون وسطی را با آرزوی تجدید حیات و تکرار آن در زمان معاصر تشریح کرد. او در سخنانش گفت: هنرمند امروز باید هویت قربانی بودن خود را تغییر دهد و اثر هنریش را از حالت تنها یک شیئی مورد ستایش و پرستش بودن بیرون بیاورد. ما هم‌اکنون ماده، حجم و ساخت "فرهنگ مواد" را که راهگشای هنر نوین کارگری است در اختیار داریم که خود باید مبشر تولدی نوین در هنر باشد." درجامعهٔ امروزی طبقه کارگر با کوشش خود خانه‌های نوین، کوچه‌های نوین و وسائل زندگی نوینی خلق خواهد کرد... هنر طبقهٔ کارگر دیگر آن محراب مقدس نیست که به نقش و نگار آن از سر سیری نگاه کنند؛ بلکه یک کارخانه نوین اشیاء هنری است [18]."

ساختهای تاتلین با نام "مواد واقعی در فضای واقعی" گواه آن بود که این هنرمندان توانسته‌اند احتیاج خود را به اینکه سازندگان فعالی باشند آزادانه بیان کنند. آنها نقاشیهای‌خود "فعالیتهای صوری" و رنگها و قلم‌موهای‌خود "ابزار بیهوده و از مد افتاده" را رها و خود را شادمانه وقف تجربیات نوینشان کردند. این هنرمندان مغرورانه نسبت به فداکاری‌های ملازم با ضرورت زمان بی‌توجه بودند و فارغ از حال همشهریان خود که در مبارزه روزمره زندگی درگیر بودند، اینان با خیال آسوده مشغول تدارک آینده بودند و بزحمت اوضاع تیره و تار زمان خود را درک می‌کردند. البته با آنکه شرایط زندگی درنتیجهٔ فلج شدن کامل روستاها و دشواریهای ترابری کالاها بسیار سخت شده بود، بهیچوجه نمی‌توان باور داشت که این هنرمندان از گرسنگی هلاک می‌شدند؛ زیرا آنان در پرتو آزادی بدست‌آمده و عظمت هدفی که برای خود تعیین کرده بودند کاملا گیج و منگ شده بودند و توان آنرا داشتند که بی‌خبر از آنچه اطرافشان را گرفته بود به قهرمانانه‌ترین کارها اقدام کنند. آنها کاملا به وظیفهٔ خود در زمینهٔ تغییر دنیایی که در آن زندگی میکردند، پرداخته بودند. بدون‌تردید این اولین‌بار در تاریخ است که به یک گروه هنرمند اینچنین نوپا امکان داده می‌شود که رویای خود را در مقیاسی چنین بزرگ تحقق بخشند.

پروژه‌های هنرمندان

در چهار سالی که بنام دوران "کمونیسم قهرمانانه" معروف است؛ این هنرمندان فرصت یافتند که موزه‌های هنر نوین را در سراسر کشور بنیاد کنند و مدارس طراحی را، طبق برنامه‌ای که بر اساس یافته‌های جدیدشان در نقاشی آبستره [19] پایه‌ریزی شده بود از نو سازمان دهند. این هنرمندان آذین‌بندی کوچه‌ها را به هنگام جشن‌های اول ماه مه و انقلاب اکتبر بعهده گرفتند و با اجراء نمایش‌هائی با حضور و شرکت توده‌های وسیع مردم، بقدرت رسیدن انقلابیون را بنمایش درآوردند. این خود وسیله‌ای نوین و مناسب بود برای اینکه خلق بتواند هویت واقعی خود را در آرمانش بیابد. هنرمندان با همین نحوهٔ تفکر و در همان کوچه و بازار، دادگاههای نمایشی ترتیب دادند تا تودهٔ ناآگاه مردم را با اصول عدالت در شوروی آشنا کنند و یا آنکه با اجرای برنامه‌هائی عناصر ناباب و "دشمن خلق"

16.Ossip Brik 17.Nikolaï Pounine

۱۸ ــ نگاه کنید به یادداشت شماره ۱۱.

19.abstrait(e)

را نزد مردم حقیر کنند. با همین روش به آموزش مسائل ابتدائی به خلق پرداختند مثلا به آنها اصول بهداشت، روش پرورش طیـــور، طریقهٔ کشت گندم، راه بهتـــر نفس‌کشیدن و غیره... را آموختند. این تلاشها به روشنی نشان میداد که هدف انسان در حیطهٔ کمال و کارگر شایسته در یک جامعه سالم، آرمان مشترک هنرمندان و رژیم کمونیست است.

یکی از مهمترین اجتماعات مردم؛ بزرگداشت اولین سالگرد انقلاب اکتبر بود. برای هرچه باشکوهتر برگزاری آن، هنرمندان در هر جا که بودند؛ در کیف[20]، ویتبسک[21]، پتروگراد[22] و مسکو، داوطلب می‌شدند که با همهٔ امکانات خود در تدارک این رویداد سهیم شوند.

در پتروگراد که هنوز مرکز کشور بود، تـــدارک مقدمات این مراسم را ناتان آلتمـــن[23] بعهده گرفت. او برای اینکار میدان بزرگ قصر زمستانی را انتخاب کرد و در اختیار گرفت؛ ستون یادبود مرکزی را با مجسمه‌های عظیم آبستره زینت داد و پایه ستون را با یک ساخت فوتوریست پویا آراست. (تصاویر ۱ تا ۳). این آذین بگونه‌ای بود که ساختمانهای اطراف میدان در پشت ساخت‌های فوتوریست و کوبیست استتار شده بود. بیست هزار "آرشین[24]" متقال بعنوان پرده‌نقاشی برای تزئین‌میدان مصرف‌شد! آلتمن، پونی[25]، بوگوسلاوسکایا[26] و دوستانشان که به تزئینات تنها قانع نبودند؛ تصمیم گرفتند حمله جمعیت به قصر زمستانی و تسخیر آنرا با واقع‌گرائی کامل بنمایش درآورند (تصویر ۴). باین منظور یک گردان کامل از نظامیان را بهمراه هزاران نفر از مردم عادی پتروگراد در این صحنه از نمایش شرکت دادند. نورافکن‌های بزرگی را که در آخرین لحظه در یک مغازه الکتریکی پیدا کرده بودند، پشت تخته‌بست صحنه که به سرعت ساخته شده بود نصب کردند. این چراغها ساختهای آبستره آلتمن را در آسمان به نمایش می‌گذاشت و به کل صحنه حالتی دراماتیک میداد. در تمرین نهائی بنظرشان رسید که کرنسکی[27] در این مجموعه حالت یک عروسک کوکی را دارد، بنابراین تصمیم گرفتند روی صحنه پنجاه نفر در نقش پنجاه عروسک کوکی همانند بگذارند که پنجاه بار همان حرکات را انجام دهند. در همین صحنه ارتش سرخ که روی یک تخته‌بست پائین‌تر (مثل صحنه‌های نمایش قرون وسطائی دوزخ و شیاطین) قرار داشت با تکبر و غرور آدمکهای خودکار و مجلل ارتش سفید را از سر راه خود پس می‌زد و بدین‌ترتیب پس از آنکه ارتش سفید مغلوب شد، دو هزار سیاهی لشگر و کامیونهای ارتشی با سرعت از دروازه‌ها گذشتند و بسوی قصر حمله بردند. این صحنه با یک موسیقی سرسام‌آور و پرهیاهو که پیروزی انقلاب بلشویکی را با سر و صدا اعلام می‌کرد، همراه بود. مسئولین وقت مملکت که شاهد این نمایش بودند، با تصور اینکه چنین صحنه‌ای می‌توانست بوسیله گروههای مخالف و بطور واقعی بوجود آید؛ فرمانـــده گردان را که هیچ اطلاعی از موضوع نداشت، بجرم نگرفتن مجوز مواخذه کردند، در حالیکه هنرمندان بهیچوجه فکر نمی‌کردند که برای چنین اقدامی مجوز لازم است[28]!

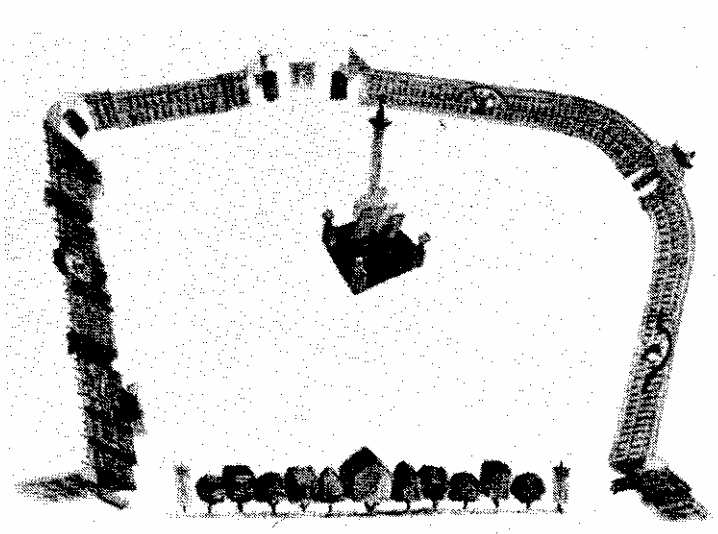
---

20. Kiev 21. Vitebsk 22. Pétrograd 23. Nathan Altman

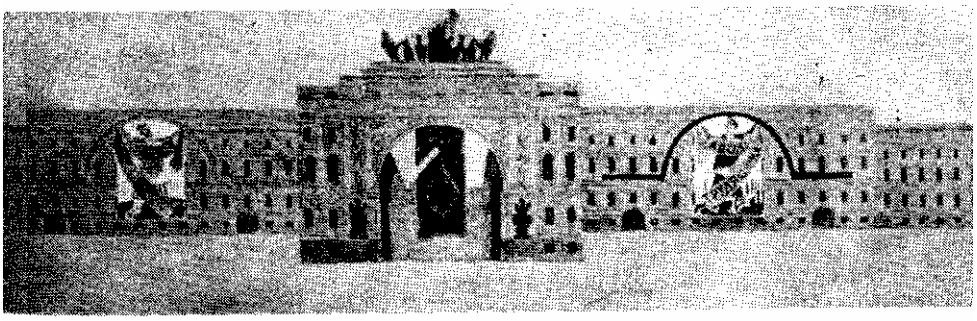
۲۴ ــ archine واحد سنجش طول در روسیه (معادل ۷۱ سانتی‌متر) ۰ م ۰

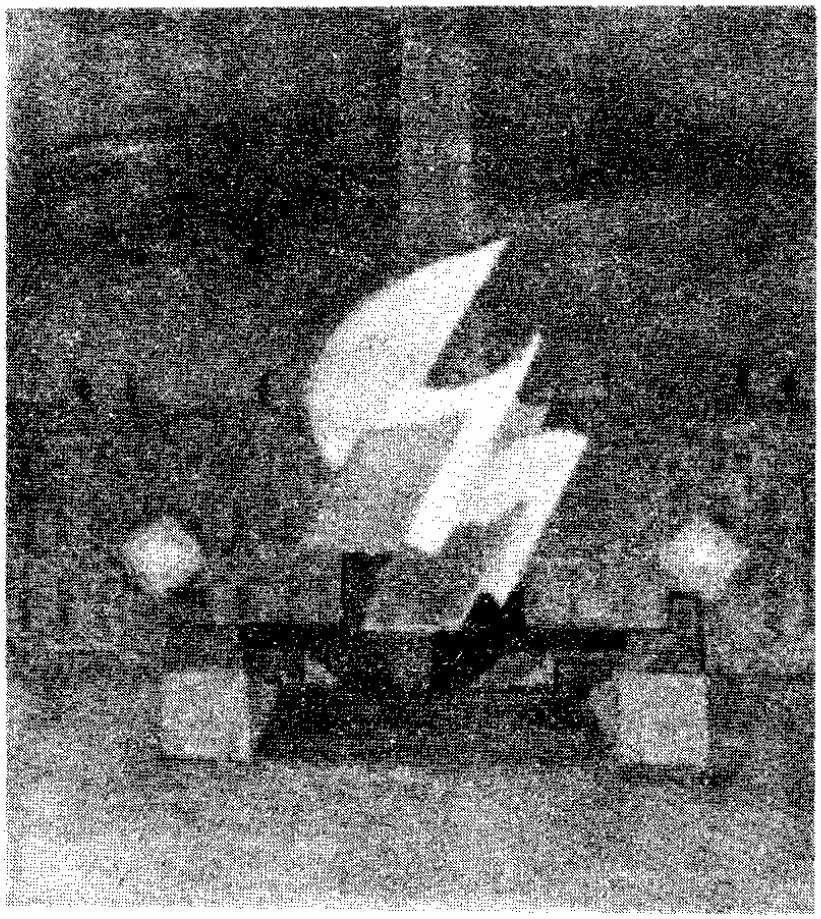
25. Pouni 26. Bogouslavskaia 27. Kerenski

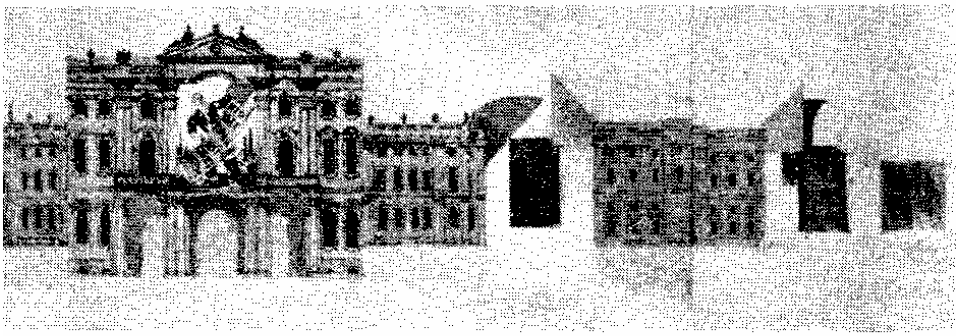
۲۸ ــ این توصیف را به برتولد لوبتکین *Bertold Lubetkin* معمار کنستروکتیویست *constructiviste* مدیونم که شخصا در این مراسم حضور داشته است.



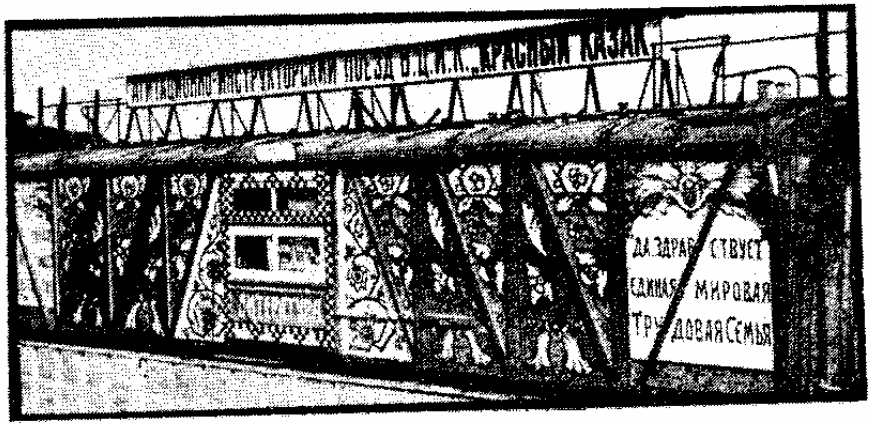
تصاویر ۱ تا ۳ ــ پروژه ناتان آلتمن برای تزئینات میدان بزرگ مقابل قصر زمستانی درپتروگراد ، بمناسبت اولین سالگرد انقلاب اکتبر ۱۹۱۷







چراغ ۵۱



۵ ــ ترن تبلیغاتی : قزاق سرخ .

نمایش‌های مشابهی بصورت بداهه‌سازیهای "قهرمانی ــ انقلابی" با همین شور و شوق منتهی در مقیاسی کوچکتر در سراسر کشور بوسیله بازیگران ، هنرمندان ، نویسندگان و آهنگسازان بروی صحنه آمد . تاتلین ، آننکف[۲۹] و میرهولد[۳۰] دکورها را طراحی می‌کردند و مایاکوفسکی که آرزو داشت "کوچه‌های شهر را قلم‌موهای خود سازد تا بر عرصهٔ میدانها همچون تخته‌شستی نقاشی سر بسایند[۳۱]" ؛ سمفونی[۳۲] سوت کارخانه‌ها را رهبری میکرد . ترن‌هائی که بر بدنهٔ آنها شعارهای انقلابی نوشته و با نقاشی‌های جالب تزئین شده بودند (تصویر ۵) ، پیام‌های سیاسی و هنری انقلاب را با خود به سراسر کشور می‌بردند . [۳۳] چنین بنظر می‌رسید که این‌هنرمندان برای اشاعهٔ انقلاب از برابر هیچ مانعی عقب‌نشینی نمی‌کنند .

در ابتدای سال ۱۹۱۸ ، لنین شخصا پیشنهاد داده بود که در شهرهای مختلف بناهائی بعنوان یادواره و بنام تمام قهرمانان انقلاب برپا کنند . در لیست اسامی کسانی که باید برایشان یادواره بسازند از یکسو با نامهای بلینسکی[۳۴] و چرنیشفسکی[۳۵] روبرو میشویم و از سوی‌دیگر اسامی کسانی چون : موسورگسکی[۳۶] ، کوربه[۳۷] و سزان[۳۸] نیز بچشم می‌خورد . این پیشنهاد در مرحلهٔ اجراء با موفقیت مطلوب روبرو نشد[۳۹] . هنرمندانی که طرح و اجرای این یادواره‌ها به آنها واگذار شده بود اکثرا پیرو مکتب رئالیست[۴۰] بودند و میدانیم که در این دوران مجسمه‌سازی هنر مستقلی نبود ، بلکه بوسیله نقاشی یدک کشیده می‌شد و آثار تعداد معدود مجسمه‌سازان روسیه آنروز بطور ناامیدکننده‌ای آکادمیک[۴۱] بود ؛ همچنین

---

29. Annenkov 30. Meyerhold

۳۱ ــ رجوع کنید به شعر : فرمان به ارتش هنر (Prikaz, Armii Iskousstva) اثر ولادیمیر مایاکوفسکی .

32. Symphonie

۳۳ ــ رجوع کنید به Kommouni, Iskousstvo ، شماره ۱۸ ، ۷ آوریل ۱۹۱۹ .

34. Belinski

35. Tchernichevski 36. Moussorgski 37. Courbet 38. Cézanne

۳۹ ــ رجوع کنید به Kommouni, Iskousstvo ، شماره ۷ ، ۹ ژانویه ۱۹۱۹ .

40. réaliste 41. académique

این آثار ساخته شده ضمن پیروی از رئالیسمی مفرط با ابتدائی‌ترین مصالح نیز اجراء شده بودند. این مجسمه‌ها را در بحبوحهٔ زمستان در وسط شهر مسکو بر روی پایه‌های حقیری گذاشته بودند که اگر هم بندرت کسی به آنها نظری می‌انداخت؛ خامی و بی‌تجربگی که از سراپای این آثار میریخت او را به ریشخند و استهزا وامی‌داشت. از بین این هنرمندان، عده‌ای کوشیدند در سبکی که تا حدودی متمایل به "کوبیسم" یا "فوتوریسم" باشد به آثار خود حالت زنده و تازه‌تری بدهند؛ اما کار این گروه نیز بخاطر "از ریخت‌انداختن"[۴۲] چهره‌های موردعلاقه مردم، اهانت مستقیم به شهروندان تلقی شد. بهمین‌دلیل از تندیس باکونین[۴۳] که توسط شروود[۴۴] ساخته شده بود، مدتهای مدیدی پرده‌برداری نشد و تازه وقتی هم که پس از مدتها از آن پرده‌برداری کردند؛ بلافاصله آنارشیست[۴۵] ها آنرا خراب کردند!

در میان این بناها تنها اثری که در آن سبک کار با موضوع هماهنگی داشت، *یادواره انترناسیونال*[۴۶] سوم (تصویر۶) اثر تاتلین بود. بخش هنرهای‌زیبای روسیه در آغازسال ۱۹۱۹ تاتلین را مامور اجرای‌پروژه‌ای‌کرد که‌درآن‌وقت قراربود درمرکز مسکو ساخته‌شود. بدنبال‌این ماموریت تاتلین در آتلیه‌اش باتفاق سه هنرمند دیگر در سالهای ۱۹۱۹ و ۱۹۲۰ روی این پروژه کار کردند. تاتلین پس از اتمام بررسی‌هایش ابتدا یک ماکت چوبی و فلزی از طرح مورد نظرش ساخت که در دسامبر ۱۹۲۰ در نمایشگاه هشتمین کنگرهٔ شوراها بنمایش گذاشته شد. تاتلین این اثر را بعنوان "مجموعه‌ای از فرم‌های خالص هنری (نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری) با هدف کاربردی[۴۷]" توصیف کرده است.

یک چنین بنائی که به افتخار نظم نوین اقتصادی برپا می‌شود، نباید تنها یک سمبل بی‌خاصیت باشد؛ بلکه این بنا باید به اقتضای موضوع هم در شکل بیرونی و هم در ساخت درونی پویا باشد. در مورد چنین بنائی بقول پونین: "کافی نیست که بتوان تنها بعنوان یک سکو روی آن نشست، بلکه باید طرح طوری باشد که خواه‌ناخواه حرکت را القاء کند و انسان را از بالا بپائین بکشاند. بخشی از این طرح طوری است که آخرین فرمانها، اخبار، تصمیم‌ها و ابتکارها را همچون جملات کوتاه یک مروج حزبی بر صفحه بزرگ تبلیغ با درخشندگی در برابر دیدگان ما قرار میدهد... این پروژه نمونهٔ بارز خلاقیت است، خلاقیت محض[۴۸]."

این کیفیت حرکت که بعنوان اصل زیبائی‌شناسی، جوهر کار تاتلین در خلق این اثر بود، بلافاصله در ترکیب‌بندیها (کمپوزیسیون‌ها[۴۹])ی کنستروکتویستها[۵۰] که تازه نشو و نما یافته‌بودند بعنوان یک اصل‌مسلم و غیرقابل‌انکار پذیرفته شد و بدنبال آن اولین "مدلهای

---

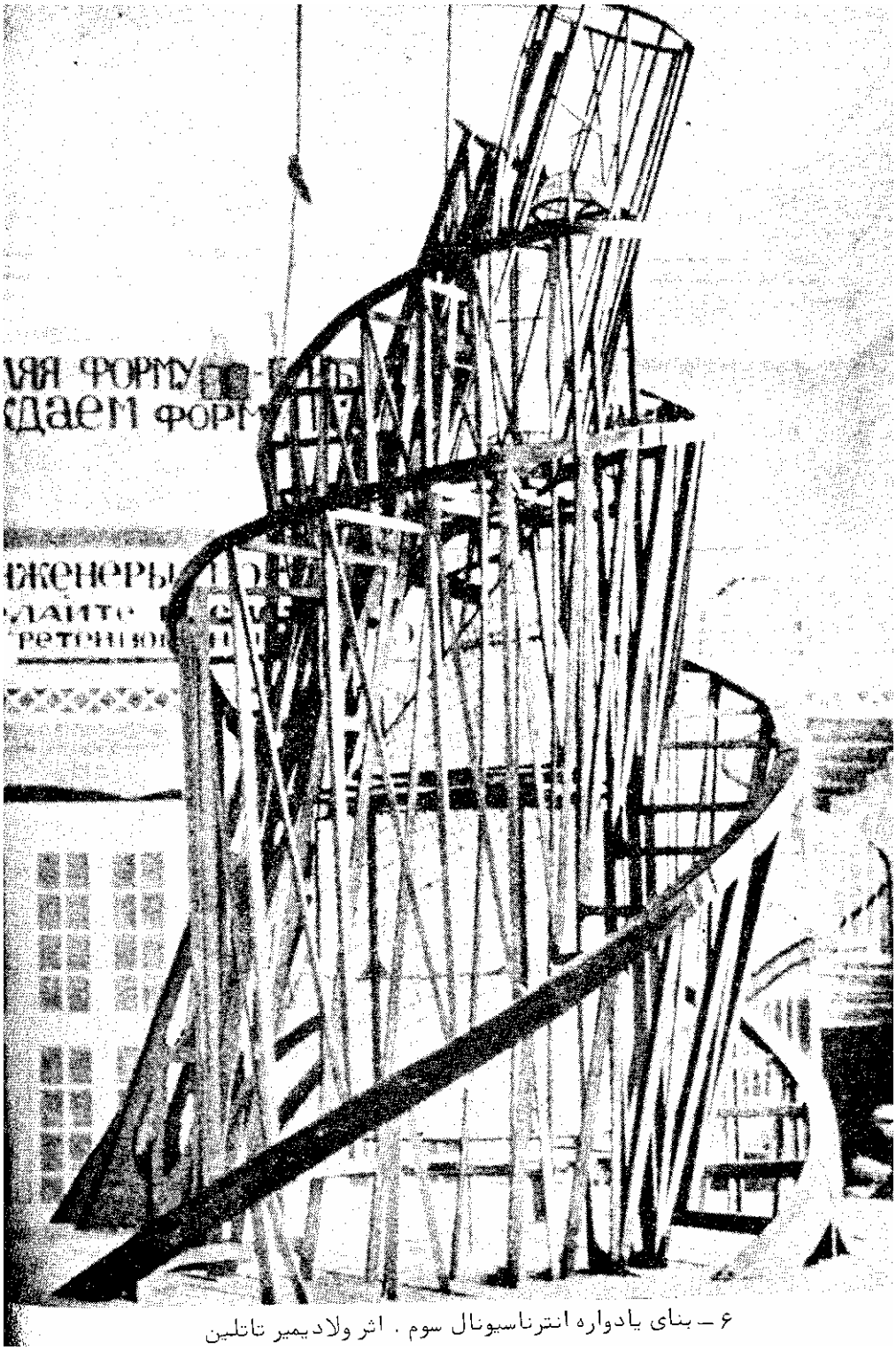
42. *déformation*
43. *Bakounine*
44. *Sherwood*
45. *anarchiste*
46. *Internationale*

۴۷ ــ نگاه کنید به یادداشت شماره ۵.

۴۸ ــ ن. پونین، "*O pamiatnikakh*" در *iskousstvo Kommouni*، شماره ۱۴، ۹ مارس ۱۹۱۹.

49. *Composition*

۵۰ ــ Constructiviste پیرو جنبش هنری *constructivisme* "ساخت‌گرائی" که بوسیله تاتلین، گابو و پوسنر در دههٔ دوم قرن بیستم در روسیه مطرح شد و بسیاری از هنرمندان پیشرو، آثاری در این زمینه خلق کرده‌اند. م.



۶ ــ بنای یادواره انترناسیونال سوم . اثر ولادیمیر تاتلین

سینتیک[۵۱] " گابو[۵۲] و مجسمه‌های متحرک (موبیل[۵۳]) رودچنکو[۵۴] در سال ۱۹۲۰ ساخته شد .

بنای تاتلین قرار بود به ارتفاع دو برابر *آسمانخراش امپایر*[۵۵] و از شیشه و آهن ساخته شود . یک داربست عظیم فلزی مارپیچ می‌بایست بدنه‌ای را که شامل یک استوانه ، یک مخروط و یک مکعب شیشه‌ای بود ، تحمل کند . این بدنه می‌بایستی به یک محور پویای غیرقرینه آویخته شود ؛ چیزی مثل یک برج ایفل[۵۶] مایل که ریتیم مارپیچی خود را در فضای اطراف ادامه دهد . یک چنین "حرکتی" در این بنا نمی‌توانست ایستا باشد . بدنهٔ بنا نیز که به فعالیتهای اجرائی حزب اختصاص داده شده بود می‌بایست در هر ماه یکبار حرکت دورانی داشته باشد . مکعب راس که برای مرکز اطلاعات پیش‌بینی شده بود باید هر روز یکبار حول محور خود بچرخد . این مرکز قرار بود بدون وقفه بولتن[۵۷] های خبری ، اعلامیه‌ها و سایر مانیفست[۵۸]ها را بوسیله تلگراف ، تلفن ، رادیو و بلندگوها برای آگاهی عموم اعلام کند . آخرین خبرها بر صفحه‌ای که شبها در فضای آزاد روشن می‌شود در دیدگاه مردم جلوه کند ، برای هوای ابری هم وسیلهٔ مخصوصی پیش‌بینی کرده بودند که شعارها و مطالب را بر روی سطح شفاف ابرها منعکس سازد . این ابتکار مخصوصا در کشورهای شمالی که اکثرا ابری هستند خیلی مفید بنظر می‌رسد .

اما افسوس که این پروژه درهمان مرحلهٔ طرح یعنی ماکتی که تاتلین و دستیارانش ساخته بودند متوقف ماند . بعدها این ماکت نماد[۵۹] آرزوهائی شد که در آن دوره این هنرمندان رویای اجرای آنرا در سر می‌پروراندند . این ماکت از جهات بسیاری گویای خیالات دور و دراز و بلندپروازیهای خارج از اندازه این هنرمندان است ؛ زیرا این هنرمندان هرچند از اندیشه شرکت فعالانه در ساخت و پرداخت دنیای نوین به هیجان آمده بودند و حتی تا نفی تابلوی نقاشی که آنرا از هر جهت مربوط به گذشته می‌دانستند ، پیش رفته بودند ؛ اما هرگز برای ایفاء نقش مهندسی که آرزوی آنرا در سر داشتند آماده نشده بودند .

ایزو

بخش هنرهای زیبا (ایزو) که در سال ۱۹۱۸ بوسیله کمیساریای آموزش خلق (نارکومپروس) تاسیس شد ؛ مسئول برنامه‌ریزی و سازماندهی حیات هنری در سراسر کشور شوروی بود . هنرمندان "چپ" که در راس این نهاد قرار گرفته بودند ؛ هنرمندان رسمی

---

۵۱ – Cinetique آنچه که اصل آن بر حرکت استوار است . م .

52.Gabo 53. mobile 54. Rodchenko

۵۵ – Empire state Building یکی از بلندترین ساختمانهای جهان در شهر نیویورک به ارتفاع ۳۸۱ متر با ۱۰۲ طبقه . بنای این ساختمان در سال ۱۹۳۰ آغاز و در ۱۹۳۱ پایان یافت . م .

56. Eiffel 58. Manifeste

57. Bulletin 59. symbole

جامعهٔ نوین شدند. لوناچارسکی[۶۰] کمیسر آموزش، مردی بود با عقاید آزادمنشانه و فرهنگی وسیع. پیش از انقلاب، هنگامی که او در تبعید زندگی میکرد با بسیاری از هم‌میهنانش مانند دوست صمیمی‌اش داوید چرنبرگ[۶۱] که در آن وقت در پاریس، مونیخ و برلین به تحصیل هنر مشغول بودند، معاشرت داشت. برای مثال او ناتان آلتمن را ملاقات کرده بود و کاندینسکی[۶۲] را باسم می‌شناخت.

لوناچارسکی پس از آنکه به روسیه بازگشت و پس از انقلاب کارمند دولت شد؛ از دوستان قدیمی و آشنایانش خواست تا به او کمک کنند. داوید چرنبرگ رئیس ایزو شد که هیئت‌اجرائی آن تقریبا بطورکامل از هنرمندان بود. آلتمن در راس بخش ایزو در پتروگراد و تاتلین در راس بخش ایزو در مسکو قرار گرفتند.

هنرمندان "راست" دعوت رژیم را برای همکاری رد کردند و "دیکتاتوری هنری" به هنرمندان "چپ" اختصاص یافت و این اطلاقی بود که هنرمندان "راست" پس از آنکه در دوران سیاست نوین اقتصادی (در ۱۹۲۱) دوباره جرات یافتند، بعنوان گلایه‌ای تلخ به آنان می‌کردند. کاندینسکی، آلتمن، نیکلای پونین (منتقد هنری)، اوسیپ بریک (نویسندهٔ فوتوریست و ستایشگر "پرولت‌کولت[۶۳]") و اولگا روزانوا[۶۴] که بسیار نابهنگام مرد؛ از جمله هنرمندان "چپ" بودند که این "شورایعالی هنر" را می‌گرداندند.

یکی از بلندپروازانه‌ترین اقدامات "شورایعالی هنر"، ایجاد یک صندوق کمک برای ساختمان موزه‌ها بود. دولت دو میلیون روبل[۶۵] برای خرید آثار هنر مدرن و برپائی موزه‌ها در سراسر کشور تخصیص داد. از این رهگذر بین سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۱، ساختمان سی و شش موزه بپایان رسید و در سال ۱۹۲۱ در تدارک ساختمان بیست و شش موزه دیگر بودند که "شورایعالی هنر" منحل شد.[۶۶] در این موزه‌ها آثار هنری از مکتبهای مختلف جایگزین شد؛ در حالیکه در همانزمان (۱۹۱۸) روزنامه *پراودا*[۶۷] ضمن اعتراض به خرید انحصاری آثار فوتوریست نوشته بود: "آینده این سبک مبهم و بسیار قابل‌بحث است" و چرا در موزه‌ها از آثار هنرمندانی چون بنوا[۶۸]، گلووین[۶۹] و دیگر هنرمندان متعلق به گروه "دنیای هنر" که از پیش از انقلاب جای خود را در اذهان عمومی باز کرده بودند؛ خبری نیست؟[۷۰] لوناچارسکی به این اعتراض چنین پاسخ داد: "ما از همه هنرمندان تابلو می‌خریم ولی آن هنرمندانی که در دوران تسلط سلیقه بورژوائی محروم مانده بودند و

---

60. *Lounatcharski* 61. *David Chtérenberg* 62. *Kandinsky*

۶۳ــ *Proletkult* سازمان فرهنگی که در سال ۱۹۰۶ تاسیس شد و هدف آن ایجاد یک فرهنگ کارگری بود. م.

64. *Olga Rozanova* 65. *rouble*

۶۶ــ *"Spizok mouzéev i sobranii organizovanikh Mouzéinim Buro Otdela IZO N.K.P."* در *Vestnik Otdela IZO Narkomproza*، شماره ۱، ۱۹۲۱.

67. *Pravada* 68. *Benois* 69. *Golovine*

۷۰ــ *Pravda*، ۲۴ نوامبر ۱۹۱۸

آثارشان در نگارخانه‌ها نیست؛ اولویت دارند"[۷۱] با برپائی اینگونه نگارخانه‌های زنجیره‌ای، روسیه اولین کشوری شد که بطور رسمی و در چنین مقیاسی، هنر آبستره را به نمایش می‌گذاشت.

رودچنکو به ریاست اداره امور موزه‌ها برگزیده و منصوب شد. وظیفهٔ او تعیین اولویت شهرهایی بود که می‌بایست آثار منتخب بخش موزه‌های "شورایعالی هنر" به آن شهرها فرستاده شود. شاید او آنطور که باید داور بی‌طرفی نبود. گابو برای ما تعریف کرد که یک روز کاندینسکی (عضو بخش موزه‌های شورایعالی هنر) به‌او خبر داده است که رودچنکو پیشنهاد کرده، یکی از مجسمه‌های سر اثر گابو به تزار ووکوکچائیسک[۷۲] یک دهکدهٔ پرت‌افتاده سیبری فرستاده شود. گابو از این تصمیم دلگیر می‌شود و با وجود برآشفتگی رودچنکو، بلافاصله اثر خود را پس میگیرد.

به سیزده واحد از این نگارخانه‌های سراسری نوین، "موزه‌های فرهنگ هنری" اطلاق شد که این نام از "فرهنگ مواد" تاتلین بعاریت گرفته شده بود. مبتکر تاسیس چنین موزه‌هائی نیکلای پونین، دوست صمیمی و پیشکسوت تاتلین بود که در سالهای ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹، هفته‌نامه ارگان "چپ" موسوم به : *ایسکوستووکمونی*[۷۳] (هنر کمون) را منتشر میکرد. "موزه فرهنگ هنری" بطور کلی به آموزش هنری اختصاص داده شده بود. هدف این موزه "آشنا کردن مردم با مکانیسم و روشهای خلاقیت هنری"[۷۴] بود. بمنظور نیل به هدف ذکرشده، به این موزه دو بخش دیگر با نامهای "موزه تاریخی" و "موزهٔ نمایشگاه" بطور جنبی افزوده شده بود. موزهٔ تاریخی جز یک مرکز مدارک و اسناد هنری برای مطالعه علمی چیز دیگری نبود. عیب پونین و همکاران انتشاراتیش در هفته‌نامه هنر کمون این بود که هنر گذشته را برای خلاقیت‌های زمان حال بی‌فایده میدانستند و آنرا نفی میکردند. این خود یکی از اتهامات اصلی بود که بعدها به هنرمندان "چپ" نسبت داده شد.

در سال ۱۹۱۸ دو "نگارخانه مادر"، یکی در مسکو و دیگری در پتروگراد تاسیس شد. در هر دوی این نگارخانه‌ها یک نمایشگاه دائمی از آثار هنرمندان "چپ" برپا بود و تاتلین در سال ۱۹۲۳ نمایشنامه *زانگوئزی*[۷۵] اثر خلبنیکف[۷۶] را در نگارخانه پتروگراد اجرا کرد. در سالهای ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۸ مالویچ نیز در نگارخانه پتروگراد آزمایشگاه نقاشی تجربی را اداره میکرد و خودش هم در همانجا زندگی میکرد.

آکادمی قدیمی هنر پتروگراد در تابستان سال ۱۹۱۸ تعطیل شد. استادان آن مرخص شدند و تمام نقاشی‌هایش بوسیله دولت مصادره شد اما مدرسه آن مدت کوتاهی بصورت یک واحد مستقل بکار خود ادامه داد و بعد در اکتبر همان سال بوسیله بخش هنرهای زیبا "ایزو" تحت عنوان آتلیه‌های آزاد پتروگراد (اسووماس[۷۷]) زندگی تازه خود را آغاز کرد.

۷۱ـ *Iskousstvo Kommouni*، شماره ۱، ۷ دسامبر ۱۹۱۸.

72. *Tsarevokokchaïsk* 73. *Iskoustvo Kommouni*

۷۴ـ *"V.Kollegii po délam iskousstva i Khoudojestvénoï promouichlénosti. Mouséini vopros"*.
در *Iskeousstvo Kommouni*، شماره ۸، ۱۹ نوامبر ۱۹۱۹.

۷۵ـ Zanguezi رجوع کنید به *Jizn Iskousstva*، شماره ۲۰، ۱۹۲۳.

76. *Khelebnikov* 77. *Svomas*

در برنامه‌ریزی این مرکز جدید پیش‌بینی شده بود :

۱ ــ تمام افرادی که مایلند یک دوره آموزش هنری حرفه‌ای ببینند بی هیچ شرطی میتوانند به (اسووماس) وارد شوند .

۲ ــ این مورد فقط درباره کسانی صدق میکند که حداقل بیش از شانزده سال سن داشته باشند . برای ورود به مرکز ، مدرک تحصیلی شرط نیست .

۳ ــ تمام کسانی که قبلا در یکی از مدارس هنری بوده‌اند ؛ بطور فراگیر عضو این مرکز محسوب می‌شوند .

۴ ــ در تمام طول سال از متقاضیان ورود ثبت‌نام می‌شود .

زیر این اطلاعیه را لوناچارسکی و چرنبرگ امضاء کرده بودند .[۷۸] علاوه بر این حق انتخاب‌استاد با هنرجویان بود و آنها می‌توانستند به دلخواه خود ، گروه‌های کار جدا جدا تشکیل دهند . آلتمن ، پونی ، پتروف ــ ودکین[۷۹] و بعدها ، تاتلین ، مالەویچ و چرنبرگ در "اسووماس" آتلیه داشتند .[۸۰] آکادمیسم محتضر که قرار بود بوسیله انقلابیون همانند "اصطبل‌های اوژیاس[۸۱]" پاکسازی و آب و جارو شود اینک با اجراء برنامه‌های یادشده بطور کلی به دست فراموشی سپرده شده بود . معذلک "اسووماس" با آزادمنشی بیش از اندازه‌ای که داشت سرانجام به هرج و مرج و آشفتگی کشیده شد و در سال ۱۹۲۱ این تشکیلات منحل شد و مدارس هنری زیر نظر آکادمی علوم شوروی قرار گرفتند . باز در سال ۱۹۲۲ بر اساس برنامه‌ای که کاندینسکی ابداع و پیشنهاد کرده بود ، این مدارس از نو شروع بکار کردند . در مسکو نیز وضع تقریبا بهمین منوال بود .

در سال ۱۹۱۸ مدرسه نقاشی ، مجسمه‌سازی ، معماری و مدرسه طراحی صنعتی استروگانف[۸۲] تعطیل شدند و بجای آنها مجتمع وخوتماس[۸۳](کارگاههای عالی هنر و تکنیک) بوجود آمد . گابو این مجتمع را چنین تشریح میکند :

"آنچه در مورد خصوصیت این نهاد مهم است دانسته شود ؛ این است که این نهاد در عین استقلال ، یک مدرسه و یک آکادمی آزاد نیز بود که ضمن اینکه در آنجا ، رشته‌های نقاشی ، مجسمه‌سازی ، معماری ، سفالگری ، کار با فلزات ، کار با چوب ، بافندگی و چاپ (تیپوگرافی) آموزش داده می‌شد ؛ جلسات سخنرانی و گردهمائی‌های دانشجوئی نیز تشکیل می‌شد که همهٔ مردم می‌توانستند در آن شرکت کنند . در این جلسات حتی هنرمندانی که

---

۷۸ ــ *Iskousstvo Kommouni* ، شماره ۴ ، اکتبر ۱۹۱۸.

79. *Petrov-Vodkin*

۸۰ ــ رجوع کنید به *Iskeousstvo Kommouni* ، شماره ۱ ، ۷ دسامبر ۱۹۱۸ .

۸۱ ــ Augias پادشاه اساطیری الید که سالیان دراز مالک هزاران گاو بود ولی هرگز اصطبلهای این گاوها تمیز نشده بود . پس از آنکه هرکول Hercule از کشتن خانواده خود پشیمان شد ؛ یکی از یازده مجازاتی را که برای تبری از گناهی که مرتکب شده بود ، پذیرفت (مجازات پنجم) ؛ پاکسازی و آب و جاروی اصطبلهای اوژیاس بود ، هرکول برای اینکار مسیر دو رودخانه را تغییر داد و آب آنها را به اصطبلها سرازیر کرد ، در اندک زمانی آب تمام پهن‌ها و مدفوع گاوها را با خود برد . م .

82. *Stroganov* 83. *Vkhoutemas*

۷ ــ ولادیمیر فاورسکی.حکاکی برای تصویر
کتاب روت ، تاریخ انتشار ۱۹۲۵.

۸ ــ بوری پیمه‌نف.صنایع سنگین. ۱۹۲۷.
اثر پیمه‌نف نمایانگر اولین نسل شاگردان فاورسکی و پتروف ــ ودکین در رشتهٔ نقاشی
در مجتمع وخوتماس مسکو است که با از میان رفتن تابلوی نقاشی مخالفت کردند.

عضو دانشکده نبودند؛ می‌توانستند نظرات خود را آزادانه بیان‌کنند و درس بدهند. چندین هزار دانشجو در این جلسات شرکت میکردند که البته بخاطر جنگهای داخلی و جنگ با لهستان، همیشه شرکت‌کنندگان همانهائی نبودند که در جلسات گذشته شرکت میکردند. کارگاه‌های مختلف با هم رابطه آزاد داشتند و دانشجویان به دلخواهشان می‌توانستند در هر کارگاهی که مایل بودند کار کنند.... در طول این گردهمائی‌ها و سخنرانی‌ها مسائل ایدئولوژیک[۸۴] بسیاری بین هنرمندان گروه "آبستره"، به بحث گذاشته می‌شد. این جلسات چنان تاثیری بر گسترش آیندهٔ کنستروکتیویسم گذاشت که نیل به آن از راه‌های دیگر مقدور نبود[۸۵]".

از میان دیگر هنرمندان که در این مجتمع کارگاه داشتند؛ می‌توان از: مالەویچ، تاتلین، کاندینسکی، روزانوا، پوسنر[۸۶]، مرگونف[۸۷]، اودالتسوا[۸۸]، کوزنتسف[۸۹]، فالک[۹۰] و فاورسکی[۹۱] (تصویر ۷) نام برد. فاورسکی، این هنرمند حکاک بعدها بر اولین نسل دانشجویان مجتمع (وخوتماس) از جمله دیینه‌کا[۹۲] و پیمەنـف[۹۳] (تصویر ۸) تاثیر بسزائی گذاشت. این دانشجویان در حدود سالهای ۱۹۲۰ در برابر مکتب‌های مختلف هنر آبستره عکس‌العمل نشان دادند.

برنامه‌های آموزشی مجتمع وخوتماس مطابق میل و در قبضه اختیار استادان "چپ" بود و در حقیقت این سازمان کاملا بوسیله گروه هنرمندان "چپ" کنترل می‌شد. هدف از اعمال این کنترل زمینه‌سازی برای برخوردی نظری با هنر در یک رژیم کمونیستی بود. اولین شعبه این مجتمع در ماه مه سال ۱۹۲۰ در مسکو تاسیس شد و مانند (ایزو) گسترش خود را شروع کرد. در ماه دسامبر ۱۹۲۱ در پتروگراد زیر نظر تاتلین و در ویتبسک زیر نظر مالەویچ شعب خود را تاسیس کرد.

اینکهوک[۹۴]

اینکهوک یا انستیتوی فرهنگ هنری ابتدا بر اساس برنامه‌ای که کاندینسکی برای آن تدارک دیده‌بود؛ شکل گرفت. این برنامه که حاوی سوپرماتیسم[۹۵]، "فرهنگ مواد" تاتلین و همچنین نظرات خاص خود کاندینسکی بود و در سال ۱۹۲۰ بهنگام تاسیس اینکهوک

---

84. idéologique

۸۵ ــ به نقل از:
Gabo. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings. Lund Humphries, Londres, 1957. "Russia and Constructivism. An interview with Naum Gabo by Abram Lassaw and Ilya Bolotwsky, 1956".

86. Pevsner
87. Morgounov
88. Oudaltsova
89. Kouznetsov
90. Falk
91. Favorski
92. Deïneka
93. Pimenov
94. Inkhouk

۹۵ ــ Suprématisme نامی که بوسیله مالەویچ از حدود سال ۱۹۱۵ به نقاشیهای آبستره هندسیش اطلاق میشد. سوپرماتیسم نتوانست به یک جنبش هنری تبدیل شود و هنرمندان دیگری نیز مدعی پیروی از آن نشدند. م.

منتشر شد؛ به دو بخش قسمت می‌شد: "نظریه شاخه‌های مختلف هنر" و "ترکیب هنرهای مختلف در جهت خلق یک اثر بزرگ"... [۹۶]

این عقاید که بتدریج پایه درسهای کاندینسکی را در *باهاس*[۹۷] بوجود آورد؛ با مخالفت‌شدید کنستروکتیویستهای اینکهوک مواجه‌شد و آنان که شیفتهٔ طرز فکر خردگرای[۹۸] خود در مورد خلاقیت هنری بودند؛ عقاید کاندینسکی را در مورد هنر بعنوان "بدعت‌گزاری[۹۹]" محکوم کردند و آنها را فرایندی جسمانی و مکاشفه‌ای شخصی دانستند. به این‌ترتیب بود که برنامه کاندینسکی بلافاصله پس از مطرح‌شدن؛ با رأی اکثریت رد شد.

در نتیجهٔ این واقعه کاندینسکی اینکهوک را ترک کرد. در پایان سال ۱۹۲۰ لوناچارسکی از او دعوت کرد تا عضویت "پرزیدیوم[۱۰۰]" را بپذیرد؛ (پرزیدیوم بصورت یک مجمع عالی بود که مسئولیت سازماندهی مجدد نهادهای‌آموزشی و هنری مختلف را که قرار بود در یک آکادمی علوم ادغام شوند، بعهده داشت). یک چنین پروژه‌ای، هم با سیاست‌نوین‌اقتصادی لنین که از سال ۱۹۲۱ طرح شده بود و هم با برنامه‌ای که لوناچارسکی برای سازماندهی مجدد نظام آموزشی داشت؛ تطبیق می‌کرد. بهر تقدیر سرنوشت کاندینسکی این‌بود که‌او هرگز نتواند شاهد اجراء برنامه‌های آموزشی خود در کشورش باشد. برنامه‌ای که او برای بخش جدید هنرهای زیبای آکادمی علوم تدارک دیده بود، کم و بیش مشابه برنامه‌ای بود که قبلا برای اینکهوک طرح کرده بود؛ ولی مسئولان مملکتی که می‌بایست تمام هم خود را صرف مسائل مادی از جمله: کمبود مواد سوختی، غذا و مسکن بکنند به پیگیری و اجراء طرح کاندینسکی نپرداختند.

عاقبت در سال ۱۹۲۲ بخش نوین هنرهای زیبای آکادمی علوم مسکو سر و سامان یافت. و این زمانی بود که کاندینسکی بدنبال پیشنهادی برای استادی از سوی مدرسه باهاس وایمار[۱۰۱]، روسیه را ترک گفته بود.

پس از عزیمت کاندینسکی به‌آلمان، هنرمندان مسئول اینکهوک به برنامه‌ریزی نوینی برای آن پرداختند و ضمن بحث و تبادل‌نظر همه بر این متفق شدند که تفکر مبتنی بر آموزش "نقاشی خالص" را طرد کنند؛ اما چون برای اتخاذ تصمیم‌های جدید مردد بودند؛ به دو گروه تقسیم شدند: گروه اول هم خود را مصروف هنر آزمایشگاهی کرد و گروه دوم به طراحی صنعتی همت گماشت. شکاف فیمابین این دو گروه در اثر مرو زمان عمیق‌تر می‌شد تا اینکه سرانجام در سال ۱۹۲۱ به فاجعه انشعاب در صفوف "چپ" منتهی شد.

---

۹۶ ــ در اینجا نویسنده به شرح جزئیات برنامه کاندینسکی پرداخته است که بخاطر ماهیت صرفا حرفه‌ای آن و اینکه احتمالا از حوصله اکثر خوانندگان خارج است از ذکر ترجمه آن خودداری شد. م.

۹۷ ــ *Bauhaus* مدرسه هنری پیشرو در آلمان (۱۹۳۳ ــ ۱۹۱۹) که توسط والتر گروپیوس *Walter Groupius* معمار آلمانی (تحت تاثیر افکار ترقیخواهانه و شوراهای سربازان، کارگران، هنرمندان) تاسیس شد. این مدرسه بوسیلهٔ حزب ناسیونال ــ سوسیالیست هیتلر منحل شد. م.

98. *rationaliste*
99. *hérétique*
100. *Praesidium.*
101. *Weimar*