

TROCKI IN FILM

NEPOSREDNA INTERVENCIJA MNOŽICE V
ZGODOVINSKI DOGODEK JE NAJBOLJ NEDVOMNA
LASTNOST REVOLUCIJE.

KLJUB TEMU DA JE LEV TROCKI ŽE ZGODAJ PONUDIL NEKAJ
TEMELJNIH SPOZNANJ O POMENU FILMA KOT UMETNOSTI DRUŽBENE
EMANCIPACIJE, JE NJEGOV PRISPEVEK K REFLEKSIJI FILMA
ZNOTRAJ ŠIROKEGA KORPUSA NJEGOVEGA PISANJA KOMAJDA
REGISTRIRAN. SKRAJNI ČAS ZA NJEGOVO PONOVRNO BRANJE.

ERIC OWENS
PREVEDEL LUKA ARSENJUK

Pero Leva Trockega se ni izognilo pisanju o najpomembnejših stvareh njegovega časa. Seveda v njegovem delu obstajajo praznine in razpoke, toda malo piscev v 20. stoletju je tako dobro pisalo o toliko stvareh.

Negativna sodba zdrave pameti, ki obsoja Trockega ali kot krivega za vse zločine zoper socializem ali kot politično nerelevantnega za preurejeni svet, je zatemnila njegove ključne prispevke. Zato mora vsaka »vrnitev« k Trockemu poudariti nujnost teoretičnega ukvarjanja s prakso politične opozicije. Da bi lahko bolje razumeli odnos Trockega do razmerja med umetnostjo in politiko, se bom na tem mestu osredotočil na nekaj kratkih, vendar pomembnih opazk, ki jih je Trocki zapisal za *Pravdo* in ki so kasneje izšle pod naslovom *Problemi vsakdanjega življenja*. Raziskal bom dve razmerji, ki nam bosta omogočili tematizacijo njegovega poskusa razumevanja filma kot revolucionarnega orodja. Ti dve razmerji sta: 1) vsakdanje življenje kot prostor, kjer se upirajo zgodovinske določenosti, in 2) film kot apoteoza krize buržoazne umetnosti.

Nenehno vztrajanje Trockega, da je za revolucijo v umetnosti potrebna revolucija v materialni bazi vsakdanjega življenja, se kaže v obliki srečanja med nakopičenimi zgodovinskimi navadami in ustvarjalno prilastitvijo zgodovine. Kot pravi Trocki v *Problemih vsakdanjega življenja*: »Bolj kot kjerkoli drugje se pri vprašanjih, povezanih z *bitjo*, jasno pokaže mera, do katere je posameznik bolj kot ustvarjalec proizvod svojih okoliščin. *Bit*, tj. okolje in vsakodnevna praksa, se celo bolj kot ekonomija skriva 'za hrbtom človeka' (če uporabimo Marxov izraz). Zavestna ustvarjalnost (če področju *biti* zaseda v človeški zgodovini nepo-

membno mesto. *Bit* se kopiči skozi spontano človeško izkustvo, se spontano spreminja ... in kot taka mnogo bolj kot sedanjost izraža preteklost človeške družbe.« (To je tema, ki jo je slavno nadaljeval francoski marksist Henri Lefebvre v projektu z naslovom *Kritika vsakdanjega življenja*, čeravno znotraj drugačnega niza nerevolucionarnih determinacij.) Vsakdanje življenje uprizarja zgodovinske določenosti kot nezavedno gledališče, v katerem se igralci nekritično gibajo skozi svoje vloge. Iz navedenega je jasno, da *bit* ne pomeni zgolj banalnih ekonomskih premislekov, ki pogosto morijo vsakdanje življenje, temveč da gre za celoten niz medsebojno prepletenih kulturnih, moralnih, hi-

*Umetnost, ki se ni pripravljena
spoprijeti z določenostmi vsakdanjega
življenja, je obsojena na nostalgijo in
nepomembnost.*

gienskih in političnih navad, ki tvorijo rezidualni in nevštetni element, s katerim se ljudje ukvarjajo večino svojih življenj. Vsakdanje življenje je dinamični palimpsest zgodovine, živeče utelešenje zgodovinskih sil, polnih zmožnosti in regresivnih nagnjenj. Trocki problema vsakdanjega življenja ni mislil v vakuumu. Svojo kritiko je namreč usmeril proti tistim, ki so verjeli v moč kulturnih reform, da presežejo bolj temeljnejše probleme materialnega življenja.

Trocki je bil nepopustljiv kritik gibanja *Proletkult* in prikazni revolucionarne umetniške produkcije, ker si je nestrpnost želel premika onkraj diktature proletar-

riata v prihodnost, v kateri bi bilo človeštvo sposobno svobodno, brez ekonomskih in političnih ovir, razvijati svoje ustvarjalne potenciale. Predpostavka, s katero je začel, je bila, da za obstoj revolucionarne umetnosti, tako kot za obstoj gladko delujoče revolucionarne družbe, ni dovolj, da si jo preprosto želimo. Utopična energija, ki teče skozi pisanje Trockega o umetnosti, literaturi in kulturi, stoji v ostrem nasprotju z njegovimi strogimi sodbami o poskusih ustvarjanja političnih utopij z umetniškimi sredstvi. Umetnost, ki se ni pripravljena spoprijeti z določenostmi vsakdanjega življenja, je obsojena na nostalgijo in nepomembnost. Trocki ni verjel, da se bo v komunizmu umetnost zčila z življenjem v nekakšni združitvi *tekhne* in *poiesis*. Najbolj neodložljiva naloga sta bili po njegovem mnenju množična izobrazba in propaganda, ki imata nalogo vtisniti vrline socializma kot način življenja in kot niz kulturnih prepričanj in ne zgolj kot politično ideologijo. V tem smislu umetniško samozavedanje ni pomenilo brezšivne združitve z življenjem v obliki samo-ustvarjanja (oblikovanja lastnega sebstva), temveč vztrajanje, vsaj za določen čas, v napetosti z bolj vsakdanjimi elementi življenja. V svoji dialektični viziji umetnosti je Trocki zavrnil vsakršno prelahko identifikacijo umetnosti z revolucijo in bil kritičen do tistih, ki so poskušali stisniti revolucionarno teorijo v mehanizem zagovarjanja umetnosti in obratno. »Ne zgolj s *politiko*« je bil slogan poskusa ustvariti revolucionarno kulturo. To je pomembno poudariti, saj so tisto, za kar gre v revolucionarni reorganizaciji kulture, natanko tista habitualna, zdravorazumska tla, na katerih stoji »dobro življenje«. Takšen proces je neizogibno počasen in boleč, sublimirajoč lekcije buržoazne kulture in



Lev Trocki, Mehika, 1939-40 (foto: A. H. Buchman)

preteklosti. Trocki je *Proletkult* grajal, ker je slednji po njegovem prepričanju hipostaziral pojem proletarske kulture. V knjigi *Literatura in revolucija* Trocki piše: »Temeljno napako storimo, če zoperstavljamo buržoazni kulturi in buržoazni umetnosti proletarsko kulturo in proletarsko umetnost. Ti slednji ne bosta nikoli obstajali, saj je proletarski režim začasen in prehodni. Zgodovinski pomen in moralna veličina proletarske revolucije je v dejstvu, da polaga temelje za kulturo, ki bo nad družbenimi razredi, in ki bo prva kultura, ki bo resnično človeška.« Revolucionarna umetnost bi tako bila prva resnično človeška umetnost, osvobodjena političnih ovir, ki onemogočajo prisiljene poskuse razvoja revolucionarne zavesti zgolj s pomočjo umetnosti. To ne pomeni, da je Trocki mislil, da umetniki ne zmorejo Revoluciji ponuditi ničesar koristnega, le

da gre za perspektivo, ki je ni mogoče prisiliti v obstoj z izključno estetskimi sredstvi.

V nasprotju s pogosto napačno razumljenim »konzervativnim« pristopom k revolucionarnemu potencialu tradicionalnih umetnosti je bilo navdušenje Trockega nad filmom neizpodbitno. Prepričan je bil, da je moč s filmom nasprotovati navadam, zapeljivosti in neumnosti alkohola ter poslušnosti, ki jo proizvaja cerkev. O filmu je razmišljal kot o močnem protistrupu za navade, neumnost, neizobraženost želja, zabave in razvedrila, ki so na molekularni ravni spodkopavali pridobitve oktobrske revolucije. Gola kritika ni sposobna spremeniti teh razmer. Z gledišča Oktobra se lahko vse spremeni, toda problemi vsakdanjega življenja delujejo na ravni rezidualnih sledi, ki niso vidne neposredno na ravni zavestnega delovanja. Trocki

ni predlagal ukinitve obredov in razvedrila. Poskušal jih je dvigniti na raven konkretne zavesti. To je bila, kot pravi Trocki v svoji avtobiografiji, naloga samega marksizma: »Marksizem razume samega sebe kot zavesten izraz nezavednega zgodovinskega procesa. Toda 'nezavedni' proces, v zgodovinsko-političnem smislu te besede – ne v psihološkem – sovpade s svojim zavestnim izrazom zgolj v najvišji točki, ko množice pod čistim elementarnim pritiskom prebijejo družbeno rutino in dajo zmagovit izraz najgloblji potrebam zgodovinskega razvoja. In v takšnih trenutkih se najvišja teoretska zavest združi z neposredno akcijo tistih zatiranih množic, ki so drugače najbolj oddaljene od teorije. Ustvarjalno združitev zavednega in nezavednega ponašanja imenujemo 'navdih'. Revolucija je navdihnjena blaznost zgodovine.« Film je lahko pedagoško ogledalo

vsakdanjega življenja, ki zrcali »navdihnjeno blaznost zgodovine« nazaj množicam samim. Tega ne smemo razumeti kot glorifikacijo proletariata. Gre prej za trmasto prepričanje v zmožnost proletariata, da preseže konzervativne meje zgodovine. Film je nujen, ker se blaznost navdiha po vsakem izbruhu množic na oder zgodovine umakne globoko utrjenemu konzervativizmu vsakdanjega življenja.

Ko je Trocki leta 1924 napisal *Probleme vsakdanjega življenja*, je bil film še otrok, ki se je boril, da bi ga kot umetnost jemali resno. Toda Trockemu se je zdelo, da se moč filma razlikuje od moči ostalih, bolj statičnih umetniških oblik. Prav tako je jasno napovedal neizbežno prepletanje množične produkcije podob in politične zavesti. Ne pretiravamo, če rečemo, da je pojav filma naznanil zlom vseh starih estetskih problemov.

Ustvarjalno združitev zavednega in nezavednega ponavadi imenujemo 'navdih'. Revolucija je navdihnjena blaznost zgodovine. Film je lahko pedagoško ogledalo vsakdanjega življenja, ki zrcali 'navdihnjeno blaznost zgodovine' nazaj množicam samim.

Nespravljivo napetost med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, s katero se je pred tem več kot stoletje ukvarjala estetika, je na začetku 20. stoletja spravila v krizo množična reprodukcija podob. (Esej Walterja Benjamina *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* še vedno ostaja najpomembnejši poskus teoretske obravnave estetske krize v luči množičnega poglobljenja. Benjaminov poskus je bil seveda določen z njegovim položajem na Zahodu, kjer je sanjal o Vzhodu, toda nobenega dvoma ni, da je tudi on s filmom videl možnost pojava novega čutnega režima.) Film tako postane glavni estetski problem 20. stoletja in torej imenuje poleg specifične umetnosti tudi splošnejši teren krize. Ni presenetljivo, da je Trocki tako močno verjel v zmožnosti filma. Toda tisto, kar je najbolj poučno, so razlike v njegovi apropiaciji filmske umetnosti. Debate o tem, kakšna uporaba filma je prava, niso bile redke in vseh na tem mestu ne morem obravnavati. (Ena izmed polemik, ki je v luči njegovega poudarka zgodovinske določenosti vsakdanjega življenja in njegovega slavljenja sposobnosti filma, da vpliva na navade ljudi, morda najbolj zanimiva, je gotovo Eisensteinova kritika Dzige Vertova. V napadu na Vertovovo filmsko formo in v obrambi svoje lastne, dialektične montaže, Eisenstein trdi, da je bila (zoper Vertovovo nabiranje fragmentov od vsepovsod) »Stavka revolucionaren film, ker svojega načela ni vzel izmed 'umetniških pojavov', temveč naravnost iz sfere utilitarne: še posebej načelo konstrukcije predstaviti-

ve proizvodnega procesa na filmu ... V materialnem smislu je bila pravilno dognana tista sfera, katere načelo edino mora določati revolucionarno umetnost na enak način, kot je določalo revolucionarno ideologijo nasploh: težka industrija, tovarniška proizvodnja in oblika proizvodnega procesa.« Trdili so, da film deluje direktno na pasivno zavest in jo z migotajočo podobo zbujajo iz dremeža; »traktor, ki orje po psihi gledalcev v posebnem razrednem kontekstu«. Ta podoba brutalnega izkoreninjenja je ključna pri želji Trockega, da bi videl stare običaje raztrgane. Njegovo nasprotovanje pojmu proletarske kulture je jasno vidno v njegovi viziji horizonta prihodnje brezrazredne družbe, v kateri bi se ideja proletarske umetnosti zdela tako absurdna kot ideja kapitalizma. Kako bi ta nova umetnost izgledala? Trocki je konsistentno zavračal možnost, da bi ji dal kakršnokoli podobo. Želel si je, da bi bil film umetnost determinacij, orožje, ki bi delovalo natanko na ravni medsebojnega prepletanja zavestne in nezavedne aktivnosti, ki bi tako oblikovala nov niz navad, nov niz užitkov, in ki bi delovala na zavestno pedagoški ravni: »Brezpomenskega rituala, ki leži na zavesti kot negibno breme, ne moremo uničiti zgolj s kritiko; nadomestimo ga lahko le z novimi oblikami življenja, novim razvedrilom, novimi in bolj kultiviranimi gledališči. Tudi tukaj gredo misli k najmočnejšemu – ker je najbolj demokratičen – gledališkemu instrumentu: filmu ... Film zabava, izobražuje, spodbudi domišljijo in vas osvobodi nuje, da bi prestopili cerkveni prag. Film je veliki nasprotnik ne le gostilne, ampak tudi cerkve. To je instrument, ki ga moramo zagotoviti na vsak način!«

V invokaciji »brezpomenskega rituala« Trockega prepoznamo odmeve Marxa iz *Osemnajstega Brumaira*, kjer v diskusiji o vlogi določenosti v zgodovini Marx uporabi presunljivo podobo: »Tradicija vseh mrtvih pokolenj leži kakor mōra na možganih živih ljudi.« Ta stavek sledi dobro znanemu gambitu o ponovitvi v zgodovini: vsi zgodovinski dogodki se zgodijo dvakrat: prvič kot tragedija in drugič kot farsa, kar pomeni, da se bo vsaka praksa, ki se ne zaveda svojega lastnega delovanja, končala s ponavljanjem najslabših aspektov preteklosti v še bolj degradirani obliki v sedanjosti.

Inventar zgodovinskih določenosti lahko morda upajoče uprizori pogoje za preboj skozi krizo estetike. A na neki način bi bil to le rezidualni učinek revolucionarne prevetritve vsakdanjega življenja. Interpretirana v tej luči se navidezno sitna in nasprotovalna drža Trockega do revolucionarne umetnosti (»*revolucionarna umetnost še ne obstaja*« ali »*umetnost je po svoji naravi konzervativna; umaknjena je iz življenja in kaj malo sposobna ujeti dogodke v trenutku, ko se zgodijo*«) pokaže kot preračunana strategija, ki se želi izogniti temu, da bi v revolucionarni sedanjosti ustvarili toliko kulturne tesnobe, da bi ta začela reproducirati farsične verzije preteklosti. Kajti, če ni presežena nejasna določenost vsakdanjega življenja, potem bo ta preplavila vsakršno spodbujanje revolucionarnih ukrepov na ravni zgolj estetskega.

Trocki torej vpelje distinkcijo: »*Ko govorimo o revolucionarni umetnosti, mislimo s tem na dve vrsti umetniških pojavov: dela, katerih teme odsevajo Revolucijo, in dela, ki z Revolucijo niso tematsko, ampak povsem prežeta z njo in obarvana z novo zavestjo, ki izhaja iz nje.*« Distinkcija tukaj predstavlja razliko med propagando in umetnostjo (med katerima je meja pogosto zabrisana), ki je morda ne gre razumeti v smislu ali/ali, ampak kot spekter vseh kontradikcij, ki nihajo v skladu z družbeno tektoniko. Oba momenta sta nujna, toda drugi se lahko pojavi zgolj v revolucionarni družbi. To pomeni, da če se ne pojavi revolucionarna družba, potem ne bo revolucionarne umetnosti. Ampak kje to pusti film, ki je umetnost krize in družbenih determinacij par excellence? Trocki konec koncev ni bil strokovnjak za estetiko in to ni želel nikoli posta-

Film zabava, izobražuje, spodbudi domišljijo in vas osvobodi nuje, da bi prestopili cerkveni prag. Film je veliki nasprotnik ne le gostilne, ampak tudi cerkve. To je instrument, ki ga moramo zagotoviti na vsak način!

ti. Nenehno se je izogibal preskripciji umetnosti in se usmerjal na razkrivanje luknjičavih protislovij, vsebovanih v določanju, ki se estetskega loteva od zunaj. Protislovja njegovega časa niso naša, vendar lahko potisnejo naše lastne predpostavke do njihovih skrajnih meja, meja mišljenja resničnega, živečega komunizma. Kje drugje bi bilo torej bolj primerno začeti premislek o teoriji in praksi nasprotovanja?