

Οκτωβριανή Επανάσταση και τέχνη

του Σάββα Στρούμπου*

Εισαγωγή

Αφορμή για να ξανασκεφτούμε και να συζητήσουμε πάνω στο θέμα «Οκτωβριανή Επανάσταση και Τέχνη», είναι βέβαια τα εκατό χρόνια από τον Κόκκινο Οκτώβρη του 1917. Παρ' όλα αυτά, το ίδιο το θέμα της συζήτησης στον πυρήνα του, δεν είναι καθόλου επετειακό. Έναν αιώνα μετά την έφοδο των Καταπιεσμένων στον «ελεύθερο ουρανό της Ιστορίας» (Βάλτερ Μπένγιαμιν), ο καπιταλισμός, στην επιθανάτια αγωνία του, υφίσταται μια δομική κρίση που απειλεί τη γνωστή μέχρι σήμερα ύπαρξη του συστήματος. Την ίδια στιγμή, η ανθρωπότητα εισέρχεται σε περίοδο βαρβαρότητας, κατά την οποία, η οικονομική κρίση αποκτά τερατώδεις διαστάσεις, μετατρέπόμενη με γεωμετρική πρόοδο σε κρίση του ίδιου του ανθρώπινου πολιτισμού. Είναι γνωστό ότι στις περιόδους που ο ανθρωποφάγος καπιταλισμός χτυπά το κεφάλι του στους φραγμούς που ο ίδιος δημιουργεί, το τραύμα της Ιστορίας ανοίγει και βαθαίνει, γεννώντας πολέμους, μαζική εξαθλίωση πληθυσμών, φασιστικά μορφώματα, αλλά και άφθονες δυνατότητες για επαναστατική ανατροπή του υπάρχοντος. Στο δικό μας «χρόνο του τώρα» (Βάλτερ Μπένγιαμιν), εκατό χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, μπορούμε να πάμε μπροστά, να ονειρευτούμε και να παλέψουμε για έναν καλύτερο κόσμο χωρίς εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, μονάχα εφόσον ξαναβρούμε το νήμα που μας ενώνει με την επαναστατική παράδοση του Οκτώβρη, αντλώντας τα αναγκαία συμπεράσματα από το συμβάν-τομή στην Ιστορία της ανθρωπότητας.

Ένας ακόμα λόγος που εξακτινώνει το θέμα μας πέρα από την επετειακή του σημασία, είναι το ίδιο το ζήτημα του ανθρώπινου πολιτισμού. Στη Ρωσία των Σοβιέτ συντελέστηκε το προμηθεϊκό έργο βαθιάς αφομοίωσης των αγαθών της κουλτούρας και του πνεύματος από τις λαϊκές μάζες και μάλιστα υπό ένα πολύ συγκεκριμένο πρίσμα που σχετίζεται με την ίδια την οικοδόμηση του σοσιαλισμού: Από τη μορφωτική ανάπτυξη των εργαζομένων εξαρτιόταν (και σήμερα εξαρτάται) η ίδια η δυνατότητα της εργατικής τάξης να αυτοκυβερνηθεί, υλοποιώντας το αίτημα της Α' Διεθνούς και του Καρλ Μαρξ, σύμφωνα με το οποίο «η χειραφέτηση των εργατών είναι έργο αυτών των ιδίων».

Καλλιτεχνική πρωτοπορία στην προ-επαναστατική Ρωσία

Στις επαναστατημένες Πετρούπολη και Μόσχα του Φλεβάρη και του Οκτώβρη του 1917, όπως και στην Πετρούπολη των πρώτων Σοβιέτ του 1905, δημιουργούνται οι όροι ύπαρξης μιας καλλιτεχνικής και πνευματικής ιντελιγκέντσιας που αντιλαμβάνεται τον εαυτό και τον ρόλο της ως εμπροσθοφυλακή (*avant garde*) των εργαζόμενων μαζών στον αγώνα τους για χειραφέτηση και ελευθερία. Δεν είναι τυχαίο το ότι ο όρος προέρχεται από την πολεμική ορολογία. Οι επαναστάσεις είναι τα ακραία σημεία ενός διαρκούς ταξικού πολέμου, το τέλος του οποίου μπορεί να σημάνει μονάχα η νικηφόρα οικοδόμηση του πανανθρώπινου, ελευθεριακού κομμουνισμού.

Η τσαρική Ρωσία του τέλους του 19ου αιώνα – αρχών του 20ού, μια καθυστερημένη καπιταλιστική χώρα με ημι-φεουδαρχικά και ασιατικού τύπου χαρακτηριστικά, συγκέντρωνε στην πιο οξυμένη τους μορφή όλες τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές αντιφάσεις, που οδηγούσαν σε εξεγέρσεις κι επαναστάσεις, αλλά και σε εκρήξεις δημιουργικότητας της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Σύμφωνα με τον «Νόμο της Ανισόμετρης και Συνδυσασμένης ανάπτυξης» που αναλύει ο Τρότσκι στον λόγο του στην Κοπεγχάγη για την «Υπεράσπιση του Οκτώβρη», τον Νοέμβρη του 1932¹:

Στις αρχές του 20ού αιώνα, η βιομηχανία κατείχε μια πολύ μικρή θέση στη χώρα σε σχέση με την αγροτιά. Αυτό μεταφραζόταν σε χαμηλή παραγωγικότητα της εργασίας. Για παράδειγμα, πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, περίοδο οικονομικής άνθισης της τσαρικής Ρωσίας, το εθνικό της εισόδημα ήταν 8-10 φορές χαμηλότερο απ' αυτό των ΗΠΑ. Παρ' όλα αυτά, κι ενώ η αγροτική οικονομία σε πολλές περιπτώσεις έμενε στα επίπεδα του 17ου αιώνα, η βιομηχανία, αν όχι με όρους αποδοτικότητας, τουλάχιστον από τον τύπο της, βρισκόταν στο επίπεδο των ανεπτυγμένων κρατών.

¹Τα στοιχεία που παρατίθενται από: Λέον Τρότσκι: «Στην Υπεράσπιση του Οκτώβρη – Ο λόγος στην Κοπεγχάγη», μτφ. Παναγιώτης Βογιατζής, εκδ. Ξεκίνημα, Ιούλης 2003.

Σχεδόν χωρίς δρόμους, η Ρωσία βρέθηκε στην ανάγκη να στήσει σιδηροδρομικό δίκτυο. Χωρίς να περάσει από τα στάδια της χειροτεχνίας και της βιοτεχνίας, από τα οποία πέρασε η Ευρώπη, πέρασε απευθείας στη βιομηχανοποιημένη παραγωγή. Όπως γράφει ο Τρότσκι: «*Αυτή είναι η τύχη των καθυστερημένων χωρών, να πηδούνε πάνω από τους ενδιάμεσους σταθμούς*».

Το χρηματιστικό κεφάλαιο της Ευρώπης διείσδυε και εκβιομηχάνιζε τη Ρωσία μ' έναν διαρκώς επιταχυνόμενο ρυθμό. Η βιομηχανική αστική τάξη εμφανίστηκε από την πρώτη στιγμή σαν μεγάλο κεφάλαιο, εχθρικό προς τον λαό. Οι ξένοι μεγαλομέτοχοι ζούσαν έξω από τη χώρα, ενώ οι εργάτες ήταν, φυσικά, Ρώσοι. Έτσι, μια αριθμητικά αδύναμη ρωσική αστική τάξη βρισκόταν αντιμέτωπη μ' ένα σχετικά ισχυρό προλεταριάτο, που διέθετε γερές και βαθιές ρίζες μέσα στο λαό. Ο επαναστατικός χαρακτήρας του προλεταριάτου δυνάμωνε από το γεγονός ότι η Ρωσία, ακριβώς λόγω της καθυστέρησής της, ήταν αναγκασμένη να φτάσει τους ανταγωνιστές της χωρίς να προλάβει ν' αναπτύξει τον δικό της κοινωνικό και πολιτικό συντηρητισμό.

Και βέβαια, ο Ρωσοϊαπωνικός πόλεμος των ετών 1904-1905, που οδήγησε στην επανάσταση του 1905, πρόλογο και γενική δοκιμή του Οκτώβρη, η ίδια η πείρα των γεγονότων της επανάστασης του 1905 και η συμμετοχή της χώρας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δημιουργούσαν ένα εύφλεκτο ηφαιστειογενές τοπίο, έτοιμο να εκραγεί ανά πάσα στιγμή.

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, η καλλιτεχνική πρωτοπορία διαθέτει όλο το υλικό και τα ερεθίσματα για να εκφράσει μέσα από το έργο της τους αγώνες και τις αγωνίες των Καταπιεσμένων, τους φόβους, τον μόχθο και τα πάθη τους από την ένταση της εκμετάλλευσης, αλλά και τα όνειρα και τις ελπίδες τους για την επερχόμενη «*Αυγή της ανθρωπότητας*» (Σοστακόβιτς). Αυτός θα μπορούσε να είναι κι ένας ορισμός της Μοντέρνας Τέχνης: γεννιέται από το τραύμα της Ιστορίας, εκφράζεται ως κραυγή αγωνίας των Καταπιεσμένων και προσβλέπει σ' ένα μέλλον όπου θα έχει «*κλείσει κατά συνέπεια η προϊστορία της ανθρώπινης κοινωνίας*».²

Μπορούμε να πούμε ότι οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες, αρκετά πριν τον Οκτώβρη, προοικονομώντας τη νέα ζωή, προετοιμάζουν και το έδαφος για την επαναστατική ανατροπή του καπιταλισμού. Πειραματίζονται σε όλο το εύρος της ζωής και της τέχνης, αναμετριούνται με τόλμη με καθετί το ανοίκειο και το άγνωστο, γεννούν νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης στο θέατρο και τα εικαστικά, στη λογοτεχνία και την ποίηση, σχηματίζουν ομάδες και συλλογικότητες, περιοδικά τέχνης, εκθέσεις, πειραματικές παραστάσεις, λογοτεχνικά και μουσικά εγχειρήματα, ανοίγοντας με τον τρόπο τους το δρόμο για το μεγαλύτερο πείραμα στην Ιστορία της ανθρωπότητας.

Στανισλάβσκι, Βαχτάνγκοφ και Μέγιερχολντ στο θέατρο, Μαλέβιτς, Ρόντσκενκο, Φιλόνοφ, Ποπόβα, Λιζίνσκι, Τάτλιν στα εικαστικά και τη ζωγραφική, Τζίγκα Βερτόφ, Αϊζενστάιν, Πουντόφκιν στον κινηματογράφο, Μαγιακόφσκι, Μπλοκ, Μάντελσταμ, Εσένιν στην ποίηση, Μπαμπέλ, Πιλνιάκ, Γκόργκι και το ευρύτερο ρεύμα των συνοδοιπόρων μετά το πέρας του εμφυλίου στη λογοτεχνία, Προκόπιεφ, Σοστακόβιτς, Ραχμάνινοφ στη μουσική, και πολλοί άλλοι, δημιουργούν έναν αστερισμό καλλιτεχνών-επαναστατών που ανοίγει τον δρόμο του Οκτώβρη, σημειώνοντας την ίδια στιγμή και μια από τις λαμπρότερες στιγμές στην Ιστορία της Τέχνης. Οι περισσότεροι θα συμμετέχουν στις «*10 μέρες που συγκλόνισαν τον κόσμο*» και θα στηρίξουν το τεράστιο χειραφετητικό εγχείρημα των μπολσεβίκων και του επαναστατημένου ρωσικού λαού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι μαθητές από το εργαστήριο του Μαλέβιτς που παίρνουν μέρος στην ένοπλη εξέγερση στην Πετρούπολη, φορώντας το σοβιετικό κόκκινο αστέρι στο σκούφο κι έχοντας ως διακριτικό στο μανίκι του πουκαμίσου τους το περίφημο «*μαύρο τετράγωνο*» του δασκάλου τους³.

Το «Θέατρο του Οκτώβρη»

Στο χώρο του θεάτρου, ο Βζέβολοντ Μέγιερχολντ (1874-1940), ηθοποιός, σκηνοθέτης και δάσκαλος ηθοποιών, μέλος του Μπολσεβίκικου Κόμματος, στην περίοδο μετά τον Οκτώβρη του '17, εγκαθίσταται με τους ηθοποιούς του σ' ένα εγκαταλελειμμένο σχολείο στην Πετρούπολη και ιδρύουν το «*Θέατρο του Οκτώβρη*». Η επανάσταση στους δρόμους κι η επανάσταση στη σκηνική τέχνη είναι γι' αυτούς συνδυασμένες διαλεκτικά και δυναμικά. Ανάμεσα στους ηθοποιούς του υπάρχουν επαγγελματίες ηθοποιοί και εργάτες - ερασιτέχνες ηθοποιοί. Στις παραστάσεις τους είναι ντυμένοι με εργατικές φόρμες. Κατά τη διάρκεια του αιματηρού ρωσικού εμφυλίου, παίζουν σε διάφορες επαναστατημένες πόλεις αλλά και περιοδεύουν σε κάθε μέτωπο του πολέμου.

² Καρλ Μαρξ, *Η κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*, σελ. 17, εκδόσεις «Εργατική Πάλη», Αθήνα 2009.

³ Σάββα Μιχαήλ: «*Όλη η εξουσία στον έναστρο ουρανό*», στο *Musica Ex Nihilo*, σελ. 307, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2013

Βοηθούν στη μεταφορά πληροφοριών από το ένα μέτωπο στο άλλο, παίζουν για τους μαχητές του Κόκκινου Στρατού, προσπαθώντας να ανεβάσουν το ηθικό τους και να αναδείξουν την τεράστια πολιτική σημασία αυτού του αγώνα.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ο Μέγιερχολντ, είναι πρωτοπόρος στη μελέτη της τέχνης του ηθοποιού. Προερχόμενος από το Θέατρο Τέχνης και τη σχολή του Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, παρακολουθεί τις μελέτες και τα πειράματα του τελευταίου πάνω στη σκηνική λειτουργία του ηθοποιού. Ξεκινά την προσωπική του πορεία, αφομοιώνοντας δημιουργικά και υπερβαίνοντας τον δάσκαλό του. Με τους ηθοποιούς του δημιουργούν τη «*Βιομηχανική Μέθοδο*». Πρόκειται για μέθοδο εκπαίδευσης του ηθοποιού επηρεασμένη από την Όπερα του Πεκίνου, την *Commedia dell' arte* και τις πολεμικές τέχνες, που μελετά την χρονο-ρυθμική και ψυχο-σωματική έκφραση των ηθοποιών, την καλλιέργεια της πλαστικότητας φωνής και σώματος, σε οικείες καθημερινές, αλλά και ακραίες σκηνικές συνθήκες.

Ως προς τον θεατρικό χώρο, ο Μέγιερχολντ καταργεί τη θεατρική αυλαία, φέρνει τη σκηνική δράση μες στα πόδια του θεατή ακριβώς για να τον κάνει συμμετοχο στη δράση. Προσπαθεί έτσι να δώσει στον θεατή τη δυνατότητα να βιώσει την παράσταση, να κρίνει και να συγκρίνει δράσεις και συμπεριφορές με έναν όσο το δυνατό πιο άμεσο τρόπο. Απελευθερώνει την ηθοποιία από τις μικρές ατμόσφαιρες, τις ιδιαίτερες ευαισθησίες και τα συναισθήματα των αστών, των αρχόντων και των αριστοκρατών. Πολεμάει ενάντια στο θέατρο των ψευδαισθήσεων, που αποκοιμίζει τον θεατή, αποπροσανατολίζοντας τον από την ανάγκη να σκεφθεί και να δράσει κριτικά-επαναστατικά. Προσπαθεί να κάνει ένα θέατρο που να απευθύνεται στο επαναστατημένο ρωσικό προλεταριάτο και στο νέο κόσμο που χτίζεται, αφομοιώνοντας ταυτόχρονα την κουλτούρα που προηγείται της δικής του εποχής⁴.

Στα χρόνια τής ολοένα κι εντονότερης διεθνούς απομόνωσης της επανάστασης και ταυτόχρονης γραφειοκρατικοποίησης του νεαρού σοβιετικού κράτους, περίοδο ανόδου του σταλινισμού, ο Μέγιερχολντ περνάει με το μέρος της Αριστερής Αντιπολίτευσης του Λεόν Τρότσκι. Στα 1940, μετά από μια περίοδο κατά την οποία αντιμετωπίζει ολοένα και περισσότερα εμπόδια από το καθεστώς για να συνεχίσει το έργο του, συλλαμβάνεται από την NKVD (η διαβόητη μυστική αστυνομία της ΕΣΣΔ την εποχή του Στάλιν) και βασανίζεται για να αποκηρύξει την έως τότε δουλειά του ως «θέατρο απόξενο» για το καθεστώς. Το μόνο μέρος του σώματός του που μένει χωρίς μώλωπες είναι το δεξί του χέρι. Τελικά, στις 2 Φεβρουαρίου 1940, σε ηλικία 64 ετών, εκτελείται για «φορμαλισμό» και «τροτσκισμό»...⁵

Η περίπτωση Μαγιακόφσκι

Ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι (1893-1930), ήδη από το 1908 γίνεται μέλος των Μπολσεβίκων. Φυλακίζεται τρεις φορές για ανατρεπτική πολιτική δράση αλλά ως ανήλικος, αποφεύγει τη μεταγωγή του. Κατά την περίοδο της απομόνωσης στα κρατητήρια της φυλακής Μπουτίρκα το 1909, άρχισε να γράφει ποίηση, αλλά τα ποιήματά του κατασχέθηκαν από τις αρχές. Με την αποφυλάκισή του συνεχίζει την πολιτική του δράση και το 1911 μπαίνει στη Σχολή Καλών Τεχνών της Μόσχας όπου γνωρίζεται με μέλη του ρωσικού φουτουριστικού κινήματος. Το 1912 η φουτουριστική έκδοση «*Ένα χαστούκι στο πρόσωπο του δημοσίου γούστου*», περιλαμβάνει τα πρώτα του δημοσιευμένα ποιήματα. Το 1914, λόγω των πολιτικών του δραστηριοτήτων αποβάλλεται από τη Σχολή Καλών Τεχνών. Τις μέρες του Οκτώβρη ο Μαγιακόφσκι βρίσκεται στην Πετρούπολη και μάλιστα, στο επίκεντρο των επιχειρήσεων των Κόκκινων, στο ανάκτορο Σμόλνι. Ζει την Οκτωβριανή Επανάσταση λεπτό προς λεπτό. Αρχίζει να απαγγέλλει ποιήματα σε ναυτικά και στρατιωτικά θέατρα, με θεατές και ακροατές τους εξεγερμένους στρατιώτες και ναύτες. Στο πολιτιστικό κλίμα της επαναστατημένης Ρωσίας των Σοβιέτ η δημοτικότητά του αυξάνεται γρήγορα. Στη διάρκεια των χρόνων 1922-1928, ο Μαγιακόφσκι προσδιορίζει το έργο του ως «*κομμουνιστικό φουτουρισμό*».⁶ Ο πολιτικός του ακτιβισμός ως καθοδηγητή προπαγάνδας συχνά επικρίθηκε από τους συγχρόνους του λογοτέχνες, ακόμα και από στενούς του φίλους όπως ο Μπόρις Παστερνάκ.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '20, ο Μαγιακόφσκι αντιτίθεται στη επιταχυνόμενη διαδικασία γραφειοκρατικοποίησης της Σοβιετικής Ένωσης υπό τον Στάλιν και την ηγετική του

4 Beatrice Picon - Vallin: "Meyerhold", pg. 74 – 95, ed. CNRS

5 Meyerhold on Theatre, pg. 252, translated and edited by Edward Braun, Methuen publications, London, 1998.

6 Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι «*Ποίηση και Επανάσταση*», μτφ. Αντώνης Βογιάζος, σελ. 9-27, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

κλίκα. Τα σατιρικά του έργα «Ο κοριός» (1929) και «Το μπάνιο» (1930), αντανακλούν αυτή την εξέλιξη. Τελικά, το απόγευμα της 14ης Απριλίου 1930, ο Μαγιακόφσκι αυτοπυροβολείται. Το ημιτελές κείμενο του ποιήματος της αυτοκτονίας του σημείωνε, μεταξύ άλλων:

«Το καράβι της αγάπης συντρίφτηκε πάνω στην καθημερινή ρουτίνα. Εσύ κι εγώ, δεν χρωστάμε τίποτε ο ένας στον άλλον, και δεν έχει νόημα η απαρίθμηση αμοιβαίων πόνων, θλίψεων και πληγών.»⁷

Το «Αριστερό Μέτωπο Τέχνης»

Το «Αριστερό Μέτωπο Τέχνης» (ΛΕΦ) δημιουργείται στις 30/12/1922. Αρχικά εμφανίζεται σαν ένα είδος της προλεταριακής μετεξέλιξης του ρωσικού φουτουρισμού και αποτελεί τον κυριότερο οργανωμένο εκφραστή της αντίληψης ότι τώρα η τέχνη έχει νόημα μόνο ως «κοινωνική παραγγελία». Αυτή η αντίληψη λειτούργησε ευεργετικά στις προπαγανδιστικές ανάγκες των Κόκκινων, ενώ το ταλέντο και η διάνοια των συντελεστών του ΛΕΦ χάρισε στην παγκόσμια προοδευτική τέχνη μερικά από τα σημαντικότερα κεφάλαιά της. Επικεφαλής του κινήματος και αρχισυντάκτης του ομότιτλου περιοδικού ήταν ο επαναστάτης-ποιητής, Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι.

Στο ΛΕΦ, μαζί με τον Μαγιακόφσκι και τον Όσιπ Μπρικ, θα συσπειρωθούν λογοτέχνες και θεωρητικοί όπως οι Ασέγιεφ, Τρετιακόφ, Κάμενσκι, Παστερνάκ, ζωγράφοι κονστρουκτιβιστές όπως οι Ροντσένκο, Στεπάνοφ, Λαβίνσκι, κινηματογραφιστές όπως οι Αϊζενστάιν, Βερτόφ κ.ά.

Η μπολσεβίκικη μαγιά του ΛΕΦ αποπειράθηκε να συνδέσει τον φουτουρισμό με τον μαρξισμό: «Ο φουτουρισμός (επαναστατική τέχνη) όπως και ο μαρξισμός (επαναστατική επιστήμη) προορίζεται από τη φύση του να θρέψει την επανάσταση», βεβαίωσε ο Ν. Γκόρλοφ, ένας από τους θεωρητικούς του κινήματος.

Στο πρόγραμμα του ΛΕΦ το 1923 βλέπουμε και τους κεντρικούς άξονες του μετώπου:

«Ο Οκτώβρης ξεκαθάρισε, διαμόρφωσε, αναδιοργάνωσε. Ο Φουτουρισμός έγινε το “Αριστερό Μέτωπο Τέχνης”. Γίναμε “εμείς”.

Ο Οκτώβρης μας δίδασκε με τη δουλειά (...) Δημιουργήσαμε τα επαναστατικά τότε Τμήματα Εικαστικών τεχνών, Θεάτρου, Μουσικής. Οδηγήσαμε τους σπουδαστές στην έφοδο ενάντια στην Ακαδημία.

Παράλληλα με την οργανωτική δουλειά, δώσαμε τα πρώτα αντικείμενα τέχνης της οκτωβριανής εποχής (Τάτλιν – μνημείο της 3ης Διεθνούς, “Μυστήριο – Μπουφ” σε σκηνοθεσία Μέγιερχολντ).

Δεν παριστάναμε τους εστέτ, δεν κάναμε πράγματα για αυτοθανασμό. Την πείρα που συγκεντρώσαμε τη χρησιμοποιούσαμε για τις προπαγανδιστικές καλλιτεχνικές δουλειές που απαιτούσε η επανάσταση (αφίσες ΡΟΣΤΑ⁸ κ.λπ.).

(...) Το “ΛΕΦ” πρέπει να συγκεντρώσει όλες μαζί τις αριστερές δυνάμεις. (...) Πρέπει να ενώσει το μέτωπο που θα τινάζει στον αέρα το παλιό και θα παλέψει για να αγκαλιάσει την καινούρια κουλτούρα (...) Το “ΛΕΦ” θα προπαγανδίζει στην τέχνη τις ιδέες της κομμούνιας, ανοίγοντας για την τέχνη το δρόμο προς το αύριο. Το “ΛΕΦ” θα κάνει με την τέχνη μας προπαγάνδα στις μάζες, αποκτώντας σ’ αυτές οργανωμένη δύναμη.⁹

Απέναντι στην καλλιτεχνική - υπερεπαναστατική θέρμη του ΛΕΦ ο Λέον Τρότσκι, εκπροσωπώντας το Κόμμα των Μπολσεβίκων θα ασκήσει κριτική:

«(...) Οι θεωρητικοί του ΛΕΦ προλαβαίνουνε την ιστορία και αντιτάσσουν το σχήμα τους ή τη συνταγή τους σ’ αυτό που υπάρχει. Μας θυμίζουν τους αναρχικούς που, προλαβαίνοντας την απουσία κυβέρνησης στο μέλλον, αντιτάσσουν τα σχήματά τους στην πολιτική, στα κοινοβούλια και σε πολλές άλλες πραγματικότητες που η παρούσα κατάσταση πραγμάτων οφείλει, στη φαντασία τους, βέβαια, να πετάξει στη θάλασσα (...) Η απόπειρα να φτιάξεις ένα καινούριο στιλ, βγάζοντας το από

⁷ Πηγή: https://el.wikipedia.org/wiki/Βλαντίμιρ_Μαγιακόφσκι.

⁸ ΡΟΣΤΑ ήταν το επίσημο τηλεγραφικό πρακτορείο της Σοβιετικής Ρωσίας. Μια από τις μορφές δραστηριότητάς του ήταν και η έκδοση προπαγανδιστικών αφισών που τοποθετούνταν στις βιτρίνες των καταστημάτων (τα «παράθυρα του ΡΟΣΤΑ», όπως τις έλεγαν). Σ’ αυτή τη δουλειά συμμετείχαν οι φουτουριστές και ιδιαίτερα οι Μαγιακόφσκι και Ρόντσενκο. Ο Μαγιακόφσκι ζωγράφιζε ο ίδιος τα σκίτσα και έγραφε τους στίχους του συνοδευτικού κειμένου.

⁹ «Σοσιαλισμός και Κουλτούρα», πρόλογος – επιμέλεια Αντώνης Βογιάζος, τ. Β’, σελ. 87 - 96, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

τη φύση του προλεταριάτου, από τον κολεκτιβισμό του, τον ακτιβισμό του, τον αθεϊσμό του κ.λπ., είναι εδώ καθαρός ιδεαλισμός και δεν εκφράζει παρά το “εγώ” του δημιουργού του».¹⁰

Βέβαια, όπως θα δούμε και παρακάτω, στα πρώτα επαναστατικά χρόνια, το Κομμουνιστικό Κόμμα δεν έστειλε στα γκουλάγκ, ούτε εκτελούσε με το πιστόλι στον κρόταφο τους καλλιτέχνες με τους οποίους είχε διαφορετικές απόψεις. Οι Μπολσεβίκοι στέκονταν κριτικά/διαλεκτικά απέναντι σε όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, αφήνοντας ελεύθερο και ανοιχτό τον μεταξύ τους διάλογο και τη ζύμωση, γεγονός που αντανακλούσε και τη ζωντανή εσωκομματική δημοκρατία και ελευθερία διαλόγου και αντιπαράθεσης, την οποία όχι μόνο δεν απέφευγε, αλλά αντιθέτως ευνοούσε με κάθε τρόπο και ο ίδιος ο Λένιν. Καλλιτεχνικά ρεύματα μεταξύ τους, κόμμα και καλλιτέχνες, καλλιτέχνες και εργατική τάξη, και μάλιστα σε συνθήκες επαναστατικού ταξικού πολέμου, δημιουργούσαν έναν αστερισμό θεωρητικο-πολιτικών και καλλιτεχνικών ζυμώσεων, μέσα απ’ τον οποίο γεννήθηκε μια από τις σημαντικότερες τομές στην Τέχνη του 20ού αιώνα. Στο πνεύμα αυτό ο Τρότσκι συνεχίζει την κριτική του προς το ΛΕΦ:

«(...) Αυτό σημαίνει μήπως ότι το ΛΕΦ βρίσκεται σε στραβό δρόμο και ότι δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα μαζί του; Όχι, δεν μπαίνει ζήτημα ότι το Κόμμα έχει απόψεις μόνιμες και οριστικές πάνω στα ζητήματα της μελλοντικής τέχνης (...) Η πραγματική ανάπτυξη της τέχνης και η πάλη για καινούριες μορφές δεν αποτελούν μέρος των καθηκόντων και των απασχολήσεων του Κόμματος. (...) Το κέντρο βαρύτητας βρίσκεται στο κάτω της γραφής, όχι στη θεωρητική επεξεργασία των προβλημάτων της καινούριας μας τέχνης, μα στην καλλιτεχνική έκφραση.»¹¹

Το κίνημα της Προλετκούλτ και η στάση του Μπολσεβίτικου Κόμματος

Στη δίνη των πρώτων χρόνων της σοσιαλιστικής επανάστασης, μ’ ένα τεράστιο κοινωνικό - πολιτισμικό πείραμα να λαμβάνει χώρα σε συνθήκες εμφυλίου πολέμου¹² και τους επαναστάτες-καλλιτέχνες να πειραματίζονται σε όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συμμετέχοντας παράλληλα στον ταξικό πόλεμο, εμφανίζεται το κίνημα της Προλετκούλτ (λέξη που διαμορφώνεται από τα αρχικά των λέξεων Προλεταριακή Κουλτούρα). Το κίνημα της «Προλετκούλτ αγκαζάρει καλλιτέχνες απ’ όλες τις τέχνες και μάλιστα, απ’ τους πιο πρωτοπόρους. Κεντρικό τους ζήτημα είναι ότι: «η οικοδόμηση του σοσιαλιστικού πολιτισμού πρέπει να γίνει σε “παρθένο” έδαφος, από καινούριες μόνο δυνάμεις και χωρίς καμιά επαφή με την παλιά κουλτούρα, που θα μπορούσε να ασκήσει μολυντική και αποσυνθετική επίδραση στη διαμόρφωση του καινούριου πολιτισμού»¹³.

Απέναντι σε αυτή τη στάση, η ηγεσία των Μπολσεβίκων απαντά, προσπαθώντας να «εξηγήσει υπομονετικά» (Λένιν) ότι η νέα κουλτούρα της ανθρωπότητας στη σοσιαλιστική / κομμουνιστική κοινωνία θα είναι πανανθρώπινη και όχι απλώς προλεταριακή κουλτούρα.

Ο Λένιν στο λόγο του «Για τον Προλεταριακό Πολιτισμό» τον Οκτώβρη του 1920 γράφει: «Ο μαρξισμός απόκτησε την κοσμοϊστορική σημασία του σαν ιδεολογία του επαναστατικού προλεταριάτου, γιατί δεν απόρριψε καθόλου τις πολυτιμότες κατακτήσεις της αστικής εποχής, αλλά αντίθετα αφομοίωσε και επεξεργάστηκε ό,τι το πολύτιμο είχε να παρουσιάσει μέσα σε δυο χιλιάδες και πλέον χρόνια η ανάπτυξη της ανθρώπινης σκέψης και του πολιτισμού. Μόνο η παραπέρα δουλειά πάνω σ’ αυτή τη βάση και σ’ αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση, που θα εμπνέεται από την πρακτική πείρα της δικτατορίας του προλεταριάτου, σαν τελευταίας πάλης ενάντια σε κάθε εκμετάλλευση, μπορεί να θεωρηθεί σαν ανάπτυξη του πραγματικού προλεταριακού πολιτισμού»¹⁴.

Ο Λεόν Τρότσκι, με τη σειρά του, στο σημαντικό έργο *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, γράφει: «Για το άμεσο μέλλον, το κύριο καθήκον της προλεταριακής διανοήσης δεν βρίσκεται στην αφηρημένη έννοια μιας καινούριας κουλτούρας, για την οποία δεν υπάρχουν ακόμα οι βάσεις, αλλά στην πιο συγκεκριμένη πολιτιστική εργασία: να βοηθήσει συστηματικά, προγραμματισμένα και βέβαια, με πνεύμα κριτικό, τις καθυστερημένες μάζες να αφομοιώσουν τα απαραίτητα στοιχεία της υπάρχουσας κουλτούρας. Δεν μπορεί να δημιουργήσει κανείς μια ταξική κουλτούρα πίσω από τις

10 Λ. Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, σελ. 109-113, μτφ. Α. Μιχαήλ, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα, 2003.

11 Λ. Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, σελ. 113-115.

12 Βλ. αναλυτικά για τις απαρχές του ρωσικού εμφυλίου: Βικτόρ Σερζ Έτος ένα της Ρωσικής Επανάστασης, εκδόσεις Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο, Αθήνα 2017 και για την εξέλιξη του πολέμου, την οργάνωση του Κόκκινου Στρατού και τις μάχες που δόθηκαν από το 1918-1923: Leon Trotsky, *Military Writings*, vol. 1-5, New Park publications, Λονδίνο, 1979.

13 *Σοσιαλισμός και Κουλτούρα*, πρόλογος - επιμέλεια Αντώνης Βογιάζος, τ. Α’, σελ. 19, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

14 Β.Ι. Λένιν, *Άπαντα*, τ. 41, σελ. 337, εκδ. Σύγχρονη Εποχή.

πλάτες της τάξης. (...) Όροι όπως “προλεταριακή λογοτεχνία” και “προλεταριακή κουλτούρα” είναι επικίνδυνοι για το γεγονός ότι συμπιέζουν τεχνητά το πολιτιστικό μέλλον μέσα στο στενό πλαίσιο του παρόντος. (...) Ας συμφωνήσουμε ότι “Προλετκούλτ” σημαίνει “πολιτιστική δράση του προλεταριάτου”, δηλαδή μανιασμένη πάλη για το ανέβασμα του πολιτιστικού επιπέδου της εργατικής τάξης. Στ’ αλήθεια, η σπουδαιότητα του “Προλετκούλτ” δεν πρόκειται να λιγοστέψει ούτε κατά ένα γιώτα μ’ αυτή την ερμηνεία»¹⁵.

Η διαλεκτική στάση της ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος απέναντι στο κίνημα της «Προλετκούλτ», που συνδύαζε την υπομονετική εξήγηση με την κριτική και την υποστήριξη στις δημιουργικές πλευρές του κινήματος, συντέλεσε στη δημιουργία ενός ζωντανού και αξιοθαύμαστου πολιτιστικού κινήματος μέσα στην εργατική τάξη. Τα Προλετκούλτ έγιναν τελικά μια μαζική μορφωτική/πολιτιστική οργάνωση με 300 περίπου παραρτήματα και σχεδόν μισό εκατομμύριο μέλη, διεισδύοντας ακόμα και σε χώρους όπου οι κομματικές οργανώσεις ήταν σχεδόν ανύπαρκτες. Εξέδιδαν εφημερίδες, περιοδικά, και βιβλία, διέθεταν ένα ολόκληρο δίκτυο από λέσχες, σχολές, θεατρικά εργαστήρια, όπου καλλιεργούνταν πρωτότυπες μορφές ερασιτεχνικής δημιουργίας των εργατών, όπως οι μαζικές απαγγελίες, οι παραστάσεις σε ανοιχτούς χώρους, οι εργατικές χορωδίες κλπ¹⁶.

Ο νεαρός σοβιετικός κινηματογράφος

Μια πραγματικά κοσμογονική ανάπτυξη με παγκόσμια απήχηση θα γνωρίσει στη δεκαετία του 1920 ο νεαρός σοβιετικός κινηματογράφος. Η κομματική ηγεσία των Μπολσεβίκων, ιδιαίτερα ο Λουνατσάρσκι και ο Τρότσκι, θα αποδώσει μεγάλη προσοχή στο νέο αυτό μέσο, κατανοώντας τη σημασία του για την πολιτιστική ανάπλαση των μαζών, την οποία έχει ήδη δρομολογήσει η επανάσταση.

Ιδιαίτερα ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι, πρώτος Λαϊκός Επίτροπος Εκπαίδευσης στην ΕΣΣΔ, ο ίδιος ένας εξαιρετικός λογοτεχνικός κριτικός και συγγραφέας θεατρικών έργων, ενθαρρύνει αυτά τα χρόνια τις δημιουργικές αναζητήσεις σε όλα τα πεδία της τέχνης και ιδιαίτερα στον κινηματογράφο. Ο Λουνατσάρσκι θα γράψει και το σενάριο μιας από τις πρώτες σοβιετικές ταινίες, «Ο Γενναίος», γυρισμένη στα 1919 από τον Μιχαήλ Ναρόκοφ, ενώ σημαντικός θα είναι ο ρόλος του και στην οργάνωση του Σοβιετικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου από τα 1918.

Στα πλαίσια αυτά, τον Νοέμβριο του 1918 και ως μέρος της *Προλετκούλτ*, δημιουργήθηκε το πρώτο τρένο «*Αγκίτ - Προπ*» (αγκιτάτσιας και προπαγάνδας) για να βοηθήσει στην άνοδο του πολιτιστικού επιπέδου της υπαίθρου. Οι λαμαρίνες αυτών των τρένων ήταν ζωγραφισμένες από ζωγράφους της πρωτοπορίας όπως οι Ρόντσενκο και Λιζίνσκι και στολισμένες με στίχους του Μαγιακόφσκι. Τα τρένα της «*Αγκίτ - Προπ*», στις στάσεις που έκαναν, οργάνωναν συγκεντρώσεις και πρόβαλλαν ταινίες και «επίκαιρα» της εποχής σε ανθρώπους που δεν είχαν δει ποτέ κινηματογράφο. Επιβάτες σ’ αυτά ήταν και εκατοντάδες νεαροί κάμεραμεν, οι οποίοι έκαναν λήψεις υπό την καθοδήγηση κυρίως του φουτουριστή κινηματογραφιστή Τζίγκα Βερτόφ. Σ’ αυτόν οφείλεται και το ένα από τα δύο βασικότερα ρεύματα του σοβιετικού κινηματογράφου, ο «*Κινηματογράφος-Μάτι*». Αυτοί οι πειραματισμοί και οι συζητήσεις οδήγησαν το 1923 ως την εφεύρεση του ντοκιμαντέρ, με κορυφαίο, βέβαια, δείγμα την ταινία του Τζίγκα Βερτόφ «*Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή*».¹⁷

Άλλες ταινίες που γυρίζονται στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια με θέματα αντλημένα απ’ την επανάσταση είναι: το «*Ένεήντα Έξι*» του Βλαντιμίρ Γκάρντιν, μια ταινία για τις 96 ώρες εκπαίδευσης που περνούν στον Κόκκινο Στρατό ένας καλλιτέχνης, ένας δάσκαλος, ένας εργάτης, ένας αγρότης και ένας κόκκινος στρατιώτης, «*Η Πείνα*» του Αλεξάντρ Ιβανόφ Γκαϊ, με θέμα το λιμό του 1921 στο Βόλγα., «*Οι Περιπέτειες του κ. Γουέστ στη Γη των Μπολσεβίκων*» του Λεβ Κούλεσοφ, μια σάτιρα των κυρίαρχων προλήψεων στις ΗΠΑ για τη Σοβιετική Ένωση, και η «*Αελίτα, η Βασίλισσα του Άρη*», του Προτοζόνοφ, ένα πρώιμο έργο επιστημονικής φαντασίας, όπου ένας επιστήμονας από τη Μόσχα οδηγεί μια επανάσταση στον Άρη. Το 1925 εμφανίστηκε ο Σκακιστικός Πυρετός του Πουντόβκιν, μια ταινία γυρισμένη με αφορμή το σκακιστικό τουρνουά της Μόσχας την ίδια χρόνια, γεμάτη χιούμορ και ζωντάνια.

15 Λεόν Τρότσκι, *Λογοτεχνία και Επανάσταση*, σελ. 156-165, μτφ. Α. Μιχαήλ, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα, 2003.

16 *Σοσιαλισμός και Κουλτούρα*, σελ. 25.

17 Πηγή: https://el.wikipedia.org/wiki/Ρωσική_πρωτοπορία

Ο Σεργκεί Αϊζενστάιν και η τέχνη του Μοντάζ

Η σημαντικότερη, ίσως, περίπτωση δημιουργού του Σοβιετικού κινηματογράφου στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια είναι αυτή του Σεργκείν Αϊζενστάιν (1898 – 1948). Ο Αϊζενστάιν γεννήθηκε στη Ρίγα της Λετονίας, από ευκατάστατους γονείς, που του εξασφάλισαν μια καλή μόρφωση. Από νωρίς έδειξε ζωηρό ενδιαφέρον για τη ζωγραφική, φιλοτεχνώντας αφίσες. Σύντομα ανακάλυψε το θέατρο, μαθήτευσε κοντά στο Βζέβολοντ Μέγιερχολντ και ανέβασε στη Μόσχα πολλά θεατρικά έργα, όπως «Μάκβεθ» του Σαίξπηρ και «Ο Σοφός Άνθρωπος» του Οστρόβσκι.

Οι δύο ταινίες του, «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925) και «Ο Οκτώβρης» (ταινία στηριγμένη στο περίφημο έργο του αμερικανού κομμουνιστή και δημοσιογράφου Τζον Ριντ «Οι Δέκα Μέρες που Συγκλόνησαν τον Κόσμο», 1927) και οι δυο κατόπιν παραγγελίας του Κομμουνιστικού Κόμματος, για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από τις επαναστάσεις του 1905 και του 1917 αντίστοιχα, έμελλε ν' αφήσουν βαθιά το στίγμα τους στην τέχνη του κινηματογράφου όλων των εποχών. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι μετά το τέλος των γυρισμάτων της ταινίας «Οκτώβρης» τον Νοέμβριο του 1927, ο Αϊζενστάιν εξαναγκάστηκε από τον Στάλιν να κόψει όλες τις σκηνές στις οποίες φαινόταν η συμμετοχή του Λέοντα Τρότσκι στις μέρες του Οκτώβρη. Αφορμή στάθηκε μια μεγάλη διαδήλωση της Αριστερής Αντιπολίτευσης στο κέντρο της Μόσχας για τα δεκάχρονα της Οκτωβριανής Επανάστασης. Λίγες μέρες μετά ακολούθησε η διαγραφή του Τρότσκι και των μελών της Αντιπολίτευσης από το κόμμα.

Ο Αϊζενστάιν, επηρεαζόμενος από τη μαθητεία του κοντά στο Μέγιερχολντ, φέρνει αρκετές ανατροπές στον κινηματογράφο. Πρωταγωνιστής στις δυο παραπάνω ταινίες δεν είναι κάποιος δραματικός ήρωας, αλλά ο ίδιος ο αγωνιζόμενος λαός. Ελάχιστοι επαγγελματίες ηθοποιοί συμμετέχουν. Βασικά λαμβάνουν μέρος ερασιτέχνες ηθοποιοί, εργάτες, αγρότες και κόκκινοι στρατιώτες, κάποιοι απ' τους οποίους ήταν παρόντες στην εξέγερση του Οκτώβρη. Στο σινεμά του Αϊζενστάιν βλέπουμε τη βίαιη και δημιουργική είσοδο των εργαζόμενων και εξεγερμένων μαζών στο θέατρο της ιστορίας. Ο σκηνοθέτης καθοδηγεί τους ηθοποιούς του με τέτοιο τρόπο, ώστε με τις εκφράσεις του σώματός του και τις χειρονομίες τους, να καταδεικνύουν την ψυχική κατάσταση του προσώπου που υποδύονται, σε συνάρτηση με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει, ασκώντας πολλές φορές έντονη κριτική σε εκπροσώπους της μπουρζουαζίας, του τσαρικού καθεστώτος ή της εκκλησίας. Η τεχνική αυτή ονομάστηκε από το σοβιετικό κριτικό τέχνης Βικτόρ Ζλόβσκι «*παραξένισμα*» ή «*από-οικειοποίηση*» και αργότερα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δουλειά ενός άλλου σημαντικού κομμουνιστική καλλιτέχνη, του Μπέρτολτ Μπρεχτ¹⁸.

Ωστόσο, η κυριότερη καινοτομία του Αϊζενστάιν σημειώθηκε στην τέχνη του μοντάζ, του τρόπου, δηλαδή, που μέσα στην ταινία η μία εικόνα διαδέχεται την άλλη: Ο χρονο-ρυθμός που έχει η κάθε αλληλουχία εικόνων, η διαφορετική κατάσταση που εκφράζει η κάθε εικόνα ή ένα σύνολο εικόνων μεταξύ τους, αντιπαρατιθέμενες σ' ένα επόμενο ή προηγούμενο σύνολο εικόνων, όπου μπορεί η κατάσταση ή η ατμόσφαιρα να είναι τελείως διαφορετικές, η απότομη μετάβαση από ένα κοντινό πλάνο σ' ένα μακρινό και αντίστροφα και η απότομη επιστροφή στο προηγούμενο.

Ανάλογα με τη φάση εργασίας που βρισκόταν ο Αϊζενστάιν και τα πειράματα που έκανε, την τεχνική αυτή την ονόμασε ανά περιόδους «*διαλεκτικό μοντάζ*», «*ιδεολογικό μοντάζ*» ή «*διανοητικό μοντάζ*». Σκοπός του πάντα ήταν να μεταδώσει την ένταση των γεγονότων που πρόβαλλε η ταινία με τον πιο άμεσο και δυνατό τρόπο, κινητοποιώντας συνειδησιακά και συγκινησιακά τους θεατές. Η περίφημη σκηνή στα σκαλιά της Οδησσού, στο «*Θωρηκτό Ποτέμκιν*», με την επίθεση των στρατιωτών στο εξεγερμένο πλήθος, παράδειγμα της τεχνικής του μοντάζ του Αϊζενστάιν, διδάσκεται ως σήμερα σε όλες τις σχολές κινηματογράφου του κόσμου κι εξακολουθεί να μας συγκλονίζει.

¹⁸ Βλ. Σάββα Στρούμπου: «Μπέρτολτ Μπρεχτ: Θεατράνθρωπος – Διαλεκτικός – Κομμουνιστής. Ένα ταξίδι που τελείωσε νωρίς», περιοδικό Μαρξιστική Σκέψη, τ.15, Οκτώβρης – Δεκέμβρης 2014.

Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός

Με το πέρασμα στη δεκαετία του '30, την ένταση της απομόνωσης της ΕΣΣΔ, τα εσωτερικά προβλήματα να εντείνονται και τους ναζί να ανεβαίνουν στην κυβέρνηση στη Γερμανία, ενισχύοντας τις δυνάμεις του φασισμού σε χώρες όπως η Γαλλία, η εξουσία των σταλινικών θερμιδωριανών¹⁹ παγιώνεται. Ο Τρότσκι και η Αριστερή Αντιπολίτευση έχουν διαγραφεί από το Κόμμα ήδη από το 1927. Ο Λέον Τρότσκι βρίσκεται εξόριστος σ' έναν «πλανήτη χωρίς διαβατήριο». Τα μέλη της *Αριστερής Αντιπολίτευσης* στην ΕΣΣΔ, με την κατηγορία του «εχθρού του λαού», του «τροτσκισμού», του «σοσιαλφασίστα», φυλακίζονται σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, βασανίζονται, εκτελούνται. Στις υπόλοιπες χώρες, όπου εμφανίζονται δυνάμεις επαναστατών-μαρξιστών, αντιμετωπίζουν διπλή καταστολή: από τα μέλη των ΚΚ και από το αστικό κράτος, με την αगाστή συνεργασία των δυνάμεων των φασιστών.

Το έτος 1933 είναι σημείο καμπής στον πολιτικό προσανατολισμό του Τρότσκι και της *Διεθνούς Αριστερής Αντιπολίτευσης (ΔΑΑ)*. Η αποτυχία του ΚΚ Γερμανίας (πάντα υπό την καθοδήγηση του ρωσικού κόμματος) να αντισταθεί στην άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία και η αδυναμία της Κομμουνιστικής Διεθνούς υπό τη σταλινική ηγεσία να διορθώσει την πολιτική της, οδηγούν τον Τρότσκι στο συμπέρασμα ότι η ανανέωση της Κομμουνιστικής Διεθνούς σε λενινιστικές βάσεις είναι πλέον αδύνατη. Συνεπώς, απαιτείται το χτίσιμο μιας νέας, 4ης Διεθνούς και νέων επαναστατικών κομμάτων σε όλο τον κόσμο. Αυτός θα είναι και ο κεντρικός στόχος του «εξόριστου προφήτη» στα επτά χρόνια ζωής που του απομένουν, μέχρι τη δολοφονία του από τον Χουάν Ραμόν Μερκαντέρ, πράκτορα του Στάλιν, στο Κογιοακάν του Μεξικού.

Πίσω στη Ρωσία και πιο συγκεκριμένα στο Λένινγκραντ (*ονομασία που δόθηκε στην Πετρούπολη μετά τον θάνατο του Λένιν, το 1924*), το 1934 ο Σεργκέι Κίροφ, ηγετικό στέλεχος του κόμματος, δολοφονείται υπό άγνωστες συνθήκες. Η κυβέρνηση προσπαθεί να εμπλέξει τον Τρότσκι και τους αγωνιστές της Αντιπολίτευσης ως υπεύθυνους για τη δολοφονία, δημιουργώντας το υπέδαφος για τις επερχόμενες Δίκες της Μόσχας.

Σε αυτές τις συνθήκες, τον Αύγουστο του 1934 στη Μόσχα, το πρώτο Πανρωσικό Συνέδριο των Ρώσων Συγγραφέων, καθορίζει την μέθοδο του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», ο οποίος γίνεται έκτοτε στη Σοβιετική Ένωση και στις χώρες που βρίσκονται υπό τον έλεγχό της, το επίσημο δόγμα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Στην επίσημη κομματική γλώσσα μιλάνε πλέον για τους «αντικειμενικούς νόμους της σοσιαλιστικής τέχνης»²⁰. «Η πολιτική του κόμματος στα προβλήματα της λογοτεχνίας και της τέχνης ξεκινάει από τις λενινιστικές αρχές της κομματικότητας και της λαϊκότητας»²¹.

Στο εξής και σύμφωνα με τις επίσημες εντολές, ο σοβιετικός καλλιτέχνης οφείλει να δίνει μία ιστορικά ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας στο πλαίσιο της επαναστατικής της εξέλιξης, σύμφωνα πάντα με την κυρίαρχη κομματική άποψη. Οφείλει να συμβάλλει στην ιδεολογική μεταμόρφωση και στην εκπαίδευση των εργατών, σύμφωνα με το πνεύμα του κρατικά επίσημου σοσιαλισμού. Η μέθοδος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», η οποία επιβλήθηκε αμέσως σε όλες τις μορφές τέχνης, παρουσιάζονταν ως «επιστημονική». Το ιδανικό του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» που καλούνταν να υπηρετήσουν πλέον οι καλλιτέχνες, απαιτούσε να θυσιαστούν οι μορφικές αναζητήσεις στην κατανόηση του περιεχόμενου, ώστε το «κομμουνιστικό» μήνυμα του έργου να γίνεται αντιληπτό από τον κάθε πολίτη. Κάθε μορφή πειραματισμού και έρευνας θεωρείται πλέον «φορμαλισμός» ή «υποκειμενισμός». Ο καλλιτέχνης υποχρεούται να απορρίπτει τον «φορμαλισμό» και τον «υποκειμενισμό» και να εκφράζεται με ύφος κατανοητό σε όλους. Οφείλει να αναπλάθει την «πραγματική ζωή» με τη βοήθεια μιας απλής γραφής και να μένει πιστός στο κόμμα, έστω και αν η αλήθεια των γεγονότων δεν καλύπτει εκείνη του κόμματος.

Η ζωή της σοβιετικής τέχνης γίνεται ένα είδος μαρτυρολογίου. Οι καλλιτέχνες, ο ένας μετά τον άλλο, αυτο-εξευτελιζόμενοι και υπό την πίεση και τις απειλές των αρχών, υποχρεώνονται να αποκηρύξουν το έργο τους. Ο πειραματισμός και η δημιουργική έξαρση της δεκαετίας του '20 αντικαθίσταται από την εξαιρετικά απλή αφήγηση των επιτευγμάτων υποδειγματικών εργατών, των λεγόμενων «θετικών ηρώων», από έργα με ένα αφελή διδακτισμό και μια παραμυθένια πραγματικότητα - εκτός πραγματικότητας, ενός κόσμου γεμάτου χίμαιρες. Πώς αλλιώς εξάλλου, όταν η αλήθεια του κόμματος είναι «επισήμως» ανώτερη από την αλήθεια

¹⁹ Για το συσχετισμό της σταλινικής γραφειοκρατίας με το Θερμιδώρ του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, βλέπε, Λέον Τρότσκι: «Το Εργατικό Κράτος και το Ζήτημα του Θερμιδώρ και του Βοναπαρτισμού», στο βιβλίο *Η Ταξική Φύση της Σοβιετικής Ένωσης*, εκδ. Αλλαγή, Αθήνα, 1986.

²⁰ Α. Γκεγκόροφ, *Προβλήματα αισθητικής*, σελ. 338, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1980.

²¹ *ό.π.*, σελ. 351

της ζωής! Όσο γενικεύονταν ο σταλινικός τρόμος τόσο εντεινόνταν και οι απαιτήσεις προς τους καλλιτέχνες να ακολουθούν το συγκεκριμένο δόγμα στο έργο τους.

Ο Λεόν Τρότσκι γράφει για τον «σοσιαλιστικό ρεαλισμό»:

«Προβάλλουν σαν παράδειγμα μια ιδανική κοινωνία, απαλλαγμένη από κάθε σύγκρουση και αποτελούμενη από ήρωες της εργασίας, από μητέρες ηρωίδες από οικογένειες χωρίς προβλήματα, από ταξιαρχίες ελίτ που ακολουθούν με ενθουσιασμό και χωρίς συζήτηση τις ντιρεκτίβες και τα λάθη των εκπροσώπων του κόμματος».

Το Μανιφέστο «Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη»

Στην προσπάθειά του να συσπειρώσει καλλιτέχνες και διανοούμενους στις ιδέες του επαναστατικού Μαρξισμού, ο εξόριστος Λεόν Τρότσκι συναντιέται το 1938 στο Κογιοακάν του Μεξικού, με τον ιδρυτή του Υπερρεαλιστικού κινήματος, Αντρέ Μπρετόν. Οι συζητήσεις των δύο αντρών, με τη συμβολή του ζωγράφου Ντιέγκο Ριβέρα, οδηγούν στη δημιουργία της Διεθνούς Ομοσπονδίας Ανεξάρτητης Επαναστατικής Τέχνης. Το Μανιφέστο Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη εκφράζει τις κεντρικές ιδέες αυτής της πρωτοβουλίας:

« (...) Η αληθινή τέχνη, που προσπαθεί να εκφράσει τις εσωτερικές ανάγκες του ανθρώπου και της σημερινής ανθρωπότητας, δεν μπορεί να μην είναι επαναστατική, δηλ. να μην τείνει σε μια πλήρη και ριζική ανοικοδόμηση της κοινωνίας. (...) Ταυτόχρονα, αναγνωρίζουμε ότι μονάχα η κοινωνική επανάσταση μπορεί ν' ανοίξει τον δρόμο για μια καινούρια κουλτούρα. (...) Η κομμουνιστική επανάσταση δεν φοβάται την τέχνη (...). Η ελεύθερη εκλογή των θεμάτων και ο απόλυτος μη-περιορισμός όσον αφορά τον τομέα της έρευνάς του, συνιστούν για τον καλλιτέχνη ένα αγαθό που αυτός έχει δικαίωμα να διεκδικεί σαν αναπαλλοτρίωτο. Στην υπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχει θεμελιώδη σημασία να απαλλαγεί η φαντασία από οποιουδήποτε καταναγκασμούς και να μην υπόκειται, κάτω από οποιοδήποτε πρόσχημα, σε καλούπια. (...) Αναγνωρίζουμε, φυσικά, στο επαναστατικό κράτος το δικαίωμα της άμυνας κατά της επιθετικής αστικής αντίδρασης, ακόμα κι όταν αυτή καλύπτεται κάτω από τη σημαία της επιστήμης ή της Τέχνης. (...) Η επανάσταση (...) πρέπει εξ αρχής να θεμελιώσει και να εξασφαλίσει ένα αναρχικό καθεστώς πνευματικής ελευθερίας. Καμία επιβολή, κανένας καταναγκασμός, ούτε το παραμικρό ίχνος διαταγής! (...) Θεωρούμε ότι το υπέρτατο καθήκον της Τέχνης της εποχής μας είναι να συμμετέχει συνειδητά και ενεργά στην προετοιμασία της επανάστασης. (...) Θέλουμε:

Την ανεξαρτησία της Τέχνης για την Επανάσταση.

Την Επανάσταση, για την οριστική απελευθέρωση της Τέχνης.»²²

Αντί επιλόγου – κύματα σκέψεων

Η επαναστατική τέχνη, μέσα από τις πιο προωθημένες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, εκφράζει ελπίδες και πάθη, αγωνίες και αγώνες των ανθρώπων κάθε ιστορικής εποχής. Εκδηλώνεται ως κραυγή αγωνίας κι ελπίδας των Καταπιεσμένων για μια ζωή χωρίς πολέμους και φτώχεια, χωρίς εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, για μια ζωή που ν' αξίζει να βιωθεί. Φαινομενικά «άχρηστη» και καθόλου εργαλειακά «χρήσιμη», προσφέρει το ποιητικό πλεόνασμα της Ελπίδας. Καλλιεργεί «την ψυχή και το πνεύμα» (Μαρξ), συγκινεί και προβληματίζει, οξύνει φαντασία και κρίση, διεγείρει την ανάγκη για δράση τόσο σε αυτούς από τους οποίους δημιουργείται, όσο και σε αυτούς στους οποίους απευθύνεται.

Ο επαναστάτης-καλλιτέχνης, σαν πολύ ευαίσθητος δέκτης, συμμετέχει και ζυμώνεται μέσα στα κοινωνικά και ταξικά κινήματα χειραφέτησης των Καταπιεσμένων, εμπνέεται από τις σοσιαλιστικές ιδέες και τα ιδανικά για τα οποία αγωνίζεται η εργατική τάξη. Η δυναμική ώσμωση με το ταξικό κίνημα, με τρόπο άμεσο ή έμμεσο, αντανακλάται στο έργο του.

Η επαναστατική ανατροπή του καπιταλισμού είναι το μοναδικό μέσο οριστικής απελευθέρωσης της Τέχνης. Στη σοσιαλιστική κοινωνία που οραματιζόμαστε και για την οποία παλεύουμε, η καλλιτεχνική δημιουργία θα βρει το αληθινό της πρόσωπο, παύοντας να είναι είδος προς αγορά και πώληση.

Θέλουμε:

Την ανεξαρτησία της Τέχνης για την Επανάσταση.

Την Επανάσταση, για την οριστική απελευθέρωση της Τέχνης.

²² Λεόν Τρότσκι – Αντρέ Μπρετόν, *Για μια Ανεξάρτητη Επαναστατική Τέχνη*, σελ. 9-14, μτφ. Α. Φράγκα, εκδ. Αλλαγή, Αθήνα, 1985.

*Ο Σάββας Στρούμπος είναι σκηνοθέτης. Συνεργάζεται σταθερά με την Ομάδα Σημείο Μηδέν και το Θέατρο Άτις. Το παρόν βασίζεται σε μια Ομιλία του στη Λέσχη της Νέας Προοπτικής στην Πάτρα, στις 22/3/2017