



Καλλιτεχνική δημιουργία και επαναστατική στράτευση στον χρόνο του τώρα



γράφει ο ΣΑΒΒΑΣ ΣΤΡΟΥΜΠΟΣ*

Το κείμενο προσπαθεί να ανοίξει νέους δρόμους στο ζήτημα της επαναστατικής στράτευσης του καλλιτέχνη, αλλά και στην αντίληψη περί πολιτικής-κριτικής τέχνης, μέσα από το πρίσμα της ζωής, κεντρικής κατηγορίας του μαρξισμού.

Επικεντρωνόμαστε σε τρεις περιόδους ανθρώπινης δημιουργίας και ιστορίας: την Αθήνα του 5ου αιώνα π.Χ., την περίοδο της Οκτωβριανής Επανάστασης στη Ρωσία και την περίοδο του Μάη '68. Η προσέγγιση του χθες γίνεται από τη σκοπιά του αύριο, προσπαθώντας να αποσαφηνίσει τον χαρακτήρα του σήμερα.

Πρόλογος

Τέχνη και επανάσταση; Τέχνη για την επανάσταση; Επανάσταση για την τέχνη; Τα ερωτήματα είναι αγωνιώδη και διαπερνούν σαν εγκάρσια τομή αυτή τη σχέση πολλαπλών εντάσεων μεταξύ καλλιτεχνικής δημιουργίας και επαναστατικού ταξικού κινήματος. «*Η τέχνη δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο*». Γνωστό μότο, αλλά και άλλοθι κάθε λογής κρετινών

της βιομηχανίας του θεάματος, που δεν αφήνουν το έργο τέχνης να αναπνεύσει τον αέρα των κοινωνικών κινημάτων, αλλά και τους παλμούς και τις δονήσεις μιας κοινωνίας σε διαρκή κρίση, αναζητώντας απεγνωσμένα μαικίνες, ιδρύματα και θεσμικούς φορείς να «αγκαλιάσουν» τον καλλιτέχνη και το έργο του. «*Η τέχνη είναι εργαλείο του επαναστατικού αγώνα*». Ακόμα ένα ασφυκτικό μότο, κομματικής ως επί το πλείστον αναφοράς, που επιχειρεί να κανονικοποιήσει όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, απονεκρώνοντας το ίδιο το εξεγερσιακό δυναμικό του έργου τέχνης και

**Σκπινοθέτης. Συνεργάζεται
σταθερά με την Ομάδα Σημείο Μηδέν**

του καλλιτέχνη. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις η επαναστατική φλόγα της τέχνης έχει σβήσει...

Για να αντιληφθούμε καλύτερα τη σχέση επαναστατικής στράτευσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας και να βγάλουμε τα συμπεράσματα που μας είναι χρήσιμα σήμερα, στον «χρόνο του τώρα» (Βάλτερ Μπένγιαμιν), σε μια εποχή ιστορικής-δομικής κρίσης του καπιταλισμού, θα αναφερθούμε σε τρεις στιγμές της ιστορίας: στην αρχαία Αθήνα του 5ου αιώνα, όπου γεννιέται η τραγωδία, στην πρώτη περίοδο της Ρωσικής Επανάστασης με το κίνημα της Ρωσικής Πρωτοπορίας και στον Μάη του '68, όπου ένας αστερισμός καλλιτεχνικών ρευμάτων γεννιέται ακριβώς μέσα από τη δίνη της ανακλινόμενης αυτής επανάστασης.

Βέβαια, το ζήτημα δεν κλείνει με κανέναν τρόπο, ούτε εξαντλείται μέσα από τις αναφορές σε αυτές τις τρεις περιόδους, καθώς η ανθρώπινη ιστορία είναι γεμάτη από αντίστοιχα παραδείγματα. Αντιθέτως, λοιπόν, το ζήτημα παραμένει αγωνιωδώς ανοικτό, απαιτεί διαρκή εργήγορη τόσο από μεριάς καλλιτεχνών, όσο και από μεριάς του κινήματος, καθώς, σε τελική ανάλυση, το θέμα επί της ουσίας δεν αφορά το α ή το β καλλιτεχνικό ρεύμα. Αυτό που τίθεται είναι το ίδιο το ζήτημα του ανθρώπινου πολιτισμού και η συμβολή του στον αγώνα για την ανθρώπινη (και όχι μόνο πολιτική) χειραφέτηση, ιδιαίτερα σε μια εποχή πολέμων και επαναστάσεων. Αυτό είναι και το πρίσμα υπό το οποίο χρειάζεται να αντιμετωπίσουμε το όλο ζήτημα.

Η αρχαία τραγωδία και η μελέτη ζωής στα ακραία όρια της ύπαρξης

Γιατί πρόσωπα και καταστάσεις στην αρχαία τραγωδία είναι ακραία; Γιατί υπάρχει μια διαρκής συνομιλία με το τερατώδες και το άμετρο μέσα στον άνθρωπο, αλλά και μέσα στην κοινωνία; Και μάλιστα, σε ένα θέατρο που σκοπός του είναι να δημιουργήσει χειραφετημένους και ενεργούς, κριτικά σκεπτόμενους πολίτες;

Η τραγωδία ως μορφή θεάτρου γεννιέται σε μια σημαντική στιγμή ανθρώπινης δημιουργικότητας και αποτελεί βασικό συστατικό ενός φοβερού τριπτύχου: δημοκρατία-φιλοσοφία-θέατρο. Στην άμεση αθηναϊκή δημοκρατία¹ τίθεται το βασικό ζήτημα: «οι νόμοι της πόλης, που εμείς ως πολίτες καλούμαστε να ακολουθήσουμε, είναι δίκαιοι; Αν όχι, εμείς οι ίδιοι οφείλουμε να τους αλλάξουμε, εμείς οι ίδιοι, με δική μας ελεύθερη βούληση και δράση, οφείλουμε να γίνουμε δημιουργοί των όρων της ζωής μας». Στη φιλοσοφία τίθεται ένα άλλο εξίσου σημαντικό ζήτημα: «Ποια είναι η θέση του ανθρώπου στον κόσμο, στην πόλη και στη φύση; Πώς θα μάθουμε τι και πώς να σκεφτόμαστε, τι και πώς να πράττουμε, ως άτομα, αλλά και ως κοινότητα ελεύθερων ανθρώπων;». Η τέχνη του θεάτρου συνεχίζει στην ίδια προβληματική: «Τι είναι ο άνθρωπος, σε όλες τις πιθανές διαστάσεις της ανθρωπότητας, στις σκοτεινές περιοχές της ψυχής του, αλλά και στις ακραίες στιγμές έντασης στην κοινωνία και την ιστορία; Ποια μπορεί να είναι η σχέση του ανθρώπου με τον Άλλον απέναντί του και με τον Άλλον μέσα του;».

Η τραγωδία είναι μια μελέτη ζωής στα ακραία όρια της ύπαρξης, μια διαρκής κραυγή εξέγερσης από πλευράς των ποιητών, που ασκούν την οξύτερη δυνατή κριτική σε όλες τις μορφές εξουσίας της πόλης, χωρίς φόβους ή προκαταλήψεις. Ο Αριστοτέλης γράφει στην *Ποιητική* του για τα αισθήματα *φόβου* και *ελέους* που γεννούν στους πολίτες-θεατές τα έργα της τραγωδίας. Τα από σκηνής συμβάντα προκαλούν φόβο και δέος στους θεατές. Καθένας αναγνωρίζει διαστάσεις της δικής του ύπαρξης στα πρόσωπα του δράματος, αλλά και όλης της πόλης. Προκαλείται ο αναστοχασμός, η κριτική

1. Εννοείται πως ότι γράφουμε εδώ δεν έχει ίκνος αρχαιολογίας και συνοδεύεται από την επίγνωση των γνωστών αντιφάσεων της περιόδου, που αφορούν κυρίως τη θέση των γυναικών και των δούλων στην πόλη. Η συνομιλία με την περίοδο και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, είναι σε κάθε περίπτωση κριτική-διαλεκτική.

αναθεώρηση όλου του φάσματος της ζωής πολύτιμη και πόλη, ως το σημείο της συγκινησιακής έκρηξης, όπου κιντοποιούνται οι δυνάμεις του ελέους, το αίσημα βαθιάς ανθρώπινης αλληλεγγύης προς τον Άλλον, τον διαφορετικό, που δεν είναι πια απόξενος και επικίνδυνος. Αυτό που ουσιαστικά διακυβεύεται είναι η «δημοκρατία του ελέους» (Σάββας Μιχαήλ), της αλληλεγγύης και της συνύπαρξης, η ανάγκη του δήμου να συνομιλεί διαρκώς με το άμετρο στον άνθρωπο και την κοινότητα, σε μια διαρκή χειραφετητική και αναστοχαστική λειτουργία του συνόλου της κοινότητας, βασικό συστατικό κάθε μορφής αντι-εξουσίας των καταπιεσμένων που ονειρευόμαστε και για την οποία παλεύουμε.

Αντικρίζοντας από την απόσταση του χρόνου το τρίπτυχο ανθρώπινης δημιουργικότητας που προαναφέραμε, δημοκρατία-φιλοσοφία-θέατρο, στον πυρήνα του θα συναντήσουμε το πρόταγμα του καθολικού ανθρώπου μέσα σε μια συλλογικότητα ελεύθερων πολιτών, του ανθρώπου που με το σώμα και το πνεύμα μελετά τις άπειρες δυνατότητές του ως κοινωνικού όντος, αλλά και ως δημιουργού των όρων της ζωής και των κοινωνικών σχέσεων που του αξίζουν. Το πρόταγμα του καθολικού ανθρώπου μάς συνδέει με μια άλλη στιγμή έκρηξης της ανθρώπινης δημιουργικότητας και μάλιστα, μέσα στις φλόγες της Οκτωβριανής Επανάστασης.

Αντικρίζοντας την Οκτωβριανή Επανάσταση μέσα από τη Ρωσική Πρωτοπορία

Όπως τέθηκε στις εκδηλώσεις για τα 100 χρόνια από τη Ρωσική Επανάσταση της Πρωτοβουλίας Καλλιτεχνών και Διανοούμενων, «Το 2017 για το 1917»: ενώ είναι γνωστό ότι δεν μπορούμε να καταλάβουμε τη Ρωσική Πρωτοπορία αν την αποκόψουμε από το νφαιστειογενές έδαφος της επανάστασης, αντίστροφα, για να καταλάβουμε σε βάθος την ίδια την Οκτωβριανή Επανάσταση, χρειάζεται να

την αντικρίσουμε ακριβώς μέσα από την καλλιτεχνική της πρωτοπορία. Κι αυτό γιατί στον πυρήνα όλων των αιτημάτων για τα οποία πάλεψαν και τα οποία διεκδίκησαν με κάθε τρόπο οι μπολσεβίκοι και οι Ρώσοι εργάτες, αγρότες και στρατιώτες που τους πλαισίωσαν, είναι η άρση κάθε μορφής αλλοτρίωσης σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας και ζωής. Εξού και οι σημαντικότερες κατακτήσεις των κομμουνιστών στην ανάπτυξη της οικονομίας μιας κατεστραμμένης χώρας, αλλά και οι κατακτήσεις στον εργατικό έλεγχο και τη διαχείριση της παραγωγής, στη θέση της γυναίκας, στην καταπολέμηση του αναλφαβητισμού, στις δομές υγείας και βέβαια στον τομέα του πολιτισμού. Μάλιστα, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η προμηθεϊκή προσπάθεια λαμβάνει χώρα μέσα στην ένταση και τους φοβερούς κινδύνους επιβίωσης που προκαλεί στη νεαρή σοβιετική δημοκρατία ο εμφύλιος πόλεμος, με 16 ιμπεριαλιστικούς στρατούς συν τους Ρώσους Λευκούς και τους συνεργάτες τους, να επιτίθενται στον επαναστατημένο λαό.

Οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες, αρκετά πριν τον Οκτώβρη, προ-οικονομώντας τη νέα ζωή, προετοιμάζουν το έδαφος για την επαναστατική ανατροπή του καπιταλισμού. Πειραματίζονται σε όλο το εύρος της ζωής και της τέχνης, αναμετριοούνται με τόλμη με καθετί το ανοίκειο και το άγνωστο, γεννούν νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης στο θέατρο και τα εικαστικά, στη λογοτεχνία και την ποίηση, τη μουσική και την αρχιτεκτονική, 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.

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 εμφυλίου, παίζουν σε διάφορες επαναστατημένες πόλεις αλλά και περιοδεύουν σε κάθε μέτωπο του πολέμου. Βοηθούν στη μεταφορά πληροφοριών από το ένα μέτωπο στο άλλο, παίζουν για τους μαχητές του Κόκκινου Στρατού, επιτελώντας ένα σημαντικότατο εκπαιδευτικό έργο, προσπαθώντας να κρατούν ψηλά το ηθικό των στρατιωτών και να αναδεικνύουν την τεράστια πολιτική σημασία αυτού του αγώνα.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ο Μέγιερχολντ είναι πρωτοπόρος στη μελέτη της τέχνης του ηθοποιού. Με τους ηθοποιούς του δημιουργούν τη «Μέθοδο της Ζωικής Μηχανικής».² Πρόκειται για μέθοδο εκπαίδευσης του ηθοποιού επηρεασμένη από την Όπερα του Πεκίνου, την *Commedia dell' arte* και τις πολεμικές τέχνες, που μελετά τη χρονορυθμική και ψυχοσωματική έκφραση των ηθοποιών, την καλλιέργεια της πλαστικότητας φωνής και σώματος, σε καθημερινές, αλλά και ακραίες υπερ-καθημερινές 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 συμμετόχο στη δράση. Προσπαθεί να προκαλέσει τον θεατή συγκινησιακά, με σκοπό τη συνειδησιακή και αισθητηριακή κινητοποίηση. Προσπαθεί να κάνει ένα θέατρο που να απευθύνεται στο επαναστατημένο ρωσικό προλεταριάτο και στον νέο κόσμο που χτίζεται, αφομοιώνοντας ταυτόχρονα την κουλτούρα που προηγείται της δικής του εποχής. Για να αντιληφθούμε περισσότερο τη δουλειά του Μέγιερχολντ, μπορούμε να δούμε

τις ταινίες του μαθητή του, Σεργκέι Αϊζενστάιν, ιδιαίτερα το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, τον *Οκτώβρη* και το *Ιβάν ο Τρομερός*.

Στα χρόνια της ολοένα κι εντονότερης διεθνούς απομόνωσης της επανάστασης και ταυτόχρονης γραφειοκρατικοποίησης του νεαρού σοβιετικού κράτους, ο Μέγιερχολντ περνάει με το μέρος της Αριστερής Αντιπολίτευσης, με επικεφαλής τον Λεόν Τρότσκι. Στα 1940, μετά από μια περίοδο κατά την οποία αντιμετώπιζε ολοένα και περισσότερα εμπόδια από το καθεστώς για να συνεχίσει το έργο του, συλλαμβάνεται από την НКВД (η διαβόητη μυστική αστυνομία της ΕΣΣΔ την εποχή του Στάλιν) και βασανίζεται για να αποκρημίσει 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 «τροτσκιισμό»...

Στη δίνη των πρώτων χρόνων της σοσιαλιστικής επανάστασης, μ' ένα τεράστιο κοινωνικό-πολιτισμικό πείραμα να λαμβάνει χώρα σε συνθήκες εμφυλίου πολέμου 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 «προλεταριακό κουλτούρα»). Το κίνημα της Προλετκούλτ αγκαλιάζει 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 καινούργιες μόνο δυνάμεις και χωρίς καμιά επαφή με την παλιά κουλτούρα. 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.

Η διαλεκτική στάση της ηγεσίας του Κομμουνιστικού Κόμματος απέναντι στο

2. Биомеханика στα ρωσικά. Συνήθως μεταφράζεται ως «βιομηχανική μέθοδος», ωστόσο η ακριβής μετάφραση είναι «μέθοδος της ζωικής μηχανικής».

κίνημα της Προλετκούλτ, που συνδύαζε την υπομονετική εξήγηση με την κριτική, αλλά 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 κ.λπ. Από μία άποψη, σε αυτό το κίνημα οφείλουμε σήμερα τις πρωτοβουλίες για ερασιτεχνικό θέατρο, χορό, ζωγραφική, μουσική κ.ά. Όσο κι αν τέτοιου τύπου εγχειρήματα μάς φαίνονται πλέον δεδομένα, γεννήθηκαν μέσα από την πρωτοβουλία των Ρώσων επαναστατών-καλλιτεχνών, στα πρώτα χρόνια της επανάστασης.

Η βαθιά σύνδεση του επαναστατικού προτάγματος με όλο το φάσμα της ανθρώπινης ζωής μέσα στην κοινωνία μάς φέρνει σε επαφή με την ανολοκλήρωτη επανάσταση του Μάη '68.

Ο Μάης '68 και το επαναστατημένο σώμα

Ο μαρξιστής ψυχίατρος Φελίξ Γκουαταρτί εκφράζει, ίσως, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το πνεύμα της επανάστασης του Μάη στην παρακάτω φράση: «Η επαναστατική συνείδηση είναι κάτι θολό αν δεν τοποθετείται εντός ενός επαναστατικού σώματος, με άλλα λόγια, εντός ενός σώματος που παράγει την ίδια του την ελευθερία».³

Η επανάσταση διαπερνά όλες τις στιβάδες της καθημερινής ζωής, τινάζοντας στον αέρα κάθε μορφή εξουσιαστικών σχέσεων στην οικογένεια, στη γειτονιά, στο σχολείο, στο πανεπιστήμιο, στους χώρους δουλειάς, στις σχέσεις ανάμεσα στα ζευγάρια, στις σεξουαλικές επιλογές του κάθε ανθρώπου, αλλά και στον τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την ίδια τη ζωή, το πώς σκέφτονται και το πώς δρουν, το τι σκέφτονται και το τι επιθυμούν να κάνουν.

Η απελευθέρωση της επιθυμίας και το άνοιγμα της φαντασίας των καταπιεσμένων φέρνουν την τέχνη και τη δημιουργία μέσα στη ζωή. Η εξουσία πρέπει να δοθεί στη φαντασία, κατά το γνωστό σύνθημα. Οι εξεγερμένοι εργάτες και φοιτητές επιχειρούν να αναδημιουργήσουν την ίδια τους τη ζωή με κάθε δυνατό τρόπο. Στο κίνημα των Καταστασιακών που γεννιέται αυτή την περίοδο, η κάθε μέρα παίρνει διάφορες μορφές και ο κάθε άνθρωπος μπορεί να εκδηλώνει με πολλούς τρόπους την αντίστασή του στη ρουτίνα, ως μέρος μιας συλλογικότητας, που διαμορφώνεται μέσα από αντι-ηγεμονικές συμμαχίες σε πολλά επίπεδα.

Οι κοινωνικοί επαναστάτες και οι καλλιτέχνες συναντιούνται αποφασιστικά με την ψυχανάλυση, προσπαθούν να συνομιλήσουν με τις σκοτεινές περιοχές του ασυνείδητου και του υποσυνείδητου, με το ανοίκειο μέσα στον άνθρωπο, με την τρέλα και το παραλήρημα, χωρίς φόβο και ηθικολογίες. Πλέον, η έρευνα του ανθρώπινου λαμβάνει χώρα σε όλο το φάσμα της κοινωνικής, ψυχικής και πνευματικής ζωής του ανθρώπου. Αυτό που πλέον διακυβεύεται είναι η πλήρης ανθρωπινότητα του ανθρώπου, ο ίδιος ο ανθρώπινος άνθρωπος σε αναζήτηση μιας νέας τοπογραφίας κοινωνικών σχέσεων, μια κοινότητα των αισθάνεσθαι και του ζην των καταπιεσμένων, όπου η τέχνη, συμβάλλοντας στον ριζικό μετασχηματισμό της συλλογικής και ατομικής ζωής, γίνεται η ίδια τρόπος ζωής.

3. Φ. Γκουαταρτί: «Για να τελειώνουμε με τη σφαγή του σώματος» (μτφ. Σάββας Στρούμπος). Ολόκλη-

ρο το κείμενο θα εκδοθεί στο επόμενο τεύχος του περιοδικού *Πανοπτικόν*.

Στον χώρο του θεάτρου έχουμε την κολεκτίβα *Living Theatre* (Ζωντανό Θέατρο), με επικεφαλής τους Τζούλιαν Μπεκ και Τζούντιθ Μαλίνα. Οι ηθοποιοί της κολεκτίβας είναι στρατευμένοι στον χώρο της αναρχίας και της ελευθεριακής-μαρξιστικής Αριστεράς, ζουν όλοι μαζί, συχνά παρουσιάζουν παραστάσεις τους στον δρόμο, μέσα σε διαδηλώσεις, σε φυλακές, αλλά και σε θέατρα. Συμμετέχουν στις αντιπολεμικές κινητοποιήσεις ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, στις ΗΠΑ, ταξιδεύουν στη Λατινική Αμερική αλληλέγγυοι στα πολλά ανάρτητα κινήματα της περιόδου. Συχνά φυλακίζονται για τη δράση τους. Τον Μάη βρίσκονται στο εξεγερμένο Παρίσι και συμμετέχουν στην κατάληψη του θεάτρου Odeon.

Τέχνη στρατευμένη στην υπόθεση της ζωής

Αυτό το ταξίδι σε τρεις στιγμές-περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας μάς δείχνει ότι η σχέση καλλιτεχνών και πολιτικής στράτευσης δεν μπορεί παρά να είναι πολύμορφη, αντιφατική, γεμάτη εντάσεις, πολυσιχιδής και πολύτροπη. Όσο η τέχνη παραμένει στη «Βαβυλώνια αιχμαλωσία» (Τρότσκι) των νόμων της αγοράς, τα ερωτήματα που μας απασχολούν σε αυτό το κείμενο θα παραμένουν αγωνιωδώς ανοιχτά, ώσπου «να κλείσει ο κύκλος της ανθρώπινης προ-ιστορίας» (Μαρξ).

Ωστόσο, σήμερα, στον χρόνο αλλά και στον χώρο του τώρα, πώς μπορεί μέσω της ζωής και μέσω του έργου του να συνδεθεί ο καλλιτέχνης με τα κοινωνικά κινήματα; Πώς εννοούμε το ζήτημα της στράτευσης έργου τέχνης και δημιουργού; Αρκεί η κομματικότητα και η κομματική ένταξη; Αρκεί η έμφαση στο περιεχόμενο του έργου τέχνης;

Αυτά είναι κάποια από τα ερωτήματα που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε, χωρίς, βέβαια, να ξεχνάμε ότι «η πατρίδα μας μέσα στον χρόνο» (Τρότσκι), στην οποία οφείλουμε να μείνουμε

πιστοί, είναι εποχή δομικής-ιστορικής κρίσης του καπιταλισμού, γεμάτη πολέμους, αλλά και λαϊκούς ξεσποκμούς. Περίοδος επιθανάτιας αγωνίας ενός εκμεταλλευτικού συστήματος σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης, που προσπαθεί να καταστείλει κάθε εκδήλωση ελεύθερης ανθρώπινης βούλησης. Εποχή όπου πολυεθνικές και επιχειρηματικοί όμιλοι, ιδρύματα και μαικίνες κάθε λογής, εκμεταλλεόμενοι την οικονομική εξάρτηση και ανέχεια των καλλιτεχνών, ποιούν με ρυθμούς γεωμετρικής προόδου μία-μια όλες τις πηγές πολιτισμού και καλλιτεχνικής δημιουργίας στη χώρα και διεθνώς, αλλά και εποχή όπου η αστική τάξη έχει εξαντλήσει τα οικονομικά και πολιτικά αποθέματα άσκησης εξουσίας και καταπίεσης των λαών, είτε στην κενισιανή είτε στη νεοφιλελεύθερη μορφή τους. Μέσα σ' αυτό το «υπαρξιακό κενό» της αστικής εξουσίας είναι που κυοφορούνται ο ρατσισμός και ο εθνικισμός ως μορφές βιοπολιτικού ελέγχου των πληθυσμών, είναι που ο φασισμός και οι σάπιες δυνάμεις του γίνονται η εμπροσθοφυλακή της καπιταλιστικής πανούκλας.

Σε αυτό το τοπίο καπιταλιστικής παρακμής, όπου το παλιό πνέει τα λοίσθια και το νέο αγωνιά να γεννηθεί, ο άνθρωπος των μητροπόλεων βιώνει τον κατακερματισμό της ίδιας του της ύπαρξης, πρόσφυγας από τον ίδιο του τον εαυτό, και σε πολλές περιπτώσεις από την ίδια του τη χώρα, απόξενος από το προϊόν της εργασίας του, αν βέβαια εργάζεται, αλλά και από κάθε εκδήλωση κοινωνικής ζωής. Άνθρωπος εξόριστος στην εξορία των ελαστικών συνθηκών υπο-αμειβόμενης εργασίας, σε καθεστώς διαρκούς οικονομικής και υπαρξιακής ανασφάλειας, αλλά και εξόριστος στους ιστοτόπους του διαδικτύου και στο κελί του φέισμπουκ, ανήμπορος να συνομιλήσει με τον Άλλον απέναντί του και μέσα του, ξεριζωμένος από την ήδη ξεριζωμένη κοινότητα και από τον κατακερματισμένο του εαυτό.

Σε αυτές τις συνθήκες, μετά τη γελοία, αλλά και κυρίαρχη για πολλά χρόνια, αφήγηση περί «τέλους της ιστορίας», το μαρξικό πρόταγμα για ανθρώπους

που συνασπίζονται ελεύθερα, ως παραγωγοί των υλικών όρων της ζωής τους, αλλά και ως παραγωγοί των κοινωνικών σχέσεων που τους αναλογούν, έχει μείνει ριζικά ανεκπλήρωτο.

Ποια είναι, λοιπόν, η θέση του καλλιτέχνη και του έργου τέχνης μέσα στο τοπίο του λυκοφωτικού καπιταλισμού, ελλείψει μαζικού πολιτικού/πολιτιστικού κινήματος; Η άποψη του γράφοντος είναι πως ο καλλιτέχνης στρατεύεται στην υπόθεση της Ζωής, με τα μάτια στραμμένα στον Καθολικό άνθρωπο, υπό το πρίσμα της παράδοσης των Καταπιεσμένων.

Παρενθετικά, όσες διατριβές κι αν γραφτούν για τον αυτόνομο ρόλο της τέχνης κλπ., αν αντικρίσουμε το ζήτημα υπό το πρίσμα της παράδοσης των καταπιεσμένων (Βάλτερ Μπένγιαμιν), θα δούμε ότι κάθε επαναστατικό κίνημα, που άλλαξε τον ρου της ιστορίας, εμπειρείχε τουλάχιστον αυτά τα δύο συστατικά: το πολιτικό και το πολιτιστικό. Ελπίζουμε πως το παρόν κείμενο ως τώρα να έχει συμβάλει στην ενίσχυση αυτής της άποψης. Ας επιστρέψουμε στο ερώτημα:

Μια από τις δομικές ανεπάρκειες στην παράδοση της κριτικής τέχνης (την τέχνη που, με άλλα λόγια, ονομάζουμε «πολιτική») είναι ότι ως τώρα έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην κινητοποίηση της συνείδησης αυτών στους οποίους απευθυνόταν. Στις περισσότερες περιπτώσεις σκοπός ήταν/είναι οι καταπιεσμένοι να «μάθουν» ποιοι είναι οι μηχανισμοί άσκησης καταπίεσης και εκμετάλλευσης, πώς λειτουργούν κι ενδεχομένως πώς ανατρέπονται, μέσα από μορφές τέχνης που λειτουργούν κυρίως ως καταγγελία. Ωστόσο, σπάνια οι καταπιεσμένοι έχουν ανάγκη να «μάθουν» σε τι οφείλεται η καταπίεσή τους. Συνήθως το γνωρίζουν πολύ καλά, και μάλιστα, πάνω στο πετσί τους.

Ένα άλλο, αντίστοιχης σημασίας ζήτημα που ο γράφων το γνωρίζει καλά μέσα από τον χώρο του θεάτρου: Ο «πολιτικός» χαρακτήρας ενός έργου τέχνης καθορίζεται πλήρως από το ίδιο του το περιεχόμενο και έτσι το θέμα κλείνει' δηλαδή, εφόσον κανείς επιλέξει να «ανε-



βάσει» έργο «πολιτικού» συγγραφέα, η όλη συζήτηση τελειώνει εκεί, ακόμα κι αν οι ηθοποιοί παραμένουν απλήρωτοι, οι σχέσεις μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιών είναι πλήρως εξουσιαστικές, αν η παράσταση ανεβαίνει σε έναν από τους «γυάλινους πύργους» κάποιου επιχειρηματικού (και καθόλου καλλιτεχνικού) ομίλου κ.λπ.

Κατά τη γνώμη μας, χρειάζεται να αντιμετωπίσουμε το ζήτημα από εντελώς διαφορετική οπτική: Οι άνθρωποι δεν χρειάζονται (*ή δεν χρειάζονται τόσο*) να μάθουν ποιοι είναι οι μηχανισμοί καπιταλιστικής εκμετάλλευσης/καταπίεσης, όσο το να αποκτήσουν εμπιστοσύνη στον εαυτό τους, ατομικά και συλλογικά, για να τους ανατρέψουν. Δεν έχουν ανάγκη να παρακολουθήσουν μονάχα μιας μορφής κατάδειξη του κατακερματισμένου χαρακτήρα της σύγχρονης ζωής και ύπαρξης, αλλά να γίνουν κοινωνοί των απαραίτητων ερεθισμάτων, ώστε να αναζητήσουν και πάλι τη συλλογική ζωή εντός της χειραφετημένης κοινότητας, και μάλιστα, ως ελεύθεροι άνθρωποι. Ο «απέθαντος πόθος για τη ζωή» (Αλαίν Μπαντιού) συνδέεται άμεσα και με την επιθυμία για καθολική αλλαγή των όρων της ζωής, σε όλο τον αστερισμό των διαστάσεων της, σε κάθε κρυφή ή φανερή της πτυχή.

Η απελευθέρωση της επιθυμίας για ελευθερία, η κινητοποίηση της ανάγκης για συνάντηση σε βάθος με τον Άλλον που έχω απέναντί μου, ο οποίος μπορεί να είναι Ξένος ή/και Διαφορετικός, ωστόσο, δεν είναι ούτε επικίνδυνος,

ούτε εκθρός (από μια άποψη εδώ βρίσκειται η ρίζα των ρατσιστικών, ομοφοβικών, μισαλλόδοξων αισθημάτων), η ενεργεία ατομική και συλλογική προσδοκία για ριζική αλλαγή των κοινωνικών σχέσεων υπό τις οποίες ζούμε... Όλα τα παραπάνω προϋποθέτουν, βέβαια, από το έργο τέχνης την κινητοποίηση της συνείδησης, αλλά και τη συγκινησιακή έκρηξη και τον ερεθισμό της φαντασίας. Άρα, λοιπόν, μιλάμε για μια καθολική αισθητηριακή-και-πνευματική εμπειρία. Ίσως να πρόκειται για μια διαδικασία όπου η τέχνη-γίνεται-ζωή, μέχρι την απαραίτητη αυτοκατάργησή της.

Συνεχίζοντας στο ίδιο πνεύμα, αν σκοπός του/των δημιουργού/ών είναι τα όσα αναφέρθηκαν, οι προθέσεις αυτές χρειάζεται να αντανakλώνται στις ίδιες τις σχέσεις εντός του καλλιτεχνικού σχήματος που τις εκφράζει. Ο γράφων στηρίζει την ιδέα της θεατρικής κολεκτίβας εδώ και χρόνια, παρ' όλες τις τεράστιες αντιζηότητες που κατά καιρούς εμφανίζονται. Αυτός ο πυρήνας καλλιτεχνών/δημιουργών χρειάζεται να λειτουργεί ως εργαστήριο ανθρώπινων σχέσεων με γνώμονα την ίδια την ανθρώπινη χειραφέτηση. Είναι απαραίτητο ο κάθε καλλιτέχνης της κολεκτίβας να νιώθει συστατικό μέρος της δημιουργικής διαδικασίας, να πιστεύει και να νιώθει πως το έργο «ανήκει» στον ίδιο και σε όλους όσοι συμβάλλουν στη δημιουργία του, και βέβαια, να αμείβεται αξιοπρεπώς από την εργασία του. Από αυτή την άποψη, ο πολιτικός χαρακτήρας της τέχνης δεν ξεκινά ούτε τελειώνει στο περιεχόμενο ενός έργου. Πυρήνας του είναι το ίδιο το κύτταρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, η συλλογικότητα των καλλιτεχνών-δημιουργών.

Συμπερασματικά, λέμε, λοιπόν, ότι το έργο τέχνης μπορεί να δουλεύει προς την κατεύθυνση της ανθρώπινης χειραφέτησης σε επίπεδο όχι (ή όχι μόνο) πολιτικό, αλλά βιοπολιτικό, εντός του σώματος-και-πνεύματος των δημιουργών, αλλά και της κοινωνίας στην οποία απευθύνεται. Βέβαια, για να «ανοίξει» αυτή η δυνατότητα είναι απαραίτητο ο καλλιτέχνης να συμμετέχει ενεργά στο κοινωνικό γίγνεσθαι, να λαμβάνει μέρος

στα κοινωνικά κινήματα χειραφέτησης, να βιώνει αυτός ο ίδιος τις ελπίδες και τους φόβους, τις αγωνίες και τις προσδοκίες της κοινωνίας στην οποία ζει, όχι απλώς χωρίς φόβο, αλλά και με την τόλμη του απελευθερωτικού οράματος, για έναν κόσμο όπου θα έχει εξαλειφθεί όχι μονάχα η εκμετάλλευση, αλλά και κάθε μορφή εξευτελισμού ανθρώπου από άνθρωπο. Και μια σκέψη που γοητεύει ιδιαίτερα τον γράφοντα: ο καλλιτέχνης μπορεί να δουλεύει, όχι απαραίτητα για την επανάσταση, αλλά με την επανάσταση...

Υπό αυτό το πρίσμα τίθεται και το ζήτημα της κομματικής ένταξης του καλλιτέχνη. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι η ένταξη ενός δημιουργού σε επαναστατικό κόμμα μπορεί να αποτελέσει σημαντικότατο ερέθισμα προς την κατεύθυνση που συζητάμε, καθώς αυτού του είδους η στράτευση μπορεί να ανοίξει ένα ολόκληρο φάσμα γνώσεων, εμπειριών και οραμάτων για τον δημιουργό. Ωστόσο, αν αυτή η συνθήκη είναι ικανή, δεν είναι και αναγκαία για τη χειραφέτηση του καλλιτέχνη. Χρειάζεται, μάλιστα, να διαχωρίσουμε πλήρως την πολιτική τοποθέτηση του ίδιου από το έργο του, αλλιώς μπαίνουμε και πάλι στα στεγανά της «στρατευμένης» τέχνης, η οποία αντί να λειτουργεί προς την κατεύθυνση της χειραφέτησης των καταπιεσμένων, σκοπός της τελικά είναι να εκφράσει «ποιοτικά» την κομματική γραμμή.

Με αφορμή αυτό το κείμενο, θα θέλαμε να εκφράσουμε την ελπίδα, ο χώρος της επαναστατικής Αριστεράς να ανοίξει και πάλι τις πόρτες του στην τέχνη, να γίνει και πάλι ο χώρος όπου ο κάθε δημιουργός θα μπορεί να αναπνέει ελεύθερα, ζώντας μέσα σ' έναν χώρο ελεύθερης και συντροφικής συλλογικής σκέψης-και-δράσης, χωρίς την ασφυκτική λειτουργία θεωρητικών ή «ιδεολογικών» περικαρακώσεων και περιορισμών. Μέσα από αυτές τις ζυμώσεις θα μπορούσαμε ως καλλιτέχνες να γεννήσουμε θεσμούς και μορφές καλλιτεχνικής αντιεξουσίας, να προτάξουμε τη σημασία της κοινότητας δημιουργών, αντανakλώντας τη σημασία της «κοινότητας που έρχεται» (Τζιόρτζιο Αγκάμπεν). **T**