

Τετάρτη 9 Φεβρουαρίου 2011, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη

Πόλεις εν Κινήσει
Αρχιτεκτονική και Πόλη στη Λογοτεχνία και την Τέχνη του Μεσοπολέμου
Μόσχα, 1920-1930
Σταύρος Αλιφραγκής, Δρ., Αρχ. Μηχ.

Η παρούσα διάλεξη αναζητά τους μηχανισμούς μέσα από τους οποίους η Ρωσική και Σοβιετική λογοτεχνία παράγει μια εικόνα για τη Ρωσική πόλη, από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τη δημιουργική δεκαετία του 1930. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται ένα μοντέρνο λεξιλόγιο για την πόλη του μεσοπολέμου αλλά και τις πιθανές μελλοντικές μορφές της. Η λογοτεχνική αναζήτηση της πόλης του μέλλοντος γίνεται μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα ουτοπικής και δυστοπικής λογοτεχνίας της εποχής. Επικουρικά σε αυτήν την προσπάθεια λειτουργεί η αντιστικτική παράθεση παραδειγμάτων από τη Σοβιετική σάτιρα αλλά και πρώιμα δείγματα Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Ταυτόχρονα, επιχειρείται η αναζήτηση αναλογιών με τον τρόπο που κατασκευάζεται η εικόνα της Σοβιετικής πόλης στις παραστατικές τέχνες και ειδικά τη ζωγραφική. Η διάλεξη κλείνει με μία σύντομη αναφορά στους τολμηρούς πειραματισμούς αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων της εποχής με νέες μορφές τόσο κτιρίων όσο και πόλεων του μέλλοντος.

1. Εισαγωγή: Ρωσική και Σοβιετική Λογοτεχνία – Πόλη και Μοντερνικότητα

Η πρώιμη Σοβιετική λογοτεχνία επιδεικνύει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη ζωή στην πόλη και τις διαρκείς μεταμορφώσεις της. Μετά το τέλος του εμφύλιου πολέμου (1917-21), κάτοικοι της υπαίθρου συρρέουν κατά χιλιάδες στα μεγάλα αστικά κέντρα καταλαμβάνοντας δημευμένες από το κράτος κατοικίες. Μοιραία, η λογοτεχνική παραγωγή των δεκαετιών 1920 και 1930 αρχίζει να θίγει ολοένα και πιο πυκνά ζητήματα χρηστής χρήσης του χώρου της πόλης (Nicholas 2002: σσ.51). Η ραγδαία αστικοποίηση ήταν εξάλλου συνειδητή επιλογή της εξουσίας, στο βαθμό που εξυπηρετούσε τον ύψιστο στόχο της εξίσου ραγδαίας και επιτακτικής εκβιομηχάνισης της έως τότε αγροτικής οικονομίας της Ρωσικής Αυτοκρατορίας (Porter 1999: σ.476).

Ο προβληματισμός γύρω από την πόλη απαντάται συχνά στη Ρωσική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα, αν και οι περιγραφές του αστικού τοπίου δεν είναι πάντα κολακευτικές. Κάποιοι ερευνητές αναζητούν στο πρόσωπο του Πούσκιν [Александр Сергеевич Пушкин] (1799-1837) και ειδικά στο ποίημα «Ευγένιος Ονέγκιν» [Евгений Онегин] (1823-31), την απαρχή της λογοτεχνικής διερεύνησης ζητημάτων που άπτονται του φαινομένου της πόλης. Το έργο γράφεται σε συνέχειες αφού ο Πούσκιν εγκαταλείψει την Πετρούπολη για την Ουκρανία (1820), εξαιτίας της περιπετειώδους ζωής του, ζωή που διάγει και ο δανδής πρωταγωνιστής του ομότιτλου διηγήματος. Άλλοι, μεταξύ των οποίων και ο Μήτσος Αλεξανδρόπουλος, εντοπίζουν την αφετηρία αυτής της αναζήτησης στα «Διηγήματα της Πετρούπολης» του Γκόγκολ [Николай Васильевич Гоголь] (1809-52):¹

«Μέσα στο στρόβιλο της μεγάλης πολιτείας, οι άνθρωποι όλο κάτι χάνουν – ο ένας τους δισταγμούς του, ο άλλος την ικανότητα ν' αποχωριστεί τους δισταγμούς του, σαν τους δύο ήρωες από τη

¹ Πρόκειται για τα διηγήματα «Η Λεωφόρος Νιέφσκυ» [Невский Проспект] (1833-4), «Πορτραίτο» [Портрет] (1833-4), «Το Ημερολόγιο Ενός Τρελού» [Записки Сумасшедшего] (1835), «Η Μύτη» [Нос] (1836), και το «Παλτό» [Шинель] (1841).

«Λεωφόρο Νιέφσκι», ο ένας αδίσταχτος στρατιωτικός κι ο άλλος αγνός ρομαντικός ζωγράφος. Άλλος χάνει τη μύτη του, για να την ανακαλύψει έπειτα μεταμορφωμένη σε ανώτατο αξιωματούχο του κράτους, ο φτωχός υπάλληλος χάνει το καινούριο παλτό του, το πιο μεγάλο και ακριβοπληρωμένο όνειρο της ζωής του, ένας άλλος φτωχός υπάλληλος χάνει τα λογικά του κι ονειρεύεται πως έγινε βασιλιάς της Ισπανίας, ο προικισμένος ζωγράφος κυνηγώντας το χρήμα χάνει το ταλέντο του και τον υψηλό προορισμό του. Όλα αυτά που χάνονται, που αλλοτριώνονται καθώς λέγεται σήμερα, είναι πράγματα πολύτιμα, χωρίς αυτά δεν μπορεί κανείς άνθρωπος να παρουσιαστεί στους άλλους ανθρώπους, δεν μπορεί να είναι άνθρωπος. Γίνεται τραγικό θύμα, κατανά ένα ζώο. [...]

(Αλεξανδρόπουλος 1978 [B' Τόμος]: σσ.66-7)

Η μοίρα επεφύλαξε στο Γκόγκολ τύχη αντίστοιχη με αυτήν των ηρώων του. Το 1828 εγκαταλείπει το Νιέζιν της Ουκρανίας για την Πετρούπολη του Νικολάου του Πρώτου [Николай I] (1796-1855) και μετά από μία σύντομη περιπλάνηση που τον έφερε στην Οδησό, κατέληξε στη Μόσχα όπου απεβίωσε σε ηλικία 43 ετών, αφού πρώτα έκαψε τα χειρόγρατά του. Η βαριά κληρονομιά του περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, το θέμα της «μεγάλης πολιτείας», που λειτουργεί και ως εισαγωγή στο έργο του Ντοστογιέφσκι (Αλεξανδρόπουλος 1978 [B' Τόμος]: σ.65). Από τον τελευταίο, ξεχωρίζουμε το «Διπλό Άνθρωπο» ή αλλιώς «Σωσία» [Двойник] (1846), μια ψυχολογική νουβέλα όπου ο πρωταγωνιστής, ο Ιάκοφ Πέτροβιτς Γκολιάντκιν [Яков Петрович Голядкин], «προσφεύγει σ' ένα δεύτερο εαυτό του [doppelgänger] για να μπορέσει ν' ανταπεξέλθει στο περιβάλλον που τον τυλίγει εχθρικά» (Αλεξανδρόπουλος 1978 [B' Τόμος]: σ.206). Το περιβάλλον αυτό δεν είναι άλλο από το αποκαρδιωτικό τοπίο της Πετρούπολης, μόλις τρία χιλιόμετρα δυτικά των Χειμερινών Ανακτόρων:

«[...] Οι βρώμικα πρασινωποί, λερωμένοι με καπνό, σκονισμένοι τοίχοι του δωματίου του, με το commode και τις καρέκλες από μαόνι, το βαμμένο κόκκινο τραπέζι, τον καναπέ από κοκκινωπό Αμερικάνικο δέρμα με πράσινα λουλουδάκια, και τα ρούχα του βγαλμένα βιαστικά και σωριασμένα πάνω στον καναπέ από το προηγούμενο βράδυ τον κοιτούσαν με ένα αίσθημα οικειότητας. Επιτέλους η υγρή Φθινοπωρινή μέρα, ζεστή και βρώμικη, έμπαινε κλεφτά μέσα στο δωμάτιο από το καπνισμένο τζάμι του παραθύρου με τέτοια επιθετική και ξιτισμένη όψη που ο Κ. Γκολιάντκιν δεν αμφέβαλε καθόλου ότι δεν βρισκόταν στη γη του Μορφέα, αλλά στην Πετρούπολη, στο διαμέρισμά του, στον τέταρτο όροφο ενός τεράστιου οικοδομικού τετραγώνου στην οδό Σεστιλαβότσκι. [...]

(Ντοστογιέφσκι 2003 [1846]: σ.5)

Δεν είναι μόνο η πρωτεύουσα της Τσαρικής Αυτοκρατορίας που περιγράφεται σαν ένας τόπος «βρωμερός, παραπλανητικός, που διαφθείρει και καταστρέφει τα μυαλά των ανθρώπων» (Porter 1999: σ.476). Η Μόσχα συχνά πυκνά δέχεται παρόμοιες υπονομευτικές λογοτεχνικές επιθέσεις. Η σατιρική κωμωδία ηθών «Το Ημερολόγιο Ενός Απατεώνα» ή «Το Έξυπνο Πουλί από τη Μύτη Πιάνεται» [На Всякого Мудреца Довольно Простоты] (1868) του Οστρόφσκι [Александр Николаевич Островский] (1823-86) –γέννημα-θρέμμα της πόλης– είναι ενδεικτικό της διάβρωσης των ηθικών αξιών που περιμένει κανείς να συναντήσει στη μεγάλη πόλη:

«[...] Γύρω από έναν τυχάρπαστο νέο [...] δρουν χαρακτηριστικοί τύποι της εποχής, συμφεροντολόγοι και δημοκόποι που προσπαθούν

να προσαρμοστούν στο σάλαγο που έφερε η μεταρρύθμιση του 1861² - πουλημένοι δημοσιογράφοι, αντιδραστικοί, νοσταλγοί του παρελθόντος περιμένουν κάποια ευκαιρία να ξαναπάρουν το πηδάλιο. [...]»

(Αλεξανδρόπουλος 1978 [B' Τόμος]: σ.170)

Ο Γκλούμοφ –που θα μπορούσε να είναι ήρωας του Γκόγκολ– δεν είναι ένας απλός χαρακτήρας κωμωδίας, η ευελιξία με την οποία ελίσσεται και αναρριχάται στη διεφθαρμένη και υποκριτική κοινωνία της Μόσχας περιγράφει μια κατηγορία συμπεριφοράς –τον γκλουμοφισμό– που επανέρχεται επίμονα στο προσκήνιο της Ρωσικής λογοτεχνίας και στιγματίζει την πόλη:

«[...] Η Μόσχα ήταν ξακουστή για τα εστιατόριά της, για τις λέσχες και τις μεγαλοπρεπείς δεξιώσεις, εν ολίγοις για όλα όσα δεν φημιζόταν η Αγία Πετρούπολη. Μάλιστα, οι κάτοικοι της δεύτερης περιφρονούσαν τους Μοσχοβίτες για την αμαρτωλή οκνηρία τους. [...]»

(Figes 2006)³

Γι' αυτούς ακριβώς του λόγους ο Λέβιν [Константин Дмитриевич Левин], ήρωας του Τολστόι [Лев Николаевич Толстой] (1828-1910) από την «Άννα Καρένινα» [Анна Каренина] (1873-7), απεχθάνεται την πόλη. Όπως και ο Λέβιν, έτσι και ο Τολστόι πέρασε σχεδόν το σύνολο της ζωής του μακριά από τα μεγάλα αστικά κέντρα, στη γενέτειρά του, τα κτήματα της οικογένειάς του στη Ιάσναγια Πολιάνα [Ясная Поляна], 200 χιλιόμετρα νότια της Μόσχας. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως ο ίδιος ο Τολστόι – ως άνθρωπος με πλατιά μόρφωση και οικονομική επιφάνεια που απολαμβάνει τη νωχελική ζωή της επαρχίας– συνιστά το αρνητικό κάποιου ήρωα του Τσέχωφ [Антон Павлович Чехов] (1860-1904) από το θεατρικά «Θείος Βάνιας» [Дядя Ваня] (1897) ή «Τρεις Αδερφές» [Три Сестры] (1901). Αρνητικό, γιατί στην περίπτωση των ηρώων του Τσέχωφ η ζωή στην επαρχία είναι επιβεβλημένη από δυνάμεις που τους ξεπερνούν, ενώ η πόλη φαντάζει στο βάθος του ορίζοντα ως ουτοπία και απειλή ταυτόχρονα. Αυτό χαρακτηρίζει γενικότερα το έργο του Τσέχωφ όπου:

«[...] τα υπόγεια ρευστά είναι πολύ πιο βαρυσήμαντα – πρόκειται για το έτερο ήμισυ του έργου, την άλλη διάσταση των ηρώων, της ζωής τους. Χωρίς αυτό, η δραματουργία του μας είναι ακατανόητη κι αδικαίωτη.»

(Αλεξανδρόπουλος 1978 [B' Τόμος]: σ.334)

Φαίνεται πως η λογοτεχνική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα, όπως αυτή κλείνει και συμπυκνώνεται στο έργο του Τσέχωφ, κατασκευάζει μία αμφίσημη εικόνα θαυμασμού και απέχθειας για τη Ρωσική πόλη. Εν μέρει αυτό μπορεί να αποδοθεί στην καθυστερημένη άφιξη της βιομηχανικής επανάστασης (Porter 1999: σ.476). Αυτή αφορούσε σε έναν κρατικό καπιταλισμό, κινητήρια δύναμη του οποίου ήταν οι πολεμικές προετοιμασίες της Αυτοκρατορίας που κορυφώθηκαν στη δεκαετία του 1890. Οι μεταρρυθμίσεις του Μεγάλου Πέτρου [Пётр I Великий] (1672-1725) για τον εκσυγχρονισμό της Ρωσίας σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, αντανakλώνται σε μεγάλο βαθμό στη μνημειακή αρχιτεκτονική και πολεοδόμηση της πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας του. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στο τοπίο της πόλης άρχισαν να κάνουν εμφανή την παρουσία τους τα υλικά τεκμήρια μίας ακόμη μεταρρύθμισης, αυτής της δραστηκής αλλά άνισης βιομηχανικής ανάπτυξης, που έπληξε κυρίως τα λαϊκά

² Ο Αλεξανδρόπουλος αναφέρεται στις μεταρρυθμίσεις του Τσάρου Αλέξανδρου του Δεύτερου [Александр II] (1818-1881) σχετικά με την απελευθέρωση των δουλοπάροικων.

³ Αναπαραγωγή στο Σπαθουλά 2009: σ.44.

προάστια της πόλης (Bater 1976; Ruble 1990). Η Παν-Ρωσική Βιομηχανική Έκθεση του 1896 [Всероссийская Выставка] που πραγματοποιήθηκε στο Νίζνι Νόβγκοροντ [Нижний Новгород], σηματοδοτεί μια σημαντική στιγμή στην εκβιομηχάνιση της χώρας. Ο υπουργός των οικονομικών, κόμης Βίττε [Сергей Юльевич Витте] (1849-1915), δηλώνει την ικανοποίησή του για τους εντατικούς ρυθμούς ανάπτυξης, τη στιγμή που ο αστικός πληθυσμός της αυτοκρατορίας τριπλασιάζεται μέσα σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα σαράντα ετών. Το αποτέλεσμα αυτού του φαινομένου είναι να ασκηθούν ασφυκτικές πιέσεις στο υφιστάμενο κτιριακό απόθεμα των πόλεων.

Η Ρωσική λογοτεχνία δε μένει ασυγκίνητη απέναντι σε αυτά τα φαινόμενα. Ο Μπέλι [Андрей Белый] (1880-1934) και το μυθιστόρημα «Πετρούπολη» [Петербург] (1913-6) – ένα από τα πρώτα δείγματα γραφής του πολύπλευρου Ρωσικού Μοντερνισμού μέσα από το ιδίωμα του Συμβολισμού – περιγράφει την πόλη ως ένα μη-βιώσιμο περιβάλλον που προκαλεί αποπροσανατολισμό και σύγχυση:

«Η Πετρούπολη είναι το μεγάλο τέρας με τόσα κεφάλια, όσοι είναι και αυτοί που την κατοικούν, επαναστάτες κι αντεπαναστάτες αδιάφορο. [...]»

(Αλεξανδρόπουλος 1978 [Γ' Τόμος]: σ.109)

Η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 δε φέρνει σημαντική αλλαγή στον τρόπο που αντιμετωπίζεται η πόλη στη λογοτεχνία. Χαρακτηριστική είναι η μυθιστορηματική τριλογία «Η Μόσχα»⁴ επίσης του Μπέλι, που ενώ περιγράφει την προ-Επαναστατική πόλη, καταφέρεται εναντίων του Μπολσεβικισμού. Ο σκεπτικισμός του απέναντι στις σαρωτικές αλλαγές που συμβαίνουν στη Ρωσία του 1920 έχει τις ρίζες του στις φιλοσοφικές και θεολογικές αναζητήσεις του Σολοβιόφ [Владимир Сергеевич Соловьёв] (1853-1900), που εμφανίζεται και ως χαρακτήρας στο δεύτερο από τα τέσσερα πεζογραφήματα που αποτελούν τον κύκλο των «Συμφωνιών» του Μπέλι. Η συμφωνία αυτή, η «Δραματική» (1902), που:

«[...] μας πηγαίνει στη σύγχρονη Μόσχα, είναι έργο κατεξοχήν σατιρικό και σαρκαστικό. Ο άθρησκος κόσμος δεν είναι παρά ένα χοιροστάσιο, άθλια σοδομική κοινωνία με τους ψευτοπροφήτες της [...]»

(Αλεξανδρόπουλος 1978 [Γ' Τόμος]: σ.104)

Διαφορετικού τύπου σκεπτικισμός εκφράζεται από τον Έρενμπουργκ [Илья Григорьевич Эренбург] (1891-1967) –τον οξύ, σαρκαστικό παρατηρητή με το ψυχρό σατανικό μάτι κατά τον Καζαντζάκη (1965 [1930]: σ.313)– στο λιγότερο γνωστό έργο του «Ένας Δρόμος στη Μόσχα» [В Проточном Переулке] (1927). Οι περιγραφές της καθημερινότητας στη Μόσχα της δεκαετίας του 1920 είναι λιγότερο καταδικαστικές από αυτές του Μπέλι αλλά εξίσου καυστικές και καταθλιπτικές. Ο πιο σύγχρονος Ρύμπακοφ [Анатолий Наумович Рыбаков] (1911-98) τοποθετεί τη δράση του μυθιστορημάτος του «Παιδιά του Αρμπάτ» [Дети Арбата] (1987) στη Μόσχα της δεκαετίας του 1930. Η αίσθηση που μεταφέρει το έργο είναι πως, σχεδόν δύο δεκαετίες μετά την Επανάσταση του 1917, η πρωτεύουσα του νέου Σοβιετικού κράτους εμφανιζόταν υπανάπτυκτη σε σχέση με άλλες, μεγάλες Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες της εποχής, τουλάχιστον ως προς τα δίκτυα μεταφορών, που ανέκαθεν αποτελούσαν δείκτη ανάπτυξης και μέτρο σύγκρισης. Χαρακτηριστικά, ο Ρύμπακοφ αναφέρει:

⁴ Αποτελείται από τον «Εκκεντρικό της Μόσχας» [Московский Чудак] (1926), τη «Μόσχα υπό Πολιορκία» [Москва под Ударом] (1926) και τις «Μάσκες» [Маски] (1931).

«[...] Τα πρώτα Σοβιετικά αυτοκίνητα μάρκας Gaz και Amo κυλούσαν πάνω στο ασφαλτοστρωμένο κέντρο του δρόμου, προσπαθώντας να αποφύγουν τις λακκούβες. Η επιφάνεια μεταξύ των γραμμών του τραμ ήταν ακόμη στρωμένη με πέτρες. Τραμ έφευγαν από το ντεπό κουβαλώντας δύο και τρία βαγόνια, σε μια απελπισμένη προσπάθεια να ικανοποιήσουν τις μεταφορικές ανάγκες της μεγαλούπολης. Η πρώτη γραμμή του μετρό κατασκευαζόταν στο υπέδαφος [...].»

(Rybakov 1987: σ.3)

Το έλλειμμα σε δίκτυα και τροχαίο υλικό αποτυπώνεται και στις εντυπώσεις δυτικών επισκεπτών της Μόσχας. Το ζεύγος Simon και ο συνοδοιπόρος τους Jewkes⁵ εκδίδουν το 1937 μια μελέτη στα Αγγλικά για την οργάνωση του Σοβιέτ της Μόσχας [Μοσσοβέτ] όπου σημειώνουν πως η πόλη διαθέτει τραμ και τρόλεϊ για την εξυπηρέτηση του κοινού αντίστοιχα με αυτά που χρησιμοποιούνται σε άλλες καπιταλιστικές χώρες, μόνο που είναι εξαιρετικά στριμωγμένα (1937: σ.208). Προφανώς, η υπέρμετρη αύξηση του πληθυσμού της Μόσχας δοκίμαζε τα όρια αντοχής του μεσαιωνικού αστικού ιστού της πόλης, τόσο ως προς τις δημόσιες συγκοινωνίες όσο και ως προς τη στέγαση, που ήταν αρμοδιότητα του τοπικού Σοβιέτ. Μετά από δύο δεκαετίες γόνιμων πειραματισμών στο σχεδιασμό διαφορετικών τύπων κατοικίας, το καθεστώς συμβιβάστηκε με λιγότερο ευφάνταστα αλλά πολύ πρακτικά αρχιτεκτονικά προγράμματα:

«[...] τα δεκατρία κτίρια κατοικιών του συγκροτήματος είχαν σχήμα παραλληλεπίπεδο, όσο πιο απλό γινόταν, χωρίς προσπάθεια αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Οι κενοί χώροι μεταξύ τους λειτουργούσαν ως υποτυπώδεις κήποι που υποδιαιρούνταν σε πλατιά, αμμώδη και σκονισμένα μονοπάτια που χρησιμοποιούνταν ως παιδικές χαρές από τα παιδιά και περιοχές ακούρευτου γρασιδιού που είχε χορταριάσει. Το σύνολο κτιρίων και κήπων έδινε σε κάποιο βαθμό μια μουντή και θλιβερή εικόνα. [...].»

(Simon, Simon & Jewkes 1937: σ.146)

Μια αντίστοιχα μουντή και θλιβερή εικόνα για τις περιοχές κατοικίας της Μόσχας μας μεταφέρει ο Ρωσικής καταγωγής Αμερικανός λογοτέχνης και δημοσιογράφος Hindus στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημά του «Κάτω από τους Ουρανούς της Μόσχας» (1936). Ο κεντρικός ήρωας του έργου, ο Bernard, που δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Hindus, επισκέπτεται τη Μόσχα στα τέλη της δεκαετίας του 1920 για να στείλει στην εφημερίδα για την οποία εργάζεται, το «Prairie Beacon»,⁶ μια σειρά από ανταποκρίσεις. Οι περιγραφές του Hindus έχουν αξία τεκμηρίου καθώς αντιστοιχούν στις προσωπικές εμπειρίες του συγγραφέα:

«[...] Ο Bernard απογοητεύτηκε. Η Μόσχα δεν ήταν καθόλου αυτό που είχε φανταστεί. Μια πόλη δίχως σχήμα, αδέξια αρχιτεκτονική, άσχημοι δρόμοι, ταλαιπωρημένοι άνθρωποι που μοιάζουν σα να μην έβγαλαν ποτέ από πάνω τους τα ρούχα της δουλειάς. Τέτοια χρωματική μονοτονία, πλήρης απουσία μεγαλοπρέπειας! Δεν είναι μητρόπολη, αλλά χωριό με άρωμα αστικότητας και μηδαμινές αναφορές στην πολυτέλεια που ρέει άφθονα πέρα δώθε στην Πέμπτη Λεωφόρο, τη Bond Street, τη Champs Élysées. [...].»

⁵ Πρόκειται για τους οικονομολόγους Lady Shena Dorothy Simon (1883-1972) και John Jewkes (1902-1988) και τον πολιτικό Sir Ernest Darwin Simon (1879-1960). Ανέπτυξαν σημαντική δραστηριότητα στο Μάντσεστερ, όπου και εισήγαγαν μεταρρυθμίσεις στην πολιτική και την παιδεία.

⁶ Ο Hindus εργαζόταν για το «Century Magazine» (1881-1930).

(Hindus 1936: σ.21)

Η Μόσχα θυμίζει μεγάλο χωριό και στον Benjamin (1892-1940) όπως ο ίδιος ομολογεί στο «Ημερολόγιο της Μόσχας» [Moskauer Tagebuch] (1926-7):

«[...] κάτι περίεργο συμβαίνει με τους δρόμους [της Μόσχας]: το Ρώσικο χωριό παίζει κρυφτό στο εσωτερικό τους. Αν διασχίσεις κάποια από τις μεγάλες πύλες [...] βρίσκεσαι στο κατώφλι ενός ευρύχωρου οικισμού τόσο άνετου που ο χώρος φαίνεται πως δεν κοστίζει τίποτα σε αυτήν την πόλη. Μία φάρμα ή ένα χωριό ανοίγεται μπροστά σου. [...] Στην πραγματικότητα, η Μόσχα πουθενά δε θυμίζει την πόλη που είναι, αντίθετα μοιάζει με τα περίχωρα του εαυτού της. [...]

(Benjamin 1986 [1926-7]: σ.67)

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, δε θα ήταν πολύ τολμηρό να ισχυριστεί κανείς ότι σκηνοθέτες όπως ο Βερτώφ [Дзига Вертов] (1896-1954), ο Κάουφμαν [Михаил Абрамович Кауфман] (1897-1980) και ο Κοπάλιν [Илья Петрович Копалин] (1900-1976), που πειραματίστηκαν εκτεταμένα με την κινηματογραφική εικόνα της Μόσχας και άλλων Σοβιετικών πόλεων στη δεκαετία του 1920, δεν όφειλαν να εντοπίσουν τα μοντέρνα εκφραστικά μέσα της τέχνης τους μόνο, αλλά ήταν αναγκασμένοι να εφεύρουν την ίδια τη σύγχρονη μητρόπολη. Ο Βερτώφ καταπιάστηκε και πέτυχε να εκβιάσει μια εικόνα νεωτερικότητας μέσα από μια αστική γεωγραφία που αρνούσαν πεισματικά να καταγράψει στο σώμα της πόλης σημαντικές διαφοροποιήσεις από την πόλη του 19^{ου} αιώνα, τουλάχιστον όχι πριν από την εφαρμογή του Πρώτου Πενταετούς Οικονομικού Προγράμματος (1928-1932) του Στάλιν [Иосиф Виссарионович Сталин] (1878-1953). Έτσι εξηγείται και το γεγονός πως σε φιλμ της εποχής όπως «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή» [Человек с Киноаппаратом] (Βερτώφ, ΕΣΣΔ, 1929) δεν εμφανίζεται, με ελάχιστες εξαιρέσεις, το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό παράδειγμα της εποχής, ο Κονστρουκτιβισμός. Η Αγγλίδα ιστορικός της αρχιτεκτονικής Cooke υποστηρίζει πως αυτό συνιστούσε ευρύτερο πρόβλημα της μελέτης της πολεοδομίας:

«[...] Ανάμεσα στους avant-garde αρχιτέκτονες που εκπροσωπούν το Μοντερνισμό στη Ρωσία, όσοι είχαν δεχτεί Σοβιετική παιδεία, που αποτελούσαν και την πλειοψηφία των avant-garde αρχιτεκτόνων, δεν είχαν δει ποτέ μια «μοντέρνα πόλη» από πρώτο χέρι, και πολύ σπάνια από εικόνες. [...] Ακόμη λιγότεροι ήταν εκείνοι που είχαν εκπαιδευθεί στην ανάλυση της μοντέρνας πόλης. [...] Έτσι, «η πόλη» συνιστούσε μια εξαιρετικά αμφιλεγόμενη περιοχή έρευνας, και ο ρόλος του επιστήμονα πολεοδόμου, όπως τον αντιλαμβανόταν η Ευρώπη και ο Βόρεια Αμερική, ήταν τόσο υποβαθμισμένος όταν κατέρρευσε ο Τσαρισμός, που η νεοσύστατη Σοβιετική Ένωση κληρονόμησε όχι περισσότερους από μία χούφτα ειδικών ικανών να χειριστούν την πόλη ως σύνολο. [...]

(Cooke 1995: σσ.188-9)

Αν στις Αμερικάνικες μεγαλουπόλεις – και σε κάποιο βαθμό στις Ευρωπαϊκές – οι δραματικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στον αστικό ιστό αποτέλεσαν την κινητήρι δύναμη πίσω από τις δυναμικές αναπαραστάσεις της πόλης στην τέχνη, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο για τη Ρωσική πόλη. Οι αστικοί μετασχηματισμοί της Μόσχας, της Πετρούπολης, του Κίεβου και της Οδησσού δεν θα καταφέρουν να εμπνεύσουν οράματα νεωτερικότητας για τουλάχιστον τρεις δεκαετίες ακόμη. Είναι η εποχή της έντονης αστικοποίησης, της εντατικής εκβιομηχάνισης και της κατασκευής νέων πόλεων

γύρω από βαριές βιομηχανίες-κολοσσούς –όπως το Μαγκνιτογκόρσκ [Магнитогорск] (1929)– της πρώιμης Σταλινικής περιόδου που τροφοδοτεί αντίστοιχα οράματα και κινητοποιεί τις δημιουργικές δυνάμεις της εποχής να επανεξετάσουν τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται η πόλη στην τέχνη της νεαρής Σοβιετικής Ένωσης.

2. Επιστημονική Φαντασία και Ουτοπική/Δυστοπική Λογοτεχνία

Ο Ρώσικος Φουτουρισμός αποτέλεσε μια σημαντική δεξαμενή λογοτεχνικών και γραφιστικών θεμάτων, που συντέλεσαν στο να συσταθεί ένα μοντέρνο λεξιλόγιο για την αναπαράσταση της πόλης στις τέχνες. Τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής είναι δύσκολο να οριστούν και να κατηγοριοποιηθούν αυστηρά καθώς: αφενός ότι παράλογο ανακάλυπταν οι κριτικοί το βάπτιζαν «φουτουριστικό» (Tsivian 1996: σ.202), αφετέρου υπήρχε μεγάλη ώσμωση μεταξύ των σχολών και διαρκής μεταπήδηση των πρωταγωνιστών της εποχής σε διαφορετικές, συγγενικές ή μή, ομάδες (Tsantsanoglou 1995: σσ. 515-7). Εξίσου ασαφής είναι και η σχέση των Ρώσων Φουτουριστών με τους Ιταλούς ομοϊδέατες τους και ειδικά τον ιδρυτή του κινήματος Marinetti (1876-1944).⁷ Γεγονός είναι πως τόσο ο Φουτουρισμός όσο και τα μεταγενέστερα παρακλάδια του –Κυβο-Φουτουρισμός, Κονστρουκτιβισμός, Φορμαλισμός και Παραγωγισμός– συνδιαμόρφωσαν ένα λίγο-πολύ κοινό λεξιλόγιο για την απεικόνιση του σύγχρονου αστικού τοπίου με αναφορές στη μηχανή, το εργοστάσιο, τα δίκτυα και τις υποδομές, αναφορές που ενσωμάτωσαν την έννοια της κίνησης στην κατασκευή της εικόνας της πόλης (Beaujour 1983: σ.480).

Οι πειραματισμοί με νέες αρχιτεκτονικές μορφές για σύγχρονες πόλεις –όχι απαραίτητα από επιστήμονες του είδους– συνιστούσαν ανέκαθεν πομπούς, τα μηνύματα των οποίων αντιλαμβάνονταν οι ευαίσθητοι δέκτες της λογοτεχνίας επιστημονικής φαντασίας και αντιστρόφως. Δεν είναι σαφές ποιος προηγήθηκε σε αυτήν την αναζήτηση νέων μορφών,⁸ αλλά μπορούμε να ισχυριστούμε πως και τα δύο –ουτοπική αρχιτεκτονική και επιστημονική φαντασία– λειτούργησαν ως ιδανικά πεδία για την αναζήτηση μιας εναλλακτικής πραγματικότητας καθώς είναι απαλλαγμένα από τους περιορισμούς του τρισδιάστατου βαρυτικού χώρου. Το μυθιστόρημα «Τί Πρέπει να Γίνει;» [Что Делать?] (1862) του Τσερνισέφσκι [Николай Гаврилович Чернышевский] (1828-89) είναι χαρακτηριστικό μιας «νέου τύπου ουτοπικής λογοτεχνίας [που στοχεύει] σε ένα συγκεκριμένο μέλλον» (Terras 1985: σ.498). Μελετητές της Ρωσικής λογοτεχνίας όπως ο Magidoff αναζητούν της ρίζες αυτού το λογοτεχνικού είδους στα γραπτά του Πρίγκιπα Σερμαπάτφ [Михаил Михайлович Щербатов] (1733-90) όπως το «Ταξίδι στη Γη του Οφείρ» [Путешествие в Землю Офирскую] (1783), όπου γίνεται αναφορά για πρώτη φορά σε μία σχετικά δημοκρατική χώρα με αγροτικές μεταρρυθμίσεις (Magidoff 1963: σ.9). Ακόμη πιο χαρακτηριστικό είναι το «Έτος 4338» [4338-й Год] (1840) του Πρίγκιπα Οντοέφσκι [Владимир Федорович Одоевский] (1803-1869) που περιγράφει μελλοντολογικά θέματα όπως έγχρωμη φωτογραφία, αυτοκίνητο και

⁷ Είναι χαρακτηριστική η αμφίσημη στάση τόσο του Χλιέμπνικοφ [Велимир Хлебников] (1885-1922) όσο και του Λίφσιτς [Бенедикт Константинович Лившиц] (1887-1939) απέναντι στον Μαρινέτι όταν ο τελευταίος επισκέφτηκε την Πετρούπολη το 1914 για μια σειρά διαλέξεων (Tsivian 1996: σ.203).

⁸ Φημιολογείται πως οι κατασκευές με καμπύλες υπερβολής του μηχανικού Σούχοφ [Владимир Григорьевич Шухов] (1853-1939) όπως ο «Σταθμός Τηλεπικοινωνιών της Σαμπολόβκα» [Шаболовская Башня] (1920-2) ενέπνευσαν την «Υπερβολή του Μηχανικού Γκάριν» [Гиперболоид Инженера Гарина] (1927) του Τολστόϊ [Алексей Николаевич Толстой] (1883-1945).

εναέρια ταξίδια ήδη από το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα (Magidoff 1963: σ.9). Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας αποκτά νέα δυναμική μέσα από το έργο του φυσικού και φιλοσόφου Μπογκτάνοφ [Александр Александрович Богданов] (1873-1928) που συνδυάζει τη σύγχρονη τεχνολογία με τον επιστημονικό Μαρξισμό (Gerould 1987: σ.271). Στον «Κόκκινο Πλανήτη» [Красная Звезда] (1908), ο Μπογκτάνοφ μας καλεί να εξερευνήσουμε τις ουτοπικές πολιτείες του Άρη, όπου κυβιστικοί όγκοι και εκτεταμένη χρήση υαλοπινάκων συνθέτουν μια νέα αρχιτεκτονική πρόταση για την πόλη του μέλλοντος:

«Ο Μένι ζούσε σ' ένα μικρό διώροφο σπιτάκι που δεν διέφερε αρχιτεκτονικά από τα υπόλοιπα. Το πιο πρωτότυπο χαρακτηριστικό αυτής της αρχιτεκτονικής ήταν η διαφάνεια της στέγης που αποτελούνταν από μερικά τεράστια κομμάτια γαλάζιου γυαλιού. Κάτω απ' αυτή τη στέγη βρισκόταν η κρεβατοκάμαρα και το δωμάτιο υποδοχής των φίλων. [...] Όλα τα δωμάτια εργασίας –το γραφείο, το σπιτικό εργαστήριο, το δωμάτιο επικοινωνίας– βρίσκονταν στον κάτω όροφο [...].»

(Μπογκτάνοφ 1999: σ.84-5)

Στο ίδιο θέμα επιστρέφει λίγα χρόνια αργότερα με το «Μηχανικό Μένι» [Инженер Мэнни. Фантастический Роман] (1913), έργο που εκλαϊκεύει και προπαγανδίζει τις φιλοσοφικές θέσεις του για την οργάνωση της επιστημονικής γνώσης μέσα από τη θεωρία της «Τεκτολογίας» [Тектология] (1913-22). Ανάλογες περιγραφές του χώρου της πόλης συναντάμε στην «Αελίτα» [Аэлита] (1923) του Τολστόι [Алексей Николаевич Толстой] (1883-1945), όπου η πρωτεύουσα του πλανήτη Σοατσέρα εντυπωσιάζει τους επισκέπτες από τη Γη με:

«[...] τις βαθμιδωτές, επίπεδες στέγες, τους οβάλ τοίχους με τα καφασωτά πάνω στα οποία αναρριχώνται φυτά, τους οβάλ καθρέπτες των λιμνών της, και τους διαφανείς πύργους της που υψώνονται πέρα από τους λόφους [...] σε μία μεγάλη έκταση έως ότου το μάτι συναντά τον ομιχλώδη ορίζοντα. [...].»

(Tolstoy 1923: σ.93)

Η διαφάνεια αυτή, ως κεντρικό στοιχείο της φυσιογνωμίας της πόλης, απαντάται και στο δυστοπικό μυθιστόρημα «Εμείς» [Мы] (1920) του Ζαμιάτιν [Евгений Иванович Замыatin] (1884-1937), που χρησιμοποιείται αρνητικά, ως συστατικό μιας κλινικά καθαρής πόλης, όπου το βλέμμα του «Ευεργέτη» διεισδύει παντού και λειτουργεί ως μεταφορά για να ασκήσει έμμεση κριτική στο καθεστώς που επιβάλουν δια της βίας οι Μπολσεβίκοι. Σχετικά νωρίς στο έργο –που γράφεται υπό μορφή σύντομων καταχωρήσεων ημερολογίου– ο πρωταγωνιστής D-503 περιγράφει την πόλη ακολούθως:

«[...] Είδα τα πάντα σαν να τα αντίκριζα για πρώτη φορά στη ζωή μου: τους ευθείς, άκαμπτους δρόμους, το απαστράπτον γυαλί των πεζοδρομίων, τα θεϊκά παραλληλεπίπεδα των διάφανων σπιτιών, την τετράγωνη αρμονία των γκρι-μπλε συστοιχιών τους. [...].»

(Zamyatin 1999 [1924]: σ.3)

Η θεματική με την οποία καταπιάνεται ο Ζαμιάτιν συνεχίζει μέσα από το λογοτεχνικό έργο των Πλατόνοφ [Андрей Платонов] (1899-1951) και Ολέσα [Юрий Карлович Олеша] (1899-1960). Ο «Λάκκος» [Котлован] (1929-30) του Πλατόνοφ περιγράφει τις προσπάθειες του μηχανικού Προυσόφσκι να αντικαταστήσει την παλιά πόλη με ένα ενιαίο κτίριο που θα στεγάσει όλους τους προλετάρους στο πρότυπο του Πύργου της Βαβέλ. Με την έναρξη των εργασιών κατασκευής ο ανέφικτος και ουτοπικός χαρακτήρας του έργου οδηγεί τους πρωταγωνιστές σε μια σειρά από συγκρούσεις. Ο

νομπελίστας συγγραφέας Μπρόντσκι σημειώνει πως ο ιδιότυπος σουρεαλισμός του Πλατόνοφ λειτουργεί ως μεταφορά που κριτικάρει δύο φαινόμενα: α. τη ρητορική της εποχής των υπερφίαλων αναπτυξιακών έργων του Πρώτου Πενταετούς Οικονομικού Προγράμματος (Platonov 1973 [1930]: σ.χι), και β. τα «φετίχ θέματα» της Σοσιαλιστικής πόλης όπως την κοινοβιακή κατοικία [Дом Коммуна]:

«[...] Σύντροφε Σαφρόνωφ! Το «Τοπικό Εμπορικό Επιμελητήριο» ήθελε να δείξει στην πρώτη, πρότυπη ομάδα εργατών τη μιζέρια του παλιού τρόπου ζωής, τα διάφορα ταλαιπωρημένα σπίτια και τις θλιβερές συνθήκες τους, καθώς και το νεκροταφείο όπου έθαβαν πριν την επανάσταση τους προλετάριους που πέθαναν δίχως χαρά. Ύστερα θα βλέπατε τί κατεστραμμένη πόλη υπήρχε εδώ στην πλατιά πεδιάδα της χώρας μας και θα συνειδητοποιούσατε αμέσως γιατί πρέπει να έχουμε ένα κοινό κτίριο για όλο το προλεταριάτο [...].» (Platonov 1973 [1930]: σ.19)

Η μορφή της πόλης απασχόλησε τον Πλατόνοφ νωρίτερα, τόσο στη νουβέλα «Η Πόλη των Πόλεων» [Город Градов] (1928) –όπου ο συγγραφέας σατιρίζει τη γραφειοκρατία του Σοβιετικού καθεστώτος– όσο και στο μυθιστόρημα «Τσεβενγκούρ» [Чевенгур] (1928) όπου «στη βάση της πλοκής βρίσκεται η περιγραφή της εμφάνισης και της εξαφάνισης της πόλης-κομμούνας Τσεβενγκούρ» (Τριανταφυλλίδης, εισαγωγή στο Πλατόνοφ 2009: σ.16, 19). Παρομοίως, στο «Φθόνο» [Зависть] (1927) του Ολέσα, ο ήρωας του έργου Μπάμπιτσεφ οραματίζεται μία σύγχρονη κοινοβιακή κουζίνα τεραστίων διαστάσεων που θα αντικαταστήσει τις ατομικές κουζίνες, θα μειώσει το κόστος της διατροφής και θα βελτιώσει τις υπηρεσίες. Η κοινοβιακή κουζίνα και τραπεζαρία για κατοικίες, εργοστάσια και εργατικές λέσχες [Фабрики-Кухни] αλλά και ως αυτόνομη κατασκευή [Столовая] αποτέλεσε ένα από τα κύρια στοιχεία της Σοβιετικής κουλτούρας και βασικό εξοπλισμό της Σοσιαλιστικής πόλης. Όπως και πολλές άλλες μεταρρυθμίσεις που εισήγαγε το νέο καθεστώς, έτσι και οι κοινοβιακές κουζίνες είχαν διττό ρόλο: α. επενδύοντας σε τέτοιου είδους εγκαταστάσεις (κουζίνες, τραπεζαρίες, παιδικούς σταθμούς, πλυντήρια) το κράτος πραγματοποιούσε το ιστορικό αίτημα της χειραφέτησης των γυναικών, που πλέον μπορούσαν να διεκδικήσουν ισότιμο ρόλο πλάι στο άρρενες συντρόφους τους στο κτίσιμο του Σοσιαλισμού σε «μία μόνη χώρα», και β. οι μεταβατικοί, κοινοβιακοί χώροι της Σοσιαλιστικής πόλης – ενδιάμεσοι χώροι που μεσολαβούν μεταξύ ιδιωτικού (υπνοδωμάτιο) και δημόσιου χώρου (δρόμος, πλατεία)– λειτουργούν οριακά ως περιοχές αμοιβαίας παρακολούθησης και επιβεβαίωσης του φρονήματος των χρηστών. Τέτοιοι χώροι φαίνεται να «στοιχειώνουν» τα αστικά λογοτεχνικά τοπία της εποχής, επιτείνοντας την αίσθηση της κατασκευής μιας εικόνας της πόλης σε διαρκή κίνηση, σε διαρκή μετάβαση.

3. Σοβιετική Σάτιρα

Το σταχυολόγημα χαρακτηριστικά νεωτερικών στοιχείων σχετικών με την απεικόνιση της πόλης στη λογοτεχνία γίνεται πιο συστηματικό με τη μελέτη ενός λογοτεχνικού είδους που εμφανίζει πολύ ευαίσθητους μηχανισμούς πρόσληψης των αστικών μετασηματισμών των δεκαετιών 1920 και 1930. Αυτό δεν είναι άλλο από τη Σοβιετική σάτιρα που πέτυχε όσο λίγα λογοτεχνικά ήδη να αφομοιώσει και να παρουσιάσει εγκαίρως τον παραλογισμό που χαρακτήριζε τα πρώτα χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, όταν τόσο το ιδεολογικό περιβάλλον όσο και οι καθημερινές πρακτικές της εξουσίας ήταν ακόμη λίγο-πολύ ρευστά. Αυτό δεν

συνέβαινε πάντα με τον πιο ευθύ τρόπο. Έτσι, παρουσιάζεται το εξής παράδοξο: ενώ τα πρώτα χρόνια μετά την Επανάσταση του 1917 προσέφεραν λίγες αφορμές για τη διακωμώδηση της καθημερινότητας –το γέλιο θεωρείτο υπονομευτική δραστηριότητα όταν ο φόβος χρησιμοποιείτο ως εργαλείο ελέγχου– οι Σοβιετικοί συγγραφείς παράγουν μερικά από τα πιο αξιόλογα δείγματα του είδους (McLean 1975 [1963]: σσ.vii-viii).

Ο Ζόσενκο [Михаил Михайлович Зощенко] (1894-1958), του οποίου η λογοτεχνική καριέρα καλύπτει τέσσερις δεκαετίες –από την πιο φιλελεύθερη δεκαετία του 1920 στη λιγότερα ανεκτική δεκαετία του 1930– χρησιμοποιούσε αφηγηματικούς μηχανισμούς όπως την ειρωνεία, την αμφισημία και το καμουφλάζ που θυμίζουν τεχνικές με τις οποίες πειραματίστηκαν οι Γκόγκολ και Λεσκώφ [Николай Семёнович Лесков] (1831-95) για να ασκήσουν κριτική στις Τσαρικές αρχές (McLean 1975 [1963]: p.xi). Η οξύτητα της κριτικής του Ζόσενκο πηγάζει αφενός από τη «λανθασμένη πίστη [...] στο γεγονός ότι οι άνθρωποι μπορούν να αλλάξουν προς το καλύτερο αποκλειστικά και μόνο με διδακτικά μέσα», αφετέρου από το διοικητικό χάος της Νέας Οικονομικής Πολιτικής [Новая Экономическая Политика] (1921-8) του Λένιν [Владимир Ильич Ленин] (1870-1924) όπου «μεταρρυθμίσεις έμεναν στα χαρτιά γιατί δεν υπήρχε τρόπος να εφαρμοστούν» (Fen, εισαγωγή στο Zoshchenko 1942: p.vii). Η έμφαση του κράτους στην εκβιομηχάνιση της οικονομίας μοιραία επέφερε μία αποδυνάμωση άλλων οικονομικών δεικτών, όπως, για παράδειγμα, του κλάδου των κατασκευών. Παρά τις προσπάθειες των τοπικών Σοβιέτ, η διαβίωση στα πολυπληθή αστικά κέντρα δυσχεραίνεται διαρκώς από την παλαιότητα του υφιστάμενου κτιριακού αποθέματος και τον εξαιρετικά αργό ρυθμό αντικατάστασής του από νέα, σύγχρονα συγκροτήματα κατοικιών. Οι σύντομες σατιρικές ιστορίες του Ζόσενκο μας προσφέρουν πικάντικες περιγραφές του καθημερινού αγώνα του κατοίκου της πόλης και συνιστούν πολύτιμα τεκμήρια μιας άλλης κοινωνικής ιστορίας της εποχής (Murphy 2002 [1969]: p.vii). Μερικές από αυτές, όπως ο «Πούσκιν» [Пушкин] και η «Κρίση» [Кризис], πραγματεύονται συγκεκριμένα την έλλειψη χώρου κατοικίας. Στην «Κρίση», ο πρωταγωνιστής, που αναγκάζεται να ζει στο κοινό λουτρό μιας κατοικίας, δηλώνει με σοβαρό ύφος:

«[...] Ίσως σε είκοσι χρόνια, ενδέχεται και νωρίτερα, σε κάθε πολίτη θα αντιστοιχεί ένα ολόκληρο δωμάτιο. Και σε περίπτωση που ο πληθυσμός δεν αυξηθεί απότομα –αν, για παράδειγμα, οι εκτρώσεις επιτραπούν για όλους– τότε ίσως και δύο δωμάτια. Ίσως και τρία για τον καθένα. Με λουτρό. [...]»

(Ζόσενκο, στο McLean 1975 [1963]: σ.137)

Στην «Καμπάνια κατά του Θορύβου» το ραδιόφωνο αποτελεί πηγή τριβών για τους κατοίκους του κοινόβιου σπιτιού. Ο πρωταγωνιστής ισχυρίζεται, με μεγάλη δόση ειρωνείας, πως το κράτος δεν πρέπει να σπαταλά χρήματα προσπαθώντας να κάνει τα τραμ λιγότερο θορυβώδη, αλλά να προστατεύσει τους πολίτες από την εισβολή του ραδιοφώνου:

«[...] Ένας συγγενής μου κρατά σημειώσεις από τους θορύβους που μπορεί να ακούσει στο σπίτι του με σκοπό την επιστημονική έρευνα. Μπορεί να ακούσει δεκαέξι διαφορετικά ραδιόφωνα από το δωμάτιο του, εκτός κι αν το φαντάζεται. [...]»

(Zoshchenko 1942: σσ.145-6)

Ο Ζόσενκο επιτίθεται έμμεσα και ταυτόχρονα στη μόδα του ραδιοφώνου, τον τρόπο που το τελευταίο χρησιμοποιείται από τους συμπατριώτες του, και στα προφανή προβλήματα της κοινοβιακής ζωής, κυρίως λόγω της κακής ποιότητας του κτισμένου περιβάλλοντος. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται στο «Θέμα Ηλεκτρισμού», όπου η

άφιξη του ηλεκτρικού ρεύματος ρίχνει σε ακόμη μεγαλύτερη απελπισία τους κατοίκους ενός διημευμένου, πρώην μεγαλοαστικού διαμερίσματος που καταρρέει, καθώς όλες του οι ατέλειες γίνονται αβάσταχτα προφανείς υπό το φως του ηλεκτρικού λαμπτήρα. Άλλες ιστορίες σχολιάζουν την έλλειψη ιδιωτικότητας στις κοινοβιακές κατοικίες («Ένα Φιλελεύθερο Επάγγελμα») και άλλες το γεγονός ότι μεγάλο μέρος της ιδιωτικής ζωής πλέον λαμβάνει χώρα σε ενδιάμεσους, μεταβατικούς χώρους, όπως το κλιμακοστάσιο («Χειρομαντεία»)⁹. Όπως η λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας, έτσι και η σάτιρα υπογραμμίζει την κίνηση ως συστατικό στοιχείο της ζωής στην πόλη.

Η Σοβιετική σάτιρα συνιστά μία πολύτιμη δεξαμενή πραγματολογικών στοιχείων της εποχής, που παρά τις όποιες υπερβολές της, καταγράφει με ευκρίνεια τόσο τις επιτυχίες όσο και τις αποτυχίες του νέου καθεστώτος. Οι περισσότερες σατιρικές ιστορίες ήταν εξαιρετικά επίκαιρες αφού γράφονταν για τον ημερήσιο τύπο (Draitser 1981: σ.95). Αυτό επηρέαζε τόσο τη θεματολογία τους –ιστορίες εμπνευσμένες από περίεργες καταστάσεις της καθημερινότητας στην πόλη– όσο και το αφηγηματικό ύφος –σύντομη φόρμα, απλή γλώσσα. Σε αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά μπορεί να αποδοθεί η δημοτικότητά τους. Οι πρωταγωνιστές του Ζόσενκο, για παράδειγμα, δεν διαφέρουν πολύ από το μέσο κάτοικο της πόλης (McLean 1975 [1963]: σ.xiii). Κάποιες, λιγότερες, βασίζονταν σε αληθινά γεγονότα. Στις περισσότερες, τα γεγονότα και οι καταστάσεις της καθημερινότητας διαστρεβλώνονται από μια μεγάλη δόση υπερβολής που τείνει προς το σουρεαλισμό. Χαρακτηριστικό αυτού του δείγματος γραφής είναι το έργο της ομάδας «Ομπεριού» ή «Ένωση της Πραγματικής Τέχνης» [ОБЭРИУ - Объединение Реального Искусства]. Η ομάδα δημιουργήθηκε το 1927 στην Πετρούπολη ως παρακλάδι του πολυσχιδούς Ρώσικου Φουτουρισμού και όσων πειραματιζόνταν με την «Υπέρολη» ποίηση (Ζάουμ [Заумь]). Πολλοί ερευνητές αναφέρονται στην ομάδα ως το τελευταίο οχυρό ακραίου μοντερνισμού της ΕΣΣΔ πριν την αυγή του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού (Roberts 1997; Gibian 1997: σ.31). Μέσα από τα πολλά μέλη της «Ομπεριού» ξεχωρίζει η ζωή και το έργο του εκκεντρικού Χαρμς [Даниил Иванович Хармс] (1905–1942). Η σύντομη φόρμα, ο ανατρεπτικός λόγος και το μαύρο χιούμορ των ιστοριών του Χαρμς υπονομεύουν τη λογική της καθημερινότητας και εισάγουν στη ζωή της πόλης μια τραγική και συγχρόνως γελοία διάσταση μέσα από ατυχήματα, αιφνίδιους θανάτους και άλλες μορφές φαινομενικά άσκοπης βίας (Cornwell, εισαγωγή στο Kharms 1989: σ.5). Σατιρικές ιστορίες που συνιστούν μικρά περιστατικά¹⁰ όπως «Η Πτώση» (1940), «Ο Ξυλουργός Κούσακωφ» [Столяр Кушаков] (1935), «Φέντιγια Νταβίντοβιτς» [Федя Давидович] (1939), «Θέμα για μια Ιστορία» (1935), «Σονέτο» [Сонет] (1935), «Τί Πουλάνε στα Μαγαζιά τις Μέρες μας» [Что Теперь Продают в Магази́нах] (1936), «Περιστατικό στο Δρόμο» [Происшествие на Улице], «Η Ταμίας» [Кассирша] (1936), εμπεδώνουν την έννοια της διαρκούς κίνησης, όχι πλέον στη σφαίρα του συμβολισμού –με την ανάδειξη του ενδιάμεσου χώρου στη ζωή της πόλης– αλλά

⁹ Αντίστοιχες καταστάσεις απεικονίζει η ταινία «Το Σπίτι στην Πλατεία Τρουμπνάγια» [Дом на Трубно́й] (Μπαρνέτ [Борис Васильевич Барнет, 1902-1965], ΕΣΣΔ, 64', α/μ, βωβό, 1928)

¹⁰ Μια ιστορία που στηρίζεται στην παράθεση σύντομων και σχετικά ασύνδετων περιστατικών από την καθημερινότητα συνιστά μια ιδιαίτερη αφηγηματική δομή, η οποία διαπλέκει πολλούς πρωταγωνιστές και προϋποθέτει τη γραμμική εξέλιξη του χρόνου (από νωρίς το πρωί έως αργά το βράδυ) αλλά όχι ενιαίο χώρο. Τέτοιες αφηγηματικές δομές υιοθετούνταν συχνά από «συμφωνίες της πόλης», φιλμ που έστηναν κινηματογραφικά πορτραίτα πόλεων και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930.

στην υλική της διάσταση, μέσα από τις διαρκείς πτώσεις των πρωταγωνιστών που συχνά οδηγούν σε ανεξήγητους θανάτους.

4. Πρώιμος Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός

Η δημοσίευση του καταλόγου «Ρωσία: Η Ανακατασκευή της Αρχιτεκτονικής στη Σοβιετική Ένωση» [Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion] το 1930 από τον Ελ Λισίτσκι [Лазарь Маркович Лисицкий] (1890-1941) σημαίνει τη δημιουργία μιας νέας ατζέντας για τη Σοσιαλιστική πόλη (Lissitzky 1930). Η ύλη του καταλόγου –που αποτελείται από έργα Σοβιετικών αρχιτεκτόνων– οργανώνεται σε εννιά κεφάλαια, κάθε ένα από τα οποία αντιστοιχεί σε διαφορετική κατηγορία αστικού χώρου (εργατική λέσχη [Der Klub als Soziales Kraftwerk, σσ.21-3], αθλητικές εγκαταστάσεις [Sport u.a., σσ.23-6], βιομηχανίες). Ένα από αυτά τα κεφάλαια αφορά στο σχεδιασμό και την κατασκευή νέων πόλεων [Die Neue Stadt, σσ.32-6]. Η εικονογράφηση του βιβλίου είναι οικεία στον τεχνικό κόσμο της ΕΣΣΔ. Ήδη από το 1926, το περιοδικό «Σύγχρονη Αρχιτεκτονική» [Современная Архитектура - СА] (1926-30) προωθεί, μαζί με αντίστοιχα τεχνικά περιοδικά,¹¹ το νέο αρχιτεκτονικό ιδίωμα της εποχής, όπως αυτό εκφράζεται μέσα από τις επενδύσεις του Πρώτου Πενταετούς Οικονομικού Προγράμματος. Η αλλαγή στο ύφος δεν αφορά μόνο στο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα αυτό καθεαυτό αλλά εκφράζεται και μέσα από την ίδια τη γραφιστική επεξεργασία των θεμάτων. Το λίγο μεταγενέστερο περιοδικό «Η ΕΣΣΔ Κατασκευάζεται» [СССР на Стройке] (1930-41) υιοθετεί την εκτεταμένη χρήση φωτομοντάζ, που φιλοτεχνούν διακεκριμένοι καλλιτέχνες όπως ο Λισίτσκι, ο Ρότσενκο [Александр Михайлович Родченко] (1891-1956) και η Στεπάνοβα [Варвара Фёдоровна Степанова] (1894-1958), για να εικονογραφήσει τις δυναμικές εξελίξεις στον τομέα των κατασκευών. Δεν είναι καθόλου τυχαία με αυτές τις εξελίξεις η εμφάνιση ενός νέου λογοτεχνικού είδους για τη Ρωσία, του «βιομηχανικού μυθιστορήματος», όπου ο χώρος της εργασίας – συνήθως η βαριά βιομηχανία– και οι δραστηριότητες γύρω από αυτόν συνθέτουν το κεντρικό σκηνικό μέσα στο οποίο εξελίσσεται η πλοκή.

Οι παραστατικές τέχνες, και ειδικά η ζωγραφική, συνδράμουν τα μέγιστα στη διαμόρφωση και εμπέδωση του νέου λεξιλογίου για τη Σοσιαλιστική πόλη. Ο Ρώσος ζωγράφος και γλύπτης Ντεϊνέκα [Александр Александрович Дейнека] (1899-1969) παράγει αυτήν την περίοδο μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες αποτυπώσεις του αστικού τοπίου και της ζωής στην πόλη. Ο ίδιος είχε ταξιδέψει και ζωγραφίσει Ευρωπαϊκές και Αμερικάνικες πόλεις (1935), δηλαδή είχε γνωρίσει τη μοντέρνα μεγαλούπολη, και αυτό προσθέτει ένα επιπλέον επίπεδο ερμηνείας στις αναπαραστάσεις της Σοσιαλιστικής πόλης στη ζωγραφική του. Με τον Ντεϊνέκα παρατηρούμε –ίσως για πρώτη φορά έξω από τον κόσμο της γραφιστικής– την ανάδυση ενός γνήσια νεωτερικού λεξιλογίου για την πόλη. Πρόκειται για ένα λεξιλόγιο που περιλαμβάνει καθημερινά θέματα από τη ζωή της πόλης όπως το αυτοκίνητο, το σιδηρόδρομο, το αεροπλάνο, τη βιομηχανική ανάπτυξη, την κατασκευή και, ιδιαίτερα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, την ανοικοδόμηση. Ένα άλλο, εξίσου μεγάλο, τμήμα του έργου του θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι καταπιάνεται με την εξιδανίκευση της καθημερινότητας του νέου Σοβιετικού ανθρώπου, καταγράφοντας δραστηριότητες όπως αθλητισμό και αναψυχή. Η

¹¹ Κάποια από τα περιοδικά της περιόδου 1925-30 είναι: «Ακαδημία της Αρχιτεκτονικής» (1934-7), «Αρχιτεκτονική» (1923), «Αρχιτεκτονική και ВХОУТЕИΝ» (1929), «Ετήσια Έκθεση ΜΑΟ» (1928-30), «Τα Νέα της ΑΣΝΟΒΑ» (1926), «Βιομηχανία Κατασκευής» (1923-37), «Κατασκευή στη Μόσχα» (1924-41) (Senkevitch 1974: σσ.14-20).

παρούσα διάλεξη εστιάζει περισσότερο στη θεματολογία του καλλιτέχνη και λιγότερο στο ύφος ή το στυλ. Την ίδια εποχή, η θεματολογία αυτή φαίνεται να απαντάται και στο έργο άλλων καλλιτεχνών, όπως στις φωτογραφίες του Ρότσενκο ή τα πλάνα που καταγράφει στο Μόσχα και άλλες μεγάλες πόλεις ο Κάουφμαν, τόσο για τα δικά του έργα όσο και για τα έργα του αδερφού του, του Βερτώφ.¹² Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, αυτοί οι καλλιτέχνες αντιπροσωπεύουν ένα επιμέρους ιδίωμα που τείνει να αντικατασταθεί από ένα νέο, δυναμικό ρεύμα που αντανακλάται σε έργα όπως ο ζωγραφικός πίνακας «Η Νέα Μόσχα» [Новая Москва] (1937) του Πιμένοφ [Юрий Иванович Пименов] (1903-1977) και η ομότιτλη ταινία του 1938 από το σκηνοθέτη Μεντβέντκιν [Александр Медведкин] (1900-89).

Η νέα ρητορική του καθεστώτος που εγκαινιάζεται μέσα από τα παραπάνω δύο έργα αφορά σε μεγάλο βαθμό στην έγκαιρη ολοκλήρωση του Πρώτου Πενταετούς Προγράμματος, που πέτυχε την εκβιομηχάνιση της χώρας, τον εξηλεκτρισμό των πόλεων και την κατασκευή μεγάλων δικτύων μεταφορών, επικοινωνιών και άλλων υποδομών, με εκπληκτικούς για την εποχή ρυθμούς (Naiman, εισαγωγή στο Platonov 2001: σ. xvii). Έχει πλέον αποκατασταθεί η επικοινωνία με κάθε σημείο αυτής της αχανούς χώρας που καλύπτει το ένα τρίτο του κόσμου, ενώ το ιδεολογικό και συναισθηματικό κέντρο της, η Μόσχα, διεκδικεί άξια τον τίτλο της πρώτης Σοσιαλιστικής πρωτεύουσας. «Η Χαρούμενη Μόσχα» [Счастливая Москва] (1932-6) του Πλατόνοφ σχολιάζει επικριτικά αυτήν ακριβώς την κατάσταση ευφορίας που προπαγανδίζουν οι κρατικές πηγές. Την ίδια εποχή, δύο νέοι όροι κάνουν την εμφάνισή τους στην καθημερινότητα του πολίτη της ΕΣΣΔ: ο Σταχανοβίτης [Стахановец] –ο ακούραστος και ενθουσιώδης εργάτης του οποίου ο ανιδιοτελής κόπος πολλαπλασιάζει την παραγωγικότητα και ανυψώνει το ηθικό– και το τάγμα εργασίας [Ударная Бригада] –η μικρή και ευέλικτη ομάδα εργασίας που αποδίδει παρά τις αντίξοες συνθήκες ή την έλλειψη τεχνολογίας. Αμφότεροι θα γίνουν πρωταγωνιστές σε πολλά βιομηχανικά μυθιστορήματα της εποχής. Έτσι, ο γνώριμος από το Βικτωριανό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα¹³ λογοτεχνικός χώρος του εργοστασίου επανέρχεται στο προσκήνιο χωρίς τους αρνητικούς συνειρμούς του παρελθόντος. Επίσημα αυτό συμβαίνει στο πέμπτο και τελευταίο συνέδριο της Ρωσικής Ένωσης Προλεταριακών Συγγραφέων (РЕΠΣ) [РАПП – Российская Ассоциация Пролетарских Писателей] (1925-32), το 1931. Κατά τη διάρκεια των ζυμώσεων, το μέλος του Πολίτ Μπιρό Καγκάνοβιτς [Лазарь Моисеевич Каганович] (1893-1991) φέρεται να δηλώνει πως χρειάζονται περισσότερα «λογοτεχνικά Μαγκνιτοστρόι» [Магнитострой] (Brown 1953 [1950]: σ.190) και:

«[...] δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι δεν εννοούσε απλά μεγάλα λογοτεχνικά έργα τόσο μνημειώδη όσο και οι βιομηχανικοί γίγαντες που κατασκευάζονταν στη Σοβιετική Ένωση αλλά λογοτεχνικά έργα που ασχολούνται με τέτοιους βιομηχανικούς γίγαντες και προβάλουν τις δραματικές μεταβολές της εκβιομηχάνισης και της κολεκτιβοποίησης. [...]»
(Brown 1953 [1950]: σ.191)

Λίγο νωρίτερα το «Τσιμέντο» [Цемент] (1925) –ένα από τα πρώτα Σοβιετικά μυθιστορήματα (Αλεξανδρόπουλος 1978 [Γ' Τόμος]: σ.270)– του Γκλαντκόφ [Федор Васильевич Гладков] (1883-1958)¹⁴ θέτει τα θεμέλια για αυτήν τη

¹² Ειδικά στην ταινία «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή» (Βερτώφ, ΕΣΣΔ, 1929).

¹³ Όπως για παράδειγμα οι «Δύσκολοι Καιροί» [Hard Times] (1853) του Ντίκενς [Charles Dickens] (1812-1870).

¹⁴ Είναι τουλάχιστον ειρωνικό το γεγονός ότι η ΡΕΠΣ άσκησε αυστηρή κριτική στο έργο, παρά την επιτυχία που σημείωνε με το αναγνωστικό κοινό.

λογοτεχνία. Εδώ, η υπεράνθρωπη προσπάθεια να επισκευασθεί και να τεθεί εκ νέου σε λειτουργία η τοπική τσιμεντοβιομηχανία βρίσκεται στο κέντρο της πλοκής και νοηματοδοτεί τις πράξεις των κεντρικών χαρακτήρων. Αντίστοιχες ανησυχίες μοιράζονται οι πρωταγωνιστές του «Πώς Δενότανε τ' Ατσάλι» [Как Закалялась Сталь] (1932) του Οστρόφσκι [Николай Алексеевич Островский] (1904-36), που περιγράφει τις προσπάθειες ανακατασκευής μιας κατεστραμμένης σιδηροδρομικής γραμμής. Ο Γκλαντκόφ επιστρέφει στο θέμα με την «Ενέργεια» [Энергия] (1933), όπου καταγράφεται η κατασκευή του φράγματος ΝτνιπροΓκες [ДнепроГЕС] στο Δνείπερο, θέμα που απασχολεί τόσο τον Κατάγιεφ [Валентин Петрович Катаев] (1897-1986) στο «Εμπρός!» [Время, Вперёд!] (1932) όσο και τη Σαγκινιάν [Мариэтта Сергеевна Шагинян] (1888-1982) στον «Υδροηλεκτρικό» [Гидроцентральный] (1928). Αυτά τα λογοτεχνικά έργα, παρόλο που διαδραματίζονται κυρίως στην ύπαιθρο, αφορούν άμεσα τις μεγάλες πόλεις της ΕΣΣΔ, καθώς σφυρηλατούν ή «τσιμεντώνουν» –αν και λίγο καθυστερημένα– την πολυπόθητη σχέση (σμίτσα) [Смычка Города и Деревни] αμοιβαίας αναγνώρισης και εκτίμησης μεταξύ πόλης και υπαίθρου, για την οποία τόσο είχε κοπιάσει η Νέα Οικονομική Πολιτική του Λένιν.¹⁵

Η έλευση του ιδιώματος του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού στη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική σηματοδοτεί για πολλούς ερευνητές μια μετακίνηση από την ελαφρότητα, τη διαφάνεια και την κινητικότητα της δεκαετίας του 1920, στην πιο στιβαρή και πραγματιστική δεκαετία του 1930 (Beaujour 1983). Όμως, δεν είναι λίγοι εκείνοι που επιμένουν ότι τόσο η μεταβατική περίοδος που σκιαγραφήθηκε παραπάνω όσο και ο ίδιος ο Σοσιαλιστικό Ρεαλισμός διατήρησαν αναλλοίωτο το αίτημα μιας διαρκώς ανανεούμενης κινητικότητας (Widdis 2003).

5. Επίλογος: Avant-Garde Τέχνη και Ουτοπική Αρχιτεκτονική

Η Ρωσική και Σοβιετική avant-garde τέχνη παρουσιάζει ένα εντυπωσιακό φάσμα απεικονίσεων του αστικού τοπίου –από παραστατικές μέχρι αφηρημένες και μη-αντικειμενικές– που χαρακτηρίζουν τον πλουραλισμό των ρευμάτων της εποχής – Συμβολισμός, Κυβισμός, Κύβο-Φουτουρισμός, Φουτουρισμός, Σουπρεματισμός, Κονστρουκτιβισμός, Προβολισμός, κ.α.– αλλά και τις υφολογικά ιδιοσυγκρασιακές πορείες καλλιτεχνών όπως ο Καντίσκι [Василий Васильевич Кандинский] (1866-1944), ο Σαγκάλ [Марк Захарович Шагал] (1887-1985) και ο Ματιούσιν [Михаил Васильевич Матюшин] (1861-1934). Η πολυσχιδής καλλιτεχνική δραστηριότητα των δεκαετιών 1910 και 1920 καταγράφει μια υφολογική και ιδεολογική διαφοροποίηση με το παρελθόν, η οποία, όμως, δεν μοιάζει να επηρεάζει τη θεματολογία της αναπαράστασης της πόλης στην τέχνη. Η ζωγραφική της εποχής καταπιάνεται πρωτίστως με ένα προ-βιομηχανικό αστικό περιβάλλον, όπου κυριαρχεί η πόλη της εκλεκτικιστικής αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα και των εκκλησιών της Ρωσικής παράδοσης. Έτσι, πέρα από την εισαγωγή καινοτόμων και επαναστατικών τεχνικών –όπως η ταυτόχρονη θέαση από πολλαπλές οπτικές γωνίες και η ενσωμάτωση της κίνησης– δεν φαίνεται να υπάρχει σημαντική κινητικότητα στην κατεύθυνση μιας σε βάθος αναζήτησης του τί μπορεί να συνιστά το σύγχρονο αστικό τοπίο. Μια τέτοια προσπάθεια εκδηλώνεται με τη τεχνική του φωτομοντάζ και

¹⁵ Η συμβολική και ιδεολογική σχέση πόλης-υπαίθρου παίρνει απτή μορφή στο λεγόμενο «εξηγητικό μοντάζ» του Βερτόφ στον «Άνθρωπο με την Κινηματογραφική Μηχανή» (ΕΣΣΔ, 1929), όπου συνυπάρχουν στην ίδια αφηγηματική ενότητα (séquence) αίτιο και αιτιατό, το φράγμα στο Δνείπερο και τα τραμ στη Μόσχα, που τροφοδοτούνται με την ενέργεια που παράγεται εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά (Tsivian 2006: σσ.96-9).

ειδικότερα του κολάζ φωτογραφιών όπως την «Πόλη» [Город] (1926-7) του Σένκιν [Сергей Сенкин] (1894-1963). Η σύνθεση της «Πόλης» του Σένκιν διακρίνεται για τη λιτότητά της σε σχέση με αντίστοιχα έργα, όπως τα κολάζ του Μπιλίνσκι [Boris Bilinsky] (1900-1948) για την αφίσα της «Μητρόπολης» [Metropolis] (1925-6) του Λανγκ [Fritz Lang] (1890-1956) ή τη «Μητρόπολη» [Metropolis] (1922-3) του Σιτροέν [Paul Citroen] (1896-1983). Όμως, ξεφρνιάζει ευχάριστα η ποικιλία ως προς τα αρχιτεκτονικά ιδιώματα που συνδυάζει ο Σένκιν: πρόκειται για πραγματικές και φανταστικές κατασκευές που οργανώνονται κατά μήκος μιας δυναμικής διαγωνίου. Οι κατασκευές αυτές αφορούν σε πέντε διακριτές κατηγορίες: α. μη-πραγματοποιημένα πολυώροφα κτίρια, β. την Αμερικανική μεγαλούπολη, γ. εκλεκτικιστική και νεοκλασική αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα, δ. έναν παραδοσιακό οικισμό της Νότιας Μεσογείου, και ε. Κονστρουκτιβιστική αρχιτεκτονική της Μόσχας που περιλαμβάνει τα γραφεία της εφημερίδας Ιζβέστιγια [Известия] (1925-7) του Μπάρχιν [Григорий Бархин] (1880-1969), το κτίριο Γκόστοργκ [Здание Госторга] (1925-7) του Βελικόφσκι [Борис Михайлович Великовский] (1877-1937), το «Ινστιτούτο Λένιν» [Институт В.И. Ленина] (1925-7) του Τσέρνισοφ [Сергей Егорович Чернышёв] (1881-1963) και, τέλος, το «Μαυσωλείο του Λένιν» [Мавзолей Ленина] (1924-30) του Σούσεφ [Алексей Викторович Щусев] (1873-1949). Θα περάσει πάνω από μισό αιώνα μέχρι οι θεωρητικοί Rowe (1920-1999) και Koetter προτείνουν ένα συστηματικό διάβασμα της πόλης ως παλίμψηστο και κολάζ διαφορετικών ιστορικών περιόδων (1984). Η ισχυρή διαγώνιος της σύνθεσης και η συνεχής αλλαγή της γραμμής του ορίζοντα των κτιρίων μεταφέρουν μια αίσθηση διαρκούς μετατόπισης του κέντρου βάρους και, συνεπώς, την εντύπωση μιας έντονης κινητικότητας. Επιπλέον, η δυναμική περιστροφή της «Πόλης» του Σένκιν απενεργοποιεί το φαινόμενο της κοινωνικής διαστρωμάτωσης που μοιραία υπονοεί η κατακόρυφη ανάπτυξη ενός πολυώροφου κτιρίου, όπως η συγκεκριμένη τυπολογία εξελίσσεται ιδιαίτερα στη Βόρεια Αμερική. Τέλος, ίσως να μην είναι υπερβολή να αποδοθεί στον καλλιτέχνη η πρόθεση να αντιμετωπιστεί γραφιστικά το μόνιμο αίτημα της Μαρξιστικής σκέψης περί αναίρεσης του αντιθετικού δίπολου κέντρο-περιφέρεια. Αυτά τα στοιχεία χαρακτηρίζουν σχεδόν όλα τα παραδείγματα που ακολουθούν και επιχειρούν να εικονογραφήσουν τη σχέση αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας με τα avant-garde καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής.

Η κοινωνικά και ιδεολογικά αντι-βαρυντική «Πόλη» του Σένκιν –ως εναλλακτική πρόταση στην Αμερικανική κατακορυφότητα– παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες με την πρόταση του Λισίτσκι για τους οριζόντιους ουρανοξύστες της Μόσχας [Wolkenbügel] (1924-8). Πρόκειται για οχτώ υπερυψωμένες πλατφόρμες που αιωρούνται ελαφρώς πάνω από τις στέγες της πόλης για να στεγάσουν διαφορετικές χρήσεις –κατοικία, κτίρια γραφείων, κλπ.– και συνιστούν σημεία αναφοράς για την πόλη με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν σήμερα οι «επτά αδερφές», δηλαδή οι επτά Σταλινικοί ουρανοξύστες της Μόσχας (1947-53). Η Cooke ισχυρίζεται πως ο Λισίτσκι, με αυτήν την αρχιτεκτονική χειρονομία, επαναφέρει τον οριζόντιο διάδρομο του Ευρωπαϊκού μοντερνισμού –που οι Αμερικανοί μετέτρεψαν σε κατακόρυφο πυλώνα– στην αρχική του διεύθυνση (1995: σ.197). Η προσπάθεια αξιοποίησης του χώρου πάνω από την κορυφογραμμή της υφιστάμενης πόλης του Λισίτσκι μας παραπέμπει στα γραπτά του Ρότσενκο για την πόλη του μέλλοντος. Σύμφωνα με τον τελευταίο:

«[...] οι ανθρώπινες κατασκευές εξελίσσονται από μία σε γενικές γραμμές πυραμιδοειδή μορφή σε κυβιστικά κουτιά [...]. Σήμερα, η πυραμίδα πρέπει να αντιστραφεί για να ελευθερώσει χώρο στο έδαφος [...]. Συνεπώς, τα υφιστάμενα κτίρια θα μετατραπούν σε

βάσεις για ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής μορφής [που θα αναπτυχθεί] στον εναέριο χώρο τους. Κάθε είδους βατοί διάδρομοι και δώματα σε πρόβολο, ελαφριά σαν γέφυρες, διαφανή και εξαιρετικά ενδιαφέροντα από αισθητικής άποψης [αποτελούν] την ανώτερη ζώνη της πόλης [...].

(Cooke 1995: σ.197)

Ο Ρότσενκο υποστήριξε τις ιδέες του με μια σειρά από σκίτσα και σχέδια για φανταστικές κατασκευές της πόλης του μέλλοντος (1919-1920).¹⁶ Η διερεύνηση μιας «ανώτερης ζώνης» της πόλης απασχόλησε και τον καλλιτέχνη Λαβίνσκι [Антон Лавинский] (1893-1968), ο οποίος το 1922 παρουσιάζει μία σειρά σκίτσων για τη «Πόλη που Αιωρείται» [Города на Песках]. Η κυκλική πόλη του Λαβίνσκι αποτελείται από σπίτια που περιστρέφονται:

«[...] πάνω από το έδαφος για να απελευθερώσουν χώρο στη γη, είναι κατασκευασμένα από γυαλί για να πλημμυρίζουν με φως και ασβέστη για να είναι ελαφριά, και φέρουν ελατήρια για να μπορούν να ισοροπούν [...].»

(Lavinsky, στο Beaujour 1983: σ.479)

Οι ομοιότητες μεταξύ της αιωρούμενης πόλης του Λαβίνσκι και της «Ιπτάμενης Πόλης» [Летающие Города] (1928) του αρχιτέκτονα Κρούτικοφ [Георгий Крутиков] (1899-1958) είναι περισσότερο από προφανείς. Το 1928, ο Κρούτικοφ καταθέτει τη διπλωματική εργασία του στην περίφημη Βχουτέμας [ВХУТЕМАС: Высшие Художественно-Технические Мастерские] (1921-30), που συνιστά μια ενδιαφέρουσα και ευφάνταστη παραλλαγή της ζωνοποίησης της πόλης που προώθησε το Μοντέρνο Κίνημα: οι ζώνες εργασίας και αναψυχής παραμένουν στην επιφάνεια της γης, ενώ οι περιοχές κατοικίας αποκολλώνται από το έδαφος. Οι κάτοικοι της πόλης ζουν σε εναέριες κοινοβιακές μονάδες που οργανώνονται σε κατακόρυφους πυρήνες κυκλικής διάταξης. Έχει ενδιαφέρον να αναζητήσει κανείς το βαθμό στον οποίο έχουν επηρεαστεί τέτοιες προτάσεις από το πρωτοπόρο ερευνητικό και συγγραφικό έργο του Τσιολκόφσκι [Константин Эдуардович Циолковский] (1857-1935) για την εξερεύνηση του διαστήματος.

Η συγγραφική δραστηριότητα του Τσιολκόφσκι ξεκινά ήδη από τη δεκαετία του 1880, αλλά με τη δημοσίευση της μελέτης του για τις πτήσεις στο διάστημα το 1903¹⁷ προκαλείται γενικευμένο ενδιαφέρον γύρω από το πρόσωπό του και τη φύση της έρευνάς του (Vorobyev, εισαγωγή στο Tsiolkovsky 1960 [1920]: σ.3). Ενδεικτικό της πολύπλευρης δραστηριότητάς του είναι το γεγονός ότι καταπιάστηκε με τη συγγραφή έργων επιστημονικής φαντασίας,¹⁸ με σκοπό να παρουσιάσει εκλαϊκευμένα τα ευρήματα της επιστημονικής δραστηριότητάς του στο ευρύ κοινό και απώτερο στόχο να το εξοικειώσει με έναν κόσμο που κυβερνάται από πολύ διαφορετικές φυσικές δυνάμεις (έλλειψη βαρύτητας, σταθερού ορίζοντα, κλπ.). Η κληρονομιά του Τσιολκόφσκι, σε αυτόν ειδικά τον τομέα, μπορεί να αναζητηθεί σε επιμέρους χειρονομίες πραγματοποιημένων και μη έργων αρχιτεκτόνων όπως ο Λαντόφσκι [Николай Александрович Ладовский] (1881-1941),¹⁹ ο Τσέρνιχοφ [Яков Георгиевич Черников] (1889-1951),²⁰ ο Λεονίντοφ [Иван Ильич Леонидов]

¹⁶ Πρόκειται για τα: «СовДеп» [СовДеп] (1919), «Αεροδρόμιο» (1919), και «Πόλη» (1920).

¹⁷ Στο περιοδικό «Επιστημονική Επισκόπηση» [Научное Обозрение] που κυκλοφορεί από το 1894 έως το 1903.

¹⁸ Όπως τα «Φεγγάρι» [На Луне] (1887) και «Πέρα από τη Γη» [Вне Земли] (1920).

¹⁹ Όπως η «Κοινοβιακή Κατοικία» [Коммунальный Дом] (1920 & 1921) και το «Εστιατόριο σε Πρόβολο» (1922).

²⁰ Κυρίως οι «Αρχιτεκτονικές Φαντασίες» [Архитектурные Фантазии. 101 Композиция] (1925-33).

(1902-59),²¹ οι αδερφοί Βέσνιν [Леонид, Александр, Виктор Александрович Веснин] και ο Μέλνικοφ [Константин Степанович Мельников] (1890-1974).²² Φυσικά, συνδετικό ρόλο σε αυτή τη σύντομη παράθεση ετερόκλιτων αρχιτεκτονικών προτάσεων διαδραματίζει ο Τάτλιν [Владимир Евграфович Татлин] (1885-1953), η εμβληματική μορφή του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού. Στο «Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς» [Памятник III Коммунистического Интернационала] (1919-20) ενδέχεται να συνοψίζονται όλα εκείνα τα φορμαλιστικά συστατικά στοιχεία που επανέρχονται ως σταθερές αξίες της εποχής, και αυτά δεν είναι άλλα από τα καθάρια, ιδεατά στερεά, η διαφάνεια και, βεβαίως, η κίνηση. Πρόκειται για ποιότητες που θα συναντήσουμε σε όλη της διάρκεια αυτής της δημιουργικής περιόδου στους πειραματισμούς με την αρχιτεκτονική και το χώρο, καλλιτεχνών όπως ο Κλούτσις [Густав Густавович Клуцис] (1895-1938),²³ ο Λισίτσκι,²⁴ ο Μαλέβιτς [Казимир Северинович Малевич] (1879-1935),²⁵ ο Τσάσνικ [Илья Григорьевич Чашник] (1902-1929),²⁶ η Ποπόβα [Любовь Сергеевна Попова] (1889-1924)²⁷ και ο Σουέτιν [Николай Суетин] (1897-1954).²⁸

Η σύντομη και επιλεκτική διαδρομή μέσα στο σώμα της Ρωσικής λογοτεχνίας του 19^{ου} αιώνα είχε σαν στόχο να αναδειχθεί η βαριά κληρονομιά που κουβαλούσαν στον 20^ο αιώνα οι πόλεις της Τσαρικής αυτοκρατορίας. Η κληρονομιά αυτή αποδείχθηκε επίμονη και ανθεκτική στις ιδεολογικές και αισθητικές ανατροπές της Οκτωβριανής Επανάστασης. Όταν, όμως, άρχισαν να εμπεδώνονται οι καρποί των προσπαθειών που αφορούσαν στην εντατικοποίηση της βιομηχανικής ανάπτυξης, ένα νέο λεξιλόγιο για την αναπαράσταση της πόλης άρχισε σταδιακά αλλά αποφασιστικά να αναδύεται μέσα από τις ζυμώσεις της αρχιτεκτονικής με τη λογοτεχνία και τις παραστατικές τέχνες. Σήμερα, μπορούμε με ασφάλεια να ισχυριστούμε πως στον πυρήνα αυτού του λεξιλογίου βρισκόταν η έννοια της κίνησης, αν όχι με τη μορφή της εντροπίας όπως θα ήθελε ο Ζαμιάτιν (Zamyatin 1961 [1923]: σσ. 372-8), τουλάχιστον με συγκεκριμένη κατεύθυνση: μια πορεία σπειροειδούς ανέλιξης όπως αυτή περιγράφεται με το «Μνημείο της Τρίτης Διεθνούς».

²¹ Με χαρακτηριστικότερα έργα τη συμμετοχή του στο διαγωνισμό για το «Ινστιτούτο Λένιν» στο Μόσχα [Институт Библиотековедения имени Ленина в Москве] (1927), τη «Λέσχη για έναν Νέο Κοινωνικό Τύπο» (1929) και το «Παλάτι της Κουλτούρας» [Дворец Культуры] (1930).

²² Ειδικά η συμμετοχή των Βέσνιν και του Μέλνικοφ στο διαγωνισμό για τα γραφεία της εφημερίδας «Πράβντα» στο Λένινγκραντ [Ленинградская Правда] (1924).

²³ Με τα έργα «Δυναμική Πόλη» [Динамический Город] (1919), «Αρχιτεκτονικές Ζωγραφικές» (1921-3) και «Κατασκευές» (1921-2).

²⁴ Με το «Πρόουν» [Проун] (1921-3).

²⁵ Με τα «Αρχιτεκτονήματα» (1926) και τις «Δυναμικές Κατασκευές» (1923).

²⁶ Με τα «Αρχιτεκτονήματα» [Архитектурный Проект] (1925-7) και την «Πλανητική Αρχιτεκτονική» (1925-6).

²⁷ Με το «Ζωγραφικό Αρχιτεκτόνημα» (1925-6) και τις «Ζωγραφικές με Χωρικές Δυνάμεις».

²⁸ Με τη «Σουπρεματιστική Πόλη» (1931).

Βιβλιογραφία:

- Abel, Richard (ed.) 1996. *Silent Film*. London: Athlone.
- Bater, H. James 1976. *St. Petersburg: Industrialization and Change*. London: Edward Arnold Publishers.
- Beaujour, Elizabeth Klosty (1983). 'Architectural Discourse and Early Soviet Literature'. *Journal of the History of Ideas*, 44.3 (July – September), pp.477-95.
- Benjamin, Walter 1986 [1926-7]. *Moscow Diary*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Brown, J. Edward 1953 [1950]. *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*. New York: Columbia University Press.
- Brumfield, C. William (ed.) 1990. *Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams*. Cambridge; New York; Port Chester: Woodrow Wilson International Center for Scholars & Cambridge University Press.
- Cooke, Catherine 1995. *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*. London: Academy Editions.
- Draitser, Emil 1981. 'Review of Richard L. Chapple's Soviet Satire of the Twenties,' *The Slavic and East European Journal* 25.4, σσ.94-6.
- Figes, Orlando 2006 [2002]. *Ο Χορός της Νατάσας: Μια Πολιτιστική Ιστορία της Ρωσίας* [Δύο Τόμοι]. Αθήνα: Ηλέκτρα.
- Gerould, Daniel 1987. 'Alexander Bogdanov, Founder of Soviet Science Fiction'. *Science Fiction Studies*, 14.2 (July), pp.271-4.
- Gibian, George (ed.) 1997 [1971]. • Daniil Kharms & Alexander Vvedensky: *The Man with the Black Coat – Russia's Literature of the Absurd*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Hindus, Maurice 1936. *Under Moscow Skies*. London: Victor Gollancz.
- Kafetsi, Anna (ed.) 1995. *Russian Avant-Garde 1910-1930: The G.Kostakis Collection* [Τομ.2]. Athens: The National Gallery and Alexandros Soutzos Museum.
- Kharms, Daniil [Хармс, Даниил Иванович] 1989. *The Plummeting Old Women*. Dublin: The Lilliput Press.
- Lissitzky, El 1930. *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Neues Bauen in der Welt* [Band I]. Wien I: Anton Schroll & Co.
- Magidoff, Robert (ed.) 1963. *Russian Science Fiction: An Anthology*. London: George Allen and Unwin.
- McLean, Hugh (ed.) 1975 [1963]. *Nervous People and Other Satires by Mikhail Zoshchenko*. Bloomington: Indiana University Press.
- Murphy, A. B. (ed.) 2002 [1969]. *Mikhail Zoshchenko: Stories of the 1920s* [Михаил Зощенко: Рассказы Двадцатых Годов]. London: Bristol Classical Press.
- Nicholas, A. Mary 2002. 'Building a Better Metaphor: Architecture and Russian • Production Novels,' *Mosaic* 35.4, σσ.51-68.
- Platonov, Andrei [Платонов, Андрей Платонович] 1973 [1930]. *The Foundation Pit* [Котлован]. Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers.
- Platonov, Andrei [Платонов, Андрей Платонович] 2001 [1932-6]. *Happy Moscow* [Счастливая Москва]. London: Harvill.
- Porter, Robert 1999. 'The City in Russian Literature: Images Past and Present,' *The Modern Language Review*, 94.2, σσ.476-85.

- Roberts, Graham 1997. *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press.
- Rowe, Colin & Koetter, Fred 1979. *Collage City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Ruble, A. Blair 1990. 'From Palace Square to Moscow Square: St. Petersburg's Century-Long Retreat from Public Space,' in Brumfield (ed.), σσ.10-42.
- Rybakov, Anatoli [Рыбаков, Анатолий Наумович] 1988 [1960s]. *Children of the Arbat* [Дети Арбата]. London; Melbourne; Auckland: Hutchinson.
- Senkevitch Jr., Anatole 1974. *Soviet Architecture 1917-1962: A Bibliographical Guide to Source Material*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Simon, E.D, Simon, Robson, W.A & Jewkes, J. 1937. *Moscow in the Making*. London; New York; Toronto: Longmans, Green and Co.
- Terras, Victor (ed.) 1985. *Handbook of Russian Literature*. New Haven; London: Yale University Press.
- Tolstoy, Alexei [Толстой, Алексей Николаевич] [Publication Date Unknown] [1923]. *Aelita* [Аэлита: Закат Марса]. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Tsiolkovsky, Konstantin [Циолковский, Константин Эдуардович] 1960 [1920]. *Beyond the Planet Earth* [Вне Земли]. Oxford; London; New York; Paris: Pergamon Press.
- Tsvian, Yuri 1996. 'Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape,' in Abel (ed.), σσ.194-216.
- Widdis, Emma 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven; London: Yale University Press.
- Zamyatin, Evgeny 1961 [1923]. 'On Literature, Revolution and Entropy.' *Partisan Review*, 27.3-4, σσ.372-8.
- Zamyatin, Yevgeny [Замятин, Евгений] 1999 [1920]. *We* [Мы]. New York: HarperCollins Publishers.
- Zoshchenko, Michael 1942. *The Wonderful Dog and Other Tales*. London: Methuen & Co.
- Αλεξανδρόπουλος, Μήτσος 1977. *Η Ρώσικη Λογοτεχνία: Ιστορία σε Τρεις Τόμους, από τον 11ον Αιώνα μέχρι την Επανάσταση του 1917*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καζαντζάκης, Νίκος 1965 [1930]. *Ιστορία της Ρώσικη Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Μπογκτάνοφ, Αλεξάντρ 1999 [1908]. *Ο Κόκκινος Πλανήτης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ντοστογιέφσκι, Φιοντόρ 2003 [1846]. *Ο Σωσίας*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Πλατόνοφ, Αντρέι 2009 [1926]. *Αντισέξους* [Τριανταφυλλίδης, Δημήτρης (μεταφρ.)]. Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.
- Σπαθουλά Βιβή (επίμ.). *Το Ημερολόγιο Ενός Απατεώνα* [Πρόγραμμα]. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο.